

MANUALE DI ARMONIA

**ARNOLD
SCHÖNBERG**

**SAGGI
DI ARTE
E DI
LETTERATURA**



IL SAGGIATORE

Arnold Schönberg

MANUALE DI ARMONIA

a cura di Luigi Rognoni

*traduzione di Giacomo Manzoni
con una «Guida pratica» di Erwin Stein*

il Saggiatore

© Universal Edition, Vienna 1922
e il Saggiatore, Milano 1963
Titolo originale: *Harmonielehre*
Prima edizione: febbraio 1963
Seconda edizione: aprile 1973

x1	<i>Introduzione di Luigi Rognoni</i>
1	<i>Prefazione</i>
4	<i>Prefazione alla 3^a edizione</i>
7	I Teoria o metodologia?
14	II Il metodo d'insegnamento dell'armonia
20	III Consonanza e dissonanza
26	IV Il modo maggiore e le triadi sui gradi della scala
40	<i>Le triadi sui gradi della scala</i>
42	<i>Disposizione degli accordi</i>
48	<i>Successione delle triadi tonali principali ed accessorie</i>
52	<i>Successione delle triadi tonali principali ed accessorie in brevi esercizi</i>
57	<i>Il VII grado</i>
65	<i>Rivolti delle triadi</i>
69	a) L'accordo di terza e sesta – Quinte e ottave per moto retto – Collegamenti delle triadi con il primo rivolto, del primo rivolto con le triadi e dei primi rivolti tra di loro
93	b) L'accordo di quarta e sesta
100	<i>Accordi di settima</i>
111	<i>Rivolti degli accordi di settima</i>
114	<i>Collegamento degli accordi di settima</i>

118	V	Il modo minore
124		<i>Le triadi della scala minore</i>
130		<i>Rivolti delle triadi nel modo minore</i>
134		<i>Accordi di settima e loro rivolti nel modo minore</i>
139	VI	Collegamento di accordi privi di legame armonico
143	VII	Qualche consiglio per ottenere buone successioni – Condotta melodica delle parti esterne – Conclusioni, cadenze, cadenze d'inganno – Il secondo rivolto nella cadenza
153		<i>Norme: 1. Successioni di fondamentali</i>
153		<i>Norme: 2. Uso degli accordi (nel modo maggiore e minore, e nel modo minore)</i>
155		<i>Norme: 3. Condotta delle parti</i>
156		<i>Chiuse e cadenze</i>
169		<i>Cadenze evitate o d'inganno</i>
177		<i>Il secondo rivolto nella cadenza</i>
180	VIII	Maggiore libertà nel trattamento del VII grado nel modo maggiore e minore
184	IX	La modulazione
216	X	Dominanti secondarie e altri accordi estranei alla scala derivati dai modi gregoriani
238		<i>Norme generali</i>
241		<i>L'accordo di settima diminuita</i>
252		<i>Norme per l'uso dell'accordo di settima diminuita</i>
254	XI	Divisione in battute e armonia
261	XII	Continuazione delle modulazioni
261		<i>Modulazioni al terzo e al quarto circolo ascendente delle quinte</i>
275		<i>Modulazioni al terzo e al quarto circolo discendente delle quinte</i>
280	XIII	Relazioni con la sottodominante minore
285		<i>Norme</i>

- 301 XIV Ai confini della tonalità
 301 Ancora qualche particolare sull'accordo di settima diminuita - La triade aumentata - Gli accordi eccedenti di settima in primo, secondo e terzo rivolto e il primo rivolto della triade eccedente (sul II e su altri gradi della scala) - Altre alterazioni del II grado; le stesse alterazioni su altri gradi della scala - Successioni di accordi alterati e vaganti
- 305 *La triade eccedente*
 309 *Accordi aumentati di quinta e sesta, terza e quarta, seconda, sesta e alcuni altri accordi vaganti*
- 337 XV Modulazione al II, V e VI circolo delle quinte, poi al VII e all'VIII circolo - Modulazione a circoli più vicini per scomposizione della via armonica e passando per tonalità intermedie
 348 *Quinto e sesto circolo delle quinte*
- 360 XVI Armonizzazione di corali
 384 *Chiuse e cadenze*
- 390 XVII Suoni «estranei all'armonia»
 419 *Ritardo, doppio ritardo, ecc. - Note di passaggio, note cambiate, anticipazione*
- 435 XVIII Alcune osservazioni sugli accordi di nona
- 441 XIX Alcune aggiunte e schemi che integrano il sistema
 441 1. *Alterazioni di triadi, accordi di settima e di nona*
 452 2. *Successioni abbreviate*
 453 3. *Collegamento di una triade con tutte le altre triadi e con gli accordi di settima - Collegamento di tutti gli accordi di settima tra loro*
 460 4. *Qualche altro particolare: possibilità della settima ascendente; bassi dell'accordo di settima diminuita; un accordo di Mozart; un accordo di otto parti*
 463 5. *Qualche altro sistema di modulazione*
 476 6. *Qualche altro particolare*
 480 7. *Sospensione ed eliminazione della tonalità*
 481 8. *La scala cromatica come fondamento della tonalità*
- 488 XX La scala per toni interi e i relativi accordi di cinque e sei suoni

499	XXI	Accordi per quarte
515	XXII	Valutazione estetica degli accordi di sei e più suoni
531		<i>Indice analitico</i>
547		APPENDICE: Guida pratica al <i>Manuale di armonia</i> di Schönberg, sussidiario per insegnanti e allievi, di Erwin Stein

INTRODUZIONE

di Luigi Rognoni

L'attività didattica di Arnold Schönberg occupa un posto preminente nella cultura musicale degli inizi del secolo, non solo perché dal suo insegnamento usciranno due tra i maggiori musicisti della nostra epoca, Alban Berg e Anton Webern, ma perché nella riflessione teorica e critica del grande compositore viene sottoposto ad una serrata requisitoria quel processo di crisi del linguaggio musicale che aveva raggiunto la sua saturazione nell'estremo post-romanticismo tedesco. Proprio dalla consapevolezza di questa crisi nasce la metodologia schönberghiana della *Harmonielehre*, scritta di getto fra il 1909 e il 1911 e dedicata significativamente «alla memoria di Gustav Mahler», morto in quell'anno.

Gli inizi dell'insegnamento schönberghiano risalgono al 1902, epoca nella quale egli comincia ad avere allievi durante il corso di composizione tenuto al Conservatorio Stern di Berlino; ma è soprattutto a Vienna, sua città natale, dove fa ritorno nel 1903 che egli raggruppa attorno a sé, sia privatamente, sia nei corsi che egli tiene presso la scuola di Eugenie Schwarzwald, sorta con intenti sociologici, allievi qualificati fra i quali si distinguono, oltre a Berg e a Webern, anche Erwin Stein e Egon Wellesz, che diverranno poi i primi esegeti dell'arte e dell'insegnamento schönberghiani. Nel 1910 viene nominato professore di composizione alla *Akademie für Tonkunst* di Vienna e nel 1911 è nuovamente a Berlino, dove riprende l'insegnamento al Conservatorio Stern.

Questo famoso *Manuale di armonia* è il risultato di una metodologia maturata in quegli anni e alla quale Schönberg rimarrà fedele nelle successive epoche della sua attività didattica, continuata poi anche nell'emigrazione americana a partire dal 1933. Esso fu scritto con l'intento di offrire un valido ausilio agli autodidatti (e Schönberg stesso si considerava tale) in

un'epoca nella quale il giovane compositore che avesse voluto trovare una propria strada partendo da solide basi di «mestiere», che gli consentissero di dare una legittimazione tecnica ai propri impulsi creativi, non avrebbe certo dovuto cercarla nell'ambito accademico dei Conservatori. La *Harmonielehre* non vuole infatti essere un «trattato d'armonia» secondo schemi precostituiti e regole date per dimostrate dalla tradizione didattica, bensì una vera e propria fenomenologia della tecnica musicale continuamente soggetta alle modificazioni dell'esperienza viva dell'arte: «Non esistono per noi leggi eterne, ma solo indicazioni che hanno valore finché non vengono superate ed eliminate, del tutto o in parte, da condizioni nuove.»¹ I principi dell'armonia tonale che da Rameau e Tartini erano andati consolidandosi e cristallizzandosi nelle successive elaborazioni teoriche sulla base dell'armonia duale (maggiore-minore) e della legittimità «naturale» dell'accordo consonante, principi che ancora vigevano nell'insegnamento dei Conservatori e che avevano trovato, da Moritz Hauptmann a Hugo Riemann, una ulteriore e più radicale codificazione, vengono attaccati alla base da Schönberg, il quale ritiene che «la tonalità non è una legge naturale ed eterna della musica»,² ma semplicemente il risultato di una direzione scelta dalla musica occidentale e dimostratasi attiva e feconda sino al suo sfaldamento, che già si preannuncia nei Romantici e si acutizza nell'armonia cromatica di Wagner.

Per comprendere la posizione didattica di Schönberg si deve connetterla strettamente alla sua esperienza di compositore che a quest'epoca (1911) ha già oltrepassato quei «confini della tonalità» di cui si parla negli ultimi capitoli della *Harmonielehre*.

Tra i vari orientamenti assunti dai musicisti agli inizi del secolo, quello di Schönberg fu il più radicale nello spingere alle estreme conseguenze la crisi del linguaggio tonale preannunciata nel cromatismo di *Tristan und Isolde* (1857). Questo processo può essere oggi facilmente rintracciabile nel coerente cammino percorso dalle opere del grande maestro viennese: dal punto di partenza di *Verklärte Nacht* («Notte trasfigurata»), op. 4 che risale al 1899 e nel quale il cromatismo tristaneggiante è spinto allo sfaldamento, alla successiva «dissoluzione tonale» (con la *Kammersymphonie* op. 9,

1. A. Schönberg, *Manuale di armonia*, p. 63 della presente trad., d'ora innanzi cit. *M.d.a.*

2. *M.d.a.*, p. 9.

1906) quindi alla «sospensione tonale» (*Drei Klavierstücke* op. 11, 1908-09) e infine alla «atonalità» (termine che per altro Schönberg non accetta, preferendo parlare semmai di «pantonalità»¹) coi *Sechs kleine Klavierstücke* che sono del 1911 e coi quali l'esperienza espressionista del compositore raggiunge la sua fase più acuta nella «riduzione» dell'idea sonora all'essenza. L'anno successivo appare *Pierrot lunaire* op. 21 e, nel 1914-15, i *Vier Lieder* op. 22 per canto e orchestra; dopo, l'attività creativa di Schönberg si arresta per diversi anni. Nel 1917 riprende però con crescente fervore l'insegnamento nel *Seminar für Komposition*, dove sempre più numerosi si raggruppano gli allievi: la *Harmonielehre* continua ad essere la base dell'insegnamento preliminare, talché nel 1922 viene ristampata per «sottoscrizione», in tre fascicoli separati, «für den Schülerkreis Arnold Schönbergs», con notevoli modificazioni e aggiunta di note tecniche e polemiche. In questo periodo Schönberg sta già elaborando i principi del «metodo dodecafonico» che, preannunciati dai *Fünf Stücke* op. 23 per pianoforte e dalla *Serenade* op. 24 (1920-23), verranno, per la prima volta, integralmente applicati nella *Suite* op. 25 per pianoforte, scritta negli stessi anni (1921-23). Tuttavia nella *Harmonielehre* non si parla mai di «metodo dodecafonico», anche se gli ultimi capitoli, dove si tratta di «accordi vaganti», di «suoni estranei all'armonia» e di «valutazione estetica degli accordi di sei e più suoni», possono essere considerati come un preludio a tale formulazione.

Quanto ad illustrare il «metodo per comporre mediante dodici suoni che non stanno in relazione che fra loro», Schönberg si limitò più tardi ad un ampio saggio tenuto in forma di lettura all'Università di California a Los Angeles,² dove rintracciava le ragioni storiche che portarono dalla saturazione dell'armonia cromatica wagneriana alla sospensione tonale e quindi alla atonalità; dopo la quale si era imposta la necessità di riorganizzare lo spazio sonoro in base ad un nuovo ordine che garantisse oggettivamente la costruzione musicale. Proprio perché Schönberg riteneva la dodecafonica una sua personale soluzione compositiva, non volle mai formular-

1. *M.d.a.*, pp. 509-510, nota.

2. *Composition with twelve tones* («Composizione con dodici note»), conferenza tenuta il 24 marzo 1941, poi inclusa in *Style and Idea*, New York 1950, pp. 102-143. Trad. it. *Stile e idea*, Milano 1960, pp. 107-147.

ne una teoria e tanto meno svilupparla in un trattato, anche se questo suo «metodo» si dimostrò determinante nei successivi sviluppi e orientamenti della musica moderna.¹

Sin dalle prime pagine della *Harmonielehre*, l'autore afferma che, per quanto essa voglia essere «un manuale e servire come tale a fini pratici, cioè dare all'allievo un sicuro metodo di esercitazione», essa non trascura di aprire «nuove prospettive su rapporti più complicati, su affinità e relazioni che la creazione artistica ha con le altre attività dell'uomo, sulle reciproche relazioni tra gli elementi dati in natura fuori di noi e il soggetto operante o contemplante».² Schönberg entra subito nel vivo dell'argomento chiarendo che «sul gradino più basso l'arte è semplice imitazione della natura. Ma ben presto diventa... non solo imitazione della natura esteriore, ma anche di quella interiore... Al suo più alto livello l'arte si occupa solo di riprodurre la natura interiore».³ Viene qui affermata la posizione del soggettivismo espressionista, al pari di Kandinsky che, in

1. È noto che la prima esposizione del metodo dodecafonico fu data da un allievo di Schönberg, Erwin Stein, col saggio *Neue Formprinzipien* (nel numero unico dei *Musikblätter des Anbruch*) dedicato a Schönberg per il suo 50° compleanno, Wien, agosto-settembre 1924, pp. 286-303; trad. it. di M. Donà: *Nuovi principi formali*, in H. H. Stuckenschmidt, *La musica moderna*, Torino 1960, pp. 363-381), nel quale venivano analizzate le opere 23, 24 e 25; ma si trattava ancora dei principi generali della costruzione dodecafonica. Schönberg, poco tempo prima di morire, autorizzò tuttavia un altro suo allievo, Josef Rufer, che era stato poi suo assistente alla cattedra di composizione presso la *Preussische Akademie der Künste* di Berlino dal 1925 al 1933, a scrivere un «manuale» che fu poi pubblicato col titolo *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Berlin e Wunsiedel 1952; trad. it. di Laura Dallapiccola, *Teoria della composizione dodecafonica*, Milano 1962. Vedi anche le conferenze tenute da Anton Webern all'inizio del 1932 in una casa privata a Vienna e stenografate da Rudolf Ploderer, quindi pubblicate col titolo *Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen* («Il cammino verso la composizione dodecafonica») in A. Webern, *Der Weg zur neuen Musik* («il cammino verso la nuova musica»), a cura di W. Reich, Wien 1960, pp. 45-61. Per una bibliografia completa riguardante la dodecaфония, cfr. Ann Phillips Basart: *A classified bibliography serial of writings on twelve-tone music and electronic music*, I: «Twelve-tone music», pp. 1-31, Berkeley e Los Angeles 1961.

2. *M.d.a.*, p. 19.

3. *M.d.a.*, p. 20.

quegli stessi anni, pubblica il suo famoso *Über das Geistige in der Kunst* (Monaco 1912),¹ ma si chiarisce anche l'impegno morale dell'artista in una civiltà avviata al dominio del formalismo tecnocratico, che porta all'alienazione della soggettività operante.

Ora proprio lo studio dell'armonia, cioè della dimensione più complessa della percezione sensibile auditiva, deve essere liberato dagli schemi feticistici per rivelarsi nei suoi più profondi significati originari e quindi nelle sue strutture mobili e aperte alla coscienza soggettiva del compositore. Fondamentali appaiono a questo proposito le premesse metodologiche di Schönberg: se egli afferma che la tonalità non è «una legge eterna, una legge di natura della musica, come hanno fatto tutti i teorici che mi hanno preceduto, anche se questa legge corrisponde alle condizioni più semplici del modello naturale, cioè del suono e dell'accordo fondamentale»,² tuttavia «è indispensabile per l'allievo conoscere a fondo tutto ciò su cui si basa questa constatazione e studiare come essa si produce»; giacché «egli deve sapere che le condizioni della dissoluzione del sistema sono contenute in quelle stesse condizioni che lo determinano e che in tutto ciò che vive esiste ciò che modifica, sviluppa e distrugge la vita».³

È sorprendente come Schönberg si accosti, già in quest'epoca (1909-11), a quei postulati storici e critici della fenomenologia che Edmund Husserl chiarirà più tardi nella *Krisis*: per poter «giungere, prima di qualsiasi decisione, a un'autocomprensione radicale» come intenzionalità del passato verso il futuro, è necessario operare «attraverso una considerazione critica di ciò che nella propria finalità e nel proprio metodo rivela quell'aderenza ultima e autentica alla propria origine (*Ursprungsgechtheit*) che, una volta penetrata, lega a sé apoditticamente la volontà».⁴ Il concetto di «veridicità» (*Wahrhaftigkeit*), cui deve costantemente tendere l'artista e sul quale tanto insiste Schönberg nel corso della *Harmonielehre*, va proprio inteso come auto-comprensione radicale nell'inveramento del passato verso il futuro; ed in questo senso egli precisa: «Uno dei compiti più nobili della teoria è di risvegliare l'amore per il passato e di aprire, nello stesso tempo, lo sguardo

1. *Della spiritualità nell'arte*, trad. it. di G. A. Colonna di Cesarò, Roma 1940.

2. *M.d.a.*, p. 35.

3. *M.d.a.*, p. 37.

4. E. Husserl; *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* (1935-36), Den Haag 1954. Trad. it. di E. Filippini: *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 46-47.

verso il futuro: in tal modo essa può essere *storica*, stabilendo legami tra ciò che è stato, ciò che è e ciò che presumibilmente sarà. Lo storico può svolgere un compito fecondo quando presenta non delle date, ma una *concezione della storia*, e quando non si limita ad enumerare, ma si adopera a *leggere nel passato il futuro*.¹

«Lo scopo principale dell'armonia è di collegare tra loro gli accordi secondo le loro proprietà... e per raggiungere questo scopo è necessario possedere a fondo l'arte della condotta delle parti»; perciò armonia e contrappunto si integrano, per culminare nella «*teoria della forma* che insegna a costruire e a sviluppare le *idee musicali*», le quali appartengono alla sfera della scelta soggettiva della creazione artistica. Per l'insegnamento preliminare dell'armonia, al metodo consueto del «basso numerato», ormai cristallizzato e inadeguato, Schönberg preferisce sostituire «il metodo antico che faceva decidere, fin da principio, all'allievo stesso la successione degli accordi». ²

Sarà opportuno, per rendere più chiara al lettore la dimostrazione analitica di Schönberg – che continuamente fa riferimento a dati storici dell'evoluzione dell'armonia, nel graduale passaggio dalla modalità alla tonalità, dalla monodia alla polifonia contrappuntistica e quindi all'affermarsi di una sensibilità armonica col risorgere della monodia – tracciare una sintesi del processo fenomenologico del linguaggio armonico nella riflessione teorica e nella prassi della musica occidentale.

Alle origini, per i Greci il concetto di *armonia* è una nozione puramente matematica e filosofica; tuttavia questo termine si identifica con *dia-pason* che indica l'unità dei sette suoni nell'ottava, la quale comprende il tetracordo o la quarta (*dia-tessaron*) e il pentacordo o la quinta (*dia-pente*). Ma *dia-pason* sta soprattutto ad indicare una nozione di tecnica e di prassi musicale: l'unità dei sette suoni è però concepita dai Greci essenzialmente in senso orizzontale (dall'acuto al grave). Impossibile per i Greci pensare i suoni nella dimensione verticale, anche se essi possiedono i concetti di consonanza (*sinfonia*) e di dissonanza (*diafonia*), relativi all'intervallo fra due suoni, considerati sia come intervallo melodico, sia come intervallo armonico; quest'ultimo però assai limitato nella prassi musicale.

1. *M.d.a.*, p. 37. Le sottolineature sono mie.

2. *M.d.a.*, pp. 14 e 16.

Per la musica greca, che era essenzialmente monodico-vocale, appariva inconcepibile una qualsiasi forma di polifonia, perché non era possibile sovrapporre due *logoi* senza alienarli reciprocamente, rendendoli incomprensibili, distruggendo la loro individualità ed unità significanti: questo spiega perché si poteva avere sovrapposizione di voce e strumento, oppure fra strumento e strumento, ma mai fra voce e voce. Unissono (*omofonia*) e ottava (*antifonia*, che equivale a «voce reciproca») erano gli unici incontri che venivano realizzati nella musica vocale.¹

Mentre per i Pitagorici il mondo dei suoni era determinabile unicamente in base al rapporto matematico degli intervalli ed essi legittimavano così tanto gli intervalli consonanti quanto quelli dissonanti, Aristosseno di Taranto per primo si oppose a questa concezione, affermando che si doveva operare una «scelta» nel rapporto fra i suoni, distinguendo gli intervalli consonanti da quelli dissonanti unicamente in base al giudizio dell'orecchio.² Tuttavia sappiamo come tale «giudizio» sia strettamente condizionato all'esperienza percettiva dell'ambiente culturale che lo decide e nel quale trova i suoi limiti e la sua legittimità naturale: infatti per i Greci (e sino ai primi teorici medioevali) erano consonanti soltanto gli intervalli di quarta e di quinta, e le loro trasposizioni di ottava, cioè l'undicesima e la dodicesima, mentre erano dissonanti, la seconda, la terza, la sesta e la settima. Gli Arabi invece, il cui sistema a 17 gradi (assai vicino al nostro temperamento equabile di 12 gradi) sembra sia molto antico, secondo quanto ne riferisce Al-Farabi (sec. X), consideravano consonanti, oltre l'ottava, la quinta e la quarta, anche la terza magg. e min. e persino la sesta magg. e min.

Nella musica occidentale la terza continua ad essere considerata *tabù* sino al Quattrocento inoltrato; per questo le conclusioni di una frase musicale avvengono sempre all'unissono o all'ottava o alla quinta. Bisognava rompere il circolo chiuso del semplice rapporto intervallare di due suoni per indirizzare la percezione sensibile alla dimensione verticale. La terza infatti comincia ad essere utilizzata solo quando il principio della triade (due terze sovrapposte) si fa strada e va consolidandosi; tuttavia si ha ancora la tendenza a considerare consonante solo la terza magg., mentre la terza min. è ritenuta dissonante o per lo meno consonanza imperfetta o «qua-

1. Aristotele, *Problemata*, XVIII.

2. Aristosseno, *Harmonica elementa*, II.

si dissonanza», come ancora la definisce un teorico fiorentino del Cinquecento, Pietro Aaron.¹ Questo spiega assai bene perché tutte le cadenze, almeno sino all'epoca barocca, concludono in «maggiore» e mai in «minore».²

«Se la scala è imitazione del suono nella dimensione orizzontale, successiva» osserva Schönberg «gli accordi ne sono l'imitazione nella dimensione verticale, nella simultaneità. Se la scala è analisi, l'accordo è sintesi del suono».³ Il punto cruciale del passaggio dalla sensibilità monodica a quella polifonica, dall'analisi alla sintesi, è dato dall'*organum*, dal quale nasce sia il concetto di contrappunto, sia quello di armonia, anche se quest'ultimo prenderà coscienza e autonomia dopo il primo, giacché la sensibilità polifonica si biforca in due distinte direzioni, che si potrebbero definire della polifonia «orizzontale» (contrappunto) e della polifonia «verticale» (armonia).

L'*organum* è etimologicamente il principio «organizzativo» dei suoni, primitiva forma di polifonia, «un fenomeno talmente ovvio che se davvero non fosse esistito, bisognerebbe inventarlo adesso e collocarlo nel passato *a posteriori*», osserva Schönberg, polemizzando con la musicologia «ufficiale» che ne mette in dubbio l'esistenza storica.⁴

I primi esempi di musica organale si trovano nella *Musica Enchiriadis*, opera di anonimo risalente al sec. IX e per lungo tempo attribuita al monaco benedettino Huchald de Saint-Amand.⁵ Nel sec. XI Johannis Affligemensis (Cotton), teorico probabilmente inglese, dà questa giustificazione della polifonia organale: «Qui canendi modus vulgariter organum dicitur: eoquod vox humana apte dissonans similitudinem exprimat instrumenti, quod organum vocatur. Interpretatur autem diaphonia dualis vox vel dissonantia»;⁶

1. P. Aaron, *Il Toscanello de la musica*, Venezia 1523, 2ª parte, cap. xx.

2. Cfr. H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert*, 2ª ed. Berlin s.a. (1921), pp. 349-357.

3. *M.d.a.*, p. 31.

4. *M.d.a.*, p. 82, nota.

5. V. Huchaldi Monachi Elnonensis *Musica Enchiriadis*, Caput xiv: *De acutior diaphonia per diatessaron, eiusque descriptio* e sgg. in Martin Gerbert: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 voll., St. Blasien 1784, vol. I, pp. 166 sgg.

6. «Questo modo di cantare comunemente si dice organo; in quanto la voce umana, dissonando in maniera conveniente, imita lo strumento che si chiama organo. Per diafonia si intendono poi due voci anche dissonanti.» Ioannis Cottoni *Musica*, cap. xxiii: *De diaphonia, id est organo*, in M. Gerbert, *op. cit.*, vol. II, p. 263.

definizione molto importante perché identificando mezzo vocale e mezzo strumentale, si individua già la relazione fra due suoni come puro rapporto armonico. Questo è riscontrabile nell'*organum* semplice che permane sino al sec. X. La melodia fondamentale, il *tenor* (da «teneo»), è la *vox principalis*, un canto gregoriano sovrapposto ad un'altra melodia simile, *vox organalis*: nota contro nota, il movimento è parallelo, oppure inizia all'unissono, si muove, per gradi congiunti o disgiunti, sino alla quarta o alla quinta per concludere all'unissono: successione dunque di puri accordi di due suoni.¹

es.I

Vox principalis
a) *Vox organalis*
Sit glo - ri - a Do - mi - ni in sae - cu - la

Vox principalis
b) *Vox organalis*
Rex coe - li Do - mi - ne ma - ris un - di - so - ni

Nel sec. XI si fa un passo avanti: l'*organum* adotta il discanto, cioè le due voci si muovono anche per moto contrario, sempre però nota contro nota.²

es.II

Cun - cti - po - tens ge - ni - tor, De - us,
o - mni - cre - a - tor, e - lei - son.

1. Es. I: da *Musica Enchiridis*, in Gerbert; *op. cit.* vol. I, pp. 167 e 169.

2. Es. II: *Organum «Cunctipotens genitor»* (sec. XI-XII) dal trattato anonimo *Ad organum faciendum*, Milano, Biblioteca Ambrosiana. Rip. in A. Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig 1931, n. 9, p. 6.

Ma ecco sorgere l'*organum* melismatico che nel sec. XII raggiunge già un grande sviluppo: la fissità del moto simultaneo viene infranta, la *vox organalis* si allarga in note lunghe, diviene *cantus firmus*, mentre sopra la *vox principalis* spazia in fioriture melismatiche.

Nell'*organum* semplice era il concetto di verticalità assoluta che predominava; nell'*organum* melismatico si annuncia il contrappunto in senso proprio (movimento di parti), ma nello stesso tempo anche il germe della monodia su basso continuo che, al termine della fioritura polifonico-contrappuntistica, porterà alla oggettiva presa di coscienza della sensibilità armonica:¹



Con l'instaurazione del mensuralismo guidoniano il contrappunto si consolida e si sviluppa: da semplice, a due voci (*duplum*), diventerà triplo e quadruplo sino a raggiungere una vera e propria dialettica delle parti coi Fiamminghi. Ma l'accordo di due o più suoni come individuazione della sensibilità armonica sfugge ancora totalmente ai teorici che si sforzano di classificare gli intervalli sulla scorta di quanto era stato tramandato dai Greci, studiandone e analizzandone il rapporto unicamente in base al contrappunto. Invece nella creazione musicale la sensibilità armonica comincia a formarsi sin dal sec. XIII. Allorché tre suoni si incontrano, si verifica un rapporto preciso di relazione percettiva, si ha l'accordo, il campo sonoro si svela allora in una dimensione non più orizzontale semplice (monodica) o multipla (contrappuntistica), ma verticale: il mondo sonoro rivela prospettiva, profondità. È in questo momento che il concetto di consonanza e quello di dissonanza acquistano per il compositore un embrionale significato soggettivo; e con Guillaume de Machault, per esempio, siamo già alla individuazione dell'accordo armonico come dimensione espressiva; ma l'accordo non si muove ancora, rimane un fatto isolato.

1. Es. III: da un manoscritto di Santiago di Compostella (1140 c.).

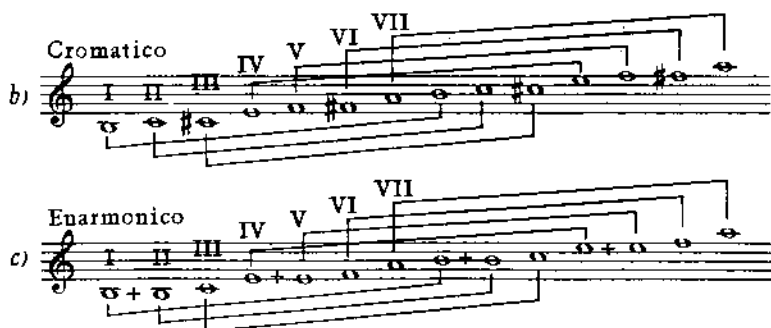
Se le nozioni di melodia e di armonia appaiono abbastanza chiare e distinte nella loro determinazione formale e, relativamente, anche nei loro punti di riferimento storici, non altrettanto si può dire dei concetti di «modalità» e di «tonalità» che continuano ad essere soggetti a confusione teorica e critico-storica. Modo e tono (e tropo, che indicava spesso il «tono» di trasposizione) nella riflessione teorica del Medioevo e anche, in gran parte, del Rinascimento, sono confusi, imbrogliati: entrambe le nozioni sfuggono ad una univoca definizione teorica, perché nella prassi musicale le regole sono ancora soggette a sistemazioni imperfette e fra loro contraddittorie.

Mentre nella nostra musica tonale non esistono che due modi, perché essa non considera come finale che due soli gradi (il *la* e il *do*) della scala-tipo, cioè quella diatonica, osserva il Gevaert: «dans la musique des anciens, au contraire la terminaison mélodique peut tomber sur chacun des sons de la série diatonique; et c'est précisément ce repos final sur un son déterminé qui distingue les modes les uns des autres» dei Greci;¹ i quali erano sette e si dividevano in tre generi, il diatonico, il cromatico e l'enarmonico.²



1. F. A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 2 voll., Gand 1875-81, libro II, cap. 2, pp. 129-130.

2. La nomenclatura classica dei sette modi, data in genere ancora dai manuali ellenistici-romani che si rifanno ad Aristosseno, è la seguente: I-misolidio; II-lidio; III-frigio; IV-dorico; V-ipolidio; VI-ipofrigio; VII-ipodorico. (Cfr. Th. Reinach, *La musique grecque*, Paris 1926, pp. 30-36). Le caratteristiche melodiche del modo sono date dalla differente posizione occupata dai due semitoni (*mi-fa* e *si-do*) nel corso di una scala modale; in conseguenza essendo possibile differenti trasposizioni, la nomenclatura varia spesso soprattutto nella classificazione dei tardi teorici medioevali. In Glareano, per esempio (che per primo intuì il principio bimodale maggiore-minore e del quale parleremo più avanti), i sette modi sono, partendo dal *do*, così classificati: *do-ionico*; *re-dorico*; *mi-frigio*; *fa-lidio*; *sol-misolidio*; *la-colico*; *si-ipofrigio*.



Il segno + posto a sinistra delle note si e mi indica l'elevazione di $\frac{1}{4}$ di tono.

Essi permangono non solo nella tradizione liturgica della Chiesa cattolica che, considerando anche il suono finale d'ottava, li porterà ad otto (quattro autentici e quattro plagali),¹ ma si trovano anche nella musica popolare, sia pure in differenti sistemazioni, di diverse regioni europee.

Ora, tralasciando di entrare in merito alle confusioni terminologiche che costellano il ginepraio dei teorici antichi e medioevali e la cui trattazione esorbiterebbe dallo scopo del presente saggio, mi sembra opportuno cercare di fissare il concetto di «modo» e di «tono» così come oggi noi possiamo intenderli.

Se si pensa astrattamente ad una melodia, o meglio se si crea una melodia, senza riferirci ad uno strumento, senza suonarla o cantarla, essa si presenta nella nostra mente distinta nelle sue «qualità formali» entro una ben precisa gamma o estensione spazio-temporale, prima ancora di tradursi nella concretezza fisica del suono. Non solo, ma noi possiamo continuare a pensare questa melodia indipendentemente da uno specifico suono di partenza, che può essere uno qualsiasi della scala cromatica temperata sulla quale è regolata, bene o male, la nostra esperienza storica percettiva. È questo il famoso principio di Christian von Ehrenfels, che ha dato l'avvio alla *Gestaltpsychologie*, secondo il quale la riconoscibilità di una struttura percettiva (nel nostro caso una struttura ritmo-melodica) non è data dalle sue qualità fisiche, ma da quelle formali; tanto è vero che noi riconosciamo benissimo una melodia, fissata da un compositore in una determinata

1. Cfr. mia nota a p. 216.

tonalità, anche se essa ci viene suonata o cantata in un'altra tonalità.¹

Ora queste qualità formali, specifiche, individualizzate, sono riconoscibili perché si riferiscono ad uno «schema» costante: il *modo*. Nel nostro sistema tonale bi-modale, dunque, «maggiore» e «minore» stanno ad indicare i rapporti reciproci e costanti degli intervalli nell'unità di una scala. Non si può passare una melodia dal «maggiore» al «minore» o viceversa senza alterarla: «Toute mélodie implique une mode (ma non necessariamente una tonalità) par cela seul qu'elle a des arrêts, des sons plus ou moins saillants, une cadence finale» osserva ancora il Gevaert.²

Il *tono* invece, la tonalità, traduce le qualità formali della melodia nella concretezza fisica del suono, secondo una scelta percettiva regolata dalla intenzionalità soggettiva del compositore e non da uno schema. La scelta della tonalità è dunque la decisione operata dalla percezione sensibile nella prassi compositiva entro gli schemi precostituiti della bimodalità. La nozione di tono è astratta, puramente concettuale, talché non è teoricamente definibile, perché non ha qualità formali. L'unica realtà della costruzione musicale è dunque data dal rapporto degli intervalli, e va da sé che questo vale sia per la dimensione orizzontale, sia per quella verticale. L'armonia tonale è dunque concepibile soltanto entro i limiti storici che l'hanno determinata nella prassi compositiva; oltre, lo spazio sonoro si libera a nuove relazioni percettive.

Ora, tutta la musica antica, medioevale e rinascimentale sino al Seicento, ignora il concetto di tonalità nel senso moderno della parola: fintantoché la *Weltanschauung* sonora è orizzontale, anche la polifonia non ha bisogno della tonalità, quindi neppure dell'armonia. La musica sino al XVIII secolo viene essenzialmente sentita, scritta e letta in senso orizzontale. Il fatto che la «partitura» non esista, ma si scrivano solo le parti staccate è, in tale senso, caratteristico e non è soltanto dovuto a ragioni pratiche di protezione dei «diritti d'autore» di un'opera; tuttavia nella musica per liuto e strumenti a tastiera si ha una scrittura speciale (la «tabulatura») che si rapporta già, in un certo senso, alla nozione verticale di partitura, ma non ancora a quella dell'armonia.

1. Cfr. Ch. von Ehrenfels, *Über Gestaltqualitäten*, in «Vierteljahrsschrift für Philosophie», n. 14, Berlin 1890.

2. F. A. Gevaert, *La mélodie antique dans le chant de l'Eglise latine*, Gand 1895-96, p. 465, nota 3.

Soltanto nell'epoca moderna «il senso armonico del *modo* (*Tonart*), nella sua estensione più ampia, può essere compreso solo in relazione al concetto di tonalità», precisa Schönberg; e la tonalità si presenta allora come «una possibilità formale – che sprigiona dalla natura del materiale sonoro – di raggiungere, nell'unità, una certa compattezza»,¹ ma non come la sola. Per questo allorché i compositori cominciarono a preoccuparsi della musica come linguaggio «espressivo» (dei sentimenti), già con le canzoni e i madrigali del sec. XVI e poi ancor più accentuatamente con la nascita del melodramma e con il «realismo» drammatico di Monteverdi, il concetto di armonia si precisa nel concetto di tonalità, di suono fondamentale (tonica) che regge tutta quanta la costruzione sia orizzontale, sia verticale. Il contrappunto decade e nasce il dualismo fra consonanza e dissonanza che non si spiega se non come atto psichico istintivo verso la quiete e la stabilità, il possesso, come acutamente osserva Schönberg: «La notazione scritta della dissonanza di passaggio permise forse di accertare il fenomeno stesso della dissonanza. Nell'uomo si combattono due istinti: il desiderio di ripetere le sensazioni piacevoli e quello opposto, il bisogno di cambiamento, di mutazione, di sensazioni nuove. Questi due istinti spesso si accoppiano in un istinto relativamente basso, di animale da preda, quello del possesso: e il fatto che poi venga una ripetizione o una variazione perde importanza, in quanto la più corporea soddisfazione che dà la coscienza del possesso è in grado di soffocare le considerazioni più sottili e di portare a quella quiete conservativa che è sempre propria di chi possiede. Lo spirito umano, messo di fronte al dilemma di scegliere tra la ripetizione e la varietà delle sensazioni, decise anche qui per il possesso e fondò un sistema.»²

Il passo decisivo verso quel principio di unità bi-modale della scala che renderà possibile poi la formulazione teorica del sistema tonale è compiuto nel sec. XI da Guido d'Arezzo mediante la solmisazione, nata da esigenze pratiche per rendere possibile il solfeggio in una estensione di 22 suoni compresi tra il *sol* (basso) e il *mi*² donde il termine «solmisazione». Dal sistema tetracordale dei Greci e del primo Medioevo si passa ad un

1. *M.d.a.*, p. 34.

2. *M.d.a.*, p. 60.

sistema fondato su un esacordo che, com'è noto, Guido ottiene dando una nomenclatura alle note con le sillabe iniziali dei sette versi dell'Inno di S. Giovanni. L'esacordo ha la caratteristica, osserva l'Attom, di risultare dalla «congiunzione di un tetracordo ascendente o maggiore e di uno discendente o minore»; e in questo si può considerare già realizzato il concetto moderno di tonalità, almeno nel senso di «determinazione melodica della simmetria dei due modi».¹

Ma la funzione tonale nell'esacordo guidoniano è ancora prigioniera della polimodalità. Se è vero che l'esacordo formato da sei suoni diatonici (quattro toni e un semitono) già individua fra i cardini della «tonica» e della «dominante» la funzione della «mediante», tuttavia mancando il settimo suono (la «sensibile»), la risoluzione non è possibile e quindi il concetto di unità tonale della gamma sfugge ancora.

Avendo infatti l'esacordo:

ut-re-mi-fa-sol-la

un solo semitono come centro «mediante», tutti i semitoni compresi negli antichi modi tetracordali greci e medioevali (e quindi anche l'oscillante *si b - si b*) venivano considerati come centro dell'esacordo (*mi-fa*), e come tali indicati. Si avevano così due *hexachorda naturalia* o *permanentia*:

ut-re-mi-fa-sol-la
(ut-re-mi-fa-sol-la)

due *hexachorda molliora* o *mollia* (perché contenevano il bemolle):

fa-sol-la-si^b-do-re
(ut-re-mi-fa-sol-la)

e tre *hexachorda duratia* o *dura* (perché contenevano il bequadro):

sol-la-si[♮]-do-re-mi
(ut-re-mi-fa-sol-la)

1. C. Attom, *La solmisazione (interpretata come sistema tonale)*, in *Tre saggi di teorica musicale*, Torino 1921, pp. 97 e 101.

I sette esacordi che fondavano il sistema guidoniano non realizzavano ancora per la sensibilità pratica e teorica dell'epoca il concetto di unità di sette suoni *reali*, bensì di 22 suoni differenti nell'*altezza*: il che chiarisce come la sensibilità per l'ottava come risoluzione conclusiva e come unità della gamma non era ancora maturata, e quindi il concetto di «sensibile» (VII grado) ignorato. Quello che contava, e che continuerà a contare ancora per molto tempo, era la nozione di nota come altezza in rapporto all'estensione delle voci.

La ricerca poi di un centro mediano, equilibrante, per ogni esacordo, che è la preoccupazione massima del sistema guidoniano, è dovuta soprattutto all'avversione per il «tritone» (quarta eccedente) *fa-si* che i teorici medioevali avevano sempre manifestato e che era ritenuto di effetto sgradevole e duro, perché di difficile intonazione («*Si contra fa est diabolus in musica*»); per questo vietavano anche la successione di due terze maggiori giacché il suono inferiore della prima e il superiore della seconda creavano un tritono.

La solmisazione esacordale fu praticata sino al sec. XVIII e venne definitivamente abbandonata con l'affermarsi della nuova teoria armonica di Rameau. Tuttavia le cause che portarono allo sfaldamento del metodo guidoniano, furono dovute anche al progressivo estendersi del registro grave e acuto a nuove trasposizioni con la conseguente aggiunta di ulteriori esacordi, che rendevano sempre più complicato il meccanismo delle mutazioni e la relativa nomenclatura realizzata mediante le lettere dell'alfabeto raddoppiate, triplicate (A - a - aa - aaa, ecc.).

La sensibilità armonica si va tuttavia formando indipendentemente dalla riflessione teorica: l'individuazione istintiva dei rapporti fra i suoni si fa strada con la tendenza della nota *si* a risolvere sulla nota di partenza (tonica) e nel XVI secolo, in piena polifonia contrappuntistica, l'intuizione di un centro tonale, che si manifesta nell'alterazione dei toni ecclesiastici alla cadenza, rivela sempre più quel principio di «riduzione» modale che porterà infine alla bi-modalità tonale. Bisognava tuttavia attendere che il contrappunto raggiungesse la sua saturazione per poter trarre da questa esperienza una nuova sintesi, la quale permettesse di considerare l'accordo non più come un risultato occasionale del movimento delle parti, ma come una dimensione autonoma della sensibilità musicale.

Le ragioni che spinsero il Concilio di Trento (XXII seduta, 1562) alla soglia di bandire la musica non sono dovute tanto alle intromissioni di

melodie profane nella liturgia chiesastica, quanto alle complicazioni contrappuntistiche che rendevano artificioso il canto e incomprensibile il testo. Palestrina, rendendo più semplice, chiaro e lineare il contrappunto (pur senza rinunciare ai principi dell'«imitazione») curò l'equilibrio nel rapporto verticale fra le voci, giungendo così ad una vera e propria selezione di «effetti» armonici tra loro relazionati. Anche se si continua a pensare per voci autonome e sugli schemi della modalità, gli incontri verticali sempre più si dispongono per accordi concatenati tendenti ad un centro di unificazione, ad un suono fondamentale.

A disgregare il sistema modale contribuisce poi in modo determinante il cromatismo che si insinua nella pratica compositiva, cosicché i musicisti rinascimentali, nella febbre del «ritorno all'antico», tentano di riesumare e di riorganizzare i generi diatonico, cromatico ed enarmonico, risalendo alle loro origini. Ma nella dimensione polifonica naturalmente questa operazione porta a risultati differenti da quelli che ne poteva ricavare la prassi musicale greca o medioevale, risultati che rivelano nuove straordinarie possibilità «espressive» del linguaggio musicale.

Il primo a teorizzare i tre generi è Nicola Vicentino con *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* (Roma 1555), il quale costruisce anche un archicembalo e un archiorgano, i cui tasti distinguevano in modo perfetto i *diesis* dai *bemolle*. Nella seconda metà del Cinquecento il cromatismo dilaga ed ha i suoi più ferventi cultori in Cipriano de Rore, in Luca Marenzio e in Gesualdo da Venosa: anche se la tonalità non è ancora consapevolmente individuata la sensibilità armonica raggiunge ormai un alto grado di raffinatezza nell'orientamento accordale che il contrappunto dei polifonisti rivela. Si può dire che, in questo periodo, l'armonia s'impone allo stato di pura percezione, prima ancora di venire imbrigliata in un sistema; e questo grazie proprio alle possibilità espressive aperte dal cromatismo che prese il sopravvento sul genere enarmonico, il quale non ebbe un seguito nella pratica musicale, perché le distinzioni dei quarti di tono (coi quali si credette di resuscitare l'antico genere greco) apparivano irrilevanti nella successione melodica e ancor più nella disposizione verticale.

Come il cromatismo puro romperà i cardini tonali, ponendosi come gamma di suoni uguali e reciproci, così avviene al limite estremo dell'esperienza modale: il cromatismo è e sarà l'elemento disgregatore che libera il campo sonoro dalle limitazioni di un sistema ormai inadeguato alle esigenze espressive del compositore.

I sette esacordi che fondavano il sistema guidoniano non realizzavano ancora per la sensibilità pratica e teorica dell'epoca il concetto di unità di sette suoni *reali*, bensì di 22 suoni differenti nell'*altezza*: il che chiarisce come la sensibilità per l'ottava come risoluzione conclusiva e come unità della gamma non era ancora maturata, e quindi il concetto di «sensibile» (VII grado) ignorato. Quello che contava, e che continuerà a contare ancora per molto tempo, era la nozione di nota come altezza in rapporto all'estensione delle voci.

La ricerca poi di un centro mediano, equilibrante, per ogni esacordo, che è la preoccupazione massima del sistema guidoniano, è dovuta soprattutto all'avversione per il «tritone» (quarta eccedente) *fa-si* che i teorici medioevali avevano sempre manifestato e che era ritenuto di effetto sgradevole e duro, perché di difficile intonazione («*Si contra fa est diabolus in musica*»); per questo vietavano anche la successione di due terze maggiori giacché il suono inferiore della prima e il superiore della seconda creavano un tritono.

La solmisazione esacordale fu praticata sino al sec. XVIII e venne definitivamente abbandonata con l'affermarsi della nuova teoria armonica di Rameau. Tuttavia le cause che portarono allo sfaldamento del metodo guidoniano, furono dovute anche al progressivo estendersi del registro grave e acuto a nuove trasposizioni con la conseguente aggiunta di ulteriori esacordi, che rendevano sempre più complicato il meccanismo delle mutazioni e la relativa nomenclatura realizzata mediante le lettere dell'alfabeto raddoppiate, triplicate (A - a - aa - aaa, ecc.).

La sensibilità armonica si va tuttavia formando indipendentemente dalla riflessione teorica: l'individuazione istintiva dei rapporti fra i suoni si fa strada con la tendenza della nota *si* a risolvere sulla nota di partenza (tonica) e nel XVI secolo, in piena polifonia contrappuntistica, l'intuizione di un centro tonale, che si manifesta nell'alterazione dei toni ecclesiastici alla cadenza, rivela sempre più quel principio di «riduzione» modale che porterà infine alla bi-modalità tonale. Bisognava tuttavia attendere che il contrappunto raggiungesse la sua saturazione per poter trarre da questa esperienza una nuova sintesi, la quale permettesse di considerare l'accordo non più come un risultato occasionale del movimento delle parti, ma come una dimensione autonoma della sensibilità musicale.

Le ragioni che spinsero il Concilio di Trento (XXII seduta, 1562) alla soglia di bandire la musica non sono dovute tanto alle intromissioni di

melodie profane nella liturgia chiesastica, quanto alle complicazioni contrappuntistiche che rendevano artificioso il canto e incomprensibile il testo. Palestrina, rendendo più semplice, chiaro e lineare il contrappunto (pur senza rinunciare ai principi dell'«imitazione») curò l'equilibrio nel rapporto verticale fra le voci, giungendo così ad una vera e propria selezione di «effetti» armonici tra loro relazionati. Anche se si continua a pensare per voci autonome e sugli schemi della modalità, gli incontri verticali sempre più si dispongono per accordi concatenati tendenti ad un centro di unificazione, ad un suono fondamentale.

A disgregare il sistema modale contribuisce poi in modo determinante il cromatismo che si insinua nella pratica compositiva, cosicché i musicisti rinascimentali, nella febbre del «ritorno all'antico», tentano di riesumare e di riorganizzare i generi diatonico, cromatico ed enarmonico, risalendo alle loro origini. Ma nella dimensione polifonica naturalmente questa operazione porta a risultati differenti da quelli che ne poteva ricavare la prassi musicale greca o medioevale, risultati che rivelano nuove straordinarie possibilità «espressive» del linguaggio musicale.

Il primo a teorizzare i tre generi è Nicola Vicentino con *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Roma 1555), il quale costruisce anche un archicembalo e un archiorgano, i cui tasti distinguevano in modo perfetto i *diesis* dai *bemolle*. Nella seconda metà del Cinquecento il cromatismo dilaga ed ha i suoi più ferventi cultori in Cipriano de Rore, in Luca Marenzio e in Gesualdo da Venosa: anche se la tonalità non è ancora consapevolmente individuata la sensibilità armonica raggiunge ormai un alto grado di raffinatezza nell'orientamento accordale che il contrappunto dei polifonisti rivela. Si può dire che, in questo periodo, l'armonia s'impone allo stato di pura percezione, prima ancora di venire imbrigliata in un sistema; e questo grazie proprio alle possibilità espressive aperte dal cromatismo che prese il sopravvento sul genere enarmonico, il quale non ebbe un seguito nella pratica musicale, perché le distinzioni dei quarti di tono (coi quali si credette di resuscitare l'antico genere greco) apparivano irrilevanti nella successione melodica e ancor più nella disposizione verticale.

Come il cromatismo puro romperà i cardini tonali, ponendosi come gamma di suoni uguali e reciproci, così avviene al limite estremo dell'esperienza modale: il cromatismo è e sarà l'elemento disgregatore che libera il campo sonoro dalle limitazioni di un sistema ormai inadeguato alle esigenze espressive del compositore.

Un forte impulso al passaggio dal contrappunto all'armonia viene poi dato dalla Riforma: con il canto non più eseguito da cantori professionisti, ma dai fedeli, sorge la necessità di semplificare all'estremo il movimento delle parti, anzi si elimina addirittura qualsiasi contrappunto; memore dell'antico *organum* sorge il «corale» che si muove per accordi tenuti, dove predomina la melodia nella voce superiore sostenuta da altre tre voci inferiori in movimento sincrono. Avviene allora che quando il corale comincia ad arricchirsi, abbandonando la primitiva forma statica, diviene cioè «figurato», riadottando, nella nuova dimensione verticale, il principio imitativo del contrappunto, la sensibilità armonica ha acquistato coscienza oggettiva ed è in base a questa che ora il movimento delle parti viene regolato.

Questo processo è talmente radicale da consentire a Johann Sebastian Bach di riassumere il contrappunto in sede tonale, realizzando con la fuga una ideale unità fra dimensione orizzontale e verticale entro i cardini della tonica e della dominante e di sfruttarne, in conseguenza, tutte le possibili relazioni di trasposizione col sistema temperato, codificato da Andreas Werckmeister,¹ sui dodici semitoni equabili. Ma questa sintesi è eccezionale e viene da Bach portata alla sua saturazione, la quale già fa riemergere quei germi cromatici che condurranno poi alla dissoluzione della tonalità; talché dopo di lui, se si vorrà procedere all'approfondimento della dimensione verticale, si dovrà abbandonare il contrappunto, le cui possibilità tonali erano state ormai pienamente sfruttate dal genio bachiano.

In effetti, col ritorno alla monodia del madrigale in forma rappresentativa, col «recitar cantando» dei Fiorentini e quindi con lo stile realistico del dramma monteverdiano, si apre quella direzione che porta al trionfo assoluto della melodia e al totale abbandono del contrappunto come principio costruttivo. Tuttavia alla melodia dominante e scoperta si deve ora dare un fondamento, un rilievo, una prospettiva, con l'«accompagnamento» accordale che viene fissato per mezzo del «basso cifrato» (estendendo la pratica organistica del basso continuo), per la prima volta forse praticato da Adriano Banchieri nei *Concerti ecclesiastici a 8* (Venezia 1595) precedenti, sembra, ai *Cento concerti ecclesiastici* (raccolti nel 1595 ma pubblicati a Venezia, 1602) di Lodovico Grossi da Viadana, ritenuto erroneamente dalla tradizione l'inventore del basso cifrato o numerato.

1. A. Werckmeister, *Musicalische Temperatur*, Frankfurt e Leipzig 1686-87.

I primi fondamenti teorici dell'armonia si hanno però sin dalla metà del Cinquecento con le *Istitutioni harmoniche* (Venezia 1558) seguite dalle *Dimostrazioni harmoniche* (Venezia 1571) di Gioseffo Zarlino; il quale formula il principio della «divisione armonica» e della «divisione aritmetica» degli intervalli, gettando le basi di quella teoria armonica duale della tonalità che troverà in Rameau la sua sistemazione pratico-teorica, sulla quale dovrà reggersi poi tutta quanta l'impalcatura didattica della musica sino ai giorni nostri.

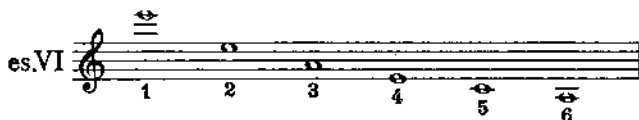
Si deve tuttavia notare che, quasi contemporaneamente a Zarlino, l'umanista svizzero-tedesco Heinrich Glareanus (pséudonimo di H. Loriti), amico di Erasmo da Rotterdam, intuiva il principio bimodale con l'aggiungere agli otto modi gregoriani, che la sensibilità dei compositori tendeva ormai a rompere nella loro limitazione, altri due modi, con le relative ipomodalità; cioè lo *ionico* (*do-do²*) col corrispettivo *ipoionico* alla quinta (*sol-sol²*) e l'*eolico* (*la-la²*), col corrispettivo *ipoeolico* (*mi-mi²*); i quali, come osserva anche Schönberg, presero il sopravvento e divennero il nostro «maggiore» e «minore». ¹

Ma i modi portati a dodici da Glareano non erano ancora una rinuncia alla modalità per il concetto ben definito di tonalità. Zarlino fece invece *tubula rasa*: non considerò più i modi greco-ecclesiastici, ma ricominciò da capo, analizzando gli effetti pratici della divisione di una corda sonora. Già precedentemente Bartolomeo de Ramis (1482) e Lodovico Fogliani (1529), partendo dalla divisione dei tetracordi di Ptolomeo e basandosi sul fenomeno degli armonici concomitanti (quelli cioè che caratterizzano il suono fondamentale e ne costituiscono il timbro) erano giunti a definire la terza «maggiore» col rapporto numerico di 4:5, e la terza «minore» con 5:6. Zarlino osservò che una corda che dia a vuoto il *do*, divisa a metà dà il *do²*; divisa a un terzo, il *sol²*, e così via sino ad un sesto; ne risultò la seguente serie:



1. *M.d.a.*, p. 118.

che realizza l'accordo perfetto di *do* magg. Egli affermò così che la consonanza come effetto soggettivo corrispondeva ad una divisione che segue un'ordine di proporzione matematica e chiamò questa serie «divisione armonica», osservando che tutti i rapporti consonanti (accordi) sono compresi in questa serie e in una seconda serie ottenuta mediante la «divisione aritmetica» di una corda che abbia, come unità di misura, il *mi*³:



ottenendo così l'accordo di *la* min. Mettendo poi a confronto la posizione reciproca delle due terze che formano i due accordi «maggiore» e «minore», Zarlino ne caratterizzò la relazione come essenza del principio duale dell'armonia consonante. Ma egli si arresta a questo punto e non s'avvede che con la triade la consonanza armonica non è finita.

Il grande merito di Zarlino, che come Galileo riteneva il mondo scritto in «lingua matematica», fu soprattutto quello di aver realizzato la sintesi della gamma musicale, esponendo i principi del sistema diatonico puro che scioglieva il bandolo della matassa delle complicate gamme modali. La scala che fu detta di Zarlino considera l'altezza dei suoni come determinanta dai rapporti armonici stessi; ed è quindi costituita dalle seguenti successioni di intervalli che realizzano la sintesi, giacché gli intervalli superiori all'ottava non sono che ripetizioni di quelli compresi nell'ottava-tipo:



Ma i tempi non erano ancora maturi perché la teoria armonica di Zarlino, avversata da Vincenzo Galilei e da G. M. Artusi, avesse un seguito, tanto più che la pratica del basso numerato non trovava alcuna corrispondenza con le teorie della composizione che si fondavano ancora essenzialmente sul contrappunto.

Quando Jean-Philippe Rameau fece la sua comparsa aveva ormai dietro le spalle tutta l'esperienza strumentale e operistica del Seicento, nella quale il principio tonale si era pienamente affermato. Il suo primo merito fu quello di aver saputo semplificare e ordinare, con estrema chiarezza, le ricerche teoriche dei suoi predecessori, riducendole a due fondamentali principi: la teoria dei rivolti e quella degli armonici generatori dell'accordo perfetto.

Entrambe non erano una novità assoluta; anche il principio del rivolto era stato intuito da Zarlino col riconoscere che l'accordo di sesta sul *mi* ha la stessa composizione armonica della triade sul *do*. Ma Rameau univa alla concreta esperienza del compositore, imbevuta del classicismo di Corneille e di Racine, una solida preparazione scientifica e metodologica, che gli derivava dal razionalismo cartesiano.¹ I fondamenti matematici della musica, che erano stati più volte posti in sede filosofica e teorico-musicale, non avevano però trovato una corrispondenza reale nella prassi compositiva, comprese, come s'è visto, le ricerche di Zarlino; ed anche i recenti accenni di Mersenne, di Leibniz e di Eulero attendevano una conferma. Essa venne data appunto da Rameau, il quale per primo riuscì a conferire un fondamento armonico razionale alla prassi del basso numerato.

Nel *Traité de l'harmonie*, la sua prima opera teorica, dopo aver affermato che «la musique est une science qui doit avoir des règles certaines» e che «ces règles doivent être tirées d'un principe évident et ce principe ne peut guère nous être connu sans le secours des mathématiques»,² passa ad esaminare gli accordi e a confrontarli fra loro, pervenendo così alla constatazione che gli accordi formati da terze sovrapposte stanno alla base di tutti gli altri accordi composti dalle stesse note ed hanno in comune un

1. «Je compris d'abord qu'il falloit suivre dans mes recherches» scriverà più tardi «le même ordre que les choses avoient entre-elles; et comme, selon toute apparence, on avoit eû du chant avant d'avoir eû de l'harmonie, je me demandai comment on étoit parvenu à obtenir du chant. Eclairé par la méthode de Descartes, que j'avois heureusement lûe et dont j'avois été frappé, je commençai par descendre en moi-même; j'essayai des chants, à peu près comme un enfant qui s'exerceroit à chanter.» J.-Ph. Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout art musical théorique et pratique*, Paris 1750, pp. 7-8.

2. J.-Ph. Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à son principe naturel*, Paris 1722, Préface, p. v.

Avvertenza

Le note, nel corso del *Manuale di armonia*, poste fra parentesi quadre [...], sono del curatore della presente edizione; tutte le altre sono note di Arnold Schönberg.

Alla memoria di Gustav Mahler



1

Questo libro l'ho imparato dai miei allievi.

Quando insegnavo, non cercavo mai di dire all'allievo solo quello che sapevo, ma semmai quello che lui non sapeva. E tuttavia neppure questa era la cosa principale, anche se mi costringeva a trovare per ogni allievo qualcosa di nuovo: ma mi sforzavo soprattutto di mostrargli l'essenza delle cose alla radice. Perciò non osservavo mai quelle rigide regole che tendono i loro lacci intorno alle menti dei giovani, e tutto si risolveva in indicazioni o suggerimenti che non vincolavano l'allievo così come non vincolavano il maestro. Se poi l'allievo poteva fare ancor meglio senza di esse, ne faceva a meno. Ma il maestro deve avere il coraggio di compromettersi, non deve mostrarsi come un individuo infallibile che sa tutto e non sbaglia mai, ma come l'instancabile che è sempre alla ricerca e qualche volta riesce anche a trovare qualcosa. Che bisogno v'è di voler sembrare un semidio, anziché un uomo in tutta la sua interezza?

Non ho mai dato a intendere ai miei allievi di essere infallibile (il che è necessario solo per un «professore di canto»), anzi ho spesso rischiato di dire cose che poi ho dovuto ritrattare, di dare suggerimenti che, una volta applicati, si sono rivelati sbagliati e ho dovuto correggere: i miei errori forse non hanno giovato, ma non hanno certo nemmeno nociuto all'allievo, mentre il fatto che io li riconoscevo apertamente gli ha forse dato da pensare. D'altra parte l'errore, nel momento in cui si rivelava come tale, mi stimolava a ricontrollare e a formular meglio ciò che prima si era dimostrato mal posto e senza fondamento.

È nato così questo libro. Gli errori che i miei allievi commettevano a causa di mie indicazioni insufficienti o sbagliate mi hanno insegnato a dare indicazioni esatte, mentre le soluzioni giuste hanno confermato l'esat-

tezza del mio metodo, senza per questo indurmi all'eresia di credere di aver realmente risolto il problema. Penso che tale metodo sia stato utile per i miei allievi e per me. Se avessi loro detto solo quello che so, ora saprebbero quello e nient'altro. Può darsi che sappiano ancor meno, ma sanno di certo qual è la cosa che veramente conta: *la ricerca!*

Spero che i miei allievi continueranno questa ricerca, perché sapranno che non si finisce mai di cercare; se lo scopo ultimo può essere di trovare qualcosa, esso può anche facilmente significare la fine di ogni sincera aspirazione.

La nostra epoca cerca molto, ma finora ha trovato soprattutto il *comfort*; e il *comfort* si espande in tutta la sua ampiezza anche nel mondo delle idee, rendendoci tutto più facile di quanto sia mai accaduto. Oggi più che mai l'uomo sa rendersi comoda la vita, e si risolvono dei problemi per eliminare le scomodità. Ma come li si risolvono? Già il fatto che si creda di averli risolti dimostra, con la massima chiarezza, che presupposto della comodità è la superficialità. È molto facile avere una *Weltanschauung* quando si contempla solo ciò che fa comodo senza degnare di uno sguardo tutto il resto. Mentre il resto è quello che conta sul serio. A rendersene conto si vedrebbe che queste *Weltanschauungen* sembrano fatte su misura per i loro paladini, ma che gli elementi che le costituiscono hanno origine essenzialmente nello sforzo di disculparsi.

È curioso che gli uomini del nostro tempo, creatori di nuove leggi morali (o meglio rovesciatori di leggi antiche) *non possano vivere con la colpa!* Ma il *comfort* non pensa certo ad autodisciplinarsi, e così la colpa viene ricacciata oppure elevata a virtù: in questo, a saper ben guardare, si esprime il riconoscimento della colpa in quanto tale. Mentre il pensatore che ricerca fa il contrario, mostra che esistono dei problemi insoluti, mostra, come Strindberg, che «la vita rende tutto orribile», o, come Maeterlinck, che «tre quarti dei nostri fratelli sono condannati alla miseria», o agisce insomma come Weininger e tutti quegli altri che hanno saputo lavorare seriamente di cervello.

La *Weltanschauung* del *comfort*! Muoversi il meno possibile, non scuotere; chi ama tanto il *comfort* non cercherà mai là dove non v'è la sicurezza di trovare qualcosa.

V'è un giuoco di pazienza in cui bisogna infilare l'una nell'altra tre cannuce di metallo di differente diametro che si trovano in una scatola chiusa con un coperchio di vetro. Si può tentare di risolvere il giuoco

con metodo, e ci vuole di solito moltissimo tempo; ma è possibile risolverlo anche diversamente, scuotendo cioè il tutto a piacimento finché il giuoco è fatto. E allora, si tratterà di un caso? Sembra un caso, ma io non ci credo: perché questo «caso» è guidato da un'idea precisa, dall'idea che il moto è in grado di provocare da solo ciò che non è possibile provocare con la riflessione. E non è lo stesso per l'allievo? Cosa ottiene il maestro col metodo? Tutt'al più, se è fortunato, ottiene il moto; ma può anche andargli male e allora ottiene la paralisi completa. Solo il moto è fecondo. Perché dunque non si comincia subito con esso? ma il *comfort* allora dove va a finire!? Perché il *comfort* sfugge ogni moto, senza con questo iniziare la ricerca.

Bisogna fare una scelta tra queste due possibilità; e poco importa che si parta dal moto per giungere alla ricerca o viceversa: perché solo il moto produce ciò che potremmo davvero chiamare «educazione» (*Bildung*), istruzione completa, insomma cultura. L'insegnante che non si appassiona perché dice solo «quello che sa», pretende troppo poco anche dai suoi allievi. Bisogna che il moto parta da lui stesso e la sua inquietudine deve comunicarsi agli allievi: allora anch'essi cercheranno come cerca lui, ed egli non sarà solo veicolo di cultura; e questo è bene. Oggi «cultura» significa infatti sapere di tutto un po' senza comprendere nulla di nulla. Ma il significato vero di questa bella parola è diverso e dovrebbe essere sostituito – dal momento che il termine «cultura» oggi designa un fenomeno spregevole – con «educazione» o «istruzione».

Ecco divenir chiaro, allora, che il primo dovere dell'insegnante è di scuotere ben bene l'allievo. E quando il tumulto che ne nasce si sarà sedato, tutto allora sarà probabilmente andato al suo giusto posto. Oppure non ci andrà mai!

Il moto che in questa maniera nasce dall'insegnante tornerà nuovamente a lui; e anche, in tal senso, posso dire di aver appreso questo libro dai miei allievi. Devo approfittare dell'occasione per ringraziarli.

Vi sono poi persone che debbo ringraziare per altri motivi, e sono coloro che mi hanno sorretto nel lavoro rileggendo le bozze di stampa, dando pareri favorevoli che mi confortavano oppure criticando il mio lavoro e infondendomi così insieme all'energia la capacità di notare gli errori commessi: Alban Berg, che ha compilato l'indice, il dott. Karl Horwitz, il dott. Heinrich Jalowetz, Karl Linke, il dott. Robert Neumann, Josef Polnauer, Erwin Stein e il dott. Anton von Webern. Di

alcuni di questi risentiremo presto il nome; e in occasioni ben più importanti.

Così anche questo moto finirà forse col ritornare a me.

Vienna, luglio 1911.

Prefazione alla terza edizione

Questa ristampa non si differenzia sostanzialmente dalla prima, anche se vi ho apportato molte modifiche. Ho corretto soprattutto la struttura di molte parti e di molti capitoli e alcuni dettagli di stile; inoltre ho aumentato in particolare il numero degli esempi musicali nella prima metà del volume. Quanto alle novità vere e proprie, vanno menzionate soprattutto le direttive per l'uso dei mezzi descritti di volta in volta, che in vari passi del volume ho dato in forma riassuntiva. Non solo questa, ma anche un'altra innovazione mi è derivata dalle dirette esperienze pedagogiche: ho reso cioè vincolante ed esclusiva qualche indicazione che nella versione originale lasciava all'allievo una possibilità di scelta forse non gradita all'insegnante. Si troveranno poi nei dettagli ancora molte altre aggiunte, anche di notevole ampiezza e taluna di importanza fondamentale. Nel suo insieme però il libro – e ne sono lieto – ha potuto restare immutato anche nei punti in cui nel frattempo mi sono avvicinato di uno o più passi alla verità rispetto all'epoca in cui avevo steso la prima edizione: perché sono passi fatti nella stessa direzione di allora.

Sono poi stati eliminati, grazie alla collaborazione di molti amici e allievi, numerosi errori di stampa – specie negli esempi musicali – che erano rimasti nella prima edizione nonostante l'accuratissima correzione. Resta comunque vivo il desiderio che anche questa edizione possa essere corretta, se non meglio almeno altrettanto bene della prima.

Un grazie di tutto cuore vada per l'occasione al mio ex-allievo Erwin Stein, che non solo ha svolto un coscienziosissimo lavoro di correzione, ma ha sfruttato l'occasione per stimolarmi – con una critica penetrante e inesorabile – a eliminare molte gravi lacune; e se il libro è sulla buona

strada per diventare così come io lo posso pretendere da me stesso, egli ha in questo, grazie alla sua iniziativa, un merito grande.

Le frasi che nella prima edizione accompagnavano la dedica a Gustav Mahler sono state tolte perché ritenute oggi superflue. Erano parole scritte subito dopo la sua morte in uno stato di profonda commozione, e in esse vibravano il dolore di averlo perduto e lo sdegno per la sproporzione tra il suo valore e il riconoscimento che aveva trovato intorno a sé. Erano parole commosse e appassionate, parole di battaglia che suonerebbero quasi minimizzanti, oggi che la nuova generazione sta per adempiere il suo compito, che è quello di porre la sua opera a fianco di quella dei nostri artisti sommi.

L'affermazione che «egli fu un Grandissimo» acquistò quasi la forza e la sembianza di una profezia proprio perché non era stata dimostrata. Quella profezia voleva acquistare forza per poterne dare, ma acquistò più di quanto non desse: all'opera stessa, che vive di tutta la sua grandezza, può contribuire moltissimo e pochissimo ad un tempo.

Arnold Schönberg

Mattsee (Salisburgo), 24 giugno 1921

Colui che insegna composizione musicale è chiamato insegnante di teoria; chi poi ha scritto un trattato di armonia è chiamato addirittura teorico. Eppure a un falegname, che anch'egli deve insegnare il mestiere al suo apprendista, non verrà mai in mente di spacciarsi per «insegnante di teoria»: semmai si definisce mastro falegname, che è però più designazione di condizione che titolo; e in nessun caso si ritiene qualcosa come un dotto, anche se alla fin fine conosce il suo mestiere. Se esiste una differenza, essa può consistere solo nel fatto che la tecnica della musica è più «teorica» di quella del falegname: il che non è poi così ovvio. Il fatto che il falegname sappia come si uniscono solidamente tra loro i diversi pezzi di legno si basa sull'osservazione acuta e sull'esperienza, così come avviene quando il «teorico» musicale sa collegare tra loro con efficacia gli accordi. Se il falegname sa che qualità di legname usare per determinate esigenze è perché valuta i rapporti naturali e del materiale, così come fa il «teorico» musicale quando stabilisce, valutando le possibilità dei temi, la lunghezza che può avere un pezzo di musica. Quando il falegname guarnisce con scannellature una superficie piatta per ravvivarla, anch'egli denota cattivo gusto e poca fantasia al pari di quasi tutti gli artisti, ma sempre in misura non inferiore a quella di un «teorico» della musica. Dunque, l'insegnamento del falegname si basa, come quello dell'insegnante di teoria, sull'osservazione, sull'esperienza, sulla riflessione e il gusto, sulla conoscenza delle leggi naturali e delle proprietà del materiale; ma allora, esiste proprio una differenza sostanziale?

Perché dunque un mastro falegname non si chiama «teorico», o un teorico della musica «mastro musico»? Perché c'è una piccola differenza: il falegname non dovrebbe mai intendere il suo mestiere da un punto di

vista esclusivamente teorico, mentre il teorico musicale in genere non ha nessuna capacità pratica; insomma non è un «mastro». Altra differenza: il vero teorico della musica si vergogna del mestiere, perché non è cosa *sua ma di altri*; e non gli basta nascondere questo fatto, senza far di necessità virtù, cosicché il titolo di «maestro» è svalutato, perché potrebbe generare confusione con altri mestieri. Di qui la terza differenza: a una professione più nobile deve corrispondere un più nobile titolo, e per questo la musica – benché ancor oggi il grande musicista venga chiamato «maestro» – non ha, come persino la pittura, un tirocinio artigianale ma l'insegnamento della teoria.

Conseguenza è che nessun'arte è stata tanto ostacolata nel suo sviluppo dai suoi insegnanti quanto la musica, perché non esiste custode più geloso dei suoi averi di chi sa che essi, in fondo, non gli appartengono: quanto più è difficile dimostrare la legittimità del proprio possesso, tanto maggiore è lo sforzo di procurarsela. Il teorico, che di solito non è artista o è un cattivo artista (che è quanto dire che artista non è), ha tutte le ragioni per darsi da fare a consolidare la sua posizione innaturale. Sa che l'allievo imparerà soprattutto dai modelli che i veri Maestri gli indicano nei loro capolavori; e se gli allievi potessero assistere alla composizione della musica come possono assistere alla nascita di un quadro, se ci fossero studi di composizione come ci sono di pittura, sarebbe allora chiaro che l'insegnante di teoria è superfluo, anzi nocivo, come le accademie d'arte. Questo il teorico lo avverte, e si cerca un surrogato ponendo la teoria, il sistema, al posto del modello vivo.

Non voglio polemizzare con i tentativi onesti di chi cerca di trovare le presunte leggi dell'arte: essi sono necessari soprattutto per l'insaziabile cervello dell'uomo. L'impulso più nobile, quello della conoscenza, ci impone il dovere della ricerca; e un'erronea dottrina che sia frutto di un'onesta ricerca sta sempre più in alto della sicurezza contemplativa di chi la rinnega, perché crede di sapere senza aver cercato di persona. È addirittura nostro dovere meditare continuamente sulle cause misteriose di ogni risultato artistico, senza mai stancarci di cominciare da principio, sempre osservando e sempre cercando un nostro ordine, considerando come elementi dati solo i fenomeni, i quali possono essere ritenuti eterni a maggior diritto che non le leggi che si crede di trovare. Poiché li conosciamo con certezza, avremmo più diritto a chiamar «scienza» quel che sappiamo di loro che non tutte le supposizioni con cui cerchiamo di spiegarli.

Ma anche queste supposizioni sono giustificate, in quanto sono tentativi, risultati di applicazioni del pensiero, ginnastica spirituale, forse qualche volta addirittura i primi passi verso la verità.

Se la teoria dell'arte si appagasse di questo e si accontentasse della ricompensa garantita da un'onesta ricerca, non ci sarebbe nulla da obiettarle. Il fatto è che essa vuol essere qualcosa di più: non vuol essere il tentativo di trovar delle leggi, ma pretende di aver trovato le leggi *eterne*. Essa osserva una serie di fenomeni, li classifica secondo alcune caratteristiche comuni e ne deduce le leggi. Questo è giusto, non foss'altro per il fatto che purtroppo non vi sono quasi altre possibilità. Ma qui incomincia l'errore, perché si trae la falsa conclusione che queste leggi, dal momento che sono apparentemente vere per i fenomeni osservati fino a quel momento, dovrebbero esser valide d'ora innanzi anche per tutti i fenomeni futuri. Ecco il più nefasto risultato: si crede di aver trovato una *norma* per determinare il valore d'arte anche delle opere future. Per quanto spesso i teorici siano stati sconfessati dalla realtà quando dichiaravano non-artistico «ciò che non seguiva le loro regole», tuttavia non fanno che «insistere nell'errore». Che sarebbero infatti se non avessero almeno il monopolio della bellezza, dal momento che l'arte non appartiene loro? Che sarebbero se a tutti e per tutti i tempi fosse chiaro ciò che ancora una volta uno di loro mostra? Che sarebbero, dal momento che in realtà l'arte si trasmette con i capolavori e non con le leggi della bellezza? Che cosa li porrebbe al disopra di un mastro falegname?

Qualcuno potrà sostenere che io esagero, e che ognuno sa oggidi che l'estetica non prescrive «leggi di bellezza», ma cerca di dedurne l'esistenza dai risultati delle opere d'arte. Esatto: questo oggi lo sanno quasi tutti; ma nessuno ne tien conto, ed è questo che importa. Faccio un esempio. Credo di essere riuscito in questo libro a confutare alcuni vecchi pregiudizi dell'estetica musicale, e il fatto stesso che essi siano esistiti finora sarebbe già una dimostrazione sufficiente della mia tesi. Ma quando affermo che esiste qualcosa che per me non è requisito necessario per conseguire un buon risultato artistico, quando dico che la tonalità non è una legge naturale ed eterna della musica, tutti vedono che i teorici saltano su indignati e mettono in dubbio la mia onorabilità: chi mai sarebbe oggi disposto ad ammettere una cosa simile, anche se lo dimostrassi ancor più rigorosamente di quanto non farò in queste pagine?

Per consolidare la sua posizione insostenibile il teorico ha bisogno di

una forza che gli viene dall'alleanza con l'estetica, la quale si occupa solo di cose eterne e nella vita arriva dunque sempre troppo tardi. Questa posizione è detta conservativa, il che è ridicolo quanto un treno direttissimo «conservativo»: ma l'estetica garantisce troppi vantaggi al teorico perché questi se ne possa dar pena. «Uno dei mezzi più efficaci per ottenere in musica un buon risultato formale è la tonalità»: ecco una frase che, detta dal maestro all'allievo, non ha nulla di grandioso. Ma com'è diverso quando egli parla del principio della tonalità come di una legge («tu devi...»), una legge che è indispensabile seguire per ottenere dei buoni risultati! Indispensabile... Si sente un soffio di eternità! Prova a sentire diversamente, giovane artista, e li avrai tutti contro, quelli che sanno da gran pezza quello che dico qui. Ti chiameranno «giovinastro spargi-zizzania», «imbroglione», ti calunnieranno («hai voluto turlupinarci, bluffare»); e quando ti avranno ben bene insozzato con la loro volgarità, se ne staranno come quegli eroi che hanno ritenuto vile non rischiare per le loro idee qualcosa che nuoce solo all'avversario; e il briccone, naturalmente, sei tu.

Al diavolo tutte queste teorie, se servono solo a incatenare l'evoluzione dell'arte, e se tutto quello che hanno di positivo consiste, al massimo, nell'aiutare coloro che saranno comunque dei cattivi compositori a diventare presto tali.

Tutti questi «teorici» non realizzano quello che si potrebbe esigere da loro: la forma con cui fanno dell'estetica è estremamente primitiva. Non vanno molto più in là di qualche bella frase, e dall'estetica hanno preso soprattutto il metodo di spiccare affermazioni e giudizi apodittici. Asseriscono per esempio: «Questo passaggio è buono, è cattivo» (mentre sarebbe più giusto e onesto dire «bello» o «brutto»); il che è, in primo luogo, una presunzione bell'e buona, e secondariamente è anche un giudizio estetico. E poi, perché si dovrebbe prestar fede a tale giudizio se non è dimostrato? Bisogna prestar fede all'autorità del teorico? E perché? Costui, quando non dà dimostrazioni precise, dice ciò che sa (cioè quello che non ha trovato per conto suo e che ha dovuto imparare), oppure dice quello che tutti credono, in quanto costituisce l'esperienza generale. Ma la bellezza non ha nulla da spartire con l'esperienza comune, semmai solo con l'esperienza di singoli individui. Innanzi tutto, se un giudizio del genere potesse essere valido senza ulteriore dimostrazione, quest'ultima dovrebbe derivare dal sistema con tale necessità da essere sottintesa. Ma qui

abbiamo messo il dito sulla piaga più dolorosa dei teorici: le loro teorie vogliono aver la funzione di un'estetica pratica, vogliono influenzare il sentimento del bello, nel senso che esso dovrebbe, per esempio, produrre, per mezzo dei concatenamenti armonici, effetti considerati «belli»; vogliono avere il diritto di escludere quelle sonorità e quei concatenamenti che passano per brutti. Tuttavia queste teorie non sono costruite in modo tale che dai loro principi e dal loro coerente sviluppo nasca da sé la valutazione estetica; al contrario, non esiste nessuna relazione, assolutamente nessuna relazione. Questi giudizi di bello e di brutto sono escursioni del tutto arbitrarie nel campo dell'estetica, che non hanno nulla a che vedere con la struttura dell'insieme. Le «quinte» parallele sono cattive (e perché?), questa nota di passaggio è dura (e perché?), gli accordi di «nona» non esistono, oppure sono duri (e perché?). Dove si trova nel sistema dell'armonia la risposta comune a questi tre «perché»? Il sentimento del bello? E che cos'è il sentimento del bello? E poi, in che rapporto sta il sentimento del bello con questo sistema? Sì, proprio, con il sistema!

Questi sistemi! Mostrerò, in altra occasione, che essi a ben guardare non sono nemmeno quello che in fondo potrebbero essere, vale a dire sistemi di esposizione, metodi che distribuiscano unitariamente la materia, la suddividano con chiarezza e partano da principi che garantiscano una successione ininterrotta. Mostrerò che il sistema dei teorici si esaurisce assai presto e deve spesso essere infranto per poi, riassetato da un secondo sistema (che non è nemmeno tale), far posto in qualche modo almeno ai fenomeni più noti. Eppure la cosa dovrebbe andare ben diversamente. Un vero sistema dovrebbe avere innanzi tutto dei principi che abbraccino tutti i fenomeni; e l'ideale sarebbe che ne comprendessero tanti quanti ce ne sono in realtà, non uno di più né uno di meno. Questi principi sono leggi di natura, e solo quei principi che non sono obbligati ad ammettere eccezioni dovrebbero pretendere di essere considerati universalmente validi, in quanto avrebbero in comune con le leggi di natura tale proprietà: mentre le leggi dell'arte abbondano soprattutto di eccezioni!

Anch'io non ho potuto scoprire questi principi e credo che non si arriverà a scoprirli tanto presto. I tentativi di ricondurre incondizionatamente i fenomeni dell'arte a quelli della natura continueranno a naufragare per un bel pezzo; e quindi gli sforzi tendenti a scoprire le leggi del-

l'arte potranno tutt'al più raggiungere i risultati che ottiene un buon paragone, nel senso di acquistare influenza sul modo in cui l'organo del soggetto osservante si adegua alle peculiarità dell'oggetto osservato. Il paragone avvicina ciò che è troppo lontano, ingrandendo taluni particolari; allontana ciò che è troppo vicino, permettendo una visione d'assieme. Non è oggi possibile attribuire alle leggi dell'arte un valore superiore a questo; ma è già molto. Il tentativo di costruire leggi artistiche in base a peculiarità comuni non dovrebbe mancare in un trattato d'arte, così come non dovrebbe venir meno il principio del paragone. Tuttavia non si dovrebbe pretendere che il lettore prenda tali miseri risultati per leggi eterne o per qualcosa di simile alle leggi naturali. Infatti, come si è già detto, le leggi della natura non conoscono eccezioni, mentre le teorie dell'arte constano sostanzialmente di eccezioni. Quello che resta al di fuori di queste eccezioni può bastare, purché venga svolto come metodo di insegnamento, come sistema di esposizione la cui organizzazione può essere sensata e opportuna per raggiungere il fine dell'insegnamento, e la cui chiarezza sia chiarezza di esposizione, senza pretendere di far luce sui principi che stanno alla base di quello che forma la materia stessa dell'esposizione.

Ho cercato tutt'al più di creare un sistema del genere e non so se ho raggiunto il mio scopo. Mi sembra però di essere riuscito almeno a sfuggire a quella situazione forzata che obbliga ad ammettere delle eccezioni. I principi del sistema determinano un'eccedenza di casi possibili su quelli che si incontrano in realtà, errore questo comune anche ai sistemi che non riescono ugualmente a includere tutti i fenomeni musicali. Anch'io dovrò fare delle eccezioni: ma quelli le fanno in base a criteri estetici, e usano termini come «cattivo», «duro», «brutto» ecc., mentre non si servono di un mezzo assai meno pretenzioso e assai più veritiero, che è quello di constatare che si tratta solo di aspetti *inusitati*. Ciò che è veramente brutto non è certo adatto a risultar bello, almeno nel senso di questi esteti, mentre ciò che è semplicemente inusitato può benissimo, anche se non necessariamente, entrare nell'uso. Si toglie così alla teoria della composizione una responsabilità che non ha mai potuto sostenere, ed essa può allora limitarsi a ciò che è veramente il suo assunto: ottenere dall'allievo una tale prontezza da metterlo in grado di creare qualcosa di *sperimentata efficacia*. Non deve essa garantire che si tratti di cosa nuova, interessante o addirittura bella, ma può assicurare che, osservando i suoi

precetti, si può raggiungere qualcosa che assomigli alle condizioni artigianali degli antichi capolavori, almeno fino al punto in cui la creazione si sottrae ad ogni controllo anche dal lato tecnico-meccanico.

Per quanta teoria si faccia in questo volume – e vi sono per lo più costretto per confutare false teorie e per allargare concezioni ristrette fino a comprendervi tutti i fenomeni – questo avverrà però sempre con la piena coscienza che io faccio solo paragoni nel senso sopra descritto, creo simboli, aspiro solo a collegare tra loro idee apparentemente lontane, a sollecitare la comprensibilità mediante una esposizione unitaria, a gettar semi e infondere stimoli mediante la ricchezza di interrelazioni che tutti i fenomeni hanno con un'idea, ma non a stabilire nuove leggi eterne. Se riuscirò ad insegnare a un solo allievo l'artigianato della nostra arte così a fondo come lo può fare qualsiasi falegname, allora sarò contento. E sarei orgoglioso di poter dire, variando un detto ben noto: « Ho *tolto* ai miei allievi di composizione una cattiva *estetica*, ma ho *dato* loro in cambio un buon *mestiere*. »

II. Il metodo d'insegnamento dell'armonia

Si suole suddividere la materia dell'insegnamento della composizione in tre settori: armonia, contrappunto e forma.

L'*armonia* è la teoria degli accordi e delle loro possibilità di collegamento con riguardo ai loro valori architettonici, melodici e ritmici e ai loro rapporti di equilibrio.

Il *contrappunto* è la teoria della disposizione e del movimento delle parti, con riguardo alla combinazione tematica (può essere anche la teoria delle «forme contrappuntistiche»).

La *teoria della forma* insegna a costruire e sviluppare le idee musicali.

Questa suddivisione ha il grande vantaggio di permettere lo studio separato dei diversi fenomeni che costituiscono nel loro insieme la tecnica della composizione musicale. Ma la necessità di sviluppare in maniera autonoma ogni singolo settore determina una separazione troppo netta, e in tal modo le singole parti perdono le relazioni reciproche, cioè quell'affinità che dovrebbe ricongiungerle in vista del comune scopo finale: l'armonia e il contrappunto hanno dimenticato che essi, insieme con la forma, costituiscono la composizione, e l'allievo che, studiando la teoria dell'armonia, dovrebbe essersi fatto una mentalità armonica e, studiando il contrappunto, una mentalità polifonica, se ne sta sprovvisto dinanzi al compito di unire fra loro le singole nozioni apprese e utilizzarle per lo scopo finale. Come in tutte le azioni dell'uomo, anche qui bisogna dunque scegliere la via di mezzo, e v'è ora da chiedersi quali punti di vista determineranno questa scelta.

Sarà certo un sollievo, sia per l'insegnante sia per l'allievo, se tutto quello che si espone appaia in un rapporto interno così chiaro che un fenomeno scaturisca dall'altro. A questo fine è necessario, innanzi tutto,

limitarsi nella materia trattata, che dev'essere liberata da tutto ciò che non la riguarda da vicino. Nel nostro caso, in un trattato d'armonia sarà dunque certamente utile far derivare l'essenza dei concatenamenti armonici esclusivamente dall'essenza degli accordi stessi, eliminando tutto ciò che riguarda il ritmo, la melodia e così via, poichè, se si combinassero tutte le possibilità delle funzioni armoniche con tutte le possibilità del ritmo e della melodia ne nascerebbe una complicazione tale da riuscire impene-trabile sia al maestro sia all'allievo. Tuttavia sarà necessario dare a volte, anche nello stadio iniziale, alcune indicazioni che si riveleranno utili solo in uno stadio superiore: perchè l'armonia è solo lo studio preliminare della composizione. Sarà bene dare però solo quelle indicazioni che si dimostrano veramente utili per raggiungere lo scopo finale, e bisognerà assolutamente evitare quelle prive di reale utilità, da cui nascono possibilità che sono fine a se stesse in quanto derivanti dal sistema e niente di più.

In questo senso tutti i trattati d'armonia scritti secondo il vecchio metodo del basso numerato, in cui l'allievo deve disporre le voci sopra un basso, sono inadeguati, perchè insegnano solo la condotta delle parti, cosa che dovrebbe essere semmai solo in misura limitata compito dell'armonia: l'allievo ne ricaverà da solo la sensibilità per i buoni concatenamenti d'accordi non più di come la potrebbe acquistare dallo studio dei capolavori, dove i risultati sono indubbiamente tali e anche migliori. Ci si fida dunque, in questo caso, del talento dell'allievo, che è ancora la cosa migliore nei casi in cui l'insegnante non è in grado di plasmare coerentemente e con mezzi sicuri la coscienza, le capacità e le nozioni coscienti. È chiaro, in ogni caso, che in tal modo non si lavora sull'essenziale, ma su un fattore marginale: è ingiusto mettere improvvisamente l'allievo — il quale non ha fatto altro per molto tempo che scrivere le parti su successioni di accordi per il cui risultato risponde non lui ma il loro autore — davanti al compito di armonizzare i corali, cioè di creare delle successioni d'accordi di cui risponde lui solo: cosa che né gli è stata spiegata, né è stata fatta oggetto di esercizio. È vero che gli allievi più dotati ci arrivano abbastanza facilmente, perchè aiutandosi con l'orecchio e ricordando la musica che hanno assorbito durante gli studi hanno una certa sensibilità armonica, di modo che l'insegnante non ha che da correggere alcune disuguaglianze, debolezze e uniformità del decorso armonico; ma l'allievo meno dotato, o che ha doti d'altra natura, se ne sta sprovvisto con le regole che si riferiscono esclusivamente alla condotta delle parti, e non

riesce a scrivere un pezzetto che sia coerente nella successione armonica.

Un tempo, quando il pianista aveva ancora il compito di accompagnare leggendo sul basso numerato, poteva essere utile armonizzarne qualcuno. Ma insegnare questo oggi, quando nessun musicista ne ha più bisogno, è inutile, costituisce una perdita di tempo, impedisce di occuparsi di cose più importanti e soprattutto trascura di dare indipendenza all'allievo. Lo scopo principale dell'armonia è di collegare tra loro gli accordi secondo le loro proprietà, creando successioni armoniche che diano, ogni volta, il risultato desiderato; e per raggiungere questo scopo non è necessario possedere a fondo l'arte della condotta delle parti. Non è difficile imparare quattro regolette che vietano le quinte parallele, insegnano come trattare le dissonanze, e così via; e poi, ci sono il contrappunto e la teoria della forma che studiano assai più adeguatamente il modo di muovere le parti (impensabile senza l'elaborazione tematica); invece per quel che riguarda la concatenazione degli accordi, è sufficiente saper evitare una condotta non-melodica, mentre il melodizzare corrompe il gusto e fa insorgere un'idea sbagliata della composizione musicale.

Preferisco perciò il metodo antico, che faceva decidere, fin da principio, all'allievo stesso la successione degli accordi, e comincerò con esercizi semplici, il cui intento cresce insieme con i mezzi, dalle cadenze più semplici e dalle modulazioni fino ad alcune applicazioni pratiche in forma di esercizi. Il vantaggio di questo metodo è che fin dagli inizi è l'allievo stesso che in un certo senso «compon»e. Le frasi musicali che egli concepisce seguendo le istruzioni ricevute possono costituire la base per l'evoluzione del senso armonico della forma, e anche se inizialmente vengono stese senza tendere a particolari risultati, le esigenze aumentano con il crescere dei mezzi a disposizione dell'allievo. Egli impara così non solo a comprendere i mezzi, ma a impiegarli esattamente. Appena possibile, queste esercitazioni mireranno a uno scopo preciso: quello di consolidare ed esprimere la tonalità, la cadenza tonale; indi verrà il contrario, cioè l'abbandono della tonalità: la modulazione. A quest'ultimo settore io dedico la massima attenzione, perché, come nella cadenza, si esprime qui, nel modo più pregnante, il fattore architettonico e costruttivo dell'armonia, del concatenamento degli accordi. Anche qui mi rifaccio a metodi non nuovi, in quanto non faccio modulare a salti come avviene nella maggior parte dei trattati per mezzo di pochi crudi accordi modulanti, ma tendo a far sì che la modulazione abbia luogo gradualmente, abbia

modo di prepararsi e di evolversi ponendo così la base ai posteriori sviluppi tematici.

Analizzando i capolavori della musica si nota che la modulazione – per esempio quella che porta dal primo al secondo tema – è condotta quasi esclusivamente in questa maniera; e poiché l'unico compito dell'insegnante è di trasmettere all'allievo la tecnica dei Maestri, stimolandolo se possibile con quest'operazione a creare e a comporre per conto suo, è chiaro che ogni altro metodo puramente teorico sarebbe inadeguato allo scopo. Non voglio qui discutere se certe modulazioni improvvisi, come quelle raccomandate dal Richter,¹ potranno mai creare le fondamenta per lo sviluppo tematico: c'è perlomeno da dubitarne, ed è piuttosto probabile che con una modulazione così rapida i mezzi raccomandati – che si riducono esclusivamente all'accordo di dominante e a quello di settima diminuita – risultino poveri e primitivi, e che un periodo musicale in cui si denota un punto di volta armonico così intenso, necessiti anche di mezzi modulanti più ricchi e variati. Ho cercato dal canto mio di indicare il maggior numero possibile di mezzi modulanti, combinando tra loro le varie possibilità d'impiego o almeno dando qualche indicazione in questa direzione. Anche nei compiti sulle modulazioni tendo inizialmente solo a raggiungere la soluzione più rapida e facile, ma con ogni nuovo mezzo messo a disposizione dell'allievo il punto d'arrivo deve allargarsi. Se si usa, per esempio, la cadenza d'inganno, essa deve evitare la monotonia della ripetizione, garantendo invece, pur con la ripetizione, un risultato più efficace. Così l'allievo impara fin dall'inizio a ottenere il miglior effetto con i mezzi di cui dispone, cioè impara a sfruttare completamente questi mezzi e a non impiegarne più di quanti ne siano necessari. A questo punto siamo già nel campo della composizione vera e propria – almeno nei limiti concessi dall'armonia: ma è un punto a cui bisogna pur arrivare!

Ho evitato di inserire in questo volume analisi armoniche, che ritengo superflue. Se l'allievo fosse in grado di assimilare dagli esempi tratti dalla letteratura musicale ciò che gli serve per comporre, non ci sarebbe bisogno di insegnare armonia; ed è indubbiamente possibile imparare in que-

1. [Ernst Friedrich Eduard Richter (1808-1879) fu professore di armonia e contrappunto nel conservatorio di Lipsia dalla sua fondazione (1843) e pubblicò un celebre trattato d'armonia (*Lehrbuch der Harmonie*, 1853) che dettò legge per oltre un secolo: tradotto in sei lingue, è tuttora in uso presso numerosi insegnanti tedeschi (34ª ediz. Leipzig 1948).]

sto modo. Io stesso, per esempio, non ho mai studiato armonia e sono dunque una dimostrazione fra le tante. Ma la maggior parte degli studenti ha bisogno di essere guidata, e allora, ammessa la necessità dell'insegnamento, sarà bene dire tutto quello che è possibile. L'analisi è invece di solito piuttosto una prova che l'autore fa sull'esattezza della sua teoria anziché un reale giovamento per l'allievo. Non nego che è utile per l'allievo rendersi conto dell'andamento dell'armonia nei capolavori della musica; ma l'unica maniera possibile per raggiungere questo scopo è di saggiare la costruzione armonica di un'intera composizione e i rapporti di peso tra gli accordi e tra le successioni di accordi (cosa comunque impossibile nell'ambito di un trattato di armonia), mentre tutto il resto rimane relativamente inutile. Solitamente nelle analisi armoniche si mostra in quale tonalità modula il tema, oppure — ciò che sarebbe più giusto — quanti accordi apparentemente estranei possono presentarsi nell'ambito di una idea musicale, senza che si abbandonino il tono d'impianto: ma tutto questo non è più necessario quando si danno all'allievo i mezzi per fare da sé quest'analisi; allora egli comprenderà da solo molto meglio di quanto non possa mediante l'analisi, cioè capirà la costruzione armonica di un pezzo. Ma la proporzione dei rapporti tra incisi ed armonia, lo sviluppo del ritmo, in una parola tutto ciò che è propriamente attinente alla composizione in un pezzo di musica, non è argomento di un trattato di armonia, e non v'è quasi bisogno di dirlo. Allora sono tutte cose non essenziali, e non riesco a capire come l'allievo possa apprendere l'essenziale se gli si fa continuamente credere che quello che conta sono le cose marginali.

Non intendo in linea di massima polemizzare con singoli metodi di autori ben identificabili, e mi limiterò a spiegare le cose come le ho ravvisate nella loro esattezza; tuttavia, iniziando un'esposizione che ritengo nuova, sono prima costretto a confutare quella vecchia corrente. Questa stessa ragione mi impone di non menzionare quali delle singole idee esposte in questo volume io ritengo nuove. Io sono un musicista, e quello che dirò qui non l'ho racimolato in giro, ma posso ritenerlo frutto di pensiero, delle mie esperienze di insegnante e di compositore, e in questa veste sono ben autorizzato a dispensarmi dalle indicazioni delle fonti, che sono la normalità nei lavori a carattere teorico: è un lavoro lungo e improduttivo e può farlo solo chi ama più la teoria che il lato vivo dell'arte. Preferisco ammettere che io devo evidentemente molte indicazioni a sistemi già esistenti: quali e quanti non lo so più, perché ho perso ogni possibilità di controllo

in questo senso, dato il modo con cui ne ho fatto uso. Ma va detto anche che tutto il meglio di questo volume lo devo per lo più a cattivi libri e a idee sbagliate, che mi hanno costretto a meditare sul giusto; altre cose sono venute fuori da sole elaborando tutto il sistema, mentre l'insieme è intuizione artistica, e come tale immediato. Credo che alcune delle idee qui esposte possono ritenersi nuove, mentre altre possono considerarsi, in un certo senso, diverse da quelle sinora conosciute, se non altro per l'esposizione, che apre prospettive ampie e precise. Rinuncio però volentieri alla gloria della novità se me la devo andare a racimolare a fatica nei più importanti trattati d'armonia.

Questo libro vorrebbe essere un manuale e servire come tale a fini pratici, cioè dare all'allievo un sicuro metodo di esercitazione. Ma non potrò per questo evitare a volte di schiudere, servendomi di un'ipotesi, nuove prospettive su rapporti più complicati, su affinità e relazioni che la creazione artistica ha con altre attività dell'uomo, sulle reciproche relazioni tra gli elementi dati in natura fuori di noi e il soggetto operante o contemplante. Ripeto che quello che si dirà in questo senso non vuole aver validità di teoria, ma solo di un paragone più o meno compiuto, nel quale non va tanto ricercata l'esattezza assoluta quanto la possibilità di prospettive fisiche o psicologiche. Forse il musicista medio, che anche oggi non è abituato a pensare intensamente, farà perciò un po' fatica a comprendere questo libro; o forse esso può essere compreso solo dagli allievi già avanzati nello studio e dagli insegnanti; e questo dovrebbe spiacermi perché avrei voluto venire incontro con quest'opera ai più giovani: ma non posso farci nulla, e devo aspettare.

Speriamo che quando il musicista medio sarà così avanti da non aver bisogno solo di «compendi» o di testi concepiti come un indistruttibile libro illustrato, non sia ancora passato il tempo per quello che ho avuto da dire.

III. Consonanza e dissonanza

Sul gradino più basso l'arte è semplice imitazione della natura. Ma ben presto diventa imitazione della natura nel senso più ampio di questo concetto, cioè non solo imitazione della natura esteriore ma anche di quella interiore: in altre parole essa non solo rappresenta gli oggetti o le cause che provocano un'impressione, ma soprattutto l'impressione stessa, magari senza riguardo alle sue cause, al dove e al come; e l'induzione all'oggetto originario esterno ha forse, in questo stadio, solo un'importanza secondaria, data la sua scarsa immediatezza. Al suo più alto livello l'arte si occupa solo di riprodurre la natura interiore. Qui le impressioni si sono associate tra loro e con altre impressioni sensibili, collegandosi con nuovi complessi e nuovi movimenti: in questo stadio l'unico compito dell'arte è di riprodurre queste nuove impressioni, e il tentativo di risalire alla cagione esterna è praticamente vano. A tutti i livelli dell'evoluzione l'imitazione del modello, dell'impressione o dei complessi di impressioni, è di esattezza relativa, da un lato a causa della limitatezza delle nostre facoltà, dall'altra – in maniera più o meno cosciente – perché nel materiale in cui avviene la riproduzione, l'imitazione è diversa dal materiale o dai materiali da cui è costituita la cagione stessa, tanto che è possibile, per esempio, produrre sensazioni visive o tattili con il materiale proprio delle sensazioni auditive.

Forse già il tipo più semplice di imitazione della natura si basa su un complesso multiforme, e si comprende quanto sia difficile sapere quali siano gli oggetti esterni da cui è costituita; analogamente l'analisi incontra insormontabili difficoltà quando per la ricerca si prendono le mosse dall'impressione esercitata sul soggetto contemplante. Ma una vera teoria, come mostra Schopenhauer nella sua teoria dei colori, dovrebbe sempre prender le mosse dal soggetto, e allo stesso modo in cui Schopenhauer

esamina i colori come fenomeni fisiologici, «come condizioni, modificazioni dell'occhio», si dovrebbe, volendo fondare una vera teoria dei suoni, risalire sempre al soggetto, cioè all'orecchio.¹ Non intendo ora esporre una teoria del genere né una teoria delle armonie, cosa per cui non ho neppure le capacità né il sapere necessario, ma aspiro solo a dare una esposizione del mezzo armonico tale da permettere un'applicazione immediata alla prassi. Potrà ugualmente avvenire che mettendomi su questa via io raggiunga risultati superiori a quelli cui aspiro, dal momento che mio unico scopo è la chiarezza e la ricchezza di rapporti insiti nell'esposizione; ma non è questa la mia mèta, anche se ciò non dovrebbe per me essere motivo di contrarietà; e quando teorizzo, non importa tanto che queste teorie siano esatte quanto che esse siano adatte come paragoni a chiarire l'oggetto e ad aprire una prospettiva all'osservazione.

Ci sono di conseguenza due motivi per cui posso evitare di prendere come base delle mie osservazioni il soggetto: il primo è che non voglio esporre una teoria dei suoni o delle armonie, ma solo spiegare alcuni artifici; il secondo è che questa spiegazione non pretende di essere presa per una teoria. Per le considerazioni che farò posso dunque servirmi dell'oggetto, del materiale della musica, sempre che riesca a concordare ciò che voglio spiegare con ciò che di questo oggetto si sa o si suppone.

Materiale della musica è il suono che, in primo luogo, agisce sull'orecchio. La percezione sensibile provoca delle associazioni e mette in relazione suono, orecchio e mondo delle sensazioni: dal concorso di questi tre fattori dipende tutto ciò che si avverte nella musica in quanto arte. Come si osserva tuttavia che un composto chimico ha proprietà diverse dai singoli elementi che lo compongono, e che l'impressione prodotta da un'opera d'arte ha altre proprietà rispetto a quelle delle singole componenti, analogamente siamo autorizzati, analizzando il fenomeno nel suo insieme, a prendere in considerazione per determinati scopi determinate proprietà dei singoli elementi costitutivi: anche il peso atomico e la quantità chimica permettono, in fondo, di trarre delle conclusioni sul peso molecolare e sulla quantità del composto. Sarebbe probabilmente assurdo voler derivare da una delle componenti, per esempio dal solo suono, tutto ciò che costituisce la «fisica» dell'armonia; tuttavia se ne potranno sempre trarre

1. [Com'è noto, Schopenhauer, partendo dalle ricerche di Goethe sul colore, scrisse poi il saggio *Über das Sehn und die Farben*, Leipzig 1816.]

alcune peculiarità, dal momento che l'orecchio, nella sua qualità di organo ricettivo dato, ha comunque una disposizione naturale per il suono che sta a quella del suono stesso come parti concave stanno alle relative convesse. Ma uno dei tre fattori elencati sopra, cioè il mondo delle nostre sensazioni, si sottrae talmente a un preciso controllo che sarebbe probabilmente considerato basarsi sulle poche supposizioni possibili in questo campo all'osservazione con la stessa sicurezza con cui ci si basa su quelle supposizioni che vengono chiamate col nome di «scienza».

Si può dire che, in questo senso, conti ben poco partire da un'ipotesi giusta o sbagliata, poiché prima o poi essa verrà comunque confutata: l'unica cosa che può avere importanza è di basarsi su supposizioni che, senza voler esser considerate leggi di natura, soddisfino la nostra necessità formale di senso e di coerenza. Se si riuscisse a derivare e a spiegare solo con l'aspetto fisico del suono tutti i fenomeni, a chiarire e a risolvere tutti i problemi, importerebbe ben poco che la nostra conoscenza fisica del suono fosse giusta, in quanto è perfettamente possibile, seguendo la via della deduzione o dell'intuizione, arrivare a giusti risultati anche basandosi su una osservazione sbagliata, mentre non è affatto dimostrato che un'osservazione migliore o più esatta debba anche necessariamente dare le conclusioni migliori o più giuste. Gli alchimisti, per esempio, servendosi di strumenti imperfetti, hanno riconosciuto la possibilità di trasformare tra loro gli elementi, mentre i chimici del secolo XIX, assai meglio attrezzati, sostenevano l'opinione superata che gli elementi fossero indivisibili e immutabili. È un punto di vista oggi superato, e questo lo dobbiamo non ad osservazioni più approfondite o a una più perfetta conoscenza, e neppure a deduzioni migliori, ma a una scoperta casuale. Questo progresso non è dunque risultato da necessità, né lo si poteva prevedere sulla base di un lavoro determinato, ma si è realizzato a dispetto delle continue applicazioni, inaspettatamente, immeritatamente e quasi senza volerlo. È vero che lo scopo di ogni ricerca dev'essere un'interpretazione esatta del fenomeno, benché quasi sempre ne risulti un'interpretazione inesatta: ma non per questo bisogna rovinarsi il piacere di aspirarvi e, semmai, bisognerebbe accontentarsi, essendo questo l'unico fattore positivo che nasce da ogni sforzo di ricerca.

In questo senso ha dunque poca importanza, per l'interpretazione dei problemi di armonia, che la funzione dei suoni armonici sia stata confutata o almeno messa in dubbio dalla scienza. Se, come ho detto, si riuscisse a dare a quei problemi un significato e ad esporli con chiarezza, nonostante che la

teoria degli armonici sia falsa, lo scopo potrebbe ugualmente considerarsi raggiunto, anche se dovesse risultare dopo qualche tempo (cosa non assolutamente implicita) che tanto la teoria degli armonici quanto l'interpretazione che se ne è data sono sbagliate. Potrò fare questo tentativo con tanta maggior tranquillità in quanto, per quel che ne so, non si è riusciti finora a confutare questa teoria con assoluta certezza, e dal momento che nessun essere umano è in grado di controllare personalmente ogni particolare, mi vedo anch'io costretto ad accontentarmi di quel che si sa, almeno entro i limiti in cui mi è consentito credermi. Mi baserò pertanto, nelle mie osservazioni, sulla teoria dei suoni armonici, anche se è discutibile, perché quello che ne posso dedurre mi sembra coincidere con l'evoluzione dei mezzi dell'armonia.

Ripeto che materiale della musica è il suono; esso va dunque considerato, con tutte le sue caratteristiche e con tutti i suoi effetti, come elemento capace di dar luogo a fenomeni artistici. Tutte le sensazioni che produce sono poi gli effetti manifestati dalle sue caratteristiche, e influiscono in qualche maniera sulla forma, di cui il suono è elemento costitutivo, cioè su tutto il pezzo musicale. Una delle sue caratteristiche più notevoli è la serie degli armonici superiori,¹ dove, dopo alcuni suoni più facilmente avvertibili, compare una serie di suoni più deboli. È certo che di questi suoni armonici i primi sono più familiari e gli ultimi – praticamente impercettibili – più estranei all'orecchio. In altre parole, sembra che quelli più vicini contribuiscano, in maggior misura o con elementi più sensibili, a quello che abbiamo indicato come il fenomeno generale del suono in quanto fenomeno atto ad effetti d'arte, mentre quelli più lontani sembrano contribuirvi in misura minore. È certo però che tutti questi suoni contribuiscono più o meno a non far perder nulla delle emanazioni acustiche del suono fondamentale, ed è altrettanto certo che il nostro mondo sensibile tien conto di tutto il fenomeno, e dunque anche di questi suoni armonici: se quelli più lontani possono non arrivare a essere analizzati dall'orecchio, essi vengono però percepiti come timbro, il che significa che l'orecchio musicale in questo caso non tenta più di analizzare con esattezza il fenomeno, ma annota

1. L'allievo può in parte costatare praticamente il fenomeno degli armonici superiori abbassando sulla tastiera del pianoforte i tasti *do*³, *mi*³, *sol*³ senza produrre suono e poi percuotendo senza pedale, per brevissima durata e con forza, il *do*¹ eventualmente raddoppiato con il *do* all'ottava inferiore: si potranno così avvertire gli armonici *do*³-*mi*³-*sol*³ in un caratteristico suono flautato.

comunque l'impressione che gliene deriva. Percepiti dall'inconscio, essi vengono analizzati quando salgono alla superficie della coscienza, e allora ne viene stabilita la relazione con la sonorità nel suo insieme. Ripeto che questa relazione consiste nel fatto che i suoni più vicini contribuiscono *di più* al suono e quelli lontani *meno*. La differenza è dunque tra loro graduale e non sostanziale, e come si nota anche nelle cifre che esprimono il numero delle vibrazioni, essi non sono in antitesi, come non lo sono il numero due e il numero dieci; e le espressioni «consonanza» e «dissonanza», che indicano un'antitesi, sono errate: dipende solo dalla crescente capacità dell'orecchio di familiarizzarsi anche con gli armonici più lontani, allargando in tal modo il concetto di «suono atto a produrre un effetto d'arte» in modo che vi trovi posto tutto il fenomeno naturale nel suo complesso.

Quello che è oggi lontano, domani potrà essere vicino: basta esser capaci di avvicinarsi. Nella via che la musica ha percorso essa ha introdotto nell'ambito dei suoi mezzi espressivi un numero sempre maggiore di possibilità e di rapporti già insiti nella costituzione del suono.

Continuerò nondimeno a far uso delle espressioni «consonanza» e «dissonanza», per quanto esse siano ingiustificate, giacché ci sono ormai i sintomi che l'evoluzione dell'armonia dimostrerà ben presto l'insufficienza di questa suddivisione. Introdurre nello stadio attuale una nuova terminologia non avrebbe senso e riuscirebbe ben poco soddisfacente. Dato che dovrò operare con questi concetti, definisco «consonanze» i rapporti più vicini e più semplici rispetto al suono fondamentale, «dissonanze» quelli più lontani e più complicati. Le consonanze risultano dai primi armonici e sono tanto più perfette quanto più sono prossime al suono fondamentale. Infatti, quanto più esse sono prossime a questo suono, tanto più è facile notarne l'affinità con quest'ultimo, inserirle e assimilarle alla sonorità complessiva e definirne il rapporto sonoro con la fondamentale come un'armonia «in riposo», un'armonia che non necessita di risoluzione. Lo stesso dovrebbe valere per le dissonanze. Se questo non è vero, se non è possibile giudicare con lo stesso metodo la capacità di assimilare le dissonanze correnti e se la distanza dal suono fondamentale non è un buon metro per valutare il grado di dissonanza, non si è però dimostrato nulla contro il punto di vista che qui ho sostenuto, perché è assai difficile misurare perfettamente queste differenze che sono relativamente piccole e si esprimono con frazioni dal denominatore molto alto. Per dire se $\frac{8}{234}$ è un numero più grande o più piccolo di $\frac{23}{680}$ è necessario rifletterci, mentre una valutazione approssi-

mativa può ingannare: analogamente, la valutazione dell'orecchio non è attendibile. Di conseguenza, la tendenza a utilizzare le consonanze lontane (oggi chiamate dissonanze) come mezzi musicali doveva condurre a qualche errore e a qualche giro vizioso. La via della storia, così come si manifesta nelle dissonanze più correnti e più usate, non ci aiuta qui a valutare esattamente la situazione reale, come dimostrano le scale incomplete o bizzarre di alcuni popoli che, a loro volta, possono sicuramente chiamare in causa la natura: anzi, i loro suoni sono forse spesso più naturali (cioè più giusti, più esatti, migliori) dei nostri, perché nel sistema temperato, che è solo un espediente per soggiogare le difficoltà del materiale, le analogie con la natura sono pochissime. Ciò è forse un vantaggio, ma non certo un privilegio.

La consonanza più perfetta, dopo l'unisono, è il suono che nella serie degli armonici si presenta per primo, quindi spesso anche il più sensibile: l'ottava. Poi viene la quinta, infine la terza maggiore, mentre la terza minore e la sesta maggiore e minore da un lato non sono rapporti del suono fondamentale, dall'altro non si incontrano nella serie ascendente degli armonici: questo spiega perché una volta si potesse discutere se fossero o meno consonanze. Invece la quarta, designata come «consonanza imperfetta», è un rapporto della fondamentale ma in direzione opposta, e potrebbe per questo essere considerata, come la terza minore, la sesta maggiore e la sesta minore, una consonanza imperfetta oppure una consonanza vera e propria, come talvolta avviene. Ma l'evoluzione della musica ha qui seguito un'altra via, dando alla quarta una posizione particolare. Sono considerate dissonanze la seconda maggiore e minore, la settima maggiore e minore, la nona, ecc., poi tutti gli intervalli aumentati e diminuiti (ottava, quarta, quinta, aumentate e diminuite), e così via.

IV. Il modo maggiore e le triadi sui gradi della scala

La nostra scala maggiore – formata dai suoni *do, re, mi, fa, sol, la, si* che stavano anche alla base dei modi greci e di quelli gregoriani – può ritenersi nata dall'imitazione della natura; intuizione e combinazione empirica hanno concorso a creare una nuova concezione della proprietà più caratteristica del suono, cioè la serie degli armonici, che noi immaginiamo disposta verticalmente come ogni sonorità simultanea: infatti essa è stata trasposta nella dimensione orizzontale, nella non contemporaneità, in sonorità successive. Il modello naturale, che è il suono, presenta le seguenti proprietà:

1. Un suono è composto da una serie di suoni simultanei, gli armonici; costituisce cioè un accordo. Gli armonici di un suono fondamentale do_1 sono:

$$do_2, sol_2, do_3, mi_3, sol_3, (si\ b_3), do_4, re_4, mi_4, fa_4, sol_4, ecc.$$

2. In questa serie di suoni il *do* è quello che ha maggior forza perché si presenta con maggior frequenza e perché risuona anche come suono fondamentale, cioè di per se stesso.

3. Dopo il *do*, il suono che ha più forza è il *sol*, che si presenta prima e quindi anche più spesso dei restanti armonici.

Se si pensa questo sol_2 a sua volta come suono reale (come avviene nelle successioni orizzontali della serie degli armonici quando ad esempio si suona la quinta di un corno intonato in *do*), anch'esso ha degli armonici che sono:

$$sol_3, re_4, sol_4, si_4, re_5, ecc.,$$

tenendo presente che il presupposto di questo sol_2 , con tutti i suoi armonici,

è il do_1 (suono fondamentale del suddetto corno): entrano così in azione anche gli armonici dell'armonico. Ne deriva:

4. che un suono reale (il sol_2) risulta dipendente dal do_1 che sta una quinta sotto. Ciò permette di concludere che *questo suono* do_1 è a sua volta dipendente dal FA una quinta sotto.

Se si prende ora il do_1 come suono centrale, la sua situazione può essere rappresentata da due forze di cui la prima tende verso il basso (verso il FA), e la seconda verso l'alto (verso il sol_1):

$$\begin{array}{c} sol_1 \\ \uparrow \\ do_1 \\ \downarrow \\ FA \end{array}$$

La dipendenza del sol_1 dal do_1 — che opera propriamente nella stessa direzione del FA — va intesa come la forza di un uomo che si afferra a una trave e reagisce con la sua forza fisica alla forza di gravità, in quanto con la sua forza egli agisce nei confronti della trave come la forza di gravità agisce verso di lui, con il risultato però che la sua forza *si oppone* a quella di gravità. Questo giustifica che si possano rappresentare queste due forze come opposte.

Tornerò ancora su questa peculiarità per trarne alcune conclusioni. Per ora è importante verificare che questi tre suoni stanno tra loro in un rapporto vicinissimo, sono cioè affini. Sol è il primo armonico (dopo l'ottava) del do , e do è il primo di fa ; e questo armonico (dopo l'ottava) è il più simile alla fondamentale, vale a dire che contribuisce più degli altri alla caratteristica del suono e della consonanza.

Una volta autorizzati a ritenere che gli armonici del sol possono essere realizzati in se stessi, si può applicare questa supposizione anche al FA , dal momento che il FA sta al do_1 come il do_1 sta al sol_1 . Si spiega così come la serie di suoni che ne risulta sia alla fine composta dagli elementi costitutivi essenziali di un suono fondamentale e dei suoni a lui più direttamente affini, i quali ne fanno un punto fisso, mantenendolo in equilibrio con le loro forze operanti in direzioni opposte. Questa serie di suoni si presenta come il risultato delle peculiarità dei tre fattori, come proiezione verticale e come addizione:

suono fondamentale suoni armonici

<i>FA</i>	<i>fa</i> ₁	<i>do</i> ₂	<i>fa</i> ₂	<i>la</i> ₂	<i>do</i> ₃	<i>mi</i> ₃	
<i>do</i> ₁		<i>do</i> ₂	<i>sol</i> ₂		<i>do</i> ₃	<i>mi</i> ₃	
<i>sol</i> ₁			<i>sol</i> ₂		<i>re</i> ₃	<i>sol</i> ₃	<i>si</i> ₃
	<i>fa</i> ₁	<i>do</i> ₂	<i>sol</i> ₂	<i>la</i> ₂	<i>re</i> ₃	<i>mi</i> ₃	<i>si</i> ₃

Addizionando gli armonici (senza tenere conto di quelli ripetuti) si ottengono i sette suoni della scala, non ancora disposti uno dopo l'altro: la successione della scala si ottiene se si suppone che entrino in azione anche gli altri armonici, cosa che non solo si può, ma si deve supporre. Infatti l'orecchio avrebbe potuto determinare l'altezza relativa dei suoni risultanti anche paragonandoli con corde tese, che si allungano o si accorciano a seconda che il suono è più grave o più acuto, ma avrebbe anche potuto affidarsi alla guida degli armonici più lontani. Ecco il risultato dell'addizione:

fonda- mentale	armonici									
<i>FA</i>	<i>fa do fa</i>	<i>la do</i>	(<i>mi</i> ♯)	<i>fa sol la</i>	(<i>si</i> ♯)	<i>do</i> , ecc.	<i>fa</i> , ecc.			
<i>do</i> ₁	<i>do</i>	<i>sol</i>	<i>do</i>	<i>mi</i>	<i>sol</i>	(<i>si</i> ♯)	<i>do re mi fa sol</i> , ecc.			
<i>sol</i> ₁		<i>sol</i>	<i>re</i>		<i>sol</i>	<i>si</i>	<i>re (fa) sol la si do re</i>			
			(<i>mi</i> ♯)		(<i>si</i> ♯)					
			<i>do re</i>	<i>mi fa sol la</i>	<i>si do re mi fa sol la si do re</i>					

È la nostra scala di *do* maggiore.

Si presenta qui un interessante fenomeno marginale.

I due suoni *mi* e *si* compaiono nella prima ottava modificati rispettivamente in *mi*♯ e *si*♯; il che spiega perché fosse possibile discutere sulla consonanza dell'intervallo di terza, e spiega pure la presenza nel nostro alfabeto musicale del *si* (♯) e del *si* ♯ (♯): dati gli armonici della prima ottava si era in dubbio tra i due suoni.¹ La seconda ottava, nella quale gli armonici

1. Questo spiega forse anche l'esistenza dei modi gregoriani: si sentiva l'effetto di una fondamentale ma non si sapeva quale fosse, e quindi li si provavano tutti. Quanto alle alterazioni, esse si presentavano forse nel modo prescelto ma non facevano parte del modo naturale e originario.

del *FA* e del *DO* si avvertono già più debolmente, decise in favore del *mi* e del *si* naturali.

Non siamo in grado, né ha importanza, di giudicare se i pionieri della musica abbiano trovato questa successione di suoni per mezzo dell'intuizione o della combinazione. Tuttavia, ai teorici che stabiliscono complicate teorie è lecito fare un'obiezione: quelli che l'hanno trovata erano certamente in grado di disporre, oltre che dell'istinto, anche di capacità di riflessione. Non è dunque affatto impossibile che, in questo caso, la verità sia stata trovata con la sola ragione, che cioè una parte del merito non spetti solo all'orecchio, ma anche alla capacità combinativa. Non siamo stati poi noi i primi a usare il cervello!

La scoperta della scala è stata una fortuna per l'evoluzione della nostra musica, sia per i risultati conseguiti, sia perché avremmo potuto trovare, allo stesso modo, un'altra successione di suoni, come hanno fatto gli arabi, i cinesi, i giapponesi o gli zigani. Il fatto che la loro musica non si sia sviluppata all'altezza della nostra non deve però essere necessariamente imputato all'imperfezione della loro scala, ma può anche dipendere dall'imperfezione dei loro strumenti o da qualche altro caso fortuito, che in questa sede non può essere preso in esame.

In ogni caso non è solo alla nostra scala che noi dobbiamo l'evoluzione suddetta, né questa scala è il punto estremo, il fine della musica, ma ne è solo una tappa provvisoria. La serie degli armonici, che ha condotto l'orecchio a definire la scala, presenta ancora molti problemi che renderanno necessario un approfondito esame. Se per ora possiamo evitare questi problemi, lo dobbiamo quasi esclusivamente a un compromesso tra gli intervalli naturali e la nostra incapacità di farne uso, cioè a quel compromesso che si chiama «sistema temperato» e che rappresenta un armistizio a tempo indeterminato. Questa riduzione dei rapporti naturali a rapporti più maneggevoli non potrà però con l'andar del tempo reggere all'evoluzione; e quando ne sentirà il bisogno l'orecchio dovrà occuparsi di quei problemi. Allora anche la nostra scala si risolverà in un ordine superiore, proprio come i modi gregoriani si sono risolti nei modi maggiore e minore: e non si può prevedere se saranno quarti, ottavi, terzi o addirittura, come pensa Busoni, sesti di tono,¹ oppure se si passerà direttamente a una scala di 53

1. [Cfr. F. Busoni: *Entwurf einer Ästhetik der Tonkunst* (Saggio di una nuova estetica musicale), Trieste 1907; 2ª ed. ampliata, Leipzig 1910: «Se accanto a ogni tono

suoni, come quella calcolata da Robert Neumann.¹ Forse questa nuova suddivisione dell'ottava sarà non-temperata, e avrà ben poco in comune con la nostra. Tuttavia i tentativi che si fanno qua e là di comporre musica con i terzi o con i quarti di tono sono destinati a rimaner vani finché saranno così pochi gli strumenti in grado di eseguirla. Probabilmente quando l'orecchio e la fantasia saranno maturi, si avranno di punto in bianco anche la scala e gli strumenti adeguati. È certo comunque che questa corrente esiste oggi e che raggiungerà un suo scopo; può darsi che anche qui si debbano superare molte lungaggini e molti errori, e che anche questi ultimi potranno portare ad esagerazioni o all'illusione di aver trovato il definitivo e l'immutabile. Forse si arriverà anche qui a stabilire leggi e scale musicali, attribuendo loro una validità estetica eterna. Ma per chi guarda lontano anche questo non sarà la fine: egli sa che ogni materiale può essere oggetto d'arte, purché sia tanto cristallino da poter essere trattato in corrispondenza alla sua presunta natura, ma non tanto da non lasciar spazio alla fantasia in zone ancora inesplorate, che le permetteranno di mettersi in

noi conserviamo un semitono otteniamo una seconda serie di toni che sta mezzo tono sopra la prima. Se dividiamo questa seconda serie di toni interi in terzi di tono, otteniamo per ogni terzo di tono della serie inferiore un corrispondente semitono in quella superiore. Così, a vero dire, è sorto un sistema di sestì di tono, e possiamo essere certi che anche i sestì di tono diranno la loro parola» (trad. it. in *Scritti e pensieri sulla musica*, a cura di L. Dallapiccola e G. M. Gatti, nuova ed. Milano 1954, pp. 149-150). Busoni tentò anche a New York di far adattare «a un vecchio armonium a tre tastiere due serie di terzi di tono a distanza di un semitono», come riferì più tardi nella rivista «Melos», Berlino, agosto 1922. Cfr. *Relazione sui terzi di tono*, in trad. cit., pp. 96-97.]

1. A questo proposito il dott. Robert Neumann mi ha dato anche i seguenti chiarimenti:

«Avvertendo e impiegando come armonie un numero sempre maggiore delle combinazioni possibili con i 12 suoni della scala cromatica temperata, si esaurisce la scorta delle possibilità non ancora impiegate: la necessità di un'armonia e di una melodia nuova spezzerà allora le barriere del sistema attuale. Si potrà così arrivare a nuovi sistemi temperati con gradi cromatici più ravvicinati, e più avanti si arriverà forse all'assoluta libertà nell'impiego di tutti gli intervalli, cioè di tutti i rapporti di vibrazioni possibili. La suddivisione dell'ottava in 53 parti uguali è, per esempio, un sistema temperato che un giorno potrebbe esser preso in considerazione pratica, precisamente nel caso in cui la musica fosse talmente evoluta da fare avvertire la necessità di un sistema quattro volte più ricco di quello attuale, e ancora — o meglio di nuovo — quando si sentirà la necessità che gli intervalli di base, determinati dai primi armonici, abbiano il suono più puro possi-

contatto misticamente con tutto l'universo. E poiché ci resta la speranza che il mondo per il nostro intelletto sarà un enigma ancora per un pezzo, la fine dell'arte non è ancora giunta, ad onta di tutti i Beckmesser.

Se la scala è l'imitazione del suono nella dimensione orizzontale, successiva, gli accordi ne sono l'imitazione nella dimensione verticale, nella simultaneità. Se la scala è analisi, l'accordo è sintesi del suono. Un accordo deve, per sussistere, essere formato da tre suoni, e il più semplice è ovviamente quello che meglio riproduce gli effetti più semplici e più evidenti del suono stesso, cioè la triade maggiore formata dalla fondamentale, terza maggiore e quinta perfetta, accordo che imita l'eufonia del suono in modo da rinforzare i suoni più vicini trascurando quelli più lontani. Questo accordo è indubbiamente simile al suono fondamentale, non però più di quanto, per esempio, le raffigurazioni assire della figura umana siano simili ai loro modelli. Oggi non si può più documentare con certezza se si è giunti a far uso di queste triadi perché si trovò la possibilità di sovrapporre nel canto alla fondamentale prima la quinta e poi anche la terza maggiore – cioè

bile, senza però voler rinunciare alla comodità di un sistema temperato. Gli altri gradi intermedi tra la suddivisione dell'ottava in 12 e in 53 parti sarebbero le suddivisioni per multipli di 12, cioè in 24, 36 e 48 parti uguali, in quanto tutte le altre suddivisioni non darebbero una quinta abbastanza pura. La suddivisione più logica sarebbe quella di ogni semitono in due parti uguali, in modo che l'ottava verrebbe a esser divisa in 24 parti, da cui si potrebbe con un'ulteriore divisione ottenere 48 parti uguali. $1/48$ e $1/53$ di ottava sono parti di grandezza quasi uguale, ma il sistema temperato di 53 suoni è superiore a quello di 48 perché le consonanze sono molto più pure. Il sistema di 48 suoni si basa naturalmente sugli stessi intervalli del sistema di 12, da cui deriva. Ora, la nostra quinta temperata è indubbiamente pura, ma quella del sistema di 53 suoni lo è circa $28 \frac{2}{3}$ di più; la terza poi è circa nove volte più pura della nostra, e quindi è ancora più pura della quinta attuale, che è solo sette volte più pura della terza.»

Il musicista medio non vedrà l'utilità di questi ragionamenti e ci riderà sopra. Eppure è chiaro che gli armonici, come già hanno portato alla divisione per dodici della consonanza più semplice, l'ottava, così produrranno col tempo anche un'ulteriore differenziazione del suono. Una musica come quella di oggi, a cui resta ignota la vera natura del suono, apparirà ai nostri posteri imperfetta come potrebbe apparirle a noi una musica che non fosse differenziata nemmeno nell'ambito dell'ottava, ovvero – per usare un paragone che bisogna ben meditare per avvertire quanto sia esatto – una musica le cui sonorità non hanno profondità, né prospettiva; basti osservare quanto la pittura giapponese, mancante di profondità in quanto non conosce la prospettiva, sembri primitiva in confronto alla nostra. Le cose cambieranno dunque, anche se non così presto come qualcuno

lodica; come avviene con le note di passaggio o di cambio, che da tanto tempo piacerebbe considerare come parti costitutive degli accordi se il sistema delle note estranee all'armonia non fosse tanto più comodo.

L'osservazione e il giudizio degli eventi armonici rendono necessaria una distribuzione della materia, ben chiara e ordinata, che sarà tanto più accettata quanto più risponderà ad esigenze giustificate. Io trovo che il metodo di insegnamento in uso da tempo risponde alla maggior parte delle esigenze che gli si possono porre – sempre se si tiene presente che esso non è un sistema e può guidarci solo fino a un certo punto – e su di esso baserò pertanto anche le mie osservazioni. Questo metodo, trattando all'inizio le triadi perfette, parte di fatto dagli elementi più semplici, amplia opportunamente la materia, considerando subito dopo gli altri accordi a quattro e cinque suoni costruiti sui gradi della scala e passa infine, dopo aver indicato con la cadenza uno dei modi di impiegare gli accordi della scala, agli accordi estranei alla scala, mostrandone anche qui le modalità d'impiego (modulazione e così via). Farò più tardi le mie obiezioni a questo metodo: fino a un certo punto esso è tuttavia utilizzabile, e fin lì me ne servirò anch'io.

Il senso armonico del «modo» nella sua estensione più ampia può essere compreso solo in relazione con il concetto di tonalità; e perciò dobbiamo innanzi tutto spiegare questo. La tonalità è una possibilità formale – che sprigiona dalla natura del materiale sonoro – di raggiungere, nell'unità, una certa compattezza. A tale scopo è necessario impiegare nel corso di un pezzo solo certi accordi e certe successioni di suoni, in una disposizione tale che il rapporto con la fondamentale della tonalità del pezzo, cioè con la tonica, possa essere avvertito senza difficoltà. Anche più avanti mi occuperò della tonalità in certi suoi aspetti, e mi posso qui pertanto limitare ad esporre

di idee e di capacità di comprendere, vuole privare la lingua dei suoi concetti riducendola a un'arte basata sui quarti di tono: è tutta gente «moderna» – perché non sa qual è il proprio scopo – ma non utile per il futuro; mentre saper trovare il momento giusto è più importante per il domani che per l'oggi. Chi predice che pioverà ma sbaglia a dire quando, è cattivo profeta; e un medico che fa seppellire un paziente prima che sia morto, o una donna che metta al mondo un figlio prima che sia in grado di vivere, precorre i tempi in un modo che non è propriamente esemplare. Non è solo il suono, ma anche il tempo che fa la musica, ed è tipico dei dilettanti – in ogni campo e in ogni direzione – che manchi loro ogni sensibilità o per il suono o per il tempo.

due tesi: 1) che non la ritengo una legge eterna, una legge di natura della musica, come hanno fatto tutti i teorici che mi hanno preceduto, anche se questa legge corrisponde alle condizioni più semplici del modello naturale, cioè del suono e dell'accordo fondamentale; 2) che però è indispensabile per l'allievo conoscere a fondo tutto ciò su cui si basa questa constatazione e studiare come essa si produce.

Quando si parla di sonorità si pensa di solito a una disposizione verticale: ma se in un pezzo di musica tutti gli accordi compaiono in successioni che è possibile ricondurre a una fondamentale comune, allora l'idea di sonorità viene estesa in senso orizzontale. Tutto ciò che segue deriva da questa premessa fondamentale, le si riferisce pur nell'antitesi, e risalendo ad essa la completa e la sviluppa in modo che diviene, sotto tutti gli aspetti, centro e germe della trattazione. Anche chi non crede che questo principio sia esigenza assoluta di ogni metodo, non può negarne il valore. Per esempio non è detto che ogni biografia debba cominciare con la nascita o con la storia della progenie dell'eroe per finire con la sua morte: questa completezza non è indispensabile e se ne può fare senz'altro a meno quando si tratta di un argomento diverso, come potrebbe essere un determinato periodo caratteristico di quella biografia.

È allora proprio vero che il riferimento di tutto lo sviluppo musicale alla premessa fondamentale, cioè all'accordo di tonica, vada considerato come una costrizione inevitabile, dal momento che esso, come si è detto, assicura con la sua completezza formale un buon risultato e corrisponde alle condizioni più semplici del materiale? V'è da dubitarne quando si pone il problema se esso corrisponda appunto solo alle condizioni *più semplici* e in particolare se può ancora corrispondere a quelle più complesse. Per farsene un'opinione non è ancora necessario, e nemmeno sufficiente, pensare agli svolgimenti nella sonata e nella sinfonia, o addirittura al rapporto delle armonie nelle opere a forme aperte. Non è neppure necessario prendere in considerazione la musica dei nostri giorni: basta osservare un pezzo di Wagner, Bruckner o Hugo Wolf, per esempio, per far nascere il dubbio che nell'abbondanza dei singoli momenti — che di per se stessi presentano la massima varietà — non si innesti organicamente il mantenimento rigido e aprioristico di uno stesso suono fondamentale, al principio e alla fine del pezzo, che qui l'impiego di questo artificio tradizionale non avvenga più solo perché è nella tradizione, che così da un vantaggio formale non sia derivato un capriccio formalistico, o che forse la tonalità non

sia il riconoscimento esteriore di un diritto acquisito piuttosto che derivare da una necessità costruttiva.

Ma il destino dei diritti acquisiti con la proprietà è che essi finiscono col logorarsi. Non è forse avvenuto così con la tonalità nel confronto dei modi gregoriani? Abbiamo oggi un bel dire che «i modi gregoriani erano innaturali» e che «i modi moderni coincidono con le leggi della natura»: perché anche dei modi gregoriani si diceva, a suo tempo, che coincidevano con le leggi naturali. E poi, fino a che punto i nostri modi maggiore e minore coincidono con le leggi naturali, dal momento che costituiscono un sistema temperato? Cosa avviene di quelle parti che non coincidono? È proprio da queste che viene tutto lo scompiglio. Nei modi gregoriani vi erano momenti che tendevano a una risoluzione, cosa che noi possiamo facilmente costatare nel fatto che gli accordi finali erano quasi sempre accordi maggiori, benché nel dorico, nell'eolico e nel frigio l'accordo proprio della scala fosse minore. Sembra davvero che, al termine, la fondamentale si liberasse dalla costrizione innaturale che le si faceva e si sovvenisse della sua eufonia naturale imponendo i suoi armonici. Fu forse proprio questo fenomeno che finì con l'eliminare le differenze tra i vari modi, al punto che ne rimasero soltanto due tipi fondamentali, il maggiore e il minore, i quali contenevano tutto ciò che costituiva le caratteristiche dei sette modi. Fenomeni analoghi si manifestano nei nostri modi maggiore e minore, primo fra tutti il fenomeno che in ogni tonalità (ed ecco la «tonalità allargata»), con il pretesto della modulazione passeggera, si può presentare quasi tutto ciò che è proprio della scala di altre tonalità, anche assai lontane, o addirittura il fatto che si arriva ad esprimere la tonalità solo con accordi che non le sono propri, senza che per questo si consideri eliminata la tonalità stessa. Ma si può ancora dire che la tonalità esista realmente, cioè «realizzando» le proprietà della fondamentale? Oppure essa non è, in tal modo, già eliminata?

Nondimeno è necessario, come ho detto, che l'allievo impari a maneggiare gli artifici grazie ai quali la tonalità viene determinata. Infatti l'evoluzione non è ancora arrivata al punto che si possa già parlare di destituzione della tonalità, e la necessità di spiegarne le leggi deriva anche dal bisogno di chiarire i risultati raggiunti nelle opere del passato. E se anche il presente ci fa presentire un futuro libero dalla costrizione restrittiva di questo principio, esso è a tutt'oggi, e lo è stato ancora assai più in passato, uno dei mezzi espressivi più importanti; uno dei mezzi che meglio contri-

buiscono ad assicurare alle opere un ordine rispondente al materiale, un ordine che allevia tanto il puro godimento delle essenziali bellezze in esse contenute. Uno dei compiti più nobili della teoria è di risvegliare l'amore per il passato e di aprire, nello stesso tempo, lo sguardo verso il futuro: in tal modo essa può essere storica, stabilendo legami tra ciò che è stato, ciò che è e ciò che presumibilmente sarà. Lo storico può svolgere un compito fecondo quando presenta non delle date ma una concezione della storia, e quando non si limita ad enumerare, ma si adopera a leggere nel passato il futuro.

Nel nostro caso ciò significa che l'allievo deve imparare le leggi e le possibilità della tonalità come se essa fosse oggi in pieno vigore, ma deve anche conoscere i movimenti che portano ad eliminarla. Egli deve sapere che le condizioni della dissoluzione del sistema sono contenute in quelle stesse condizioni che lo determinano, e che in tutto ciò che vive esiste ciò che modifica, sviluppa e distrugge la vita. La vita e la morte sono contenute nello stesso seme, e nel mezzo sta solo il tempo, cioè nulla di essenziale ma solo una misura che finisce col colmarsi. Da questo esempio deve imparare ciò che è eterno: il mutamento; e cosa è temporale: l'esistenza. Si renderà conto così che molto di ciò che si riteneva estetico, cioè fondamento necessario del bello, non è sempre fondato nella sostanza delle cose, che è l'imperfezione dei nostri sensi che ci obbliga a quei compromessi attraverso i quali otteniamo l'ordine, in quanto non è l'oggetto che esige l'ordine, ma il soggetto; che dunque le leggi le quali vorrebbero passare per leggi di natura nascono dal desiderio di trattare il materiale in una maniera esatta dal punto di vista artigianale; e che infine l'artista è costretto a mettere insieme quello che vuole esprimere mantenendolo nei limiti che definiscono la forma artistica solo a causa della nostra incapacità a comprendere l'indistinto e il non-ordinato. L'ordine che noi chiamiamo forma artistica non è fine a se stesso, ma un necessario espediente, giustificato in quanto tale, da respingere però quando si dà per più di quel che è, cioè come un'estetica. Con questo non si vuol dire che a un'opera d'arte debbano mai mancare l'ordine, la chiarezza e la comprensibilità, ma che non meritano il nome di ordine solo quelle qualità che noi percepiamo come tali, perché la natura è bella anche quando non la comprendiamo e quando ci appare non-ordinata. Una volta guariti dall'idea errata che l'artista crei in omaggio alla bellezza, una volta compreso che solo la *necessità* lo spinge a creare e a produrre ciò che poi passerà forse per bello, si capirà anche che

la comprensibilità e la chiarezza non sono condizioni che l'artista deve vedere realizzate nell'opera, ma solo condizioni che l'ascoltatore desidera veder soddisfatte. Nelle opere che quest'ultimo conosce da tempo, come quelle dei maestri del passato, anche l'inesperto trova quelle condizioni, poiché ha avuto tutto il tempo di adattarsi. Nelle opere nuove e ancora sconosciute bisogna lasciargli tempo: ma poiché la distanza della norma dall'intuizione precorritrice e preveggenze del genio è assai grande in senso relativo, cioè in rapporto con i contemporanei, ma è minima in senso assoluto, cioè in rapporto con l'evoluzione dello spirito umano, essa finisce con l'istaurare quel legame che ci avvicina ciò che una volta ci era incomprendibile. Quando si ha compreso, si cercano anche le ragioni, si trova l'ordine, si vede la chiarezza, che è lì per caso, non per una legge né per una necessità. Quelle che noi riteniamo essere le sue leggi sono forse solo leggi che ci permettono la comprensione, senza essere per questo le leggi a cui deve sottostare l'opera d'arte; e il fatto che noi crediamo di vederle nell'opera può essere un fenomeno analogo a quello per cui, davanti ad uno specchio, ci sembra di vederci anche se non ci siamo dentro. L'opera d'arte è in grado di rispecchiare ciò che vi si vede dentro, e noi vi vediamo forse le condizioni poste dalla nostra facoltà di comprensione, un'immagine riflessa di questa nostra natura che però non indica il piano d'orientamento dell'opera d'arte, ma solo il piano del nostro metodo d'orientamento. Se ora anche l'opera sta al suo creatore nello stesso rapporto e se rispecchia ciò che quegli vi vede dentro, allora anche le leggi che egli crede di percepire erano presenti solo nella sua immaginazione ma non proprie all'opera: e così quello che egli può dire sulle sue intenzioni formali potrebbe avere relativamente poca importanza, in quanto è forse giusto dal punto di vista soggettivo, ma non necessariamente giusto da quello oggettivo. Basta allora guardare nello specchio da un diverso punto di vista per poter credere che la nuova immagine riflessa sia quella dell'opera, mentre è ancora quella dell'ascoltatore, ma diversa dalla precedente. Se si può dare per certo che l'ascoltatore non potrà vedere nell'opera qualcosa di completamente diverso da quello che realmente v'è – poiché tra l'oggetto e il soggetto esiste sempre un'interazione, – purtuttavia la possibilità d'errore è sempre così grande da non poter permettere di dubitare che il presunto ordine non sia quello del soggetto: anche se se ne può pur sempre determinare la condizione dell'ascoltatore.

Non si può certo affermare che basti adempiere alle leggi che per di più

corrispondono forse solo alla condizione dell'ascoltatore, per assicurare la nascita di un'opera d'arte, anche perché tali leggi, se pure sono quelle giuste, non sono comunque le sole alle quali obbedisca l'opera d'arte. Ma anche se seguendo l'allievo non arriva alla chiarezza, alla comprensibilità e alla bellezza, avrà però sempre la possibilità di evitare l'oscurità, l'incomprensibilità e la bruttezza. Il risultato positivo di un'opera d'arte dipende anche da altre condizioni che non siano quelle espresse in leggi, e che non possono essere conseguite seguendo la via di queste ultime. Anche un risultato negativo può essere profittevole, se l'evitare queste condizioni, che presumibilmente ostacolano la nascita di valori artistici, serve a dare una base all'allievo: non una base che incoraggi la produzione, ma che possa regolarla (ammesso che questo sia possibile!).

L'insegnamento, se tiene conto di tutto questo, raggiunge anche un altro scopo: quello di guidare l'allievo attraverso tutti gli errori nati con la ricerca della conoscenza, di fargli sfiorare gli errori, ma forse anche la verità. In ogni caso però gli insegna a conoscere la maniera in cui si è cercato, i metodi di pensiero, il genere degli errori, il modo come certe piccole verità, accettabili solo in senso locale e delimitato, diventarono assolutamente non vere non appena furono estese a un sistema: in una parola a conoscere tutto ciò che costituisce la nostra maniera di pensare. In tal modo, la teoria è in grado di insegnargli ad amare anche gli errori, quando questi hanno dato luogo a un lavoro di pensiero, a un movimento, a un ricambio di materia spirituale; e l'allievo apprenderà così ad amare l'opera degli antenati, anche se non potrà applicarla direttamente alla sua stessa vita e anche se dovrà trasporla per poterla utilizzare su una maggiore distanza. Sia essa verità o errore, egli apprenderà ad amarla perché vi troverà la necessità, e vedrà la bellezza in quell'eterna lotta per la verità, apprenderà che il desiderio tende a compirsi, ma che questo compimento potrebbe facilmente significare la fine della bellezza, comprenderà che l'armonia, intesa come proporzione, non è immobilità di fattori inattivi, ma equilibrio di forze tese all'estremo. Questa teoria dovrebbe essere un'introduzione alla vita in cui vi sono queste forze, queste battaglie.

Il fatto di rappresentare nell'arte la vita con la sua mobilità, con le sue possibilità di mutazione e le sue necessità, di intendere l'evoluzione e il cambiamento come sua unica, eterna legge, deve dare frutti migliori che non se si suppone che questa evoluzione ha un termine solo perché così il sistema acquista completezza.

Passerò dunque a descrivere i rapporti armonici, seguendo con attenzione gli errori degli antichi sulla loro stessa via, ben sapendo che anche trattando concezioni passate oggi in second'ordine, si può essere utili all'allievo nel senso sopradDETTO. Nelle pagine che seguono mi porrò, per esempio, come scopo la tonalità e la illustrerò con tutti i mezzi immaginabili; e spero di poter svelare mezzi che finora non sono forse mai stati menzionati.

Le triadi sui gradi della scala

Cominciamo col costruire su ciascun grado della scala una triade, seguendo il modello della triade fondamentale: in tal modo, per enunciare fin d'ora un principio che verrà più avanti impiegato sovente, imitiamo e trasferiamo ad altri casi ciò che abbiamo visto in un'occasione che fa da modello. Queste triadi non devono però, come quella che fa da modello, essere triadi fondamentali, ma a causa delle esigenze della tonalità devono essere solo libere imitazioni dell'idea di fondamentale, terza e quinta, ovvero delle distanze 1-3-5. Come terze e quinte di queste triadi non metteremo, se così si può dire, gli intervalli *propri di quel suono* (inteso come fondamentale di una tonalità): sul secondo grado della scala di *do* maggiore - *re* non metteremo *fa* # e *la*, ma le note *proprie della scala*, *fa* e *la*, per garantirci fin dai primissimi esercizi il senso della tonalità. In altre parole: nei sette accordi che costruiamo sui sette gradi della scala maggiore, noi non usiamo altro che questi stessi sette suoni, cioè quelli *della scala*. In *do* maggiore le triadi costruite sui gradi della scala sono dunque le seguenti:



I singoli suoni della scala, quando sono suoni fondamentali, cioè i suoni più bassi di una triade, si chiamano «gradi»: il *do* nella triade *do-mi-sol* è dunque il primo grado, il *re* nella triade *re-fa-la* il secondo grado, il *mi* nella triade *mi-sol-si* terzo grado, e così via. Le triadi sono di costituzione diversa. Troviamo triadi costituite, dal basso in alto, di una terza maggiore più una terza minore, che vengono a formare una quinta perfetta, e altre in cui questa quinta perfetta viene ad essere formata all'inverso,

cioè con la terza minore prima e la terza maggiore poi; e infine troviamo una triade compresa in un intervallo di quinta diminuita, formata da due terze minori sovrapposte. Le triadi del primo tipo – *triadi maggiori* o accordi perfetti maggiori – si trovano sul I, IV e V grado, quelle del secondo tipo – *triadi minori* o accordi perfetti minori – sul II, III e VI grado – e quella del terzo tipo – triade *diminuita* o accordo di quinta diminuita – solo sul VII. Faccio subito presente un'importante distinzione. La triade sul primo grado è indubbiamente un accordo perfetto maggiore in quanto è la triade che dà il nome alla relativa tonalità maggiore. Le altre due triadi costruite come questa, quelle sul IV e sul V grado, vengono occasionalmente chiamate anche accordi perfetti maggiori, e si parla in questo senso di accordo perfetto di *fa* maggiore e accordo perfetto di *sol* maggiore. In realtà questo è un errore che ingenera confusione: in *do* maggiore c'è solo una triade che può portare il nome di accordo perfetto maggiore, e cioè quello sul primo grado. Gli altri due, sul IV e V grado, non devono mai essere chiamati «accordo perfetto di *fa* maggiore» e «accordo perfetto di *sol* maggiore», perché questo potrebbe far pensare erroneamente che si tratti di una tonalità a sé stante: la tonalità di *fa* maggiore o di *sol* maggiore. Così pure è errato chiamare le triadi sul II, III e VI grado «accordi perfetti di *re* minore, *mi* minore o *la* minore». La cosa più esatta è servirsi delle espressioni «primo, secondo, terzo grado» ecc., oppure dire «accordo perfetto sul *sol* o sul *la* con la terza maggiore o minore». Si è già notato quali di questi accordi abbiano la terza maggiore o minore, cioè siano di tipo maggiore o minore. Si usano anche i nomi di *tonica* per il primo grado, *dominante* per il quinto, *sottodominante* per il quarto, *mediante* per il terzo, *sopradominante* per il sesto e *triade sensibile* per il settimo. Anche il secondo grado ha in certi casi un suo nome, di cui però parleremo a tempo e luogo.

A dire il vero l'espressione «dominante» per il V grado non è del tutto corretta, perché tale nome fa pensare che questo accordo ne «domini» uno o più altri. Naturalmente, si tratta forse solo di un'immagine, ma come tale non mi sembra giusta, perché il quinto suono, quinta della fondamentale, nella serie degli armonici appare ovviamente dopo la fondamentale, ed è dunque per l'accordo di tonica di importanza minore rispetto alla fondamentale, che si presenta prima e pertanto più spesso. Per il rapporto tra i suoni è semmai più logico che la quinta dipenda dalla fondamentale e non che, al contrario, la quinta predomini sulla tonica. Se qualcosa pre-

domina, può essere solo la fondamentale, e questa fondamentale può, a sua volta, essere dominata dal suono che sta una quinta sotto, poichè essa appare come secondo nella serie degli armonici superiori di quel suono. Perché l'immagine fosse esatta non bisognerebbe indicare come predominante un suono che invece è subordinato, e il nome di «dominante» dovrebbe essere dato alla fondamentale. Conservo tuttavia quest'espressione per non creare confusione con una terminologia nuova e perché, come dimostrerò più avanti, questo suono, se pure non predomina su tutta la tonalità, tuttavia predomina su una parte di essa, cioè sulla *regione della dominante*. Avverto però subito che molto di quello che dirò sui valori dei gradi della scala in relazione alla loro capacità di formare successioni di accordi deriva dalla convinzione che la tonica è la nota che predomina sulla dominante.

Il nome di «dominante» si giustifica di solito con l'affermazione che il primo grado viene introdotto dal quinto, per cui quello sarebbe una conseguenza di questo. Ma non è ammissibile che qualcosa possa essere causa e contemporaneamente effetto di uno stesso fenomeno: e il primo grado è causa del quinto, dal momento che questo è un armonico di quello. È vero che al quinto grado segue il primo, ma in questo c'è una confusione sui significati della parola «seguire». Seguire significa obbedire ma anche allinearsi, venir dopo: e se la tonica «segue» la dominante è come quando un re si fa precedere dal suo vassallo, dal maestro di cerimonia e dal quartiermastro, affinché questi facciano i preparativi necessari all'entrata del re che li segue: ma il vassallo è lì per il re, e non viceversa.

Disposizione degli accordi

Gli accordi potrebbero naturalmente esser collegati tra loro in maniera schematica, considerando cioè ciascun accordo come un blocco a cui si fa seguire un altro blocco, come avviene qualche volta nella scrittura pianistica:



Il principio più importante nel collegamento degli accordi, che è quello di una buona successione armonica, come tale non ne soffre. Ma poiché molti collegamenti di accordi, come già ho detto, non hanno una origine esclusivamente armonica in quanto derivano da un movimento melodico, si presenta la necessità di disporre le successioni in modo che gli influssi melodici possano risultar visibili. Per questo gli accordi vengono rappresentati sulla carta come combinazioni di note che provengono dal movimento delle parti; non si dimentichi però che in armonia manca il motore costruttivo di questo movimento, cioè l'elemento tematico.

Per rappresentare le successioni degli accordi per mezzo del movimento delle parti, e poiché la maggior parte delle combinazioni armoniche richiede in media quattro parti, ci si serve dei quattro registri principali della voce umana: soprano, contralto, tenore e basso, da cui deriva la cosiddetta scrittura a quattro parti.

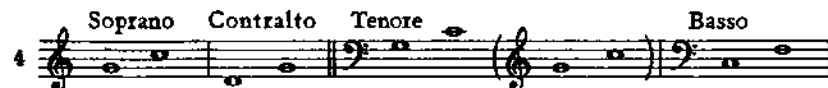
Questa combinazione di voci, come si vedrà anche più avanti, è utile quanto naturale: non solo garantisce quelle differenze di suono che contribuiscono a distinguere le voci tra loro, ma anche quell'unità che permette con facilità di percepirle come un tutto omogeneo, ossia come un accordo. Del resto anche la limitatezza delle voci e la loro relativa imperfezione presentano dei vantaggi,¹ in quanto la necessità di servirsene nell'ambito ristretto delle loro possibilità esige un trattamento appropriato e una scrittura adeguata. L'allievo apprende così, già in questo fenomeno assai semplice, un importante principio artigianale; quello di utilizzare, in maniera adeguata, vantaggi e lacune del materiale di cui dispone. Per quel tanto che qui ci interessa, le caratteristiche della voce umana – corrispondenti poi a quelle di quasi tutti gli strumenti – sono le seguenti: v'è un registro in cui qualsiasi voce sana e normale canta facilmente e senza fatica: quello centrale; e ve ne sono due che richiedono maggior sforzo e stancano di più:

1. Se tratto così minuziosamente questo argomento non è tanto per timore che l'allievo, se non gli viene spiegato, possa accettarlo distrattamente e servirsene meccanicamente, quanto per stabilire con piena chiarezza che questi principi non derivano dall'estetica, ma dall'utilità pratica. È vero che molto di ciò che si chiama estetica è solo un'opportuna elaborazione del materiale dato, e che la cosiddetta «armonia delle proporzioni» spesso è solo un ordinamento di rapporti che rispetta accuratamente le proprietà del materiale. Ritengo tuttavia utile mettere in chiaro questo particolare, in quanto le condizioni dell'utilità possono modificarsi se il materiale acquista per noi un'altra forma e se lo scopo muta. L'estetica afferma invece di aver trovato delle leggi eterne.

l'acuto e il grave. Il registro medio è di sonorità meno espressiva e penetrante di quello acuto o grave; ma poiché nelle successioni armoniche non si tratta di conseguire risultati espressivi, ma solo risultati puramente armonici, bisognerà tener presente, per quanto riguarda l'uso delle voci, il seguente principio, che coincide, fino a un certo punto, anche con la scrittura usata fuori della scuola: ogni voce deve cantare nel suo registro medio, e può salire all'acuto o scendere al grave solo quando lo richiedano altre esigenze particolari (difficoltà di condotta delle parti, per evitare la monotonia e così via). L'estensione delle singole voci, almeno per quanto riguarda la nostra impostazione alquanto schematica, è all'incirca quella compresa tra le minime nell'es. 3:



Le semiminime tra parentesi indicano fino a quali estremità verso l'acuto o il grave si può arrivare in caso di necessità. È evidente che l'estensione delle voci soliste, come di quelle del coro, è in realtà maggiore o anche diversa da questa, che intende indicare solo una media abbastanza esatta. Il registro centrale (o medio), che deve essere usato a preferenza, si trova a distanza di una quarta o di una quinta dai suoni estremi:



L'allievo non può naturalmente cavarsela con i soli suoni del registro centrale, ed è costretto a ricorrere anche alle note dei registri acuto e grave, dapprima alle più vicine e poi, occasionalmente, anche alle più alte e alle più basse, se proprio non può fare altrimenti. Tuttavia come norma non si dovrebbe oltrepassare di molto l'ambito di un'ottava; e chi vuole scrivere bene per la voce eviterà, anche fuori di scuola, di farla cantare ininterrottamente e a lungo in uno dei registri estremi. L'allievo

poi dovrebbe farne uso brevemente, abbandonandoli appena possibile; perché se il trattamento delle voci soliste o del coro nella pratica presenta altre caratteristiche, queste dipendono dal fatto che in quella sede si mira ad effetti compositivi o timbrici che non interessano in sede scolastica.

La conoscenza delle proprietà della voce, unita all'esperienza, crea i presupposti per combinare più voci in senso corale. Se nessuna voce deve avere la preminenza, tutte le voci saranno scritte in registri di rendimento sonoro pressoché equivalente, perché se una voce canta in un registro brillante mentre le altre si muovono in un registro opaco, quella acquista per natura un forte rilievo. Se invece si ha intenzione di far prevalere quella voce (per esempio nel caso in cui la melodia è affidata a una parte interna), è bene farla cantare in un registro espressivo. Ma se non v'è questa intenzione, il maestro del coro dovrebbe sfumare e ottenere l'equilibrio, smorzando la voce che ha troppo risalto, oppure rinforzando quelle che ne hanno meno.

Qui non ci occupiamo di melodie né di temi, per cui questi problemi non ci dovrebbero interessare; tuttavia se si segue il principio di impiegare, nelle singole situazioni, sempre e soltanto i mezzi strettamente necessari, ne deriva anche un vantaggio che più avanti sarà molto utile all'allievo.

Gli accordi possono essere scritti in posizione *stretta* o in posizione *lata*: questa è in genere di sonorità morbida, mentre la posizione stretta è di solito più brillante. Nella presentazione schematica dei rapporti armonici l'allievo non viene certo posto di fronte al compito di dover scegliere fra queste due possibilità, per cui possiamo qui limitarci a prender atto di questa differenza e usare indifferentemente tutt'e due le posizioni, senza domandarci il come e il perché di questa diversità. Nella posizione stretta le tre voci superiori cantano note vicinissime, tra cui non sarebbe possibile introdurre nessun altro suono dell'accordo (la distanza del tenore dal basso non ha importanza, purché non sia troppo grande). Se invece è possibile nelle voci superiori introdurre tra due note dell'accordo una o più note, sempre facenti parte dell'accordo, allora l'accordo è in posizione *lata*:



L'esperienza insegna che, in genere, la sonorità è migliore quando nelle parti superiori la distanza tra due voci non è superiore a un'ottava, mentre il tenore può essere anche più distante rispetto al basso. Naturalmente, nel caso che non si desideri un effetto così omogeneo – caso che qui non prenderemo però in considerazione – è possibile e necessario disporre le parti diversamente.

Distribuendo i tre suoni dell'accordo perfetto alle quattro voci, si presenta la necessità di raddoppiarne uno: e allora bisogna tener presente in prima linea la fondamentale, indi la quinta e infine la terza. Ciò dipende dalla natura degli armonici: se infatti si vuole imitare per sintesi la sonorità del suono naturale, se cioè si vuole ottenere una sonorità la cui eufonia ricordi quella intrinseca al materiale dato in natura, bisogna fare come fa la natura: e il suono nel suo insieme sarà assai simile a quello naturale se anche l'accordo presenta, più di una volta, la fondamentale, cioè il suono che ritorna più spesso anche nella serie degli armonici. Per la stessa ragione la quinta sarà meno adatta dell'ottava al raddoppio, ma più adatta della terza. Questa ultima verrà raddoppiata più di rado, anche perché acquista un risalto particolare in quanto è la nota che caratterizza il genere dell'accordo (maggiore o minore). Poiché qui non teniamo conto di particolari effetti sonori o d'altro genere, sceglieremo sempre per gli accordi il raddoppio necessario caso per caso; e poiché inizialmente il raddoppio della quinta e della terza è superfluo, ci limiteremo al *raddoppio dell'ottava*.



Nell'es. 6 la triade sul primo grado di *do* maggiore si presenta in varie forme, in posizione stretta e lata. Come primo esercizio l'allievo dovrà, tenendo conto delle estensioni delle voci sopra indicate, disporre analogamente gli accordi sul II, III, IV, V e VI grado (il VII grado resta per ora escluso), ripetendo questo esercizio in diverse tonalità. L'allievo si servirà delle chiavi di violino e di basso su due righe: farà bene a scrivere il soprano e il contralto nel rigo superiore (chiave di violino), il tenore

e il basso in quello inferiore (chiave di basso). Talora, a seconda dei casi, anche il tenore viene scritto nel rigo superiore,¹ e in questo caso il basso resta solo nel rigo inferiore. In questo volume gli esempi saranno dati, per lo più, in *do* maggiore, ma l'allievo deve sempre esercitarsi anche nelle altre tonalità, in modo da acquistare familiarità anche con esse.

Dirò ancora che il cosiddetto basso numerato è una specie di stenografia musicale usata in passato per dare al clavicembalista un'idea dello scheletro armonico della composizione, in modo che egli, improvvisando, completasse le armonie. A tale scopo si ponevano sopra la parte del basso dei numeri che esprimevano la distanza dei suoni dell'accordo dal suono più grave (il basso), senza tener conto se l'intervallo risultava nella stessa ottava o in un'ottava diversa. L'es. 7 poteva pertanto essere realizzato nelle tre forme *a*, *b* e *c*:

The image shows a musical staff in bass clef with a brace on the left labeled '7'. Above the staff, three variations of a triad are shown, labeled a), b), and c). Each variation consists of three notes represented by numbers 3, 5, and 7 placed above the staff lines. Below the staff, the text 'oppure: ma anche: o anche:' is written, followed by the same three variations of the triad (3, 5, 7) written as numbers below the staff lines.

I numeri 3, 5, 7 indicavano dunque soltanto l'ordine schematico delle note dell'accordo, raccolte nello spazio più ristretto, con l'aggiunta facoltativa a ciascun numero di una o più ottave. Il numero 3 indicava così la terza disposta in qualsiasi ottava superiore, il 5 significava lo stesso per la quinta, il 7 per la settima, il 9 per la nona, il 6 per la sesta, e così via. Che poi nell'esecuzione le note risultassero disposte nell'ordine 3-5-7 oppure 5-3-7 oppure 7-5-3 o altro, questo era lasciato al gusto del clavicembalista, e veniva stabilito secondo le esigenze di movimento delle parti. Se davanti ai numeri non c'erano segni particolari ($\sharp$, $\flat$ o $\natural$), gli accordi venivano formati con le note proprie della tonalità indicata in

1. L'estensione della voce di tenore è indicata nell'es. 3 in chiave di basso. Le note vicine tra parentesi (in chiave di violino) indicano la notazione usata nei *Lieder*, nelle opere, nei cori e così via (in questo caso le note risultano però un'ottava sotto). La notazione usata nei nostri esercizi è simile alla scrittura pianistica e il tenore — sia che si trovi in chiave di basso, sia in chiave di violino — va letto come se non fosse scritto per canto, ma per pianoforte: cioè *senza trasporre d'ottava*.

chiave. L'accordo perfetto in posizione fondamentale, che avrebbe dovuto essere indicato con $\frac{3}{5}$, era lasciato senza indicazioni;¹ se invece sopra la nota del basso c'era il numero 8, 5 o 3, ciò significava che la voce più acuta (nel nostro caso il soprano) doveva essere rispettivamente all'ottava, alla quinta o alla terza. Queste posizioni si chiamano allora posizione d'ottava, di quinta o di terza.

Successione delle triadi tonali principali ed accessorie

Per ben collegare gli accordi tra loro bisogna soddisfare alcune condizioni, che qui non illustriamo però in forma di leggi o di regole (come già si è più volte ripetuto), ma di indicazioni. Le leggi e le regole dovrebbero infatti avere una validità eterna e incondizionata, e la pretesa che le eccezioni confermino la regola vale solo per le regole la cui unica conferma è costituita appunto dalle eccezioni. Le semplici indicazioni servono invece solo a designare i mezzi per raggiungere un determinato scopo; quindi non hanno, come le leggi, valore eterno, ma mutano col mutare dello scopo. Se le seguenti indicazioni corrispondono in parte alla prassi compositiva, esse non derivano da intenzioni estetiche, ma hanno un fine limitato, cioè di preservare gli allievi da errori che solo più avanti potranno essere spiegati e descritti come tali.

La prima di queste indicazioni è di fare, collegando le parti, *solo ciò che è strettamente necessario al collegamento degli accordi*: ciò significa che ogni parte può muoversi solo quando *deve* muoversi, e allora farà il movimento più piccolo possibile, che permetterà alle altre parti di fare, a loro

1. Al pari di un'ingegnosa stenografia, il basso numerato cercava di servirsi del minor numero di segni possibile: veniva perciò indicato coi numeri solo ciò che si allontanava dal normale. Per esempio si considerava normale — da un punto di vista storicamente esatto — che ogni suono del basso fosse accompagnato dalla terza e dalla quinta; dunque, in questo caso, non si usava numerazione; tutti gli altri casi dovevano invece essere numerati appositamente. A ben vedere, il numero 6 poteva anche indicare che il 3 e il 5 restano e si aggiunge la sesta; ma poiché questo caso veniva precisato con l'indicazione della dissonanza ($\frac{6}{5}$), ci si poteva limitare alla numerazione con 6 invece che con $\frac{6}{5}$, e perciò si usava solo questo numero per indicare la posizione dell'accordo di terza e sesta, mentre tutte le altre posizioni dell'accordo contenenti una sesta venivano completate aggiungendo almeno un'altra cifra.

volta, un piccolo movimento. Le parti seguiranno cioè «*la legge*» come senti una volta enunciare da Bruckner «*della via più breve*».¹ Ne deriva che, quando due accordi successivi hanno un suono in comune, questo rimarrà nel secondo accordo nella stessa posizione che aveva nel primo, cioè «*resterà fermo*». Per semplificare ancor più le difficoltà sceglieremo, per le prime successioni, solo accordi che abbiano tra loro in comune uno o più suoni (le triadi non possono comunque avere più di due suoni in comune tra loro), tenendo fermi come *legame armonico* il suono o i suoni in comune. La seguente tabella indica gli accordi adatti alla successione, con il presupposto che abbiano dei suoni in comune (i numeri romani indicano i gradi della scala):

I	.	III	IV	V	VI	.
.	II	.	IV	V	VI	VII
I	.	III	.	V	VI	VII
I	II	.	IV	.	VI	VII
I	II	III	.	V	.	VII
I	II	III	IV	.	VI	.
.	II	III	IV	V	.	VII

grado	Suoni in comune con i seguenti gradi:			
I	III	IV	V	VI
II	IV	V	VI	(VII)
III	I	V	VI	(VII)
IV	I	II	VI	(VII)
V	I	II	III	(VII)
VI	I	II	III	IV
VII	II	III	IV	V

Come si vede, ogni grado ha un *legame armonico* con tutti gli altri della scala, ad eccezione di quello immediatamente precedente e di quello immediatamente successivo. Cosa questa ovvia: l'accordo, poniamo, del secondo grado, è *re-fa-la*; ora, le fondamentali di due gradi vicini (ad esempio *do* e *re*) sono a distanza di un tono; ne consegue che anche le terze (*mi* e *fa*) e le quinte (*sol* e *la*) distano fra loro di un tono, e quindi non ci può essere nessuna nota in comune. Invece gli accordi le cui fondamentali

1. [Probabilmente all'Università di Vienna dove Bruckner era lettore di armonia e contrappunto sin dal 1875, e dove tenne il suo ultimo corso nell'inverno 1894, quando Schönberg aveva vent'anni.]

Per eseguire il collegamento l'allievo farà bene¹ a chiedersi:

1. Quale nota è la fondamentale? (Attenzione: da dare al basso.)
2. Qual è il legame armonico? (Resta fermo.)
3. Quali note mancano?

Sempre per evitare errori che illustreremo più avanti, nell'accordo iniziale raddoppieremo, almeno nei primi esercizi, sempre e solo all'ottava. Come l'allievo vedrà, anche negli accordi successivi non si avrà mai allora il raddoppio di terza o di quinta, raddoppio che useremo soltanto quando vi saremo costretti dalla condotta delle parti, dal momento che le ragioni di bella sonorità o altro qui non ci interessano.

In base alle domande poste sopra, ecco come si otterrà la successione I III (es. 8 a):

- 1) nota al basso (III grado): *mi*;
- 2) legame armonico: *mi* e *sol* (restano fermi al soprano e al contralto);
- 3) la nota mancante è il *si*, ed il tenore scende da *do* a *si*.

Un'avvertenza: l'allievo pensi sempre la successione degli accordi come risultato del movimento delle parti. Non dica dunque «dò il *si* al tenore», ma «il tenore scende dal *do* al *si*»; né «dò al soprano il *mi* e al contralto il *sol*», ma «il *mi* resta al soprano e il *sol* al contralto».

L'allievo deve poi saper distinguere tra *fondamentale* (cioè la nota su cui si costruisce la triade, il grado: *re* per il secondo grado, *mi* per il terzo, ecc.) e nota che sta al *basso* (cioè la nota data alla voce del basso). Nei primi esercizi, finché non ci saranno altre indicazioni, daremo *sempre al basso la fondamentale*; ma più tardi verranno dati al basso anche altri suoni dell'accordo, per cui l'allievo deve fare attenzione a non scambiare questi due concetti.

Per il momento daremo gli esempi senza indicazione di tempo e in note intere.

1. La mia lunga esperienza di insegnante mi induce a raccomandare molto caldamente all'allievo di risolvere ogni esercizio tenendo presenti queste domande: sarà più utile per la visione generale e per il mestiere fare così che non procedere a orecchio o in base alla memoria visiva. Egli si abituerà facilmente a svolgere con rapidità queste riflessioni, e finirà col tenerle presenti anche quando si eserciterà al pianoforte (cosa che dovrà fare in ogni caso). Ne ricaverà il vantaggio di lavorare in ogni istante col cervello, con rapida riflessione e piena coscienza, invece che con quei pochi artifici che ha appreso a memoria.

The image shows four musical examples labeled a), b), c), and d), each consisting of a grand staff with a brace on the left labeled '8'. Below each staff are the Roman numerals of the triads involved.

- a) I III: The first staff shows a C major triad (C-E-G) and the second shows an E minor triad (E-G-B). A melodic line connects the E of the first triad to the E of the second, and the G of the first to the G of the second.
- b) I IV: The first staff shows a C major triad (C-E-G) and the second shows an F major triad (F-A-C). A single note (C) connects the two triads.
- c) I V: The first staff shows a C major triad (C-E-G) and the second shows a G major triad (G-B-D). A single note (G) connects the two triads.
- d) I VI: The first staff shows a C major triad (C-E-G) and the second shows an A minor triad (A-C-E). A single note (C) connects the two triads.

L'esempio 8a presenta la successione I-III, che ha come legame armonico due suoni (*mi* e *sol*); negli esempi 8b e 8c (I-IV e I-V) il legame armonico è costituito da una sola nota, nell'8d (I-VI) di nuovo da due note. I suoni che restano nella medesima parte vanno indicati con una legatura.

In base a questo modello l'allievo si eserciti ora a collegare anche gli altri gradi con gli accordi indicati nella precedente tabella: il II col IV, poi col V e col VI (*il VII grado resta per ora escluso in quanto richiede un trattamento particolare*); il III col I, V e VI; il IV col I, II e VI, e così via fino al VI grado (*anche qui il VII resta escluso*).

Successione delle triadi tonali principali ed accessorie in brevi esercizi

L'allievo deve ora affrontare il compito di formare con i sei accordi di cui dispone dei brevi esercizi che dovranno essere più vari e interessanti possibili per quanto lo permettono i mezzi. Seppure in forma embrionale, si dovrà cercare di ottenere il risultato a cui tenderemo più avanti con maggiore energia e con mezzi più ampi: che è di esprimere fino a un certo punto la tonalità.

Per poter comporre brevi esercizi rispondenti a questo assunto dovremo soddisfare alcune condizioni (si badi però che anche qui non si tratta di una legge eterna; e del resto anche una legge eterna è relativamente innocua, poiché ci sono alcune eccezioni che eliminano in men che non si dica e la legge e l'eternità; si tratta sempre di indicazioni che hanno valore finché appare utile raggiungere i risultati che esse si propongono, ma che si eliminano non appena si intravedono fini più alti). Questi esercizi dovranno naturalmente essere brevissimi, in quanto si dispone di sei soli accordi che possono essere collegati tra loro solo se v'è un legame armonico. Le ripetizioni poi, se non acquistano un significato diverso a seconda delle armonie o se non hanno uno scopo ben preciso, riescono

facilmente monotone, inutilmente monotone, o comunque danno all'accordo ripetuto una preminenza sugli altri, dal momento che la ripetizione e per lo più anche un rinforzo. Dunque, bisognerà evitare la ripetizione, almeno che non ci sia l'intenzione precisa di dare a un accordo una particolare preminenza, intenzione che, per il momento, potremo avere solo nei riguardi dell'accordo di tonica che esprime la tonalità. In un piccolo periodo la ripetizione dà a quest'accordo un'importanza cospicua, e basta per esprimere la tonalità, anche se non in maniera assoluta e definitiva. L'uso migliore di questa ripetizione è di mettere l'accordo all'inizio e alla fine, in quanto la sensazione iniziale e finale è quella che si impone con maggior intensità; tanto più che si può ottenere una buona varietà distanziando il più possibile la ripetizione dell'accordo e mettendo nel mezzo qualcosa di diverso e di contrastante. La prima condizione è dunque che *l'esercizio incominci e finisca con la triade del I grado*. Ne deriva che, a causa del necessario legame armonico, prima dell'ultimo accordo ce ne dovrà essere uno che possa collegarsi al I grado in base alla nostra tabella: cioè il III, IV, V o VI grado. Per prevenire errori inevitabili con una eccessiva lunghezza, all'inizio ci limiteremo a successioni di 4-6 accordi; e poiché il primo e l'ultimo di questi accordi è il I grado, ci potranno essere in mezzo, al massimo, 2-4 altri gradi diversi, e semmai di meno, dal momento che bisogna *evitare le ripetizioni*.

Seguendo la tabella l'allievo può ora assegnarsi da solo l'esercizio, cominciando col I grado e facendo seguire uno dei gradi che presentano col I un legame armonico, ad esempio il III. Poi cercherà nella tabella un grado che può venire dopo il III, I, V e VI. Il primo è già comparso, quindi ripetendolo l'esercizio sarebbe terminato: resta da scegliere tra il V e il VI. Per procedere sistematicamente useremo nel primo esercizio il V grado, e avremo così la successione I-III-V. Dopo il V la tabella indica il I, il II o il III grado: il I e il III sono già apparsi, dunque resterebbe il II. Con questo però l'esercizio dovrebbe comprendere, prima della fine, almeno sei accordi; e allora, per renderlo il più breve possibile, sceglieremo come conclusione il I grado. L'esercizio risulta allora: I-III-V-I. Queste successioni verranno svolte, come già si è detto per il collegamento degli accordi, tenendo presenti le tre domande relative (v. più avanti l'es. 11 a).

L'allievo proceda in maniera sistematica anche per gli altri esercizi, cominciando ancora col I e III grado e continuando con altri gradi: per esempio, I, III, VI; dopo il VI, per la prima volta si potrà concludere col

I, la seconda volta col IV e I. Una volta esaurite tutte le possibilità con l'inizio I-III, si cominci con I-IV, poi con I-V e infine con I-VI, ogni volta con una successione differente.

Ancora un'avvertenza: la condotta delle parti deve essere melodica. Non nel senso che debba essere espressiva, bella, varia e vibrante, ricca d'ornamenti o addirittura ben articolata come quella d'un *Lied*: l'articolazione e gli abbellimenti sono impensabili senza ritmo, e poiché per ora lavoriamo senza ritmo, cioè senza incisi tematici, la cosa è impensabile. Per spiegare che cosa si deve intendere qui per «melodico» dirò che la parte non deve essere «non-melodica», cioè deve evitare quei collegamenti e quegli andamenti che risultano sgradevoli all'orecchio.

È difficile dare una norma in questo senso, perché quello che non era melodico una volta, oggi risulta spesso melodico. Bellermann¹ trova necessario metter l'accento sul fatto che Händel ha usato un intervallo di settima minore in una melodia: certo, i compositori del XV e del XVI secolo non l'avrebbero ancora fatto, ma nel XVII secolo il XVI non costituisce più una norma. Lo stesso vale con tutte le regole che si volessero imporre nel nostro tempo basandosi sulla condotta melodica di Händel, regole che non coinciderebbero praticamente già più del tutto con la condotta melodica di Haydn, Mozart e Beethoven, per non parlare poi di Schumann, Brahms o Wagner. Si pensi però che nello svolgimento di esercitazioni puramente armoniche l'elemento melodico non può, come si è detto, essere tenuto presente del tutto per il fatto che manca il principio formale dell'inciso; viene così a cadere non solo la necessità, ma anche la ragione e l'attrattiva di un'ornamentazione ricca. Il nostro compito resta di fare i movimenti di parti necessari al concatenamento degli accordi, cioè il meno che sia possibile: perché tanto meno saranno gli errori di condotta delle parti quanto minore ne sarà il movimento; e poiché la condotta delle parti più esposte, le cosiddette «parti estreme» (soprano e basso), in un certo senso attira maggiormente l'attenzione, e poiché se in esse vi fosse monotonia questa potrebbe nuocere al risultato armonico, sarà più tardi necessario indicare alcuni mezzi per evitarla.

Per ora ci interessa solo la parte del basso, la sola che fa spesso salti

1. [Johann Gottfried H. Bellermann (1832-1903), professore di musica all'Università di Berlino: in *Die Grösse der musikalischen Intervalle als Grundlage der Harmonie* (L'ampiezza degli intervalli musicali come base dell'armonia), Berlin 1873.]

di una certa ampiezza, mentre le altre parti si muovono per lo più solo per gradi: indicheremo così, per ora, solo gli errori che possono presentarsi nel basso. Naturalmente si tratta di successioni che nessuno oggi troverebbe sgradevoli: eppure la teoria antica aveva fino a un certo punto ragione quando raccomandava di evitarle. Le sue ragioni ci possono oggi sembrare assai deboli, poiché questi brevi esercizi risolvono compiti musicali semplicissimi, di un risultato talmente primitivo che un orecchio abituato alla libertà armonica di Wagner sarebbe quasi giustificato ad accettarli acriticamente: proprio per questo è bene non fidarsi oggi del nostro orecchio e fidarsi invece dell'orecchio di allora, che indubbiamente con il suo gusto per il bello ha saputo trarre dal materiale quei risultati che rispondono all'effetto complessivo di queste semplici armonie. Se dunque anche questi esercizi devono già avere uno stile — come deve averlo tutto ciò che deve sviluppare il senso dell'arte e del bello — se cioè devono presentare una buona proporzione tra il risultato raggiunto e i mezzi impiegati, allora sarà utile rispettare le indicazioni dell'antica teoria, che potremo tranquillamente lasciar perdere quando i nostri mezzi saranno più ricchi e quando saranno cresciute anche le nostre possibilità di ricavare dal materiale buoni risultati. Anche queste indicazioni non vanno prese come regole, come qualcosa che può essere neutralizzata solo da un'eccezione, ma appunto come indicazioni: chiaro restando che non ce ne serviamo solo in quanto possiamo raggiungere risultati stilisticamente giusti, utilizzando i mezzi in armonia con i loro semplici fini.

La prima di queste indicazioni è: *evitare due intervalli melodici di quarta o di quinta nella stessa direzione, perché i suoni estremi formano una dissonanza*. In generale, si dirà che due intervalli nella stessa direzione i quali, sommati, formano una dissonanza, non sono melodici.

Per esempio:



Questo principio, dal punto di vista dell'armonia antica, era indubbiamente giusto, in quanto essa si riferiva essenzialmente alla musica vocale, cantata spesso senza accompagnamento, cioè a cappella. Gli esecutori, dilettanti o professionisti, cantavano per lo più le loro parti a prima vista, senza tante prove; e la lettura a prima vista era la premessa a cui doveva conformarsi tutto il resto. Scrivere bene per la voce significava dunque soprattutto evitare il più possibile le difficoltà; e poiché il cantante non ha come lo strumentista i suoni già pronti o per lo meno dei punti di riferimento ben precisi, ancor oggi certi intervalli presentano difficoltà d'intonazione. Certo, anche nei cantanti le possibilità di esecuzione si vanno sempre più ampliando, ma in questo campo l'evoluzione è tuttavia sempre più lenta che presso gli strumentisti. Bisogna poi rendersi conto che l'orecchio fa resistenza alle dissonanze (cioè ai suoni più lontani nella serie degli armonici superiori) non solo nell'accordo, ma anche in senso orizzontale, nella linea melodica: non le afferra subito, le sente come un ostacolo e si attende che vengano eliminate o risolte, accettandole tutt'al più per il sollievo che porta poi con sé la risoluzione. L'ascoltatore può dunque trovar piacere nella dissonanza, nella sua necessità di risoluzione e nella risoluzione successiva, ma per il cantante questo ostacolo può diventare una reale difficoltà.

La seconda indicazione relativa al movimento melodico è: *nessuna parte può fare un salto maggiore di una quinta* (il salto d'ottava, che è praticamente la ripetizione dello stesso suono, naturalmente era ed è permesso). Perché non si debba fare il salto di settima risulta ormai chiaro dopo quello che si è detto sopra; meno chiaro è che si debbano evitare i salti di sesta.

Bellermann dice che per gli antichi questo intervallo risultava molle. Ciò può esser vero, ma deve avere una sua precisa ragione; e io credo di trovarla in due fattori da cui peraltro non risulta tanto la mollezza quanto l'opposto, la durezza, fattori che servono comunque a spiegare la proibizione (poco importa che sia giusto o sbagliato chiamare «molle» un intervallo poco usato e non abituale). La prima ragione sta forse in certe difficoltà di condotta delle parti che si oppongono all'uso del salto di sesta: per fare un salto di sesta ci vuole spazio; e spesso possono nascere certi parallelismi rigorosamente vietati (di cui si dirà più avanti).

La seconda ragione può consistere nel fatto che la sesta è meno familiare all'orecchio in quanto questo intervallo nella serie degli armonici appare sì in rapporto con la fondamentale (*mi-do*), ma in senso contra-



no, poiché la fondamentale sta sopra la terza (*do, do, sol, do, mi, sol, do*). Per questo risulta estranea e dovrebbe semmai essere «dura». Queste due ragioni hanno forse fatto sì che il salto di sesta non venisse usato o venisse usato solo di rado; e per questo può esser sembrato poco familiare e insolito all'orecchio. Che poi fosse detto «molle» dipende probabilmente solo da un'interpretazione inesatta del fenomeno.

L'es. 11 presenta alcuni brevi esercizi realizzati in base alla detta tabella.



L'allievo potrà svolgere questi stessi esempi in una posizione diversa (stretta invece che lata e viceversa), o cominciando in posizione di quinta o d'ottava invece che di terza. È poi assolutamente necessario esercitarsi, di volta in volta, anche in altre tonalità; e non solo trasponendo gli esercizi, ma scrivendo direttamente in tonalità diverse.

II V°/II grado

La triade del settimo grado, o triade diminuita, richiede un discorso particolare. La sua costituzione è diversa da quella delle triadi studiate fin qui, le quali avevano in comune almeno la quinta perfetta: la triade del VII grado ha invece una quinta diminuita, intervallo che non è vicino nella serie degli armonici e che quindi è avvertito come dissonanza. Come e perché la dissonanza richieda un trattamento particolare l'ho già

detto parlando delle successioni melodiche orizzontali (due salti di quarta o di quinta nella stessa direzione). È evidente che la dissonanza dà ancor più nell'occhio quando si presenta simultaneamente in un accordo: in senso orizzontale potrebbe anche non essere avvertita – basterebbe dimenticare il suono precedente – ma questo non è possibile nell'accordo.

Come si è arrivati a usare le dissonanze? A questa domanda è possibile rispondere solo con delle supposizioni. La cosa dev'essere avvenuta gradualmente, e agli inizi si tentò forse solo occasionalmente e con grande cautela di mescolare gli armonici più lontani – le dissonanze – con le consonanze. Immagino che esse siano state dapprima introdotte di sfuggita: per esempio, sopra l'accordo *do-mi-sol* tenuto fermo, una voce melodica passava da un *sol* tenuto a un *mi* tenuto quasi scivolando su un brevissimo *fa*; qualcosa di simile a un portamento o a un glissando più o meno evidente (con parola dialettale: *schmieren*)¹ di cui non era possibile distinguere i singoli suoni. Uno di questi suoni venne poi forse fissato in forma di scala. Credo cioè che, in un primo tempo, la dissonanza fosse di passaggio e che il passaggio fosse nato col portamento, per il bisogno di unire tra loro con dolcezza e melodicamente gli intervalli disgiunti, servendosi in questo caso di una scala. Il fatto che questo bisogno coincida con la necessità di servirsi anche degli armonici più lontani, è forse solo un felice caso fortuito, come ne capitano spesso nel corso dell'evoluzione; ma forse il principio è lo stesso, e il portamento è uno dei suoi risultati pratici. Ma anche il portamento potrebbe essere, come la scala, una trasposizione in senso orizzontale della serie degli armonici; e se in questo l'orecchio è rimasto a mezza via e non ha scelto quegli armonici dissonanti che sono realmente parti costitutive di un suono in vibrazione e ha preferito suoni medi temperati e stilizzanti, ciò si spiega come un compromesso tra lo

1. [L'Autore riferisce che questo modo di procedere ha un suo nome nel gergo musicale: *schmieren* (lett. = sporcare, ungere), espressione di cui non esiste l'equivalente nella terminologia musicale italiana. N.D.T.]. Qui ci sarebbe da osservare che anche la musica ha un suo dialetto che potrebbe servire come fonte per ricostruirne l'evoluzione storica, così come la lingua parlata del popolo serve per la lingua letteraria: la musica popolare. Accanto ai risultati della propria evoluzione specifica, essa contiene anche elementi antichi che una volta erano correnti. Sarebbe il caso di riesaminare le cosiddette banalità e trivialità: e si vedrebbe che la maggior parte di esse non è in realtà *volgare* ma piuttosto consunta e invecchiata: «trito e ritrito», come amano dire i dilettanti.

scopo e la possibilità di raggiungerlo, come ho già accennato per la formazione della scala.

L'uso di ornamenti con note dissonanti era permesso nella forma delle cosiddette «*maniere*» (abbellimenti) e addirittura imposto dal gusto corrente. Questi abbellimenti non potevano essere scritti perché la notazione del tempo sarebbe stata insufficiente allo scopo, e così le varie figure – acciaccature, trilli, portamenti, ecc. – potevano conservarsi solo per tradizione. Ma forse, più tardi, può essere giunta all'orecchio, nella prassi, la sensazione che le dissonanze sfiorate fossero in stretta relazione con il suono fondamentale: ed ecco nascere la necessità di fissare anche per iscritto almeno qualcuno dei suoni più spesso ricorrenti.

La nota di passaggio è dunque solo la fissazione scritta di un abbellimento. Come la scrittura è sempre inadeguata al risultato sonoro – e non solo nella melodia ma forse ancor più nel ritmo, dove la costrizione delle stanghette di battuta dà spesso solo un'idea imprecisa dei fenomeni sonori – così ovviamente anche questa notazione è imperfetta se paragonata alle immagini della fantasia. Tuttavia essa diventa ammissibile se intesa come una delle tante semplificazioni che lo spirito umano deve escogitare per padroneggiare il materiale.

Anche qui è da supporre che il sistema della semplificazione sia stato preso per il sistema della cosa stessa; e si può pensare che più tardi il trattamento delle dissonanze, anche se si basava su una sensazione esatta, nascesse più dall'evoluzione del sistema che non da un vero e proprio rapporto diretto con la natura della dissonanza. Attenendomi a questo modo di trattare la dissonanza, io farò forse lo stesso errore, ma a mio favore posso addurre due argomenti: in primo luogo, dò le indicazioni necessarie per imparare il sistema non come un insieme di regole, né come un'estetica, come ho già ripetutamente detto; e in secondo luogo, bisogna considerare che oggi il nostro orecchio non è stato solo educato dalle condizioni naturali, ma anche dalle condizioni create da un sistema che nel frattempo è diventato una seconda natura. Oggi non possiamo, o possiamo solo gradualmente, sottrarci all'efficacia di questa cultura e di questo prodotto culturale; e la riflessione sulla natura può avere valore gnoseologico senza per questo poter produrre direttamente risultati artistici. Certo un giorno si percorrerà anche questa via, che strapperà nuovi segreti alla natura, e questi a loro volta prenderanno veste di sistema: ma prima bisognerà aver tolto di mezzo il sistema vecchio;

e forse solo la consapevolezza di tutto ciò che ho esposto potrà permetterlo.

La notazione scritta della dissonanza di passaggio permise forse di accertare il fenomeno stesso della dissonanza. Nell'uomo si combattono due istinti: il desiderio di ripetere le sensazioni piacevoli e quello opposto, il bisogno di cambiamento, di mutazione, di sensazioni nuove. Questi due istinti spesso si accoppiano in un istinto relativamente basso, di animale da preda, quello del possesso: e il fatto che poi venga una ripetizione o una variazione perde importanza, in quanto la più corposa soddisfazione che dà la coscienza del possesso è in grado di soffocare le considerazioni più sottili e di portare a quella quiete conservativa che è sempre propria di chi possiede. Lo spirito umano, messo di fronte al dilemma di scegliere tra la ripetizione e la varietà delle sensazioni, decise anche qui per il possesso e fondò un sistema.

Si può così anche pensare che il caso di una nota di passaggio dissonante, una volta stabilito nella notazione e una volta gustata la sensazione, provocasse il bisogno di una ripetizione meno casuale, generata volontariamente, e che il bisogno di avvertire più spesso questa sensazione abbia portato a creare dei metodi che la codificassero. Ma perché il piacere del frutto proibito potesse essere gustato fino in fondo, si doveva finire col concludere quello spregevole compromesso tra desiderio e morale che in questo caso consiste in una più larga accettazione tanto della proibizione quanto di ciò che era proibito: la dissonanza fu accettata, ma si pensò bene di chiudere a chiave la porta da cui entrava, quando v'era pericolo di eccedere.

Così potrebbe esser nato il *trattamento della dissonanza*, trattamento che dipende da elementi psicologici quanto pratici. La precauzione dell'ascoltatore, che vuol godersi le sensazioni senza troppo spaventarsi del pericolo, coincide con le precauzioni del cantante, mentre il compositore, che deve tenerseli buoni tutt'e due, escogita metodi che rispondano a diverse necessità: avvincere e sgomentare l'ascoltatore, senza però arrivare al punto di non aver più la possibilità di dire che era tutto un giuoco, introdurre lentamente e con cautela ciò che deve pur venire se non si vuole annoiare chi ascolta, convincere l'ascoltatore ad accettare anche gli acini più agri per poter trovare poi un piacere maggiore in quelli dolci, cioè nella risoluzione della dissonanza, far eseguire a un cantante un suono dissonante, che egli forse avrà difficoltà a intonare. Basterà in quest'ul-

timo caso non fargliene notare l'arrivo e sussurrargli, al momento della catastrofe, «stai tranquillo, che passa subito». Preparare con cautela e risolvere in consonanza, ecco il sistema!

Preparazione e risoluzione sono dunque i ripari che proteggono la dissonanza perché non patisca, né rechi danno. Applicato al caso di cui ci occupiamo, la triade diminuita, tutto questo significa che la quinta diminuita, dissonante, dovrà essere preparata e risolta. Nella triade diminuita la dissonanza può essere solo la quinta, com'è dimostrato dal fatto che, esaminando la serie degli armonici, il suono fondamentale è sempre seguito da una quinta perfetta e che tutti gli altri accordi della scala hanno una quinta perfetta. Vi sono diversi modi di trattare le dissonanze e soprattutto diversi modi di risolverle; ma vi sono anche maniere diverse di presentarle.

La prima e più semplice forma che impareremo è quella della preparazione: il suono che diventerà dissonante deve essere affidato alla stessa voce come *consonanza* già nell'accordo precedente. Lo scopo di questa preparazione è evidentemente di far intonare quel suono quando è parte consonante di un accordo maggiore o minore e quindi non può presentare difficoltà a chi canta: poi, mentre questo suono resta legato, le altre voci si muovono trasformandolo in una dissonanza. Come prima forma di risoluzione sceglieremo, per il momento, un metodo di cui è facile vedere l'opportunità psicologica. Se nel flusso armonico si introduce con la dissonanza un ostacolo, paragonabile a una diga in un torrente, questo arresto improvviso dovrebbe generare un accumulo di forze che, per così dire, supera l'ostacolo nello slancio: per superarlo ci vuol dunque un movimento energico, come può essere quello dal V al I grado o, generalizzando, un salto di quarta ascendente della fondamentale.¹

Esaminando il concetto di dominante, ho già indicato quanto sia forte l'attrazione della tonica sulla dominante e ho anche detto che ogni fondamentale ha il bisogno di essere assoggettata a un suono che stia una quinta più in basso. Soddisfacendo il bisogno del suono fondamentale, che è il bisogno di risolversi come parte subordinata in una maggiore e più forte unità, il bisogno insomma di servire una causa più grande della sua, se ne soddisfa anche il desiderio più violento, compiendo il movi-

1. Sarebbe meglio dire «salto di quinta verso il basso», ma preferisco questa altra definizione per i motivi esposti nella nota delle pp. 143-147.

mento più energico. È chiaro che l'uso di questo salto della fondamentale, in un caso particolare com'è la comparsa di una dissonanza nella nostra momentanea vita armonica, è necessario così come, nella vita normale, è necessario indossare il vestito buono per gli avvenimenti solenni. Vi sono però anche altri mezzi per risolvere la dissonanza: quando con l'uso essa avrà perso per noi il suo carattere di particolarità, non faremo più tanti complimenti e non ci serviremo sempre esclusivamente dei mezzi più energici.

Se per risolvere la quinta dissonante nella triade diminuita si fa fare alla fondamentale questo salto di quarta ascendente (e rispettivamente di quinta discendente), si avrà come accordo di risoluzione del VII il III grado:



La nota dissonante è stata risolta qui facendo scendere la dissonanza di un grado, dal *fa* al *mi*. Rispetto all'accordo risolutivo la dissonanza ha diverse possibilità: può scendere, salire, restar legata o anche saltare. Per il primo caso abbiamo scelto la prima soluzione, quella di farla scendere, cioè di farla muovere in giù, per moto congiunto: e questo per il fatto che questa voce, che ha tanto attirato la nostra attenzione, diventa così l'ottava della fondamentale, che a sua volta abbiamo trovato più che mai rispondente alla risoluzione della dissonanza. Essa conferma così, in un certo senso, la soddisfazione del bisogno della fondamentale; ma v'è anche un'altra ragione, che illustreremo più tardi.¹

In questa risoluzione, se si vuole ottenere un accordo completo, bisogna talvolta rinunciare al legame armonico. Se il *si*, legame armonico (es. 12 *b*, *c*, *d*), restasse legato, la parte che ha il *re* sarebbe costretta a saltare sul *sol* sopra o sotto; e questo, in qualche caso, presenta delle difficoltà, come in 12 *b*, dove il contralto verrebbe a trovarsi sotto il tenore o, se salisse, sopra il soprano: mentre, come si è detto, dobbiamo aste-

1. Cfr. p. 101.

nerci dall'*incrociare le parti*. Buona e utile la soluzione 12 c; soltanto, siccome la voce superiore procede di salto, sarà necessario rivolgere una certa attenzione alla linea melodica, cosa che faremo al più presto. In 12 d invece, sia che il contralto salga o scenda, si avrebbe una distanza eccessiva tra parti vicine: nel primo caso una decima tra contralto e tenore, nel secondo lo stesso tra contralto e soprano, posizione che eviteremo il più possibile, perché l'esperienza insegna che è tra le meno omogenee di sonorità (quando nelle opere d'arte troviamo disposizioni del genere significa che questa sonorità può essere intenzionale oppure subordinata ad altri scopi). Preferiremo dunque la soluzione 12 e, senza legame armonico. In base alle necessità dell'esercizio l'allievo potrà tranquillamente servirsi del legame armonico o meno: diremo più avanti, quando si parlerà delle esigenze melodiche delle parti, quali considerazioni bisognerà in questi casi tener presenti. Accenniamo per ora che sarà meglio non allontanarsi troppo dalla posizione in cui si è iniziato l'esercizio, ripristinandola alla prima occasione, quando non si sarà potuto fare a meno di abbandonarla.

Questo caso dà materia a un'altra considerazione di non poca importanza. Nei primi esercizi avevamo scelto per le nostre successioni solo accordi che presentassero un legame armonico: non era questa, come sembrava, una regola, ma lo scopo era solo di presentare gli accordi sempre col raddoppio d'ottava e di evitare alcune difficoltà di condotta delle parti su cui torneremo più avanti. Ora si presenta la necessità di fare a meno qualche volta del legame armonico, per cui quell'indicazione viene annullata da una necessità superiore: non è però un'*«eccezione alla regola»*, perché non si trattava di una regola, bensì di un'indicazione che dava per quel che prendeva e permetteva di evitare alcuni errori, escludendo successioni che potevano essere buone, ma anche successioni che potevano presentare quegli errori. Una volta che l'allievo avrà acquistato una buona dose di sicurezza entro questi limiti, potrà essere in grado di fare a meno di questo ausilio in casi di forza maggiore. Anche per il futuro seguiremo il principio di far muovere le parti solo per quel tanto o per quel poco che sarà strettamente necessario: ma — e sia detto una volta per tutte — quando lo esige la forza maggiore, qualsiasi indicazione perde il suo valore. Non esistono per noi leggi eterne, ma solo indicazioni che hanno valore finché non vengono superate ed eliminate, del tutto o in parte, da condizioni nuove.

Per quanto riguarda il suono che deve essere raddoppiato nell'accordo del VII grado, esso sarà innanzi tutto la fondamentale, anche perché è stato questo il suono che finora abbiamo raddoppiato, e per la stessa ragione che ce l'ha fatto preferire anche nei raddoppi degli altri accordi. Il discorso è diverso per la terza e la quinta. In primo luogo va presa in considerazione la terza, in quanto il VII grado non è una triade maggiore né minore, ma diminuita: quindi la terza non ne stabilisce il genere e acquista pertanto minor rilievo. Il suono più in vista è invece la quinta, essendo una dissonanza, e già per questa ragione non dovrebbe essere raddoppiata. Inoltre la dissonanza che vogliamo risolvere ha l'obbligo di scendere di grado: se quindi la si raddoppiasse dovrebbe scendere anche la seconda voce a cui è affidata (es. 12 f); ma su questo modo di condurre le parti torneremo più tardi. Per ora basti dire che due parti farebbero lo stesso movimento, cosa superflua perché una è sufficiente: quindi la quinta diminuita non può essere raddoppiata.

Ed ora la preparazione. Il suono dissonante deve essere presente come consonanza nell'accordo precedente per rimanere poi legato, nella stessa parte, diventando dissonanza. Ogni suono della scala si presenta in tre gradi: come fondamentale, come terza e come quinta di un accordo. La nostra dissonanza, il *fa*, è fondamentale del IV, terza del II e quinta del VII grado, per cui ci sono a disposizione gli accordi del IV e del II grado. Alle domande che ci siamo posti per la concatenazione degli accordi consonanti se ne aggiunge ora una quarta. Ecco le quattro domande:

1. Qual è il basso?
2. Qual è la dissonanza (da preparare o da risolvere a seconda del caso)?
3. Esiste legame armonico? (Resta legato *se possibile*, non più dunque obbligatoriamente.)
4. Quale o quali suoni mancano?

L'es. 13 mostra la preparazione e la risoluzione in più casi: in 13 *a*, *b*, *c* la preparazione si fa col IV grado (e poiché la nota che prepara è, in questo caso, l'ottava dell'accordo di preparazione, si chiama *preparazione con l'ottava*); in 13 *d* ed *e* col II grado (*preparazione con la terza*).

L'allievo si eserciti ora a preparare e risolvere l'accordo del VII grado nel più gran numero di esempi (anche in altre tonalità). Le successioni dei gradi saranno IV, VII, III oppure II, VII, III. *Per ora dopo il VII starà sempre il III, e prima del VII solo il IV o il II*. Una volta fattasi la

13

a) b) opp. c) opp. d) e)

IV VII III IV VII III (IV) (VII) (III) II VII III II VII III

mano nel trattamento del VII grado, l'allievo potrà passare a usarlo in brevi esercizi: *anche qui naturalmente il VII grado sarà sempre seguito dal III e preceduto dal IV o dal II*. Per il resto l'allievo può attenersi in tutto e per tutto alla tabella, senza tener più conto delle limitazioni che si riferivano al VII grado.

Rivolti delle triadi

Nei problemi risolti finora la disposizione delle tre voci superiori era indifferente e l'unica condizione era che al basso vi fosse sempre la fondamentale. Esistono però circostanze le quali esigono e dunque ammettono che nel basso vi possano essere come fondamento anche altri suoni dell'accordo. Si tratta pertanto di una necessità e insieme di un vantaggio, curioso accoppiamento che si presenterà in quasi tutte le considerazioni relative all'artigianato musicale. Non è verosimile che si possa obbedire a una necessità, se essa non porta con sé anche altri vantaggi oltre a quello derivante dalle sue condizioni dirette; ed è anche inverosimile che si presenti un vantaggio il quale non sia, a sua volta, collegato con la soddisfazione di certe necessità. Sembra ed è un fatto misterioso che si faccia qualcosa per necessità, riuscendo nello stesso tempo a creare involontariamente qualcosa di bello, o, viceversa, che si abbia la sensazione di fare qualcosa di bello e insieme di soddisfare una necessità.

È uno di quei misteri che rendono la vita degna di esser vissuta, e co-desta ricompensa che sorprende l'artista, mentre si impegna con tutte le sue energie, su un livello più alto di quello su cui si svolgono le sue fatiche, si presenta sempre inaspettatamente nel campo della vera arte e della vera morale. Ma l'artigiano e l'artista accorto ne terrà già conto a priori nelle sue riflessioni; e gli sembrerebbe inopportuno di indursi a

modifiche sostanziali solo per un vantaggio momentaneo. Anche una piccola modifica nelle strutture di un organismo ha vaste conseguenze che, se pure non si notano subito, si presenteranno senza dubbio più tardi. L'artista ammetterebbe una modifica del genere solo se pensasse già in precedenza di ricavarne un certo numero di conseguenze probabili, e se potesse considerarne e stabilirne il maggiore o minor valore, ma è certo che se tale modifica non corrisponde alla natura dell'organismo, anche la maggior parte delle sue conseguenze sarà dannosa e l'apparente necessità che l'aveva provocata dipenderà da una valutazione inesatta. Se invece la modifica risponde veramente alla natura dell'organismo e al suo istinto di sviluppo, da questa misura concretamente giusta deriveranno non solo i vantaggi previsti, ma anche altri vantaggi che non erano affatto intenzionali. Viceversa se si partisse dal desiderio di ricavare da un organismo nuove possibilità fondate nella sua natura, si vedrebbe sempre che si è soddisfatta una necessità di questo organismo e che si è andati incontro positivamente al suo istinto di sviluppo.

Nel nostro caso, ecco che cosa avviene. Ogni posizione dell'accordo in cui la fondamentale sta al basso imita, nella maniera più perfetta, il rapporto della fondamentale con i suoi armonici. Se al basso si mette un altro suono ci si allontana evidentemente dal modello naturale: e questo è bene? Risponderemo che può essere bene e male, una volta meglio una volta meno bene, una volta efficace una volta meno efficace. È indubbio che dare a un accordo un basso diverso da quello fondamentale produce un risultato per lo meno diverso, se non più debole. Consideriamo il caso meno favorevole, che cioè il risultato sia più debole: ciò significa che l'imitazione esatta del suono naturale, con la fondamentale al basso, dà il risultato più efficace. In tal modo, si offre la possibilità di presentare un accordo con un effetto o anche con un peso armonico ora più debole, ora più forte; ed ecco che questo può diventare un vantaggio artistico. Infatti, se nel corso di un periodo di una certa lunghezza, diciamo di dieci accordi, si è costretti – dal momento che si hanno a disposizione solo sette accordi – a ripeterne uno, questo accordo viene ad avere, come già si è detto, una preminenza sugli altri: il che è da evitare. Ma dal momento che una ripetizione vi dev'essere, bisogna trovare il modo di attenuarne l'effetto, cosicché l'accordo ripetuto non acquisti una preminenza eccessiva sugli altri. Ora, se a tale scopo si fa seguire a un accordo nella forma forte una delle forme deboli, quest'ultima non

pregiudicherà facilmente l'effetto della precedente, lasciando spazio bastante perché una ripetizione dell'accordo nella forma forte abbia ancora un certo effetto. È questo forse il motivo per cui nei recitativi si usa tanto spesso l'accordo di terza e sesta, che è la forma meno perfetta di una triade: proprio per esprimere che si tratta di un accordo transitorio, e che esso non determina la futura tonalità del pezzo principale. L'accordo di terza e sesta non è però solo più debole, è anche qualcosa di diverso: questo presenta evidentemente solo dei vantaggi, soprattutto in fatto di varietà e di sfumature.

Se dunque risulta vantaggioso mettere al basso anche una nota che non sia la fondamentale dell'accordo, non si è peraltro nemmeno nella condizione di poter rinunciare volontariamente a tali vantaggi; perché se essi sono una necessità di ogni periodo armonico, se è necessario differenziare gli accordi nel loro risultato, sfumarne il valore e badare alla varietà, l'uso dei rivolti corrisponde, però, anche sotto due aspetti, alle necessità del basso: da un lato, solo l'uso di un accordo di terza e sesta permette spesso di dare al basso una linea più melodica o variata; e d'altra parte, si sarà spesso portati a servirsene, dati i limiti propri del registro vocale.

Di conseguenza: partendo dall'idea di dare al basso una linea più melodica e usando a tale fine un accordo di terza e sesta, si avrebbe l'inatteso vantaggio che questo rivolto non escluderebbe una ripetizione anteriore o posteriore dello stesso accordo, anzi la renderebbe addirittura possibile, portando altresì varietà nei circostanti accordi in posizione fondamentale. Partendo invece dall'idea di introdurre un accordo di terza e sesta a scopo di varietà, questo può avere, a sua volta, il vantaggio di rendere più melodico il basso, di mantenerlo in un registro agevole o fargli lasciare un registro disagiata.

Se ancora si partisse dall'idea di introdurre un rivolto perché altrimenti il basso si troverebbe in un registro scomodo, ne potrebbero risultare gli altri vantaggi citati, che pure non si aveva l'intenzione di conseguire. Naturalmente vi sono ancora altri vantaggi oltre quelli di cui si è detto; soprattutto, come si avrà modo di vedere spesso andando avanti, l'uso dei rivolti è talora quasi necessario per ottenere certe concatenazioni e certi effetti armonici.

Tuttavia non furono certamente queste considerazioni che diedero storicamente origine ai rivolti, anzi direi che non ci furono considerazioni di nessun genere, anche se ce ne potevano essere di seducenti (per esem-

pio: gli stessi suoni possono dare accordi utili anche se disposti diversamente; oppure: la serie degli armonici può servire da modello anche per i rivolti, purché si escludano i corrispondenti suoni gravi).

L'origine dei rivolti non va probabilmente dedotta per via armonica ma, com'è assai più logico pensare, in base all'indipendente condotta delle parti: tre o quattro voci, seguendo la loro via naturale, si combinavano formando accordi, i quali risultavano accettabili all'orecchio in quanto richiamavano il modello naturale e quindi risultavano intelligibili.

Il nome di «rivolto» deriva dal fatto che, rappresentando schematicamente un accordo, il suono più grave viene «rivoltato»: per esempio, il *do* dell'es. 14 a viene trasportato di un'ottava e viene così a trovarsi sopra il *sol* (rivoltare significa appunto portare il suono grave di un accordo o di un intervallo un'ottava sopra, o il suono acuto un'ottava sotto, lasciando al loro posto gli altri suoni dell'accordo). In questa disposizione schematica la terza diventa così il suono più grave, e si ha il *primo rivolto*, che si chiama accordo di terza e sesta oppure, essendo il primo nella serie dei rivolti, *accordo di sesta*. Se ora si rivoltava anche il suono più grave di questo primo rivolto, il suono più grave del nuovo accordo



sarà la quinta, e si avrà il *secondo rivolto* (14 b), detto *accordo di quarta e sesta*. In altre parole: quando al basso v'è la terza, la triade è in primo rivolto e si indica con il numero 6; quando al basso v'è la quinta, la triade è in secondo rivolto e si indica con 4.

Per la valutazione armonica, cioè per stabilire la successione dei gradi, non ha importanza che un accordo sia in posizione fondamentale o in rivolto. Di contro l'uso dei rivolti è adatto a favorire la formazione di sfumature ritmiche e melodiche; perché se la posizione fondamentale, essendo la più perfetta imitazione del suono naturale, rappresenta la forma più forte dell'accordo, le due diverse imitazioni sono forme più deboli: ne deriva automaticamente che le tre forme dell'accordo possono avere un peso diverso. È una esigenza ovvia dell'economia artigianale di dover sfruttare tutte queste caratteristiche. Quanto alle possibilità melodiche che i rivolti offrono accanto a quelle armoniche, se ne è già parlato in precedenza.

a) L'accordo di terza e sesta

L'unica limitazione relativa all'uso dell'accordo di sesta è di non adoperarlo mai come accordo finale e solo in rari casi come accordo iniziale. Gli antichi, data la necessità di esprimere nella maniera più inequivocabile possibile la tonalità, evitavano, particolarmente all'inizio e alla fine, tutto ciò che poteva apparire dubbio e problematico. L'inizio e la fine dovevano essere determinati, chiari, inequivocabili, e a questo scopo il rivolto, essendo una forma debole dell'accordo, era meno adatto della posizione in fondamentale. Vi sono nella letteratura musicale classica rari esempi di inizi volutamente vaghi nella tonalità (come la *Prima sinfonia* di Beethoven, che incomincia con un accordo di settima del I grado che porta alla sottodominante), e solo nei nostri tempi essi hanno trovato un audace riscontro nel mantenere incerta anche la fine. Sebbene, come si è detto, il significato armonico non venga compromesso dall'uso di un rivolto, nei nostri esercizi noi daremo sempre gli accordi dell'inizio e della fine in posizione fondamentale: questo proprio perché il significato armonico non venga compromesso. Difatti il senso armonico e il motivo per cui si incomincia e si finisce con l'accordo del primo grado devono esprimere la tonalità, mentre cominciando o finendo diversamente si possono forse ottenere valori melodici e ritmici di sentimento o d'espressione, ma non certo valori di costruzione armonica, gli unici che potrebbero spingerci a disporre diversamente gli accordi dell'inizio e della fine, quando invece ragioni armoniche avevano suggerito di scegliere per questi accordi la posizione fondamentale.

Per il resto l'accordo di sesta, a meno che non si tratti di particolari formule che vedremo più avanti (cadenze, ecc.), è ammesso senz'altro e in ogni caso dovunque sarebbe possibile lo stesso accordo in posizione fondamentale. In realtà, anche l'accordo di sesta non presenta praticamente problemi, e se ora ne parleremo a lungo questo è dovuto solo al fatto che l'altro rivolto, quello di quarta e sesta, va soggetto a limitazioni. Poiché queste limitazioni, come si vedrà, sono anche di natura armonica, vale a dire che influiscono sulle successioni armoniche, è necessario vedere perché nell'accordo di terza e sesta, che non è certo di natura diversa da quello di quarta e sesta, queste limitazioni non abbiano luogo.

Gli antichi teorici dell'armonia affermano che il basso è il fondamento

dell'armonia: cosa questa che vale interamente solo per l'epoca in cui si davano al basso i suoni fondamentali delle armonie impiegate. Il fondamento dell'armonia può evidentemente essere costituito solo dai suoni fondamentali degli accordi, perché solo in essi si esprime l'impulso del suono e le sue capacità di dar luogo alle successioni, soltanto essi fanno capire il carattere e la direzione delle successioni e determinano dunque i procedimenti armonici. Ma non appena il basso diventa più indipendente, formando ciò che chiamerei seconda voce principale, o seconda melodia,¹ è obbligato a servirsi anche di altri suoni che non siano quelli fondamentali: in questo caso il basso non è più fondamento dell'armonia ma tutt'al più fondamento dell'analisi armonica, che è una cosa ben diversa. Supponiamo che al basso vi sia il *mi* con sopra l'accordo di terza e sesta (cioè *do-sol*): in tal caso il *mi* del basso non ha nessun peso per il carattere della successione con l'accordo seguente, ma è il *do*, la fondamentale, che determina la forza e il significato della successione armonica.

L'analisi dei procedimenti armonici, anche se si basa nella notazione sulla parte del basso, è legata al confronto delle fondamentali. Tuttavia, il fatto che al basso si attribuisca un significato preminente risponde a un'esatta sensazione. Il significato del basso non è, come ho detto, di essere il fondamento dell'armonia, in quanto forma una linea melodica che in rapporto a quella delle fondamentali è solo una specie di parte centrale al registro grave, ma di esser diventato la base dell'analisi armonica. Ecco come si può giustificare questo fenomeno: innanzi tutto esso era veramente la base dell'armonia quando conteneva le fondamentali, e questo aveva abituato l'orecchio a prestargli l'attenzione. A questo si aggiunge il fatto che esso ha un particolare risalto come seconda parte estrema, cioè come limite inferiore dell'oggetto sonoro. Un altro aspetto importante è l'analogia con il fenomeno del suono, di cui l'accordo è un'immagine; e anche nel suono, che è un corpo composto, la nota più bassa è avvertita come quella che genera il suono nella sua completezza e che dà il nome a tutto il fenomeno.

1. [L'A. aveva già adottato per le sue composizioni a partire dal quinto pezzo dei *Fünf Orchesterstücke* op. 16 (1909) il segno speciale Γ per indicare con chiarezza il cammino della voce principale nel tessuto polifonico. In seguito introdurrà i segni H⁺ (*Hauptstimme* = voce principale) e N⁺ (*Nebenstimme* = voce secondaria) in base al principio qui enunciato.]

Ma la ragione più importante per la situazione speciale del basso è che il suono più grave dell'oggetto sonoro, la nota che sta al basso, ha degli armonici più distinti e più intensi di tutte le altre voci superiori, in quanto è il più lontano dalla soglia auditiva. L'effetto degli armonici è, d'altra parte, inferiore a quello delle voci reali dell'armonia, che vengono prodotte realmente e generano, a loro volta, degli armonici: ma inconsciamente l'orecchio avverte anche l'effetto degli armonici, in quanto coglie il suono nella sua totalità. Se ora l'accordo formato dalle parti reali coincide con gli armonici del basso, si produce un effetto analogo a quello prodotto dal singolo suono; il fenomeno nel suo insieme prende il nome dal suono più grave, il basso, e viene riconosciuto come una soddisfazione delle esigenze del basso. Dunque il basso predomina e risalta per via del rinforzo apportatogli dalle voci superiori. Ma se la posizione dell'accordo non coincide con gli armonici del basso, allora nascono degli urti tra gli elementi che stanno sopra il basso, urti che possono essere percepiti come un ostacolo a cui il basso, avendo più armonici udibili delle altre voci, partecipa con maggior forza: anche in questo caso, la parte del basso acquista dunque un particolare risalto.

Nell'analisi armonica si è pertanto autorizzati a considerare il basso come fondamento in quanto ha la preminenza nella formazione di questi fenomeni sonori. Se si confrontano ora gli accordi di terza e sesta e di quarta e sesta con quello diretto, la questione decisiva – dal momento che i suoni non cambiano – è la posizione del basso, da cui dipende ogni eventuale differenza. Ora avviene che la posizione dei rivolti contraddice gli armonici del basso (*mi* e *sol*), per cui nessuno dei due è consonante nella misura in cui lo è l'accordo in posizione fondamentale.

Nella prassi il rivolto di terza e sesta è trattato come il meno adatto a determinare la tonalità; ma tra i due rivolti vi deve pur essere qualche altra differenza, dal momento che quello di quarta e sesta viene addirittura considerato come una dissonanza relativa; poiché le parti costitutive dell'accordo sono identiche, la differenza non va ricercata in queste, ma negli armonici. Consideriamo dunque anche gli armonici delle singole parti che costituiscono l'accordo, e vediamo che cosa ne risulta. Il basso del rivolto di quarta e sesta viene rinforzato dagli armonici delle altre parti dell'accordo prima, dunque con maggior forza, che non il basso del primo rivolto. Già il secondo armonico del *do* è *sol*, che rinforza il basso, e così pure il secondo armonico di *mi* è il *si*, che rinforza

la terza. Nel primo rivolto invece è solo il quarto armonico del *sol*, il *si*, che rinforza la quinta del *mi*, e parimente l'ottava del *mi* compare solo come quarto armonico del *do*.

mi	mi	si	mi sol #	si			}	rivolto di terza. e sesta	
sol		sol	re	sol	[si]	re			
	do		do	sol		do [mi]			
sol		sol	re	sol si	re			}	rivolto di quarta e sesta
	do		do	[sol]	do	mi sol			
	mi		mi	[si]		mi sol #			

Nel rivolto di quarta e sesta la posizione dei suoni dell'accordo rispecchia più del rivolto di terza e sesta quella degli armonici del basso, e la sua sonorità specifica trova nei suoni dell'accordo una *minor resistenza alla sua volontà*, ovvero (ecco un altro modo di considerare la cosa) i suoni che lo formano *tendono maggiormente a riconoscere la preminenza del basso* e a secondarlo. Se ora si ammette che il basso tenda a conseguire un suono il più possibile simile a quello suo naturale, che cioè la sua volontà sia di imporre i propri armonici, allora il basso del rivolto di quarta e sesta ha, in questo senso, più possibilità di quante ne abbia quello del primo. Vi sono dunque dei problemi in tutt'e due i rivolti; entrambi sono a ben vedere dissonanze, ma il problema del rivolto di quarta e sesta ha più probabilità di essere risolto in quanto è *più intenso e più vistoso*.

Un problema esiste anche per il rivolto di terza e sesta, ma è più lontano dalla risoluzione, in quanto in esso il moto non è abbastanza forte da tendere all'esterno, e *si può non tenerne conto*. Tuttavia questo problema non è stato del tutto trascurato, poiché si è avvertito che questo rivolto è meno adatto dell'accordo in fondamentale a determinare la tonalità. Tutti questi problemi sono in verità minimi e interessano, in un certo senso, solo gli ultimi decimali: eppure sono stati avvertiti, altrimenti non si sarebbe mai fatta differenza tra i due rivolti di una triade. E poiché l'orecchio ha dimostrato di essere così sensibile nei riguardi di un problema che si presenta negli armonici di un accordo, si può sperare che non farà cilecca nemmeno nell'ulteriore evoluzione della musica,

anche se essa segue una strada di cui gli esteti prevedono già oggi che condurrà alla fine dell'arte.¹

L'accordo di terza e sesta non ha dunque un'importanza armonica, ma melodica, è cioè adatto a recar varietà nella condotta del basso e di conseguenza anche delle altre voci, e se ne può far liberamente uso con una sola piccola limitazione relativa, basata sul seguente ragionamento. Abbiamo constatato in precedenza che nel raddoppio la terza viene presa in considerazione come ultima possibilità, sia perché compare per ultima nella serie degli armonici, sia perché ha relativamente un certo risalto in quanto determina il genere del modo, e quindi raddoppiandola si verrebbe a sottolineare ancor di più un elemento sonoro già appariscente di per se stesso. Sarà pertanto chiaro che, volendo ottenere un suono omogeneo in cui tutto sia essenziale, sarà superfluo, cioè *poco opportuno, raddoppiare nel primo rivolto la terza*, poiché questo suono, avendo già un particolare rilievo nel basso, verrebbe a risaltare ancora di più. È però altrettanto ovvio che questa indicazione vale finché non sarà necessario, come vedremo presto, avere la terza anche in una delle parti superiori: quello che è necessario va fatto, purché si eviti ciò che è superfluo.

Nell'es. 15 il primo rivolto del I grado si presenta in *a* col raddoppio

1. Ho letto questo breve *excursus*, che, come si vedrà, non svolge certo nel mio libro una funzione di primo piano, a un giovane studioso di storia della musica: e ho dovuto notare una volta di più come sia impossibile immaginare tutte le obiezioni che possono essere avanzate, mentre sarebbe assai utile che un autore le conoscesse a tempo debito. Di fatto è molto più facile confutarle che immaginarle; e si pensi che è già assai facile avanzare delle obiezioni! Ma devo dire che, in un primo momento, le obiezioni del mio interlocutore mi disorientarono. Ecco: se un accordo di quarta e sesta è una dissonanza maggiore per il fatto che le note dell'accordo rinforzano gli armonici del basso, ne deriverebbe come conseguenza generale che un accordo è una dissonanza tanto maggiore quanto maggiore è, con questo rinforzo, la sua possibilità di diventare accordo di tonica; e viceversa, questa possibilità diminuisce se la dissonanza è minore. Ma allora un accordo di settima di dominante, il cui basso non potrà mai diventare tonica, è una dissonanza inferiore all'accordo di quarta e sesta.

Mi ripresi presto e feci le mie obiezioni, ma non addussi tutte le ragioni possibili, bensì solo una e non la più forte. Colgo qui l'occasione per esporle tutte.

1. Non ho sostenuto che la *dissonanza* sia maggiore o minore, ma ho solo mostrato perché questi due accordi non coincidono esattamente con una consonanza; e questo bisognava pur mostrarlo, poiché è in realtà alquanto enigmatico che tre

dell'ottava, in *b* col raddoppio della quinta in diverse posizioni: l'allievo dovrà prima esercitarsi con questo accordo e passare poi analogamente agli accordi degli altri gradi della scala.



Usiamo qui, per la prima volta, anche il raddoppio di quinta, per cui conviene fare un'osservazione derivante dall'impiego di

questo raddoppio nel concatenamento degli accordi di terza e sesta.

Quinte e ottave per moto retto

Nel concatenare gli accordi si osservano, tra due parti, tre generi di rapporti diversi:

1. una parte si muove, mentre l'altra resta legata (*moto obliquo*), es. 16 *a*;
2. una parte scende e l'altra sale (*moto contrario*), es. 16 *b*;
3. le due parti si muovono nella stessa direzione, cioè salgono o scendono contemporaneamente (*moto retto*), es. 16 *c*.



Si può dire che, in tutte le successioni di accordi a quattro parti, si presentino due o anche tutt'e tre i tipi di movimento: nell'es. 17 si ha

suoni in una certa posizione costituiscano una consonanza perfetta e in un'altra posizione una dissonanza relativa; caso che non ha uguali nell'armonia.

2. La *differenza* tra questi accordi non sta nel fatto che uno sia più dissonante dell'altro, ma nel fatto che *il problema posto dal primo è più vicino alla risoluzione di quanto non lo sia quello posto dal secondo*. Forse è stato più facile risolvere un problema che si presentava in termini più chiari che non quello più confuso, di cui non si comprendevano le esigenze.

3. Non v'è bisogno che l'accordo di settima di dominante venga rafforzato

il moto obliquo tra soprano e contralto, tra tenore e contralto e tra basso e contralto, il moto retto tra soprano e tenore, il moto contrario tra soprano e basso e tra tenore e basso.

Anticamente il moto contrario ed obliquo era permesso senz'altro; ma il moto retto era proibito a volte solo parzialmente, a volte in maniera assoluta: questo nei casi noti col nome di quinte e ottave per moto retto.



L'es. 18 *a* presenta ottave, il 18 *b* quinte per moto retto.

Vedico come le leggi relative al moto retto hanno definito la proibizione:



quando due voci vanno per moto parallelo da un'ottava all'altra o da una quinta all'altra, si hanno *le ottave e le quinte parallele*. Di qui la regola:

nella sua tendenza a diventare fondamentale: perché è già la fondamentale dei suoni che effettivamente lo costituiscono.

4. L'accordo di settima di dominante – questa è la ragione che addussi allora – è già dissonanza di fatto, dati i suoni di cui è formato; dunque non v'è bisogno

il moto parallelo di due voci verso una consonanza perfetta (ottava e quinta) è proibito.

Questa regola proibisce anche quelle che vengono dette *ottave e quinte nascoste*, e potrebbe essere esposta come segue: quando due voci, provenienti da un qualsiasi intervallo (dunque anche dalla quinta e dall'ottava), vengono a formare per moto retto un'ottava o una quinta, ne risultano delle quinte od ottave per moto retto, dirette o nascoste.



Le quinte e le ottave per moto retto erano assolutamente proibite, invece certe quinte ed ottave nascoste erano permesse in talune condizioni, specie... se non potevano essere evitate (il bisogno non ha legge): per esempio, erano ammesse le ottave¹ che risultano quasi sempre nella successione V-I (v. es. 20 a), dove le ottave dirette potrebbero essere evitate solo facendo scendere il basso al *do*, che però è troppo grave (v. es.



20 b); oppure le quinte nascoste quando - ammesso che la melodia del soprano sia *sol-si-do* - esse sono difficilmente evitabili tra contralto e tenore.

Si stabilirono così delle eccezioni e si ammisero le quinte e le ottave nascoste, purché non

risaltassero troppo, cioè avessero luogo tra due parti centrali o almeno tra una parte centrale e una estrema. Inoltre le ottave nascoste sono tollerate quando una delle due parti procede per grado

di tirare in campo gli armonici per constatare questo dato di fatto. In altre parole, questo accordo è più dissonante di quello di quarta e sesta già per il fatto che le note che lo costituiscono, i suoni che si possono sentire in assoluto, sono dissonanti, mentre negli accordi di terza e sesta e di quarta e sesta costituiscono dissonanza solo gli armonici, che sono quasi impercettibili.

Ho esposto qui questo caso, perché mi sembra tipico per il modo con cui si possono avanzare delle obiezioni.

1. Le abbreviazioni «ottave» e «quinte» per «ottave parallele» e «quinte parallele», assai scorrette, sono ormai talmente in uso che possono essere tollerate, come tutto ciò che è di uso corrente nella lingua.

congiunto e l'altra con un salto di quinta o di quarta, «specialmente» quando è la parte superiore che si muove per grado, per esempio dal VII all'VIII grado o dal III al IV. Inoltre le quinte dirette sono «addolcite» quando v'è una forte dissonanza che attira su di sé l'attenzione (cioè sono meno cattive della dissonanza stessa, eppure sono proibite!). Poi si parlò di «quinte dei corni» e di «quinte di Mozart»,¹ e infine, a differenza di quelle che possono sfuggire anche a un musicista di ottimo orecchio, di quinte «intenzionali»: e son quelle che anche chi non ha buon orecchio ha almeno visto in anticipo. Saggiamente però non si è detto quando e perché si può volere intenzionalmente qualcosa che sarebbe fondatamente proibito in maniera tanto rigorosa. A questo punto verrebbe veramente fatto di pensare che un assassinio intenzionale sia più scusabile di uno involontario!



A sostegno di queste prescrizioni si affermò che tali moti paralleli annullano l'indipendenza delle parti: e questa era la enunciazione più intelligente. Altri sostenevano semplicemente che queste successioni sono sgradevoli all'orecchio; altri infine sceglievano una via di mezzo, sostenendo che esse sono sgradevoli perché annullano l'indipendenza delle parti. Non è probabilmente sbagliata l'affermazione che le ottave dirette, nel momento in cui vengono a determinarsi, annullano apparentemente l'indipendenza delle parti: ma sostenere che siano sgradevoli, o addirittura che lo siano perché annullano tale indipendenza, è assolutamente errato.

Spesso infatti le ottave parallele vengono usate nei raddoppi; e talvolta per rinforzare il suono: ciò significa che suonano *bene*, perché se suonassero male non si sarebbero mai impiegate in nessun caso. Nell'organo le cosiddette «mutazioni composte» non solo aggiungono ad ogni

1. [*Hornquinten* sono le quinte consecutive «coperte», così chiamate perché si ottengono coi suoni naturali del corno; *Mozartquinten* sono le quinte dirette particolarmente usate da Mozart in certi accordi alterati. Vedi più avanti l'es. 182 C, p. 311.]

nota le corrispondenti ottave, ma anche le quinte superiori,¹ con lo scopo di rinforzare il suono; e il suono più forte, dal momento che siamo nel campo della bellezza artistica, deve essere anche bello. Dunque non è assolutamente possibile sostenere che le ottave per moto retto siano di per se stesse sgradevoli.

Resterebbe l'altra argomentazione, che cioè esse annullano l'indipendenza delle parti: certo, quando due voci cantano la stessa cosa non sono indipendenti in maniera assoluta, ma quando cantano qualcosa di quasi uguale, come le ottave (che però non sono proprio la stessa cosa), il risultato sonoro è diverso. Solo se due voci cantano a lungo e ininterrottamente all'unisono o all'ottava, si potrebbe parlare di una relativa mancanza di indipendenza (e tuttavia anche nel caso dell'unisono ci sarebbe da considerare il problema della mescolanza timbrica, mescolanza a cui contribuisce ogni singola voce in assoluta indipendenza). Ma se due voci cantano qualcosa di costituzionalmente diverso e solo in un punto o in pochi punti eccezionali si incontrano, per così dire, sullo stesso binario, si può sempre sostenere che, in questi punti, la loro indipendenza è diminuita fino a un certo grado; ma sostenere che l'hanno persa del tutto è un'esagerazione pedantesca, in quanto non si vede, in tal modo, che esse sono state sempre indipendenti tra loro, ad eccezione di questi rari punti – i quali probabilmente non compromettono la chiara distinzione della fondamentale diversità di condotta di quelle voci – né si ve-

1. Avevo pubblicato questo capitolo nel numero di agosto 1910 della rivista «Die Musik». Esso divenne oggetto di discussione e mi furono poste alcune «obiezioni» riguardanti le mutazioni composte dell'organo, l'*organum* per quinte e le terze parallele (cfr. le note). Sono lieto di poter dare qui una risposta. Se dico che «la mutazione composta aggiunge altri suoni a ogni nota», si ammetterà che io, conoscendo le mutazioni composte, sappia anche quando vengono usate, anche se non dico espressamente che questo avviene nell'organo pieno. Comunque è chiaro che quando vengono usate «aggiungono a tutte le note... ecc.» Mi si obietta, a questo punto, che esse vengono usate solo nell'organo pieno, e che in questo caso non vengono percepite. Che obiezione deliziosa: dunque vengono usate per non essere avvertite! Ma allora perché si usano? Perché ci mettono proprio le quinte e simili, e non parole della *Bibbia* o colpi di cannone? La risposta è che «non vengono percepite come quinte ma come ripieno, come vivacità e forza del suono». Ma allora si avvertono; e in che cosa dovrebbe mai consistere l'effetto di queste note che modificano la sonorità se non appunto in una sonorità modificata? Forse nella condotta delle parti? Giusto, forse che i raddoppi d'ottava vengono percepiti come condotta delle parti?

le che esse, dal punto di vista della sonorità, sono sempre state diverse in ogni punto del discorso musicale.

Anche qui dunque non si potrebbe praticamente parlare di un assoluto annullamento dell'indipendenza delle voci, mentre sarebbe più giusto dire che è presupposto di ogni buon artigianato di soddisfare determinate condizioni. Se cioè, dopo matura riflessione e rigoroso controllo, si è stabilito il numero delle voci, bisogna che questa decisione si dimostri esattissima in ogni punto del pezzo; e perché questo sia possibile deve essere evidente che un minor numero di voci non basterebbe ad esprimere quello che si vuole e che d'altronde non sarebbe possibile giustificare un numero maggiore. Ogni voce dovrebbe pertanto avere, in ogni punto del pezzo, qualcosa da fare, e farla soltanto lei. In una successione armonica a poche voci il problema, poniamo, di andare dal *re* al *mi*, viene risolto da una sola voce; dunque, se il problema è veramente di passare dal *re* al *mi*, sarebbe superfluo, cioè non buono, che anche un'altra voce andasse dal *re* al *mi*. Se non si saprà che farsene di questa voce, bisognerà mettere una pausa; ma già il fatto che non si sappia come impiegarla è in genere sintomo di un «mestiere» non propriamente eccezionale. Sarà allora bene industriarsi a farle fare qualcosa di diverso. Ma ammettiamo che il problema principale non sia quello di passare dal *re* al *mi*, per cui in realtà basta una voce, ma di ottenere l'ottava tra due voci che vanno entrambe dal *re* al *mi*: allora non esiste più il problema dell'indipendenza delle voci, ma solo quello del risultato sonoro; e poiché le ottave dirette non risultano sgradevoli né annullano del tutto l'indipendenza delle parti, è un assurdo bandirle dalla musica atteggiandosi ad apostoli eletti della bellezza, cosa alla quale, del resto, esse non consentirebbero appieno, in quanto si notano, ad ogni pie' sospinto, proprio nei capolavori della musica.

Nei nostri esercizi, limitati all'analisi puramente armonica, il problema del raddoppio per ragioni di sonorità non potrà naturalmente mai presentarsi; perciò eviteremo sempre le ottave per moto retto, anche per il fatto che già abbiamo accennato in precedenza e che risulterà in senso negativo anche per quanto riguarda l'uso delle quinte per moto retto negli stessi esercizi.

Fin verso la metà del secolo XIX le quinte e le ottave per moto retto erano evitate quasi del tutto (e anche più tardi sono state impiegate solo in casi relativamente rari), perciò gli esercizi che non tenessero conto di questo divieto risulterebbero privi di stile, mentre l'allievo non conosce

ancora i mezzi di cui il musicista capace si serve per ristabilire l'equilibrio quando non rispetta queste proibizioni. L'allievo non «componere» ancora, ma esegue compiti d'armonia che conservano una verosimiglianza media, purché si voglia conseguire un buon risultato medio; e poiché nemmeno l'insegnante è in grado di insegnargli la perfezione, dovrà almeno tenerlo lontano il più possibile da tutto ciò che è discutibile e dubbio.

I teorici hanno avuto difficoltà maggiori a proibire le quinte per moto retto: più facile è dunque confutarli. Essi sostenevano che le successioni di quinte parallele hanno una cattiva sonorità, oppure che, essendo la quinta un armonico, è per questo anche quasi un'ombra del suono fondamentale quando procede parallelamente ad esso; se deve conservare la propria indipendenza, dovrà muoversi diversamente dalla fondamentale; e via di questo passo. Curioso invece che le successioni di quarte fossero proibite solo in certe condizioni, benché dal punto di vista armonico siano la stessa identica cosa.



Stando alla loro natura, anche le quarte dovrebbero essere proibite, e a ben vedere non dovrebbe essere permessa la successione armonica dei gradi interessati, in quanto la durezza armonica può dipendere solo dal fatto armonico stesso, cioè dai gradi che si succedono. Invece le quarte per moto retto sono ammesse quando sono «coperte» da una terza inferiore (es. 22 c). Allora non si potrebbero permettere anche le quinte parallele, coprendole con un'analogia terza (es. 22 d)? Armonicamente non v'è differenza; e dal momento che questo moto parallelo non è cattivo, mentre le terze e le seste parallele risultano bene, è proprio il moto delle quinte parallele che dev'essere senz'altro di cattiva sonorità, mentre tutti gli altri moti paralleli sono buoni, almeno in determinate condizioni? Le ottave parallele che rappresentano il limite in questo senso in quanto annullano totalmente l'indipendenza delle voci (dal punto di vista del significato armonico) e (dal punto di vista del risultato sonoro) costituiscono una successione di consonanze perfette – vengono almeno ammes-

se in certe condizioni come raddoppio perché danno un *buon effetto* sonoro; e del pari sono ammesse le terze e le seste parallele, le quali, dal punto di vista armonico, tolgono anch'esse l'indipendenza alle parti, mentre, dal punto di vista della sonorità, rappresentano una successione in una consonanza ancor meno perfetta della quinta! Non è dunque permessa né la successione di consonanze perfette, in quanto le terze sono meno perfette delle quinte, né il moto parallelo solo di consonanze imperfette, in quanto le ottave sono consonanze ancora più perfette delle quinte: tutte le ragioni che si adducono contro le quinte per moto retto valgono o per le successioni d'ottave parallele o per quelle di terze. *Ci devono dunque essere altre ragioni.*

Cercherò di risolvere questo problema nella maniera più semplice possibile.

Probabilmente la polifonia nacque e si sviluppò come segue. Una prima spinta sarà venuta dal bisogno di partecipare al canto del singolo: due o più persone cantano una melodia, e se si tratta di voci uguali, per esempio se sono tutte voci maschili gravi, è abbastanza comprensibile che esse abbiano avvertito come puro solo il canto all'unisono, che è la consonanza più perfetta. Se a queste si aggiungevano anche voci femminili, e se la melodia non era troppo acuta o troppo grave, v'era la seconda possibilità, cioè quella di cantare nella successiva consonanza perfetta, dunque in ottava. Ma se la melodia risultava per le voci acute femminili (o maschili) troppo alta, nasceva la necessità di trovare qualcosa altro per queste voci; e finché non si arrivò alla vera e propria polifonia (se non si vuol considerare già il canto in ottave come una polifonia relativa), non restava altro che eseguire la stessa melodia con qualche altro suono consonante, e poiché l'unisono e l'ottava erano già stati usati, l'orecchio non poteva che scegliere la più perfetta consonanza successiva, cioè la quinta. Nacque così l'*organum per quinte* o, che è lo stesso, per quarte.¹ Solo

1. Mi fa piacere di trovar confermata, proprio mentre sto preparando queste pagine per darle alle stampe, l'esposizione che dò di questo stadio evolutivo da un pensatore profondo e geniale come Riemann. Sfogliando il *Meyers Konversationslexikon* ho trovato infatti quasi alla lettera ciò che ho scritto sopra come risultato delle mie riflessioni: «L'*organum* non era ancora in realtà una vera polifonia, ma solo un raddoppio alla quinta, che era il passo più naturale da farsi dopo il raddoppio d'ottave in uso da ormai tanto tempo.» Ho trovato in questa enciclopedia anche una spiegazione del «falso bordone» — chiedo venia, ma io non sono un musicologo;

molto più tardi si arrivò a servirsi della terza per lo stesso scopo, e anzi ancora molto tempo dopo, la *terza* non era arrivata a ottenere il riconoscimento di consonanza: tutto questo dimostra l'esattezza di quanto è stato ripetutamente sostenuto nel corso di questo libro, che cioè le dissonanze differiscono dalle consonanze solo gradualmente, e che esse non sono altro che consonanze più lontane, che l'orecchio può analizzare con maggior difficoltà, data la loro distanza dalla fondamentale; tuttavia, una volta divenute oggetto di analisi, esse hanno possibilità di diventare consonanze al pari degli armonici più vicini. (Sia detto per inciso che ben presto nell'accordo di settima di dominante si permise di introdurre la settima senza preparazione: un nuovo argomento in favore di questa tesi.)

Dunque l'orecchio è stato nel giusto quando, volendo imitare l'eufonia naturale, ha seguito l'evoluzione unisono-ottava-quinta; dunque si cantò in quinte per la stessa ragione per cui si era cantato in ottave, cioè per ottenere un buon risultato fonico. Ci si trova allora davanti a uno di quei fenomeni curiosi che così spesso fanno apparire cabalistici i segreti dell'acustica: perché *il canto per quinte, e rispettivamente per quarte, soddisfece perfettamente le esigenze della voce umana*, poiché il tenore dista dal basso all'incirca una quinta, il contralto dal tenore una quarta o una quinta e il soprano dal contralto pure una quinta. Ecco una soluzione di tipo squisitamente artistico trovata, in questo caso, istintivamente: due piccioni con una fava.

Ecco come mi immagino l'evoluzione ulteriore. Dopo aver ammesso la terza tra le consonanze, venne forse la possibilità del moto obliquo e

sono autodidatta e posso solo far lavorare il mio cervello – spiegazione che mi era assolutamente ignota, e secondo la quale dopo le quinte sono venuti gli accordi di sesta: ma questo è lo stadio di sviluppo successivo! Riemann dice anche che poco dopo venne trovato anche il vero principio della polifonia, cioè il moto contrario: cosa questa che io non sapevo, ma ho solo indovinato, perché non ho mai letto una storia della musica.

Per quanto riguarda l'*organum* vorrei fare ancora un'osservazione. Mi si dice che la musicologia, la «scienza», dubita che esso sia mai esistito veramente; ma essa fa sempre così quando v'è qualcosa che non le fa comodo. L'*organum* è però un fenomeno talmente ovvio che se davvero non fosse esistito, bisognerebbe inventarlo adesso e collocarlo nel passato *a posteriori*. Ma io credo che esso sia esistito; e il fatto che la musicologia ne dubiti è per me una garanzia in questo senso.

contrario; escludendo gli unisoni, le quinte e le ottave parallele, rimaneva la possibilità delle terze parallele, a cui subito dopo si aggiunsero, come dicevo, il moto obliquo e contrario: in tal modo, i mezzi a disposizione venivano ad arricchirsi enormemente. Ed ecco ora una supposizione che, avendo un'analogia radicata nella natura dell'uomo, mi sembra possa spiegare psicologicamente il problema. Il canto per ottave e per quinte ha indubbiamente soddisfatto il gusto nella maniera più naturale; e poiché corrispondeva alla natura dell'uomo e a quella del suono era anche bello. Ma la nuova possibilità di scrivere, oltre alle ottave e alle quinte, anche gli intervalli di terza,¹ e l'adozione del moto obliquo e parallelo, potrebbero aver provocato un tale scompiglio da far ritenere cattivo tutto quello che si era fatto in precedenza, benché in sostanza non fosse tanto cattivo quanto invecchiato. È uno scompiglio facile da notare, e non solo nell'arte, ogni volta che si verifica un grande progresso, uno scompiglio in cui si dimentica quello che si deve ai predecessori al punto di odiare quello che hanno fatto, senza pensare che il progresso non sarebbe stato affatto possibile senza di loro, anche se la loro opera è stata piena di errori: il disprezzo per ciò che è vecchio diventa insomma tanto grande quanto ingiustificato. L'individuo esaminerà la situa-

1. Qui mi è stata posta un'obiezione: come mai il destino di esser proibite non è toccato anche alle terze parallele? Di solito mi sono servito proprio del caso delle terze parallele per sostenere questa mia supposizione, tralasciandolo qui perché non mi è parso essenziale; ma poiché è servito per avanzare un'obiezione, voglio discuterne. In primo luogo, le quinte parallele sono state proibite in musica non a ragione, ma a torto. Ora, non si può nemmeno pretendere che una cognizione esatta applicata a un caso analogo dia ancora un risultato esatto; ma pretendere che un giudizio illogico si debba assolutamente ripetere in un altro giudizio illogico, mi sembra eccessivo! In secondo luogo, non era nemmeno necessario proibire le quinte, in quanto esse erano troppo misere se usate come mezzo armonico esclusivo; e dunque non si dovevano di certo proibire le terze che, se usate come mezzo non esclusivo, sono buone. Ma è un fatto che, usando solo terze, esse vengono considerate come un metodo di condotta delle parti di livello inferiore; e nel contrappunto doppio le terze sono solo parti di ripieno, elementi sonori aggiunti, senza per questo acquistarsi un merito particolare nella condotta delle parti. Infine le terze e le seste parallele, quando vengono usate come mezzo esclusivo, risultano povere se non addirittura banali: prova ne sia la musica popolare, che per la propria polifonia usa quasi esclusivamente terze e seste. Esse sono forse banali, non però impossibili, e in certi casi possono venire impiegate come un vero e proprio mezzo d'arte (come nel *Siegfried*).

zione e dirà: io non voglio far niente che sappia di vecchio, perché conosco i vantaggi del nuovo e perché il vecchio sarebbe fuori del mio tempo; e allora sarà bene essere protesi verso il futuro, piuttosto che arrivare faticosamente in ritardo.

È lecito schernire chi oggi adoperasse *gegen dem* (cioè «contro» col dativo), ma si dovrebbe sapere che in realtà anticamente tale preposizione *gegen* reggeva sia il dativo sia l'accusativo, e che non si tratta quindi di una forma sbagliata, ma solo antiquata. E Schaunard aveva ben ragione di caratterizzare lo stile del suo collega di *bohème* Barbemouche riferendosi esclusivamente alla parola «dorinnanzi», così frequente nel suo romanzo.¹ Io penso ora che queste osservazioni sulla natura umana dell'artista servano senza dubbio a giudicare l'evoluzione dell'arte così come può servire la fisica: perché bisogna pensare che l'arte ha seguito sia la via della natura dei suoni, sia quella della natura umana, e che essa nasce dalla fusione di questi due fattori, da un tentativo di adeguare l'uno all'altro; e poiché il suono, il materiale privo di vita, non è in grado di adeguarsi, dobbiamo pensarci noi; e talvolta ci adattiamo a questo con difficoltà, sicché sopravvalutiamo spesso, se abbiamo svolto quest'opera di adeguamento, ciò che abbiamo fatto, e sottovalutiamo coloro che hanno compiuto il passo precedente, forse altrettanto grande e difficile.

Anche in questo caso le cose non devono essere andate diversamente. Se alla gioia della conquista si unisce la costrizione settaria, da questa unione può nascere solo l'ortodossia, la quale non ha più bisogno di imporre le nuove conquiste ed ha esclusivamente il compito di mantenerle esagerandole. Essa escogita tutto ciò che può derivare dai suoi presupposti ma, esagerando, non solo produce errori, ma innalza anche un baluardo contro ogni altra innovazione. È allora facile immaginarsi come certe indicazioni («non è più necessario comporre solo per ottave e per quinte», «accanto all'ottava e alla quinta si può usare anche la terza», o «invece del moto retto si può impiegare anche il moto obliquo e contrario») si siano trasformate radicalmente: «è proibito comporre per ottave e per quinte», «bisogna aggiungere all'ottava e alla quinta anche la terza»,

1. [L'A. incorre qui in un piccolo errore: nelle *Scènes de la vie de Bohème* di Henri Murger non è Schaunard, ma Rodolfo che rimprovera Barbemouche di abusare dell'avverbio «dorénavant».]

o «il moto obliquo e il moto contrario sono migliori del moto retto». Queste indicazioni avevano il valore di regole, regole che era proibito violare: si capisce così come se ne sia potuta facilmente dimenticare l'origine, e come si sia pure dimenticato che *le ottave e le quinte in se stesse non sono cattive, ma al contrario in se stesse sono buone*, e che furono soltanto avvertite come antiquate, primitive e relativamente povere, mentre non esisteva *nessuna ragione fisica o estetica* che impedisse, al momento buono, di servirsene nuovamente.

Si pensi ora che queste regole furono diffuse per secoli nella forma del più drastico divieto («è proibito . . .»), e risulterà chiaro come l'orecchio abbia dimenticato l'originaria eufonia di quelle sonorità e come il loro impiego abbia destato scandalo, in quanto *ciò che è nuovo presenta sempre qualcosa di sconcertante*. Voglio dire con questo che il procedere per quinte e ottave parallele, non essendo più stato usato per secoli, era avvertito dall'orecchio, quando per caso si verificava, come una novità,¹ come qualcosa di insolito: mentre è vero il contrario, perché quel procedimento era antico e solo era stato dimenticato. Un musicista potrebbe obiettarmi: «ma io queste quinte le noto, le avverto subito, e trovo che sono sgradevoli»; ma questa non è una dimostrazione contro la mia tesi, perché il nuovo colpisce sempre, e si afferma che è sgradevole anche se non lo è.

Veniamo ora alle ottave e alle quinte nascoste. Anche queste trovano la loro semplice spiegazione nell'ortodossia: per non scrivere quinte e ottave dirette, si finì con l'evitare del tutto il movimento parallelo di queste consonanze perfette. *Ogni tentativo di giustificare altrimenti la proibizione delle quinte e delle ottave nascoste è destinato a fallire*, non solo per il fatto che *nemmeno le quinte e le ottave parallele sono cattive*, ma soprattutto perché

1. Questo stesso fatto – e io non posso proprio farci niente – parla anche contro quel metodo pseudo-moderno di armonizzare con quinte intere melodie e simili, e di voler approfittare di questa novità che sconcerta l'ascoltatore. Per me questo procedimento è sgradevole, non perché sembra nuovo, ma perché in realtà è antico; del resto, anche se questo procedimento è in fondo simile alle successioni di accordi di sesta che i predecessori di questi novatori usavano in casi analoghi, non è questo che mi disturba. Mi disturba forse l'arroganza e la spocchia che esso riflette, e che è ben poco signorile, ma soprattutto il fatto che, tutto sommato, mi sembra che la proibizione delle quinte abbia in sé qualcosa di esatto, anche se è stata interpretata erroneamente: ed è l'avversione alla consonanza, inversamente proporzionale forse alla tendenza di usare le consonanze più lontane, vale a dire le dissonanze.

questa legge ha avuto solo *una vita illusoria nei trattati scolastici*, mentre è stata *continuamente violata* nella pratica, che è quanto dire *nei capolavori della musica*.

Di fronte a questo problema, come deve comportarsi l'allievo? Ho intenzione di discutere la cosa a fondo, una volta per tutte, perché intendo in futuro rinviare il lettore a questo discorso generale senza doverlo ripetere ogni volta. Si potrebbe porre questa domanda: se le ottave e le quinte per moto retto non sono cattive, perché l'allievo non deve poterle usare? Ecco la mia risposta: l'allievo potrà usarle, ma solo in uno stadio posteriore. L'insegnamento deve mostrare all'allievo tutto lo sviluppo della teoria; se non lo facesse e se desse in forma di regole solo i risultati d'arrivo senza dar loro un fondamento, condurrebbe, togliendo loro ogni radice, a errori simili a quelli che ho indicati poco sopra. La teoria è in grado, con una formulazione troppo rigorosa, di porre dei freni all'evoluzione, ma viceversa potrebbe anche impedire una visione chiara del passato e rendere incomprensibili molte cose che una volta erano vive.

Per lo stesso motivo sono contrario alla nuova ortografia, anche se vedo naturalmente il motivo pratico della brevità e comprendo che il desiderio di esprimere con la grafia solo ciò che realmente si pronuncia ha la sua giustificazione. Eppure ritengo rischioso eliminare senza pietà quei segni che spesso rappresentano rudimenti di sillabe antiche: così si perde la possibilità di ricordare la radice della parola quando si vuole risalire al significato originario di un'espressione, e poi c'è il pericolo che la nostra grafia perda molti punti di riferimento che possono servire a ciascuno come indicazione delle sue origini; finiranno col conoscerla solo i linguisti, ma allora sarà scomparsa dalla coscienza viva di tutti. Se anche l'armonia procedesse analogamente senza scrupoli, molti problemi di condotta delle parti negli antichi capolavori ci resterebbero incomprensibili. E ancora, quando è necessario elaborare opere antiche in cui l'armonia è indicata solo dal basso numerato, queste opere risultano tanto più vicine a noi quanto più l'elaborazione è fedele stilisticamente: in questo caso, l'impiego di una inadeguata condotta delle parti non potrebbe che portare necessariamente a un'incoerenza tra il contenuto e la forma pratica di esecuzione, incoerenza che offenderebbe la nostra sensibilità. La stessa incoerenza si verificherebbe anche se l'allievo risolvesse i suoi compiti senza tener conto di quelle proibizioni. Se poi si volesse

esistere un trattato che illustrasse solo il gusto armonico di noi moderni, che ammettesse quello che scriviamo oggi e proibisse quello che comunque non facciamo, tutte queste osservazioni non sarebbero necessarie.

Oggi siamo ormai al punto di non distinguere più tra consonanza e dissonanza, o almeno al punto di usare meno volentieri le consonanze. Forse è una reazione alle epoche ormai terminate della consonanza, forse un'esagerazione; ma trarne la conclusione che le consonanze sono proibite perché non si trovano più nelle opere di questo o di quel compositore, ingenererebbe errori analoghi al divieto delle quinte imposto dai molti antenati. Per quanto mi riguarda personalmente — ma solo perché non saprei e solo fin quando non sapessi far di meglio — potrei tranquillamente dire ai miei scolari che sono permessi tutti gli accordi e tutte le successioni. Ma sento già oggi che anche qui vi devono essere delle precise condizioni, e che da queste dipende l'uso di una dissonanza piuttosto che di un'altra. Oggidi non abbiamo dagli avvenimenti attuali una distanza che basti a farcene conoscere le leggi, e abbiamo davanti agli occhi ancora scorie che occultano la vera sostanza. Se sto in mezzo a un prato vedo ogni singolo stelo, ma ciò non mi interessa affatto se cerco il sentiero che conduce alla vetta del monte. Se sto a una certa distanza non vedrò invece gli steli ma vedrò probabilmente il sentiero che cercavo.

Prevedo che il sentiero, anche questo, in futuro si collegherà logicamente alla parte che si è lasciata indietro, e penso che nell'armonia di noi moderni si finiranno un giorno col vedere le stesse leggi che governano l'armonia degli antichi, naturalmente in forma ampliata e più generale. Per questo mi sembra molto importante conservare le nozioni degli antichi, perché proprio da loro spero che si vedrà quanto è giusta la via della nostra ricerca. D'altronde, con lo stesso diritto con cui eliminerei il divieto delle quinte per moto retto all'inizio dello studio, potrei anche non tener conto di tutte le indicazioni che si riferiscono al trattamento delle dissonanze, alla tonalità, alla modulazione e così via. Anche queste leggi oggi sono superate: ma anche qui non si deve dimenticare che solo una piccola schiera di giovani segue un'altra via, mentre tutti i grandi compositori del nostro tempo — Mahler, Strauss, Reger e Pfitzner — restano in massima parte nell'ambito della tonalità; e a un trattato che sostenesse solo gli scopi di un gruppo ancora esiguo, si potrebbe rivolgere non a torto il rimprovero di partigianeria, per quanto logica e rigorosa possa essere l'esposizione. Invece è nelle mie intenzioni di il-

lustrare una teoria dell'armonia che, pur non servendo un partito – anzi proprio per questo – arrivi a risultati che possono essere trovati esatti da quel gruppo che la pensa come me. Ecco dunque il mio scopo: mostrare che si deve arrivare a questi risultati.

L'allievo segua pertanto senza timore la via che ha seguito l'armonia nel suo sviluppo; e se impara l'armonia solo perché è interessato ai capolavori della musica e vuole comprenderli meglio, allora non gli interessa scrivere esercizi in un linguaggio più o meno moderno per quel poco tempo che si occuperà direttamente della materia, mentre è importante per lui di essere guidato a considerare il nuovo da un punto di vista esatto: per questo egli avrà qui una teoria che, con la sua mancanza di pregiudizi, lascerà perdere più di una «legge eterna». Cercherò di far vedere tutta l'evoluzione del bello, in altre parole illustrerò quei cambiamenti di opinioni che fanno diventare antico il nuovo proibito dagli antichi: e l'antico, che piace alle nostre orecchie, terrà lontano quel prossimo «nuovo» che per ora è ancora vietato. Se invece l'allievo è un compositore, non avrà che da attendere la spinta dalla sua evoluzione e dalla sua natura, senza voler scrivere cose che possono essere arrischiate solo con tutto l'impegno di una personalità ormai formata, cose che i musicisti hanno scritto quasi contro voglia ubbidendo all'imperativo del loro sviluppo, ma che comunque non sono nate dall'arbitrio sfrenato di un'irresponsabilità priva del senso formale.

L'allievo, finché avrà da imparare, dovrà dunque *evitare assolutamente le ottave e le quinte per moto retto*, mentre potrà impiegarle non appena le sue tendenze, il gusto e l'intelligenza artistica lo metteranno in condizione di accettarne la responsabilità. *Potrà invece impiegare senza timore le ottave nascoste, ad eccezione di pochi casi che vedremo a tempo e luogo; per l'uso delle quinte nascoste non esistono divieti in nessun caso.*

Collegamenti delle triadi con il primo rivolto, del primo rivolto con le triadi e dei primi rivolti tra di loro

Esaminiamo e realizziamo le successioni esposte nelle tre seguenti tabelle (A, B, C):

A) Triade del I	con gli accordi di sesta del	I, III, IV, V, VI grado
» » II	» » » » » »	II, IV, V, VI, VII »

Triade del III » » » » » III, V, VI, I grado
ecc., ecc.

» » VII con l'accordo di sesta del III grado;
poi:

B) Accordo di sesta del I con le triadi del I, III, IV, V, VI grado
» » » » II » » » » II, IV, V, VI, VII
ecc., ecc.

» » » » VII con la triade del III;

e infine:

C) » » » » I con gli accordi di sesta del III, IV, V, VI
» » » » II » » » » » IV, V, VI, VII
ecc., ecc.

» » » » VII con l'accordo di sesta del III grado.

Sarà bene che l'allievo svolga tutte le successioni indicate in queste tabelle, se possibile in tonalità diverse. Si incontreranno, per la prima

23 *A)* *oppure:*

I I I III I IV

cattivo a causa delle *buono:* *non molto buono dato* *migliore:*
ottave parallele *il raddoppio della terza*

I V I V I VI I VI

B) *cattivo:* *buono:* *raddoppio* *meglio:*
della terza

I I I I I III I III I

cattivo: buono:

I IV I IV I V I V I VI I VI

buono, nonostante il salto

I III I III I IV I IV I V I V I VI I VI

volta, delle difficoltà nella condotta delle parti; ed è utile affrontarle subito fino in fondo, perché è bene farsi la mano fin d'ora per non trovarsi in difficoltà in cose più importanti, non sapendo muovere le parti.

Nell'es. 23 è preso in considerazione solo il I grado. L'allievo svolga, in base a questo modello, anche le successioni partendo dagli altri gradi (sempre in tonalità diverse). In alcuni casi, si troverà a dover evitare ottave e quinte per moto retto; in altri casi, dovrà in parte rinunciare a legare i suoni comuni, per evitare un superfluo raddoppio di terza.

Il collegamento di un accordo con uno dei propri rivolti e viceversa (I-I⁶, II⁶-II, IV-IV⁶, V⁶-V₄) si chiama *scambio*: due o più voci, di cui nel nostro caso una è il basso, scambiano la propria funzione senza che avvengano cambiamenti armonici (per questo gli scambi hanno solo valore melodico).

L'allievo farà bene a risolvere ogni successione in due modi diversi, *almeno* due, una volta raddoppiando nell'accordo di sesta l'ottava, la seconda volta raddoppiando la quinta. In tal modo sono possibili soluzioni sempre diverse, e si presenteranno difficoltà di genere sempre nuovo: l'allievo deve cercarsele e trovare, quando può, più di due soluzioni, in quanto ogni posizione presenta problemi diversi. Si provi anche con il raddoppio della quinta nell'accordo iniziale.

Il VII grado richiede un'attenzione particolare.

Nell'es. 24 *d* troviamo un caso nuovo. L'accordo del II grado si presenta qui in primo rivolto, e quindi il *fa*, nota necessaria alla preparazione

della quinta diminuita, si trova solo nel basso, il quale nell'accordo successivo deve scendere al *si*. La quinta diminuita non può pertanto essere preparata se il *fa* non si presenta anche in una delle parti superiori: bisognerà dunque, in questo caso, raddoppiare la terza dell'accordo, il *fa*:

The musical notation consists of two systems of triads, each with a treble and bass staff. The first system (a-e) shows the following triads: a) VII III, b) VII III, c) VII III, d) II VII (labeled 'raddoppio della terza'), e) II VII. The second system (f-m) shows: f) II VII (labeled 'raddoppio della terza'), g) IV VII, h) IV VII, i) IV VII, k) IV VII, l) salto di quinta dim., m) salto di quinta dim. The notation includes notes on staves and Roman numerals below each triad.

ed ecco che in caso di necessità si può trasgredire la regola. Lo stesso avviene in 24 *i* e in 24 *l*: in 24 *i* il *do* del tenore non può scendere al *si* per via delle ottave col soprano, e non può nemmeno saltare al *fa* in quanto il *fa*, essendo nota dissonante, non può essere raddoppiato; non resta dunque che salire al *re*, raddoppiando, in tal modo, la terza nell'accordo di sesta del VII grado. L'es. 24 *k* indica un'altra possibile soluzione con il raddoppio della terza nel primo accordo, mentre in 24 *l* il tenore è obbligato, per la stessa ragione che abbiamo visto nell'es. 24 *i*, a fare un salto di quinta diminuita, salto che secondo le antiche regole sarebbe proibito, perché non melodico (o forse, più esattamente, perché difficile da intonare). Come già ho detto, anche noi in genere eviteremo questi salti per non disturbare l'equilibrio di stile: ma se saremo obbligati a farlo spinti dalla necessità (e del resto questo intervallo è comunque inevitabile al basso), cercheremo anche, se possibile, di risolvere la dissonanza (leggi «difficoltà di intonazione») contenuta in un intervallo diminuito o aumentato. Per far questo la soluzione migliore è di far salire il *si*, detto «sensibile ascendente», al *do* e di far scendere il *fa*, «sensibile

discendente», al *mi*. Ma poiché ciò non sempre è possibile, indichiamo nell'es. 25 alcune altre soluzioni (dalla 5ª alla 10ª battuta):



Seguendo attentamente queste piccole indicazioni, si avrà modo di ottenere negli esercizi una perfezione formale che è, secondo me, la base necessaria per sviluppare il senso della forma. Naturalmente questi esempi non sono certo molto «espressivi», ma non saranno nemmeno più rigidi come quelli iniziali.

L'allievo impieghi ora nei suoi brevi brani anche i rivolti di terza e sesta, attenendosi a questa norma: tranne che all'inizio e alla fine, dove avremo sempre l'accordo del I grado in posizione fondamentale, gli accordi di sesta possono essere usati dovunque al posto del corrispondente accordo in posizione fondamentale. Se sarà necessario ripetere un grado nel corso di un esercizio, sarà bene usare una volta il rivolto; non è tuttavia consigliabile eccedere nell'uso dei rivolti. Gli esercizi potranno ora

a) I III VI IV VII III V I

b) I III V II VII III I

c) I IV II V III VI IV VII III I

d) I I VI II VII III V II VI IV I

e) I V III VI II VII III VI II V I

comprendere 8-12 accordi; è superfluo andare oltre questo limite, per evitare un numero eccessivo di ripetizioni. Qui a fianco alcuni esempi.

Dovendo scegliere tra l'accordo diretto e il rivolto bisognerà naturalmente prendere in considerazione anche la linea melodica del basso, evitando, in genere, di tener legata la nota in questa parte: perciò sarà talora sufficiente, come si vede in 26 *a*, far cambiare posizione al basso, con un semplice salto d'ottava, talaltra usare il rivolto invece della fondamentale. Anche le ripetizioni della stessa nota al basso, dopo una o due note diverse, possono ostacolare la fluidità della linea melodica: se per esempio in 26 *a* l'accordo del VI grado fosse stato in rivolto invece che in fondamentale, sarebbe stato di ben poca utilità anche andare all'ottava inferiore. L'allievo deve evitare ripetizioni del genere, almeno nei limiti del possibile; e il maestro è tenuto a correggerle: se infatti, come avverrebbe in questo caso, la ripetizione non è giustificata da una ragione precisa, essa è di cattivo effetto. Diverso è il caso in 26 *e*, dove la ripetizione del *do* e del *mi* non disturba: non tanto perché nel primo caso è separata da due e nel secondo caso da tre accordi, quanto perché la linea del basso dopo le note ripetute procede in direzioni diverse. Per giudicare se la linea del basso è buona, bisogna tener presente la varietà dal punto di vista melodico: se le ripetizioni sono inevitabili, bisogna almeno che siano inframmezzate da altri suoni, oppure bisogna che, dopo le ripetizioni stesse, cambi la direzione della linea melodica.

L'allievo farà bene inoltre a tener d'occhio, fin d'ora, la nota più acuta di una linea melodica, che dovrebbe sempre essere considerata come un punto culminante e non dovrebbe dunque presentarsi più di una volta, in quanto la ripetizione di questo suono estremo disturba, di solito, molto più di quanto non disturbino gli altri suoni meno esposti.

b) L'accordo di quarta e sesta

Si è già detto come e perché il secondo rivolto richieda un diverso trattamento. Consideriamo ora un altro argomento usato in proposito dai trattatisti antichi. La quarta era considerata come una consonanza imperfetta o addirittura come una dissonanza, il che corrisponde a una sensazione esatta in quanto la quarta, pur comparando tra i primi armonici, va presa in direzione contraria ed è perciò una consonanza meno semplice degli intervalli che compaiono nella direzione normale. Ma quasi in tutti gli accordi consonanti la quarta si presenta come rapporto tra due voci, e viene allora considerata come dissonanza solo quando il suo-

no inferiore della quarta stessa si trova nel basso. Per la teoria antica¹ essa è permessa quando è «coperta» da una quinta o da una terza inferiore, mentre in tutti gli altri casi va preparata e risolta come una dissonanza. Si afferma dunque stranamente che i due suoni dell'intervallo di quarta formano, quando il suono inferiore è nel basso, una dissonanza, ma costituiscono una consonanza quando sono «coperti». Si aggiunga a questo che in un terzo caso, cioè nel rivolto, gli stessi due suoni danno una consonanza perfetta, la quinta (e la regola dice che ogni consonanza perfetta dà nel rivolto una consonanza perfetta, ogni dissonanza una dissonanza, e così via). L'affermazione è talmente contraddittoria e così poco semplice da non poter essere naturale.

La spiegazione che segue è probabilmente più semplice. Un basso che non sia contemporaneamente anche fondamentale, sembra tendere a imporre i suoi armonici, cioè a diventare lui stesso fondamentale. Come già abbiamo indicato (v. p. 71), il basso trova negli armonici delle altre parti dell'accordo un appoggio notevole alla sua tendenza: v'è dunque in lui un dissidio tra la sua veste esterna e la sua costituzione interiore. Mentre, per esempio, la sua veste esterna è quella del I grado, esso tende per costituzione e istinto al V. Questo dissidio può avere una certa analogia con quello che si vuole notare nella dissonanza, in quanto anche in questo caso l'accordo tende a un cambiamento della fondamentale. Ma mentre una vera dissonanza contiene suoni che non potrebbero, in nessuna posizione, diventare consonanza, i suoni del secondo rivolto diventano, in una posizione diversa, una consonanza perfetta, cioè una triade o un accordo di terza e sesta: il secondo rivolto non tende dunque, con la stessa imperiosità di una vera dissonanza, ad esser risolto e ad essere trattato come tale. Con le vere dissonanze esso ha in comune quel dissidio che attira su di sé l'attenzione e che sembra pretendere una considerazione

1. [Ciò per l'armonia classica; la quarta per i greci era consonante ed aveva una importanza fondamentale nella loro musica basata sui tetracordi; anche all'origine della polifonia medioevale essa era considerata consonante nell'*Organum* che muoveva appunto le due voci per quarte, quinte e ottave. Ma quando si cominciò ad avvertire l'attrazione tonale, la quarta come intervallo scoperto venne considerata dissonante o quanto meno ambigua rispetto all'unità tonale, col conseguente divieto di usare quarte consecutive; in seguito si finì con l'avvertire che i suoni che la compongono stanno in relazione di sottodominante (quarta superiore) e di dominante (quarta inferiore) con funzioni cadenzali dirette rispetto alla tonica.]

e un trattamento particolari. Non è detto però che si tratti qui di una preparazione o di una risoluzione analoghe a quelle delle dissonanze, e quello che chiamiamo preparazione e risoluzione dell'accordo di quarta e sesta ha ben poco in comune con la preparazione e la risoluzione dell'accordo di settima.

Ad ogni modo, è un fatto che al secondo rivolto si è sempre riservato un trattamento particolare, in quanto si avvertiva la presenza di un problema pur senza poterlo capire; e già questo bastava a conferirgli una posizione particolare. I problemi del secondo rivolto sono forse minori o diversi e il metodo con cui questo accordo è stato trattato li ha forse esagerati, magari senza nemmeno esaurirli: ma la sua è una posizione ben precisa, derivi essa dalla convenzione o dalla natura del suono. Poiché il secondo rivolto è sempre stato usato in maniera speciale, tenendo conto della sua presunta particolarità, e poiché lo precedevano e lo seguivano sempre determinate formule armoniche e melodiche, esso ha finito con l'acquistare l'effetto di una citazione lasciata a mezzo, che vien fatto di completare con quello che precede e con quello che segue: se si dice «nel mezzo del cammin...», non si può che completare «di nostra vita». Accennando una causa nota ci si aspetta anche il noto effetto, e comprendendo la frase fin dalla prima parola si attende poi una determinata continuazione. È l'effetto del *cliché*, della formula, e il secondo rivolto ha finito appunto col diventare una formula costante con l'effetto del *cliché*, che quando compare non può essere pensato senza i fenomeni secondari che sogliono accompagnarlo. Poco importa verificare l'esattezza del trattamento riservato a questo accordo di fronte all'importanza che esso ha avuto nella musica nel corso di più di tre secoli; conviene tuttavia occuparsi anche di questo.

Ricapitoliamo: la tendenza del basso a diventare fondamentale è incoraggiata dagli armonici, e quindi il secondo rivolto dovrebbe esser risolto facendo diventare il basso suono fondamentale. Per esempio, il secondo rivolto del I grado dovrebbe diventare fondamentale del V con il *sol* legato. E questa è effettivamente una delle soluzioni possibili. Ma il dissidio esistente nell'accordo di quarta e sesta, e il suo bisogno di risoluzione, non ha necessità assoluta di essere rispettato e non bisogna cedergli a tutti i costi, in quanto è rinforzato solo dagli armonici; forse basta sfiorarlo di sfuggita, cercando di distoglierne l'attenzione, basta che una delle due parti interessate sposti alla linea melodica la responsabilità

dei passaggi armonici, attirando l'attenzione dalla dimensione verticale a quella orizzontale, dall'armonia alla melodia. Si può ottenere questo, usando nel basso un frammento di tre o quattro suoni successivi della scala, uno dei quali, possibilmente interno, funga da basso al secondo rivolto. L'orecchio, nel percepire questa successione melodica, la avverte come causa momentanea, si accorge che il secondo rivolto di passaggio ha importanza secondaria, e si sente soddisfatto.

Questo fenomeno potrebbe essere spiegato anche così: nell'accordo di quarta e sesta ci sono due suoni che tendono al predominio, il basso e la sua quarta (che è la vera fondamentale dell'accordo). L'accordo successivo non può essere che una concessione all'uno o all'altro di questi due suoni: e se predomina il basso, il I grado diventa V. Ma talvolta la concessione non è così evidente, e si sceglie una via di mezzo: può avvenire allora che la terza diventi fondamentale (tra due litiganti il terzo gode),¹ cioè che il I grado diventi III grado. Lo stesso avviene quando la quarta (ovvero la fondamentale) resta legata: al I grado succederà il IV o il VI. In tutti e tre questi casi si può dire che nessuno dei suoni contrastanti ottenga il predominio, in quanto nel III grado il *sol* è solo la terza, e nel IV e VI grado il *do* è quinta e rispettivamente terza dell'accordo: ma hanno almeno la soddisfazione che non ha vinto nemmeno il loro rivale. I suoni dell'accordo diventano cattivi quasi come lo sanno essere tra loro gli uomini. Ecco comunque l'altra maniera di risolvere il problema dell'accordo di quarta e sesta: farlo comparire su una nota di passaggio del basso. Questi due metodi sono analoghi ai modi di trattare certe altre dissonanze: si è per questo giustificati anche qui a parlare di risoluzione, benché nelle altre dissonanze la risoluzione abbia una diversa ragione psicologica.

Sarebbe bene tuttavia distinguere tra forme che hanno una spiegazione armonica (influsso degli armonici del basso) e forme che dipendono dalla condotta delle parti (secondo rivolto di passaggio); oppure fare come faccio io stesso, cioè allargare il concetto di risoluzione.

In maniera simile si può spiegare anche la cosiddetta preparazione. Dato uno dei due suoni dell'accordo — la fondamentale preceduta dal IV o

1. In questo caso i litiganti sono gli europei (corrispondenti al I e V grado) che si sono dilaniati tra loro in pro della sottodominante (Giappone), della mediatrice (America) o di qualche altra forza mediatrice della civiltà.

dal VI grado ed eventualmente dall'accordo di settima del II grado, di cui la settima è appunto il *do*, oppure il basso, preceduto dal V o dal III grado - dato uno di questi suoni, esso poteva farsi forte del fatto di aver acquistato il predominio per diritto. Si può anche pensare che uno dei due suoni si presenti prima al fine di preparare l'orecchio a questo dissidio tra le note dell'accordo, o che la condotta melodica della parte del basso serva a mitigare la durezza del fenomeno (e questo serve per spiegare il movimento per moto congiunto).

Trovo difficile spiegare del tutto il trattamento del secondo rivolto, perché penso che esso non corrisponde interamente al problema; e piuttosto ammiro la sensibilità degli antichi, che hanno saputo avvertire così bene che questo accordo è qualcosa di diverso da una triade perfetta. Ma so anche come questa conquista, raggiunta per via intuitiva, perda molto del suo valore di geniale intuizione naturale se trattata con eccessiva ortodossia. Tuttavia, per i motivi che già più volte ho chiarito, ci occuperemo ora del secondo rivolto dell'accordo perfetto secondo la teoria antica.

Le regole degli antichi trattati dicono che il secondo rivolto

1. deve essere preparato;
2. deve essere risolto, oppure
3. deve presentarsi solo di passaggio; e che
4. la nota del basso non deve essere presa né lasciata di salto: essa deve cioè essere legata, oppure essere raggiunta e lasciata per grado congiunto. Questa regola coincide, fino a un certo punto, con il n. 3.

La preparazione del secondo rivolto è diversa da quella della dissonanza per il fatto che qui si può scegliere fra due suoni, preparando la quinta (cioè il basso) o la fondamentale. Uno di questi due suoni deve dunque essere parte dell'accordo precedente e rimanere nella stessa parte anche nell'accordo di quarta e sesta. Per la risoluzione si possono seguire due vie: tenere il basso legato mentre le voci superiori vengono a formare un accordo diverso, oppure far salire o scendere il basso di grado in modo che diventi fondamentale o terza dell'accordo successivo.

Un accordo in posizione di secondo rivolto non può né precedere né seguire un altro secondo rivolto: ciò significherebbe infatti far seguire a un problema non ancora risolto un altro problema anch'esso non risolto, il che contraddice evidentemente il senso della forma. Inoltre questo modo di pro-

cedere fa pensare alle quinte per moto retto, le quali per lo più risultano dal fatto che la quinta di un accordo passa alla quinta di un altro accordo.

Il trattamento del secondo rivolto come accordo di passaggio riguarda solo la parte del basso. Ho già detto che questo è un mezzo melodico e non armonico, poiché la sua risoluzione risulta efficace in quanto l'attenzione viene deviata sulla successione melodica, costituita in questo caso da un frammento di tre suoni della scala di cui quello centrale reca il secondo rivolto: la scala può dunque essere considerata come una melodia, come la melodia più semplice e più primitiva. È primitiva per via dell'estrema povertà di disegno e di struttura: vi è una sola possibilità di collegamento dei suoni — grado per grado — e solo una direzione dei suoni stessi, ascendente o discendente. Una melodia più complessa e interessante ha anche una struttura più ricca e più varia; la direzione e l'ampiezza degli intervalli variano spesso, per non dire di continuo, e le ripetizioni — che servono a individuarne la struttura — mostrano almeno, se non una molteplicità di principi, una molteplicità di variazioni. Eppure anche la scala è una melodia, in quanto anch'essa ha una struttura e una logica: una melodia primitiva, una figurazione relativamente povera, ma pur sempre una melodia e dunque già una forma d'arte. Mi sono qui soffermato su questa particolarità della scala perché si presenterà ancora l'occasione di risolvere, per via melodica, problemi apparentemente armonici. Per esempio, il buon effetto di una scala diatonica o cromatica (più o meno completa) al basso non è che un risultato della sua forza melodica, e in tal modo è quasi più un effetto polifonico che armonico.

L'efficacia dell'elemento melodico, in un periodo musicale concepito in funzione esclusivamente armonica, è talmente sensibile, senza essere per questo necessariamente maggiore, da procurare una soddisfazione formale simile a quella raggiunta con mezzi propriamente armonici. Non è necessario, a tale scopo, usare sempre un'intera scala: anche un frammento di scala di tre o quattro suoni successivi viene percepito come una successione e cioè come una melodia. Successioni del genere si incontrano spesso negli esercizi armonici, anche indipendentemente dall'uso del secondo rivolto: sembrerebbe pertanto di dover impiegare questo mezzo con oculatezza per conservargli tutta la sua forza nei momenti di bisogno. Tale scrupolo è però superfluo, in quanto il secondo rivolto non deve acquistare particolare risalto in questa forma, ma solo servir-

zione di passaggio; e se il frammento della scala venisse usato esclusivamente per questo scopo, il secondo rivolto non potrebbe non acquistare risalto.

27a

V I III I IV I IV I VI I

27b

I V I III I IV I IV I VI

L'es. 27 a presenta alcune preparazioni, il 27 b alcune risoluzioni; nell'es. 28 si trovano preparazioni e risoluzioni in successioni di tre accordi.

oppure

28

V I V V I V V I III V I IV V I IV IV I V

IV I V IV I IV VI I IV VI I V V I VI IV I VI

L'allievo si eserciti a preparare e risolvere pure i secondi rivolti degli altri gradi. Anche se questi sono meno usati, ve ne sono alcuni che si presentano abbastanza spesso; si faccia particolare attenzione al VII gra-

do, in quanto qui la quinta costituisce una dissonanza anche per un altro motivo già noto.

Qui naturalmente si possono impiegare per la preparazione soltanto



il IV grado (solo in fondamentale) e il II (solo in primo rivolto) e per la risoluzione solo il III (in fondamentale), in modo che con il secondo rivolto del VII grado sono possibili solo i collegamenti IV, VII⁶, III oppure II⁶, VII⁶, III.

L'es. 30 presenta alcuni brevi periodi. In 30 *d* il III e il VI grado occorrono tre volte ciascuno. Queste ripetizioni non sono raccomandabili:

tuttavia le ho usate perché l'allievo possa notare come esse risultino più gradevoli grazie a un basso melodicamente molto vario.

Accordi di settima

Un accordo di settima è formato da tre terze sovrapposte alla fondamentale: fondamentale, terza, quinta e settima. Come dissonanza, è uno di quei fenomeni nati dal bisogno di utilizzare anche gli armonici più lontani. Ho già illustrato, parlando del VII grado, uno dei modi con cui

essi sono probabilmente entrati nell'uso: la nota di passaggio. Una parte che doveva fare, per esempio, un salto di terza, unisce gli estremi di questo intervallo passando per i suoni di mezzo, dissonanti rispetto all'accordo: questi suoni sono appena sfiorati, quasi di sfuggita, senza accentuazione, per non attirare l'attenzione (dunque sul tempo debole). Più tardi però la dissonanza comparve anche *accentuata*, cioè sul tempo forte; ed ecco come penso che sia nata questa nuova forma. Una voce doveva cantare la successione *fa-mi*; questo passaggio melodico poteva essere accompagnato da due accordi, il *fa* dal IV e il *mi* dal I grado. Ammettiamo che ci fosse l'intenzione, a un determinato punto, di dare maggior peso a questo passaggio facendolo apparire come risultato di una necessità; oppure ammettiamo che, viceversa, si volesse esprimere anche nell'armonia la necessità che si presentava in quel determinato punto di fare quella, e solamente quella, successione di note (questo derivava già da una considerazione di notevole livello in senso artigianale).

Per raggiungere tale scopo, uno dei mezzi più adatti sarebbe di rendere dissonante il primo suono, mentre la successione IV-I permette sì il passaggio dal *fa* al *mi*, ma non è vincolante, in quanto in tal caso il *fa* potrebbe anche andare al *sol*; e poi, dopo il IV grado potrebbe venire anche il II o il VII o qualunque altro grado della scala. L'effetto di questo passaggio potrebbe essere più organico solo se gli si potesse dare un'armonia atta a causarlo come una necessità. Ma ciò non è facile, perché non v'è un mezzo che obblighi il *fa* ad andare assolutamente soltanto al *mi*. Si può però dare al *fa* un particolare risalto, mettendogli sotto un accordo nei cui confronti il *fa* è una nota dissonante: in tal modo, questa nota acquista una posizione particolare e non si può passar oltre senza riservargli un trattamento speciale. Ho già indicato a proposito del VII grado che in semplici periodi armonici una dissonanza acquista particolare risalto; e ho mostrato come la comparsa di una dissonanza obbliga sempre ad adottare mezzi drastici. Lo stesso avviene in questo caso: se il *fa*, come dissonanza, prende risalto, bisognerà, perché vi sia una risoluzione, imprimere all'armonia una svolta vigorosa, in modo che la veemenza con cui essa sembra seguire il proprio istinto sia in grado di rispondere di tutto l'accordo e quindi anche della dissonanza in esso contenuta. Abbiamo accertato, a suo tempo, che il salto ascendente di quarta della fondamentale appare perfettamente adeguato a questo scopo. Nel VII grado poi si trattava della stessa nota, il *fa*, che prendeva *si* per fon-

damentale seguito dal *mi*. Ma il *fa* è dissonanza anche come settima del V grado (*sol*); e allora la migliore risoluzione sarà quella sul I grado (*do*).

In tal modo, il fatto che il *fa* vada al *mi* acquista una sembianza di necessità: farlo andare al *do* sarebbe inopportuno, perché il salto non avrebbe ragione e quindi non risulterebbe necessario; e così pure sarebbe inopportuno farlo salire al *sol* in quanto questo suono si trovava già nell'accordo precedente e quindi non sarebbe, come nota di risoluzione, abbastanza rilevante per far notare che la sua presenza ha dato luogo a una nuova consonanza. La miglior risoluzione sarà dunque di far scendere il *fa* al *mi*.

Abbiamo così mostrato per quale scopo il *fa* dovesse diventare una dissonanza: non è assolutamente necessario che scenda al *mi* (non esistono mai condizioni «assolute»), ma quella di scendere al *mi*, finché non ci saranno argomentazioni in contrario, sarà sempre la soluzione più opportuna. La soddisfazione data dalla *risoluzione* della dissonanza rivela il valore della dissonanza stessa: questa soddisfazione deriva da una vigorosa successione dei gradi dell'armonia e da un movimento della dissonanza adeguato a questa successione. Anche negli accordi di settima useremo, in un primo tempo, questo metodo di risoluzione, in quanto esso è il risultato diretto dei nostri presupposti più semplici. Ci sono ovviamente anche altri modi di risolvere la dissonanza, ma li esamineremo più avanti quando passeremo dalle funzioni più naturali delle note fondamentali a quelle più complesse e più artificiose.

Occupiamoci dunque di questo elementare modo di risolvere le dissonanze, e per risolvere l'accordo di settima serviamoci dello stesso movimento della fondamentale che già avevamo scelto per la risoluzione dell'accordo del VII grado: il *salto di quarta ascendente*. La dissonanza scende diventando terza nel nuovo accordo, mentre nell'accordo del VII grado essa diventava ottava nell'accordo di risoluzione.

La *preparazione* dell'accordo di settima avviene secondo lo stesso principio del VII grado: il suono da prepararsi deve essere contenuto come consonanza nell'accordo precedente. Se dobbiamo dunque preparare l'accordo di settima del I grado, il *si* settima può essere, nell'accordo precedente, fondamentale (o ottava) del VII grado, quinta del III e terza del V: vi sono così tre preparazioni possibili, e ora le prenderemo in considerazione una alla volta.

Consideriamo dapprima la preparazione con la terza dell'accordo, poiché

è qui che la fondamentale fa un salto di quarta ascendente; non v'è nulla di particolare da dire che non sia già stato detto a proposito dell'accordo sul VII grado.

The image displays nine musical exercises, labeled a) through i), arranged in two rows. Each exercise is written on a grand staff (treble and bass clefs). Exercises a) through e) are in the first row, and f) through i) are in the second row. Each exercise shows a sequence of triads and seventh chords. Below each exercise, the scale degrees are indicated by Roman numerals. Exercises a) and e) include a circled '7' in the bass staff, indicating a seventh chord. Exercise f) includes a circled '7' and the word 'sensibile' in the bass staff. Exercise g) includes a circled '7' in the bass staff. Exercise h) includes a circled '7' in the bass staff. Exercise i) includes a circled '7' in the bass staff. The scale degrees for each exercise are: a) V I, b) IV VI II V, c) VII III VI, d) I IV VII, e) I IV VII, f) II V I, g) II V I, h) III VI II, i) IV VII III.

Qui gli accordi di settima sono stati preparati e risolti solo con triadi perfette in fondamentale (si vedranno più tardi i rivolti). Per ottenere accordi completi è per lo più necessario far andare la terza dell'accordo di settima (v. 31 a e 31 e) non alla fondamentale dell'accordo successivo, che sarebbe il suono più vicino, ma alla quinta, che sta una terza sotto. Ma questa è la soluzione più ovvia tenendo presente la quarta domanda: «Quali suoni mancano nell'accordo?»

Si faccia particolare attenzione alle successioni con il VII grado, che contiene una dissonanza. Nell'es. 31 c il *fa* deve scendere al *mi*, per cui l'accordo di settima del III grado non può essere completo; la settima e la fondamentale, in quanto suoni tipici dell'accordo, non possono naturalmente essere omesse, mentre si può escludere la quinta o la terza, in quanto esse non sono qui note particolarmente tipiche. Nel caso in cui anche una di queste note fosse caratteristica, si dovrebbe escludere l'altra: per esempio, la quinta diminuita oppure la terza maggiore (come in *la* minore). Nell'es. 31 d l'accordo di settima del IV grado non può essere completo, perché l'accordo del VII grado, che è quello di risoluzione, vuole la preparazione del *fa*: bisognerà allora raddoppiare il *fa*

nel IV grado, escludendo in tal modo la terza o la quinta (v. 31 e). In 31 i (accordo di settima del VII grado) devono essere preparate e risolte sia la quinta sia la settima, che sono dissonanze.

In 31 f, dopo quanto si è detto, il *si* del tenore dovrebbe scendere al *sol*: ma esiste una regola per la quale il *si* dovrebbe salire al *do*. Il *si*, settimo suono della scala, si chiama «sensibile», o meglio «sensibile ascendente», e la struttura stessa della scala esige che esso salga all'ottavo suono. La sensibile dovrà tuttavia obbedire al suo impulso melodico solo quando è veramente partecipe di una melodia, e solo nel caso in cui sia terza del V grado seguito dal I. Il settimo suono ha questa proprietà di sensibile in senso melodico solo nella scala maggiore ascendente; nella scala discendente il *si* va tranquillamente al *la*, perché altrimenti la risoluzione dell'accordo di settima del I grado non sarebbe possibile. La necessità melodica di far salire il *si* al *do* può per ora presentarsi solo nella voce superiore, ma anche in questo caso si può spesso non tenerne conto (specie quando vi sono fondati motivi in contrario); e tutt'al più si cercherà di far salire il *si* al *do*, piuttosto che farlo scendere, quando si trova oltre che nella voce superiore anche alla fine del pezzo.

L'allievo si eserciti ora a preparare e risolvere gli accordi di settima di tutti i gradi della scala, cominciando con brevi esempi limitati ai tre accordi necessari e in diverse tonalità. Poi passi a brevi esercizi di 8-12 accordi, ponendosi in ciascuno di essi il compito di preparare un determinato accordo di settima, e tenendo naturalmente presenti anche tutte le indicazioni precedenti. Anche qui, per la successione delle fondamentali, l'allievo si atterrà alla nostra tabella.

Supponiamo di voler impiegare, nel primo esercizio, l'accordo di settima del I grado. Poiché il I grado deve essere all'inizio e alla fine in posizione fondamentale, è difficile, in questo caso, evitare la monotonia. Comunque si aspetterà a presentarlo che passino tre o quattro accordi dall'inizio, per esempio: I, VI, II, V, poi accordo di settima del I, risoluzione al IV e chiusura con II, V, I.



Questo esempio tuttavia non è buono a causa della ripetizione II-V-I.

L'allievo osservi come, grazie all'impiego del primo rivolto del II grado, si passi qui dalla posizione stretta dell'inizio alla posizione lata: anche in questo senso è bene ricercare la varietà.

33

I III VI II V I I IV II VII III VI II V I

In 33 *a* risolviamo l'accordo di settima del II, in 33 *b* quello del III grado.

Una volta che l'allievo avrà acquistato sicurezza nell'evitare le quinte e le ottave per moto retto, potrà – per migliorare melodicamente la voce superiore – condurre le parti anche per la via meno breve, come si vede in 33 *b* al segno †. Per ora questo ci interessa solo per la parte superiore; e si tratterà più che altro di evitare la monotonia eccessiva che potrebbe derivare dalla frequente ripetizione della stessa nota. Si proceda comunque con attenzione: non è la nota legata per più accordi che ingenera monotonia, in quanto non viene ripetuta e quindi non produce movimento, mentre riesce facilmente noiosa la ripetizione di una certa serie di suoni, o di un solo suono separato da due o tre suoni senza che la linea melodica venga sufficientemente modificata da un cambiamento di direzione degli intervalli. L'allievo non si preoccupi troppo di questi problemi, in quanto per ora non potrà ancora ottenere gran cosa in fatto di eleganza: solo quando avremo più mezzi a disposizione aumenteranno anche le nostre esigenze.

La preparazione con la quinta segue le stesse regole della preparazione con la terza:

34

III I IV II V III VI IV VI IV VII VII V I VI II VII

In questi esempi vi sono sempre tre suoni in comune che possono restare fermi come legame armonico. Nella preparazione del IV grado bisognerà raddoppiare la fondamentale per preparare il *fa* del successivo accordo del VII grado. Il VII grado non è adatto alla preparazione del V, perché non soddisfa le condizioni dell'accordo di preparazione, che dovrebbe contenere il suono da preparare in forma di consonanza: invece il *fa* nel VII grado è una quinta diminuita, cioè una dissonanza. Si potrebbe ovviare a questo inconveniente preparando ancor prima il *fa* del VII grado, cioè facendolo tenere fin da prima dalla stessa voce. La successione resta tuttavia piuttosto debole, poiché il *fa*, già dissonante rispetto al *si*, viene privato nel V grado del suo penetrante effetto di dissonanza: infatti il *sol* del basso praticamente non aumenta questo effetto e fa semmai solo l'impressione di essere stato dimenticato nell'accordo precedente. Questa successione va dunque evitata per tutti questi motivi.

Escludiamo per ora anche la preparazione della settima con l'ottava, su cui torneremo più tardi. Resta da considerare la preparazione e la risoluzione degli accordi di settima con accordi in primo e secondo rivolto.

35

1. x 2. 3. 4. 5. x 6. x

V I V I VI II VI II VII III VII III

7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. x 14.

I IV I IV II V II V III VI III VI IV VII IV VII

Preparando la settima dell'accordo con la terza, quando l'accordo di preparazione è in primo rivolto bisogna raddoppiare la terza (cfr. es. 35 nn. 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13); la preparazione con il secondo rivolto invece non presenta particolari difficoltà.

Il fatto che, in questo caso, si debba raddoppiare la terza nel primo rivolto indica come sarebbe inopportuno dare una regola precisa che proibisca di raddoppiare la terza nel primo rivolto, dal momento che, come si vede, in certi casi essa va raddoppiata. L'indicazione che avevamo dato a suo tempo diceva che, finché era effettivamente così, il raddoppio della terza era superfluo; qui però esso è necessario, quindi non è più superfluo. Anche se avessi dato una regola precisa non l'avrei fatto senza aggiungere che ogni regola può essere annullata da una superiore necessità; direi quasi che questa è l'unica regola che si dovrebbe dare.

Se si prepara il III grado con il primo rivolto del VII (v. es. 35 ⁵), l'accordo del III grado deve esser privo della quinta o della terza in quanto la risoluzione del *fa*, quinta diminuita, obbliga a raddoppiare la fondamentale *mi*. Ancora due osservazioni: 1) il VII grado, che prepara il III, deve ovviamente essere preparato a sua volta; 2) si raccomanda di porsi al plurale la seconda domanda («Quali sono le dissonanze?»), in quanto qui le dissonanze sono due: la quinta diminuita dell'accordo di preparazione, che deve scendere, e la settima del III grado, che deve essere legata. Sarà raccomandabile, quando si prepara la settima con la quinta, raddoppiare nel primo rivolto la quinta piuttosto che l'ottava; è buono però anche il raddoppio d'ottava, se non ci si formalizza sulle quinte nascoste. Anche qui si potrebbe — ma non è obbligatorio — raddoppiare la terza se si vogliono tener legate tutte le parti (es. 36 n. 1, 1 a, 1 b).

Non è raccomandabile risolvere l'accordo di settima in un primo rivolto. Vedremo a suo tempo (es. 244) che anche questa successione, per ora esclusa, in certe condizioni è perfettamente ammissibile (v. es. 36 n. 16); ma per ora dobbiamo rassegnarci a farne a meno, perché le ottave nascoste risultanti tra la settima e il basso che vanno alla stessa nota (v. es. 36 n. 15) — la nota più vicina al basso per moto retto — sono le uniche che ritengo veramente pessime in armonia. Ed ecco perché. La settima è un suono di moto, un suono che ha un impulso violento a risolversi in un altro suono. Nel nostro caso, alla settima del primo accordo segue la terza del successivo: ma la terza verrebbe ora a trovarsi anche al basso il quale, se procede normalmente, la raggiunge per la via più breve, cioè discendendo (poco servirebbe il salto di sesta ascendente, in quanto questo intervallo risulta, per il nostro orecchio, più melodico che armonico, vuoi per convenzione, vuoi perché è sempre stato usato in questo senso). Avviene dunque che il basso scende a una nota attesa in un'altra

parte; e se questa nota soddisfa in questa parte, nel basso essa risulta debole, perché l'arbitrio di questa scelta non può concorrere con successo con la reale necessità che ha la settima di risolvere solo in quel

oppure: oppure:

36

1 1 a 1 b 2 3 4

III I III I III I III I IV II IV II

5 6 7 8 9 10

V III V III VI IV VI IV VII V VII V

11 12 13 x 14 15 16 17

I VI I VI II VII II VII

modo. È dunque veramente il caso di parlare qui di una minore indipendenza del basso.¹

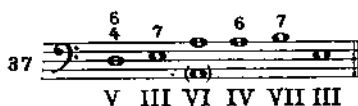
La risoluzione nel secondo rivolto non presenta invece difficoltà di sorta (v. es. 36 n. 17).

1. Mi si potrebbe obiettare che io, così contrario alle eccezioni, qui ne sto ammettendo una. Ma si tenga presente che se questa è un'eccezione è pur sempre, cosa molto importante, l'eccezione a una legge che io non ho stabilito, anzi a una legge che ho confutato. Se qui dò valore alla legge confutata, non faccio per questo un'eccezione, in quanto la mia confutazione non vuol significare che questa

L'allievo si eserciti anche qui prima con le successioni separate e poi con brevi periodi, risolvendo sistematicamente i vari problemi.

A questo punto scrivere la linea del basso non è più facile come prima, perché, dovendo scegliere, bisogna anche essere in grado di scegliere bene. Si devono scegliere sempre quei rivolti che consentano di dare una linea melodica al basso; e poi vi sono anche altre condizioni: se, per esempio, si vuol preparare un accordo di settima con un secondo rivolto (l'allievo impari a concepire sempre in questo modo i suoi esercizi), anche l'accordo in secondo rivolto deve essere a sua volta preparato. Sarà bene cominciare gli esercizi mettendo al centro il basso relativo agli accordi che si vogliono risolvere, e poi continuare la linea del basso fino all'inizio da una parte e fino alla fine dall'altra.

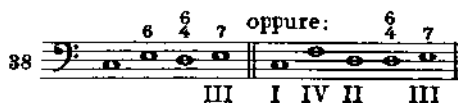
Se, per esempio, mi pongo il compito di esercitarmi con l'accordo di settima del III grado preparato dal secondo rivolto del V, e con l'accordo di settima del VII grado preparato dal primo rivolto del IV, metterò dapprima al centro le note del basso con i numeri dei gradi e delle armonie relative:



Il *re* del secondo rivolto del V grado può essere preceduto solo dal *re*, dal *do* o dal *mi*. Il *mi* al basso può portare il III grado, il I in primo rivolto o il VI in secondo rivolto; quest'ultimo va escluso in partenza, perché altrimenti avremmo due secondi rivolti di seguito, mentre il *mi* come fondamentale del III grado è anch'esso sconsigliabile in quanto

legge non è stata rispettata dai compositori nel corso di molti secoli, ma piuttosto che questo rispetto era infondato. In altre parole, io non ho messo in dubbio che ci si sia attenuti a questa legge, ma ho soltanto mostrato che non si aveva nessun obbligo di attenersi. Se però questa legge ha un minimo di fondatezza, il caso presente diventa inaudito; e allora veramente le ottave nascoste sono cattive quasi come quelle parallele. Se raccomando di evitare le ottave parallele, potrò anche proibire quelle nascoste, dal momento che le ritengo cattive quasi come quelle parallele. Ripeto: cattive quasi come quelle parallele; già, allora ritengo veramente cattive quelle parallele? Ma questo è proprio ciò che doveva risultare dalla mia confutazione.

ritorna subito dopo. Sarebbe possibile il primo rivolto del I grado, ma vi sarebbe sempre la ripetizione del *mi* che, se possibile, va evitata. Resta da scegliere tra il *re* e il *do*. Il *re* potrebbe dare solo il II o il VII grado; quest'ultimo va escluso, perché andrebbe risolto nel III grado, mentre il II andrebbe benissimo se non fosse che il basso resterebbe legato: e anche questo è un piccolo difetto di forma. Facendo dunque precedere il *re* dal *do* resterebbe da usare solo il I grado – almeno per ora – in quanto il IV e il VI grado non hanno legame armonico con il V. La soluzione migliore sarà dunque di presentare il secondo rivolto del V grado, che prepara l'accordo di settima, subito dopo l'accordo iniziale del I grado.



L'es. 38 indica altre possibilità di inizio; il 39 mostra una possibile soluzione dell'esercizio:



Qui si presenta anche la difficoltà che la risoluzione dell'accordo di settima del III grado finisce sul *la* e che la preparazione dell'accordo di settima del VII grado con il primo rivolto del IV incomincia pure col *la*: bisognava inserire tra il primo *la* e la ripetizione almeno tre o quattro accordi; e anche in tal caso è dubbio che ne risultasse un buon basso. Il meno peggio era di collegare tra loro i due casi tenendo legato il *la*, a meno di non ricorrere alla soluzione più drastica che sarebbe di non presentare questi due accordi di settima in un esempio così breve e di fare un esercizio per ciascun caso: cosa non necessaria, perché basta trovare la soluzione relativamente migliore. In questi compiti scolastici non conta tanto che essi siano sempre assolutamente impeccabili quanto che l'allievo abbia modo di riflettere a tutto ciò che vi si presenta.

Questa ginnastica dell'intelligenza, anche se non ottiene risultati perfetti, migliora la mano assai più degli esempi più impeccabili, che sono possibili solo quando si sono superate tutte le difficoltà, e solo se si toglie all'allievo l'imbarazzo della scelta, diminuendo però così anche il piacere che egli prova quando ottiene dei buoni risultati. La soluzione individuale, anche se difettosa, non solo dà piacere, ma rinforza anche maggiormente i muscoli interessati.

Rivolti degli accordi di settima

Anche gli accordi di settima, come quelli perfetti, possono essere rivoltati, cioè possono avere come basso un altro suono dell'accordo che non sia la fondamentale. Quando al basso v'è la terza, l'accordo si chiama accordo di quinta e sesta (primo rivolto); quando v'è la quinta, accordo di terza e quarta (secondo rivolto), e quando v'è la settima accordo di seconda (terzo rivolto).

I rivolti degli accordi di settima possono essere impiegati alle stesse condizioni dei rivolti delle triadi, nell'intento di dare maggior varietà al basso e di evitare ripetizioni sgradevoli. Non vi sono altre indicazioni particolari.



Nell'es. 40 b abbiamo preparato e risolto il primo rivolto dell'accordo di settima del I grado. Per preparare la settima con la terza del V grado, sono adatti sia l'accordo in fondamentale, sia il primo e il secondo rivolto; per la preparazione con la quinta (III grado) sono buoni la fondamentale e il primo rivolto, ma non il secondo rivolto (per via del salto *si-mi* al basso). Si può poi risolvere l'accordo in posizione fondamentale (col salto di quarta della fondamentale) o in primo rivolto, ma non in secondo rivolto. Risolvendo l'accordo di quinta e sesta nel primo rivolto, si potrebbe

preferire il moto contrario al basso rispetto alla settima discendente, per via delle ottave nascoste: ma non è indispensabile. Lo stesso si vedrà negli accordi di quinta e sesta degli altri gradi, ad eccezione del VII per cui è necessario un trattamento particolare.

Per quanto riguarda l'accordo di terza e quarta ci siamo già imposti delle limitazioni in quanto quest'accordo, prescindendo dalla settima, è un accordo di quarta e sesta (essendoci la quinta al basso), un accordo di quarta e sesta con settima aggiunta. L'allievo tratti dunque questo rivolto come se fosse un accordo di quarta e sesta, cioè senza prendere e lasciare il basso di salto, senza collegare tra loro due accordi di terza e quarta e senza nemmeno collegarlo con accordi di quarta e sesta. Questa indicazione non ha però valore assoluto, in quanto contraddice troppo la pratica, come si vede all'es. 40 *c* che è una delle successioni armoniche più comuni.

L'es. 40 *d* presenta la preparazione dell'accordo di terza e quarta con la terza e con la quinta, e la risoluzione in fondamentale e nel primo rivolto, mentre la risoluzione nel secondo rivolto è impossibile a causa del salto (v. 40 *d* n. 3 e n. 4):



40 d

VI II V VI II V VI II IV II V IV II IV II

Nell'accordo di seconda la settima deve presentarsi prima nel basso, per cui sono possibili solo pochi casi. La risoluzione può avvenire solo nel primo rivolto, in quanto la settima deve scendere:

40 e

VII III VI V III VI

Si noti il trattamento dell'accordo di settima del VII grado:

40 f

1 2 3 4 5 6

IV VII III IV VII III IV VII III II VII II VII II VII

40 g

1 2 3 4 5 6

IV VII III IV VII III IV VII III II VII II VII II VII

Si osservi che non solo va preparata e risolta la settima, ma anche la quinta diminuita, in particolare nell'es. 40 g n. 1, dove bisogna preparare anche il *fa* del basso. Naturalmente si ha ancora, come nella risoluzione dell'accordo di quinta e sesta col primo rivolto, il raddoppio della terza (v. es. 40 n. 2), com'era capitato in precedenza in altri casi, oppure bisogna raddoppiare la terza nell'accordo di sesta (v. es. 40 f n. 5) dovendosi preparare la quinta diminuita. È esclusa la preparazione dell'accordo di terza e quarta con il primo rivolto del IV grado, in quanto la quinta diminuita dev'essere preparata (v. 40 g n. 2 e anche nn. 4 e 6). Del pari

40 h

1 2

IV VII III II VII III II VII III II VII III

l'accordo di terza e quarta non può essere risolto nel primo rivolto, perché il *fa* non può salire, ma deve scendere. L'accordo di seconda può essere preparato solo con il primo rivolto del IV grado e con il secondo rivolto del II.

L'allievo si eserciti ora a preparare i rivolti degli accordi di settima in diverse tonalità, passando poi a brevi esercizi.



Collegamento degli accordi di settima

L'indicazione più importante data relativamente agli accordi di settima è che la settima, risolvendo, deve scendere di grado. Se ora non teniamo conto dell'esigenza di far fare un salto deciso alla fondamentale e per la preparazione della settima ci limitiamo a far comparire il suono dissonante come consonanza nell'accordo precedente (in altre parole lo lasciamo libero senza prescrivergli una direzione precisa), possiamo anche collegare tra loro due accordi di settima. Basta allora che siano soddisfatte queste due condizioni: il suono di preparazione deve essere stato una consonanza e la risoluzione della settima deve avvenire per grado congiunto discendente. Questa norma coincide con quelle indicate a proposito del VII grado, dove si diceva che la dissonanza deve essere tratta con cautela fintantoché costituisce

un fatto di rilievo nello svolgimento armonico.

L'es. 40 k mostra la preparazione di un accordo di terza e quarta mediante un accordo di settima (la settima è preparata con la terza dell'accordo precedente) e di



verebbe cose non sbagliate, seppure non rispondenti al nostro criterio di ordine artistico, ma appunto per questo nemmeno giuste. Ognuno di noi sente vagamente la contraddizione con questo ordine, che vuol essere naturale e invece viene sconfessato dall'orecchio sano della persona naturale e incolta: proprio perché non è un ordine naturale, ma un ordine artificiale, perché è un prodotto della civiltà. La natura è peraltro così multiforme che possiamo farle accettare anche i nostri artifici; e anche tanti altri sistemi oltre al nostro potrebbero trovare in lei un fondamento naturale; oppure anche non trovarlo affatto, a seconda del punto di vista. Anche il nostro sistema è infatti un'esposizione artificiosa (dunque imperfetta) di una cosa probabilmente naturale (dunque perfetta) e di cui bisogna comunicare l'essenza all'allievo.

Bisogna aver coscienza però che non gli si possono insegnare quelle leggi eterne che risultano dalla natura come uniche leggi immutabili dell'arte, ma che, a causa della nostra incapacità di comprendere ciò che non ha regola, ci sforziamo di rappresentare il tradizionale artigianato della nostra arte nella forma di una teoria rigorosa, supponendola *basata nella natura*, e che questa teoria è qualcosa che effettivamente si può basare *anche* nella natura: ma nulla di più. Ugualmente bisogna aver coscienza che, anche se quest'arte e la teoria a lei relativa si possono richiamare direttamente alla natura, la persona non coltivata non dovrebbe aver torto se facesse qualcosa di diverso. L'arte riduce il conoscibile al rappresentabile: quindi è possibile conoscere diversamente e dunque rappresentare diversamente. Soprattutto l'arte non è un elemento dato, come la natura, ma qualcosa di divenuto: il che significa che avrebbe anche potuto diventare qualcos'altro. Forse per l'arte il modo con cui essa è divenuta, la sua evoluzione, è ancora più tipico della natura da cui è nata. Se dunque si vuole insegnare all'allievo il significato tradizionale della nostra armonia, non bisogna tanto condurlo sulla via della natura quanto su quella dell'arte; la quale, se non è sempre la più breve, è però sempre praticabile, e se non conduce sempre alle realtà naturali, basterà che conduca alle realtà dell'arte. D'altra parte, anche se questa via conducesse solo a tutte le possibili verità della natura, a volte potrebbe compiere ugualmente un giro vizioso avvicinandosi a quei fenomeni che hanno influito sulla sua direzione in maniera oggi non più chiaramente riconoscibile: ma la giusta via resta questa. Essa potrebbe essere più breve, potrebbe evitare tappe superflue: ma chi sa con esattezza, tanto da poterne rispondere in ogni

istante anche per l'evoluzione futura, quale di queste tappe è veramente superflua e senza alcun influsso su quel futuro?

Dando subito all'allievo la massima libertà nel trattare le dissonanze, non si dovrebbe dimenticare il problema dei limiti di questa libertà. Personalmente potrei forse permettermi questo lusso, perché ho una tale e assoluta fiducia nell'orecchio degli allievi dotati da esser certo che essi saprebbero trovare anche così la giusta via, come del resto prova l'esperienza mia personale e quella fatta con alcuni miei allievi. Ho visto però, in me stesso e negli altri, che ben presto nasce il bisogno di sapere di più su questi argomenti, di approfondirne la conoscenza al punto di concepirli come un ordine e come un preciso giuoco di rapporti. Vi sono poi individui dotati che hanno però bisogno di essere guidati, magari solo per risparmiar tempo; del resto, è tempo che non va del tutto perduto se viene impiegato nella ricerca individuale, anche sbagliando, ma che può essere sfruttato più razionalmente se v'è per guida una mano cauta e sicura.

Nei nostri esercizi ci siamo finora serviti solo del modo maggiore. Acingiamoci ora ad applicare le conoscenze acquisite fin qui anche al modo minore: per far questo è dapprima necessario chiarirne la natura. Sia il modo maggiore sia il modo minore sono residui dei sette modi gregoriani: il nostro modo maggiore è lo ionico degli antichi, il minore è l'eo-co. Gli altri cinque modi ecclesiastici incominciavano rispettivamente on *re* (dorico), *mi* (frigio), *fa* (lidio), *sol* (misolidio) e *si* (ipofrigio).

Ognuno di questi modi era formato da sette suoni di una successione eterminata: se questa successione era, poniamo, *do-re-mi-fa-sol-la-si*, il modo dorico incominciava col *re* ed era formato dalla successione *re-mi-x-sol-la-si-do*. Come gli odierni modi maggiore e minore, queste scale potevano essere trasportate, in modo da avere ben 84 scale, non tutte però di uso comune. Rinvio ai trattati antichi chi vuol saperne di più sui modi gregoriani; qui ho messo in rilievo solo le proprietà che ci interessano, cioè quelle che, per quanto ho potuto osservare, hanno avuto un'influenza sull'evoluzione storica. Queste proprietà non solo ci possono interessare,¹ ma ci *devono* interessare se vogliamo farci un'idea del senso armonico che ha servito di base al nostro.

Diciamo dunque che i modi gregoriani tendevano a imitare la particolarità dello ionico, consistente nella sensibile ascendente al settimo grado distante solo un semitono dall'ottavo; e ho già detto che, secondo me, questa tendenza è stata la causa della dissoluzione dei modi gregoriani,

1. È stato un manuale di armonia di Max Loewengard che mi ha indotto a studiare i modi gregoriani in relazione col modo minore. [*Lehrbuch der Harmonie*, Berlin 1898, 7^a ed. 1909.]

perché così si venivano ad eliminare le differenze caratteristiche tra loro, ed essi divennero tanto simili che finirono col restarne solo due tipi ben differenziati: *il modo maggiore*, che riuniva in sé le caratteristiche dello ionico e degli altri modi analoghi, e *il modo minore* per l'eolico e simili.

Il modo minore risulta così un tipico prodotto artificiale e i tentativi di farlo passare per naturale non hanno senso: il modo minore è «naturale» non direttamente, ma indirettamente, come lo sono i modi antichi. Il fatto che maggiore e minore siano il risultato di un'evoluzione e che essi costituiscano una sostanziale semplificazione rispetto al sistema precedente – in quanto sono una somma contenente tutto ciò che si trovava nelle sette scale antiche – è il fatto che il dualismo di questi due modi abbia la forza di un simbolo che richiama un ordinamento superiore (e questo per il fatto che esso ricorda la dualità dei generi e che delimita a piacimento le sfere d'espressione), potrebbe incoraggiare l'eresia che questi due modi siano l'unico vero fenomeno naturale in musica, quello definitivo e destinato a perdurare, e che essi soddisfino pienamente la volontà della natura. Per me le cose stanno diversamente: *alla volontà della natura ci si è avvicinati*, questo sì, ma se ne è ancora ben lontani; gli angeli, che sono la nostra superiore natura, non hanno sesso, e lo spirito non conosce capricci.

I nostri antenati hanno indubbiamente ritenuto perfetti i modi gregoriani come noi riteniamo perfetti i modi maggiore e minore, dato che il numero sette ha la stessa forza simbolica del due e che invece delle due sfere d'espressione oggi ammesse dalla teoria, ve n'erano probabilmente sette consacrate dalla fantasia. Oggi io affermo che, in futuro, i nostri due modi si unificheranno a formare una sola cosa; ma se si fosse mostrato il futuro agli antichi, facendo loro vedere che ben cinque dei loro sette modi sarebbero scomparsi, essi avrebbero sicuramente obiettato con gli stessi argomenti che si usano oggi, parlando di caos, di anarchia, di mancanza di personalità, di impoverimento dei mezzi artistici e così via: sono questi i fenomeni di cui oggi ci si lagna quando l'evoluzione della musica produce frutti non graditi da coloro che preferiscono starsene vicino al caminetto e che non vogliono capire come in ogni progresso bisogna necessariamente perdere qualcosa da una parte, se si vuole guadagnare qualcosa dall'altra.

All'inizio v'è sempre un lavoro preliminare; ma anche nel progresso, in quel che si acquista, v'è un lavoro preliminare, almeno nelle sue parti

essenziali: e ogni singolo progresso, commisurato con l'evoluzione generale, è a sua volta un lavoro preliminare. Per la stessa ragione non esistono dei punti d'arrivo che siano insuperabili, in quanto anche il punto d'arrivo, il culmine massimo, non è che un termine di riferimento rispetto ai punti d'arrivo già superati. Per questo non credo nemmeno all'inevitabile decadenza nella vita dei popoli; credo che i romani avrebbero potuto superare il punto del loro massimo sviluppo se non si fossero verificati avvenimenti esterni ai fattori decisivi per una civiltà, come fu la migrazione di altri popoli. È vero che la forza di una nazione allora poteva manifestarsi solo nell'abilità guerresca, ma non si dimentichi che era sempre una civiltà a essere sopraffatta dalla barbarie. Non fu la civiltà in se stessa a venir meno, a non esser più produttiva, a essere consunta e a dover essere messa da parte: perché questo avrebbe potuto verificarsi dentro l'organismo stesso per mezzo di una rivoluzione, che avrebbe eliminato gli organi putrefatti conservando però l'intero organismo. È la migrazione stessa che andrebbe considerata come un effetto dell'iper-civiltà romana, se si vuole attribuire la distruzione di Roma alla diminuita forza della nazione: ma a questo punto non arriveranno nemmeno i pessimisti che fiutano declino laddove gli ottimisti avvertono forze nuove.¹

1. Vorrei che queste frasi, scritte dieci anni or sono, potessero servire oggi, nel 1920, di incoraggiamento a tutti coloro che dopo la sconfitta hanno perduto la fiducia in se stessi. Dal momento che abbiamo perso una guerra, agli altri non è rimasto che vincerla: ma era più in nostro potere di perderla che per i nostri nemici di vincerla, perché noi eravamo nel pieno dell'attività e *non la guerra è andata perduta, ma noi l'abbiamo perduta* e abbiamo fatto qualche passo indietro. Questa è stata per i nostri avversari l'indennità di guerra, mentre noi non ne abbiamo bisogno, altrimenti l'otterremmo anche noi; e non solo siamo in grado di continuare a vivere anche senza indennità, cosa di cui loro non si ritengono capaci, ma loro stessi ritengono la nostra potenza tanto grande da poterne pagare addirittura una altra. Chi potrà dunque sostenere che siamo in decadenza?!

La «decadenza» certa di una civiltà (quella di un intero continente è per fortuna impossibile, se non altro per ragioni di lingua) è un tipico concetto da storici, che non ha nessun fondamento di pensiero. Quando un individuo bravo e laborioso diventa un simpatico vegliardo, se non è stato molto peggiore della media, allora è saggio; e anche un popolo, le cui conquiste vengono stimate dai popoli, non diventa spregevole dal momento in cui l'interesse dei posteri si rivolge per motivi sconosciuti ad altri popoli. Solo chi in un vegliardo non vede altro che un cadavere che presto verrà divorato dai vermi, solo chi non crede alla soprav-

Il declino dei modi gregoriani non è altro che quel necessario processo di decomposizione da cui germoglia la vita nuova dei generi maggiore e minore; e se anche la nostra tonalità si spegne, essa nasconde già in sé il germe dell'imminente fioritura artistica. Nulla v'è di definitivo nella civiltà umana, e tutto è solo preparazione a un grado superiore di sviluppo, a un futuro che ora possiamo presagire solo vagamente: ma l'evoluzione non è finita, anzi sta per incominciare ora, e il punto massimo non è stato ancora superato, ma sta per venire o forse non verrà mai, perché verrà sempre superato. «Qui scorre l'ultima onda», disse un giorno Gustav Mahler a Brahms indicandogli un fiume, quando questi, in una crisi di pessimismo, parlava di un culmine estremo della musica che sarebbe stato l'ultimo.

Il nostro modo minore è dunque l'antico eolico: *la-si-do-re-mi-fa-sol*. Talora, quando il settimo suono andava all'ottavo (*la*) veniva mutato in sensibile, e diventava *sol*♯ invece di *sol*. Si aveva però così l'intervallo aumentato *fa-sol*♯, che gli antichi preferivano evitare: per cui anche il *fa* veniva mutato in *fa*♯ in modo che, in tutti i casi in cui si desiderava l'effetto di sensibile, la scala terminava con le note *mi-fa*♯-*sol*♯-*la*. L'intervallo *fa-sol*♯ è realmente difficile da intonare bene, e questo vale ancor oggi, tanto che l'uso di intervalli simili ha la sua parte nella difficoltà che i cori a cappella hanno a mantenere l'intonazione. Si potrebbe obiettare che questi intervalli non si incontrano nemmeno nella musica antica per clavicembalo, benché su questo strumento tutti gli intervalli siano ugualmente facili a prodursi, e quindi non ci si può appellare alla difficoltà d'intonazione: ma se un intervallo è difficile da intonare è anche difficile a pensarsi e quindi a realizzarsi.

La musica vocale e quella strumentale non sono mai state diverse nella

vivenza dell'anima, solo chi non immagina che l'anima di un vegliardo sta per avvicinarsi a una nuova vetta – finora non controllata storicamente – solo costui può dimenticare di pensare che razza di vegliardi sono probabilmente stati Goethe, Wagner, Schopenhauer e Kant. Ma non è assolutamente detto che un popolo sia decadente dal momento in cui viene battuto o distrutto. Ettore ammazzava Patroclo e Achille Ettore: ma allora *almeno due* di questi dovrebbero essere «decadenti».

Il meglio è nemico del bene: il modello 1920 di una macchina da scrivere potrà essere soppiantato dal modello 1921 se questo è migliore del primo; ma non per questo la macchina modello 1920 scrive *peggio di prima* (almeno in linea teorica), bensì scrive *né più né meno come prima*.

sostanza stilistica, vale a dire che le ragioni e le forme dell'espressione rimangono uguali nell'armonia, nel contrappunto, nella melodia e nella struttura formale. L'uso di intervalli aumentati sul clavicembalo nei passaggi melodici scoperti avrebbe portato a usare gli stessi intervalli anche nel canto; ma poiché il punto di partenza era appunto il canto, questi intervalli sono stati logicamente evitati non solo nella scrittura vocale, ma anche in quella strumentale.

Lo scambio del settimo, e di conseguenza anche del sesto suono della scala, con suoni alterati, è nato solo per dar luogo alla sensibile: se non v'è questa ragione, quei suoni non vengono alterati. È pertanto inesatto basare le proprie osservazioni sulla cosiddetta «scala minore armonica», mentre mi sembra giusto basarsi sul modo eolico che ha anch'esso le caratteristiche della scala minore: sempre tenendo presente che l'alterazione si faceva solo per ottenere la sensibile, cioè quando, nei punti cadenzali, si voleva andare al *la*. Solo in questo caso si usava il *sol* # invece del *sol*, e il *fa* # non era che una conseguenza dell'introduzione del *sol* #. Esistono pertanto due forme di scala minore, comprese nel nome di «scala minore melodica»: *ascendendo*, i suoni naturali (settimo e sesto) vengono scambiati con suoni alterati, e *discendendo* si usa di nuovo la serie dei suoni naturali. Non sono possibili scambi tra le due forme: nella scala ascendente si usano solo i suoni alterati, in quella discendente solo quelli naturali. Ecco dunque esposte in forma di regole le leggi dei quattro «punti di volta» della scala minore:

I punto di volta: sol #. Il *sol* # deve andare al *la*, perché viene impiegato solo come sensibile; non si possono usare né il *sol* né il *fa* naturali, ma bisogna alterare anche il *fa* in *fa* #;

II punto di volta: fa #. Il *fa* # deve andare al *sol* #, perché viene impiegato come conseguenza del *sol* #; dopo il *fa* # non possono venire in nessun caso né il *sol* né il *fa* naturali, ma neppure – almeno per ora – il *re*, il *mi*, il *la* o altre note della scala;

III punto di volta: sol. Il *sol* deve andare al *fa*, in quanto fa parte della scala discendente; non possono in nessun caso seguire il *fa* # o il *sol* #;

IV punto di volta: fa. Il *fa* deve andare al *mi*, perché fa parte della scala discendente; non può seguire in nessun caso il *fa* #.

È indispensabile attenersi a queste indicazioni, altrimenti sarà praticamente impossibile mettere in luce le caratteristiche della scala minore. Asteniamoci, per il momento, dai movimenti cromatici, di cui non ab-

biamo ancora studiato le condizioni; anche perché un uso diverso del settimo e del sesto suono alterati può contribuire facilmente a cancellare il senso della tonalità, che per ora vogliamo conservare assolutamente intatto. Appena avremo più mezzi a disposizione ci sarà facile controllare esattamente anche le apparenti divagazioni più lontane, cosa che ora non siamo ancora in grado di fare. I punti III e IV potranno più tardi essere trattati più liberamente, facendo appello al modo eolico che coincide, se non entrano in giuoco suoni alterati, col modo ionico, parallelo al nostro maggiore.

Le leggi che regolano i punti di volta rispondono di più al moderno modo minore melodico: nel modo eolico avviene infatti spesso di trovare passaggi abbastanza lunghi senza suoni alterati, in cui, di conseguenza, il settimo e il sesto grado della scala vengono trattati liberamente; tutto questo avviene invece più raramente nel nostro modo minore. Tenendo presente il modo eolico si potrebbe fin d'ora permettere un trattamento più libero, senza escludere che dopo un *sol* (che si trovi, per esempio, in una voce centrale secondaria) possa venire un *la*, o dopo un *fa* un *sol*. Ma vicino a un suono alterato questo procedimento può facilmente produrre una sensazione di ineleganza, analogamente alle cosiddette «false relazioni» di cui parleremo più tardi. In questo caso, prima che vengano i suoni alterati, è bene che il *sol* e il *fa* per così dire risolvano, andando l'uno al *fa* l'altro al *mi*; e comunque resta valida la restrizione di non fare andare, in nessun caso, il *sol* e il *fa* al *sol* # e al *fa* #. In ogni caso, è più opportuno riservarci questo libero trattamento a più tardi.

La scala di *la* minore, così come l'abbiamo descritta, non è che una scala di *do* maggiore che incomincia col *la* e in certi casi – per introdurre la sensibile – ammette l'alterazione ascendente del settimo suono e per motivi melodici anche l'alterazione del sesto, come conseguenza di quella del settimo. Se non si presentano queste alterazioni, tutto è come nelle parallele tonalità maggiori, mentre quando esse ci sono, entrano in funzione le indicazioni relative ai «punti di volta».

Le triadi della scala minore



Queste sono le triadi possibili nella scala minore. Dal momento che anche i suoni alterati prendono evidentemente parte alla formazione degli accordi, abbiamo sei accordi in più che nel modo maggiore, e molto diversa ne è anche la posizione, il genere e la struttura. Il I grado è un accordo minore; sul II abbiamo rispettivamente una triade diminuita e una minore, sul III una triade maggiore e un accordo che finora non conoscevamo (è la cosiddetta triade aumentata, di cui diremo a parte: è costituito da due terze maggiori che, sovrapposte, formano una quinta aumentata. Questo intervallo, non presentandosi negli armonici vicini, è una dissonanza). Sul IV abbiamo un accordo minore e uno maggiore, e lo stesso sul V grado; sul sesto uno maggiore e uno diminuito, e così pure sul VII. Per i collegamenti si tenga presente che per ora sceglieremo solo accordi che abbiano un legame armonico; e ci serviremo dunque della nota tabella. Gli accordi senza note alterate non presentano difficoltà a esser *collegati tra loro*, in quanto valgono le condizioni viste nella tonalità maggiore parallela. Anche qui gli accordi diminuiti vengono ovviamente trattati come si è già visto: di conseguenza la triade del II grado (*si-re-fa*), che coincide con quella del VII grado nel parallelo maggiore, viene preparata con il IV (*re-fa-la*) o con il VI grado (*fa-la-do*) e risolta nel V (*mi-sol-si*), oppure anche nel V con *sol #*, come indicheremo più avanti. Invece per il collegamento di queste triadi con quelle che presentano suoni alterati, e così pure per collegare questi ultimi tra loro, vanno tenute presenti le indicazioni relative ai punti di volta: ne risulteranno delle difficoltà per cui non tutti i collegamenti saranno possibili, per il momento.

Anche qui l'allievo dovrà risolvere gli esercizi rispondendo alle quattro famose domande. Date le nuove condizioni subentrate con le leggi che regolano i punti di volta, la seconda domanda avrà questa forma: Qual è la dissonanza (o quali sono le dissonanze) e quali sono i punti di volta (suoni con movimento obbligato) da osservare?

Ecco qui alcuni collegamenti del I grado con i gradi possibili senza suoni alterati,¹ tutti di facilissima soluzione. Attenendosi a questo esem-



pio, l'allievo potrà esercitarsi con gli altri gradi non alterati (sempre in fondamentale, almeno all'inizio).

Qui ho cercato di usare nelle successioni gli accordi col sesto o il set-



timo suono alterato. Lasciamo da parte, per il momento, la successione del I col III grado alterato (quinta aumentata). Ottima piuttosto la successione col IV grado alterato: essa è però obbligata a continuare in un certo modo, in quanto per ora dopo il IV grado alterato non può venire

1. Le espressioni «gradi alterati» o «non alterati» sono scorrette da due punti di vista. In primo luogo, i suoni vengono alterati ascendendo solo nella nostra notazione (col # o col b), ma in realtà essi sono sostituiti da suoni più alti. Si può parlare di alterazione ascendente nelle progressioni cromatiche e perciò questa espressione dovrebbe essere evitata anche nelle dominanti secondarie. In secondo luogo, non sono i gradi a essere alterati verso l'alto, ma i suoni che essi contengono, vale a dire che uno o più suoni naturali vengono sostituiti da quelli alterati. Per essere corretti e precisi bisognerebbe forse dire: il tal grado con terza maggiore, quinta giusta o aumentata; il che però è troppo lungo. Si potrebbe anche dire: il tal grado «ascendente» (quando si usano suoni della scala ascendente) oppure «discendente»; ma preferisco usare le espressioni «alterato» e «non alterato», perché sono plastiche e brevi e in fondo non più scorrette di «alterato verso l'alto» o «verso il basso». Perché, in realtà, la parola «alterato» dovrebbe valere per «cambiato» e non, come è entrato nell'uso della terminologia musicale parlata, per «modificato».

La successione del IV grado non alterato con altre triadi alterate sarebbe possibile, dal momento che il III e il VII grado alterati vengono esclusi, solo col V grado: ma anche questo, per il momento, lo escludiamo, perché non presenta legami armonici col IV. È poi chiaro che non può essere collegato col II o il VI grado alterati, in quanto il *fa* non può andare al *fa* #, mentre la legge delle false relazioni proibisce che al *fa* # possa andare un'altra parte.

Ma ecco quest'ultima legge: l'alterazione cromatica ascendente o discendente di un suono deve aver luogo nella stessa voce in cui questo suono era comparso nell'accordo precedente senza alterazioni. In altre parole: se nel secondo accordo v'è un *fa* #, mentre nel primo v'era *fa* naturale, bisogna che il *fa* # si presenti nella stessa voce che prima aveva il *fa*. Se, per esempio, il *fa* era al contralto, il *fa* # non potrà essere nell'accordo successivo al tenore. La pratica musicale contraddice spesso questa legge, per cui non vorrei applicarla rigorosamente; anzi una volta vigeva la legge opposta: l'alterazione cromatica di un suono non doveva mai avvenire nella stessa voce, cioè se prima v'era *fa*, il *fa* # successivo doveva venire in un'altra voce.

Queste due leggi non hanno valore estetico, ma sono solo tentativi diversi di superare le difficoltà di intonazione, perché effettivamente non è tanto facile intonare bene un semitono cromatico. Personalmente mi atterrei alla prima versione, in quanto in genere la progressione cromatica dà un buon risultato melodico. Del resto, il modo di trattare questi suoni è implicito nelle leggi che regolano i punti di volta, e quindi l'andamento cromatico resta per ora escluso.



Il collegamento del IV grado alterato col II pure alterato è facile; è escluso invece quello col II grado non alterato, col VI alterato (triade diminuita), in quanto la quinta diminuita *do* deve essere preparata, e con la triade diminuita del VII grado *sol* # *si-re*, perché per ora non possiamo

servirci di questa triade. È impossibile anche il collegamento con il I grado, perché il *fa* # dovrebbe andare al *sol* #.

Per le stesse ragioni il V grado senza alterazione della terza non può essere collegato con accordi contenenti il *fa* # o il *sol* #. Facile invece

47

V I V II V II V III V VII

collegare il V grado alterato col I, mentre i collegamenti col II (alterato e non alterato) e con il VII vanno esclusi: il II alterato non va perché il *sol* # non può andare al *fa* #; e il II non alterato è una triade diminuita di cui bisogna preparare la quinta, il *fa*. Escludiamo per ora anche il collegamento col III grado.

Il VI grado non alterato non può essere collegato con accordi contenenti il *fa* # o – almeno per ora – il *sol* #. La triade diminuita *fa* #-*la*-*do* del VI grado momentaneamente non può essere usata perché il *fa* # dovrebbe salire al *sol* #, mentre l'accordo diminuito esige il salto di quarta ascendente della fondamentale.

L'allievo si eserciti ora con il noto sistema dei brevi periodi.

Si raccomanda, in generale, di usare i gradi con alterazioni meno sovente di quelli senza alterazione, perché un esercizio contenente nume-

48

VI I VI II VI

rosi gradi, con e senza alterazioni, dovrà essere relativamente lungo in quanto per lo più sono necessari diversi accordi per passare da una regione all'altra. Di massima, viene spontaneo di usare accordi alterati soprattutto verso la fine, perché essi sono stati introdotti proprio in funzione conclusiva: quindi una successione di accordi con alterazioni do-

vrà sempre sfociare nel I grado, il che porterebbe a una ripetizione se essa venisse impiegata nella parte centrale dell'esercizio. D'altronde l'uso dei gradi con alterazione è per ora possibile solo dopo il I e il II grado. Come accordo precedente quello finale, l'allievo userà sempre il V con l'alterazione della terza, cioè come dominante. I gradi con alterazioni vengono indicati nella numerazione del basso mettendo il diesis o il bequadro vicino al numero che indica l'intervallo: per esempio 3 #, 5 #, ecc. (e nel modo maggiore rispettivamente 3 ♯, 5 ♯ ecc.).

49

1

2

I III VI IV II V I

I IV II V I

3#

5#

L'es. 49 n. 1 presenta, ad eccezione del V grado conclusivo, solo triadi senza alterazioni, mentre nel n. 2 tutti gli accordi sono alterati, ad eccezione dei due primi gradi. Sarebbe difficile allungare questi esempi senza continuare oltre il I grado finale. Nel n. 1 si potrebbe eventualmente far seguire al II il V non alterato: ma allora sarebbe necessaria una nuova successione di accordi per arrivare alla fine, per esempio: II-V-III-VI-II-V-I; ma, come si vede, sarebbe una successione quasi identica alla precedente, dunque non buona. Sarebbe invece ammissibile finire in maniera tutta diversa, per esempio facendo venire il I grado subito dopo il VI. Comunque non si può terminare con la successione III-I, perché il III grado contiene il *sol* che non può andare al *la*, mentre per concludere abbiamo bisogno del *sol* ♯, sensibile. Sarebbe possibile anche concludere col IV-I, esclusivamente però per evitare di allungare eccessivamente l'esercizio: altrimenti la tonica finale deve essere preceduta preferibilmente dal V grado. Con questi mezzi non sarà possibile, in genere, svolgere esempi numerosi e vari: l'allievo si alleni dunque con i pochi esempi possibili nel maggior numero di tonalità possibile.

Rivolti delle triadi nel modo minore

Non v'è nulla di nuovo da dire sui rivolti, se non che essi rendono possibili alcune successioni prima impraticabili. Vale ciò che si è detto per i rivolti nel modo maggiore: il primo rivolto è libero, mentre nel secondo rivolto la nota del basso non può essere presa, né lasciata di salto.

Negli es. 50-55 diamo alcuni collegamenti che erano inesequibili prima

50

I IV II V I VI II V I VI II V

51

II IV II II V II VII

52

III VI III VI III VI

dell'introduzione dei rivolti. L'allievo potrà trovarne in numero anche maggiore: solo, deve fare attenzione alle regole dei punti di volta e non deve dimenticare che le quinte diminuite per ora vanno ancora preparate e risolte, quindi non possono essere raddoppiate. Per esempio, nel primo rivolto del IV grado con alterazione, il basso non può procedere per salto, in quanto il *fa* # deve andare al *sol* #: sarebbe però possibile fare seguire il II grado alterato, in modo da dare il *fa* # a un'altra parte, fa-

cendola poi andare al *sol* # (v. es. 53 a). Queste indicazioni soddisfano la necessità armonica, ma non quella melodica da cui, tutto sommato, derivano.

Più tardi l'allievo potrà naturalmente trattare tutto questo con libertà assai maggiore: solo penso che sia meglio aspettare finché gli si sarà svi-

53

a)

IV II V IV II V IV II IV II

54

V I I

55

VI II V VI II V VI II VI II II

luppato un sicuro senso formale per le peculiarità del modo minore, e dunque tralasciare per il momento questi sotterfugi. Ho già esposto le ragioni per cui in un sistema teorico non dovrebbero esserci eccezioni: mentre qui, se volessi ampliare gli stretti limiti dati, dovrei appunto ammettere delle eccezioni. Si vedrà invece presto come queste limitazioni cadono da sole, non appena avremo tratto tutto il profitto possibile da questa maniera di considerare la scala minore. Allora ciò che è superfluo verrà eliminato da sé, mentre ciò che è normale si paleserà perfettamente idoneo all'uso. Attendiamo dunque con pazienza questo stadio futuro, in cui la libertà conquistata sarà tanto più grande.

Il primo e il secondo rivolto si possono usare anche negli esercizi.

Ho indicato nell'es. 56 *a* e *b* alcuni dei collegamenti possibili con l'uso dei rivolti. Per esempio, il primo rivolto del IV grado alterato può, collegato col secondo rivolto del II grado alterato, condurre al primo rivolto del V (dominante), a cui segue poi il I. Ma non è necessario che l'esempio cessi a questo punto, in quanto la melodia del basso può continuare benissimo nella direzione già incominciata e la forza melodica svi-

The image contains three musical exercises labeled a), b), and c). Each exercise is written for a grand staff (treble and bass clef) with figured bass notation (numbers 1-6 and sharps) and Roman numeral analysis below the notes.

- Exercise 56 a)** shows a sequence of chords: I, IV, II, V, I, V, I, III, VI, IV, II, V, I. The bass line starts on a low note and moves generally upwards, with some chromaticism.
- Exercise 56 b)** shows a sequence: I, III, VI, II, V, I, VI, II, V, I. The bass line continues the upward trend from exercise a).
- Exercise 56 c)** shows a continuation of the sequence, ending with the text "ecc." (etc.).

luppata da questo andamento è perfettamente adatta a coprire anche la ripetizione che porta con sé. Non importa dunque che qui al primo rivolto del V grado segua il I e poi il secondo rivolto del V e poi ancora il primo rivolto del I grado, in quanto la linea melodica del basso (*sol* $\sharp$ -*la-si-do*) migliora l'effetto dell'insieme dando un risultato soddisfacente.

Nell'es. 56 *b* il primo rivolto del VI grado alterato è collegato col II pure alterato. Si badi al tenore, che va dal *sol* del secondo al *la* del terzo accordo: poiché poco dopo sopraggiunge il *sol* $\sharp$, questo passaggio risulta difettoso, per cui è meglio modificare il tenore, come in 56 *c*, in cui il *sol* viene risolto e il successivo *sol* $\sharp$ non disturba più. Così pure non è ammissibile il passaggio del contralto dal *fa* $\sharp$ al *mi* del penultimo accordo. Più avanti, in altre condizioni, non terremo più conto di questa regola, in quanto sarebbe altrimenti impossibile far seguire al II grado il primo rivolto del V.

Si potrà introdurre ora negli esempi anche la triade aumentata del III

grado nel modo minore, accordo su cui vi sarà in futuro ancora molto da dire, in quanto ha avuto una notevole influenza sullo sviluppo della armonia moderna. Considerandolo come accordo della scala minore è di agevole risoluzione. La quinta aumentata va trattata come una dissonanza, e poiché non può scendere (essendo il primo punto di volta), la risoluzione avviene in questo caso, e per la prima volta, ascendendo. La preparazione segue le norme che abbiamo visto anche per gli altri casi: per ora può essere data solo dal V grado e, come si vedrà tra poco, anche dal VII. Per la risoluzione si può scegliere tra I e VI grado.

Indichiamo subito una particolarità di quest'accordo: il *do* dista dal *mi* quattro semitoni, e così il *mi* dal *sol*♯ e il *sol*♯ dalla ripetizione del suono fondamentale, cioè dall'ottava. I suoni *mi* e *sol*♯ dividono dun-

57a

V III I V III VI

57b

I III VI II III IV IV III VI II V VI III VI II III V I

que l'ottava in tre parti uguali, per cui la struttura di questo accordo ha di particolare che la distanza di due suoni successivi è invariabile: cosa questa che lo differenzia sostanzialmente da tutti gli accordi che abbiamo esaminato finora.

Questa particolarità, su cui torneremo più tardi, permette di introdurre un procedimento che ben presto useremo con tutti gli altri accordi (cfr. il prossimo capitolo): cioè di collegarlo anche con gli accordi con cui non ha nessun legame armonico. Possiamo altresì fare a meno di preparare la quinta aumentata, il che permette molte cose utili a una buona condotta dei nostri brevi periodi, sempre osservando le leggi dei punti di volta. Se trattiamo fin d'ora questo accordo con maggior libertà, mentre

rimangono in vigore per gli altri tante limitazioni, questo si spiega col fatto che esse, nel loro complesso, possono essere adeguate solo in minima parte all'accordo aumentato, al punto che dovrei dar loro una nuova formulazione: il che non è più opportuno fare in questo stadio, mentre stiamo per allargare anche quelle primitive limitazioni.

Sono pertanto possibili le successioni indicate in 57 *a* e 57 *b*.¹ Possono precedere il I, II, IV, VI e (cfr. es. 58) VII grado; possono seguire il I, IV, VI e V (escluso il II, perché il *sol* # deve salire al *la*).

La triade diminuita sul VII grado deve avere la quinta diminuita preparata (col IV o col II grado) e risolta (nel III).

58

a) b) c) d)

IV VII III VI II VII III IV VII III II VII III

Naturalmente non si può raddoppiare né la quinta diminuita, né la fondamentale, in quanto la prima è costretta a scendere e la fondamentale, essendo sensibile, a salire: si può, in tal caso, raddoppiare la terza. L'unico motivo per cui abbiamo dovuto rimandare fin qui l'analisi di questi due accordi era che potevamo impiegarli solo con l'uso dei rivolti degli altri accordi.

Accordi di settima e loro rivolti nel modo minore

Con l'uso dei suoni naturali e alterati si ottengono due accordi di settima su ogni grado della scala, e sul VII addirittura quattro. Tenendo conto delle indicazioni precedenti, non possiamo ora servirci di tutti questi accordi. Naturalmente nessuna difficoltà sorge nel collegamento degli accordi di settima senza suoni alterati con le triadi naturali. Invece, degli

1. Il collegamento di gradi contigui verrà trattato nel prossimo capitolo. Nel quarto es. del n. 57 *b* l'uso del VI grado senza risoluzione della quinta diminuita è anch'esso un'anticipazione ed è indicato per amore di completezza.

accordi di settima contenenti un suono alterato se ne possono usare solo alcuni e in certe condizioni, mentre ve ne sono altri, tra cui quello con



due suoni alterati (*sol* # - *si* - *re* - *fa* #) che, in base a quello che si è detto, restano per ora completamente esclusi.

60

V I IV III I IV VI II V IV II V VII III VI V III VI

I IV VII VI IV VII IV I II V I III VI II I VI II IV VII III II VII

Detailed description: This block contains two musical staves, measures 60-65. The top staff shows measures 60-64, and the bottom staff shows measures 61-65. Each measure contains a single chord, labeled with Roman numerals below the staff. The chords are written in a minor key, with the key signature having one sharp (F#). The chords are: V (G-B-D), I (F#-A-C), IV (E-G-B), III (C-E-G), I (F#-A-C), IV (E-G-B), VI (B-D-F#), II (A-C-E), V (G-B-D), IV (E-G-B), II (A-C-E), V (G-B-D), VII (D-F#-A), III (C-E-G), VI (B-D-F#), V (G-B-D), III (C-E-G), VI (B-D-F#), I (F#-A-C), IV (E-G-B), VII (D-F#-A), III (C-E-G), II (A-C-E), VII (D-F#-A).

Ecco la preparazione e la risoluzione degli accordi di settima senza suoni alterati. La preparazione ha luogo con la terza e la quinta dell'accordo precedente, la risoluzione col salto di quarta ascendente del basso: tutto questo secondo le indicazioni già date e senza darne di nuove. Il collegamento di questi accordi con triadi contenenti suoni alterati è possibile, stando alle indicazioni date fino a questo punto, in un solo caso: risoluzione dell'accordo di settima del II grado nel V grado con terza maggiore. Tutti gli altri collegamenti sono impossibili: per esempio, nell'accordo di settima sul I grado il *sol* non può risolvere sul *fa* #, e così via.

Nell'es. 61 vengono analizzati gli accordi contenenti suoni alterati.

L'accordo di settima sul primo grado *la* - *do* - *mi* - *sol* #, per esempio, non può essere usato per ora, in quanto la settima (*sol* #) essendo sensibile dovrebbe salire, mentre come settima dovrebbe scendere. Nel II grado (*si* - *re* - *fa* # - *la*) sia il *fa* # sia il *la* dovrebbero andare al *sol* #, il primo per

61

I IV II V V III VI VII III I IV VII VI IV VII

II V I VII V I III VI II I VI IV VII II VII

a)

VII VII III VI IV VII III VI II V VII III VI

la legge dei punti di volta, il secondo perché è la settima che risolve. Ma il *sol* # non può essere raddoppiato, perché altrimenti entrambi i *sol* # dovrebbero salire al *la* (unisoni o ottave per moto retto).

La triade del VII grado non può essere usata per preparare il III, perché non si può lasciare il *sol* # per salto; e per la stessa ragione l'accordo di settima del VI grado non può essere risolto nel II grado in fondamentale, mentre è perfettamente possibile risolverlo nel secondo rivolto del II. Per la stessa ragione dobbiamo escludere, per il momento, l'uso dell'accordo di settima sul VII grado (*sol* # - *si* - *re* - *fa*), e così pure non possiamo usare le altre forme del VII grado (*sol* - *si* - *re* - *fa* # e *sol* # - *si* - *re* - *fa* #) sia perché il *fa* # settima dovrebbe salire al *sol* #, sia perché questi accordi potrebbero facilmente distogliere dalla tonalità d'impianto. L'accordo di settima del IV grado non può essere risolto nel VII grado non alterato, perché il *fa* # deve andare al *sol* #, e nemmeno nel VII alterato a causa del raddoppio del *sol* #, che però può essere evitato risolvendo l'accordo col secondo rivolto.

Impiegando i rivolti dei tre accordi interessati sono naturalmente possi-

bili molte soluzioni, e l'allievo è fin d'ora in condizione di esaminare le possibilità dei singoli casi; tralascio quindi di dare esempi precisi.

In genere, la maggior parte degli accordi che anche qui abbiamo definito impraticabili – ma solo per ora! – non viene neppure presa in considerazione ed esclusa definitivamente. Io non arrivo a questo perché, nonostante le forti limitazioni imposte, alcuni di essi possono essere impiegati in rivolto e in collegamento con rivolti: troveremo pertanto più tardi il modo di utilizzarne qualcuno. In ogni caso è più opportuno ammettere il maggior numero possibile di accordi, magari anche quelli in genere meno usati, in quanto arricchiscono le possibilità armoniche di una data tonalità, piuttosto che escludere a priori quelli non usati, solo perché non vanno d'accordo con le regole. Risolvendo, per esempio, gli accordi di settima in accordi in secondo rivolto, il campo delle possibilità si allarga (v. es. 61 a).

L'allievo si eserciti ora a preparare e risolvere gli accordi di settima in brevi esercizi. Ecco qualche esempio del genere:

1

62

I VI II V III VI II V I

2

I VI II V I V VII III VI IV VII III VI II V I

3

I IV II III VI II V I IV VII III VI IV III VI II V I

The image shows a musical score for piano, consisting of a treble and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a '4' above the first measure. The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is written in a style that includes figured bass notation. Below the bass staff, a series of Roman numerals indicates the chord progression for each measure: I, IV, VII, III, VI, III, VI, II, V, I, VI, II, V, I. Some of the figures in the bass staff are: 6, 6 4, 6, 6 4, 6 5, 2, 6, 4 3.

Anche per i rivolti degli accordi di settima nel modo minore non vi sono nuove indicazioni: basta osservare quelle date in precedenza, che permetteranno alcune altre successioni prima escluse. Questo dipende dal fatto che il sesto o il settimo suono alterati, quando sono al basso e se il concatenamento di gradi lo permette, possono restar legati per muoversi più avanti. Anche qui si possono naturalmente collegare tra loro accordi di settima; e se questo potrà dare anche risultati insoliti, sarà bene esercitarvisi ugualmente, in quanto questo migliora la capacità d'analisi dell'allievo e la sua abilità: il che è già qualcosa. Ma è poi proprio necessario trarre vantaggi da tutto quello che si fa?

VI. Collegamento di accordi privi di legame armonico

Il collegamento di accordi privi di legame armonico non è stato preso in considerazione all'inizio, perché ne risultano difficoltà nel movimento delle parti e perché la serie delle fondamentali può facilmente soffrirne. Dal momento che d'ora in poi ce ne serviremo nei nostri esercizi, sarà bene usare taluni accorgimenti per superare questi due ostacoli. Diciamo subito delle difficoltà nel movimento delle parti; del resto si dirà più ampiamente nel prossimo capitolo.

Il legame armonico viene a mancare nei collegamenti di un grado con i due adiacenti, cioè quello immediatamente precedente e quello immediatamente successivo: per esempio, II-I e II-III. Se, in questo caso, si volesse far seguire alle parti la via più breve, ne risulterebbero quinte e ottave per moto retto:



Perciò non è possibile in questo caso seguire la via più breve. Per evitare i parallelismi bisogna far uso del moto contrario; e qui si raccomanda



all'allievo di rendersi conto, in precedenza, tra quali parti sussiste il pericolo dei parallelismi.

Con l'impiego dei rivolti è ancora più facile evitare le quinte e le ottave:

65

a) b)

Nei collegamenti dei due primi rivolti è consigliabile, ma non indispensabile, il raddoppio della terza in uno dei due:

66

Faccio presente, a questo punto, che i teorici meno recenti ritenevano, nella successione di due gradi adiacenti, quando il collegamento avviene tra un grado e quello superiore (cfr. es. 67, II-III), il primo accordo come il rappresentante incompleto di un accordo di settima, la cui fondamentale sottintesa starebbe, in questo caso, una terza sotto (accordo di settima del VII grado), mentre quando il collegamento è tra un grado e quello inferiore (cfr. es. 67, III-II), il primo accordo rappresenterebbe un accordo di nona con la fondamentale e la terza sottintesa; poiché vi erano precise indicazioni per la risoluzione di ogni suono negli accordi di settima e di nona, ne risultava da sé il moto contrario delle parti. Questa supposizione è complicata, ma ha questo di buono: che riconduce an-

67

a) b)

II III III II

che queste successioni ai movimenti di quarta ascendente nella fondamentale, cioè al movimento forte.

Ho ricordato questa teoria perché farò un ragionamento analogo in un'altra, secondo me importante, occasione: ma pur essendo perfettamente d'accordo, rinuncio a pretendere che i collegamenti delle parti debbano essere fatti veramente in tal senso, perché mi sembra superfluo.

Prima di passare a introdurre questi collegamenti in esercizi brevi, esemplifichiamo anche la preparazione della settima con l'ottava dell'accordo precedente:

Exercise 68 consists of three parts: a), b), and c). Each part shows a piano accompaniment with two staves (treble and bass) and fingerings indicated by numbers 1-7. Below the staves are Roman numerals indicating the chords.

68 a) Treble clef, key of C major. Chords: I (C), III (E), II (D), III (E), I (C), II (D), I (C), II (D), I (C), II (D). Fingerings: Treble (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7), Bass (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7).

68 b) Treble clef, key of C major. Chords: I (C), II (D), I (C), II (D), I (C), II (D), I (C), II (D), I (C), II (D). Fingerings: Treble (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7), Bass (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7).

68 c) Treble clef, key of C major. Chords: I (C), II (D), I (C), II (D), I (C), II (D), I (C), II (D), I (C), II (D). Fingerings: Treble (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7), Bass (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7).

Se l'allievo baderà ad evitare le quinte e le ottave per moto retto, non troverà nuove difficoltà: solo nelle successioni dei due accordi in fondamentale (cfr. es. 68 a) è talora difficile ottenere un accordo completo, cosa possibile solo saltando dalla terza del primo alla quinta del secondo accordo (68 b). Se questo salto di quinta è diminuito (come in 68 a), dovrebbe a rigor di termini essere escluso perché poco melodico: ma se è

Exercise 69 shows a sequence of chords and fingerings. The chords are: I (C), II (D), VII (B), III (E), VI (F), II (D), III (E), IV (F), II (D), V (G), I (C), II (D), III (E), IV (F), II (D), V (G), I (C). Fingerings: Treble (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7), Bass (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7).

utile, vantaggioso o necessario ottenere l'accordo completo, l'allievo potrà d'ora innanzi fare tranquillamente anche questo salto.

Qui sopra un esempio (es. 69) in forma di esercizio completo: è ovvio che ormai questi periodi possono risultare anche più lunghi. Non si dimentichi di esercitarsi anche nel modo minore.

VII. Qualche consiglio per ottenere buone successioni - Condotta melodica delle parti esterne - Conclusioni, cadenze, cadenze d'inganno - Il secondo rivolto nella cadenza

Stabilire la linea del basso diventa sempre più difficile. Se si vuol trarre vantaggio da ogni possibilità, la soluzione dei problemi presuppone già una certa abilità nel disporre la successione dei gradi, in quanto l'allievo fa i suoi esercizi sempre in vista di risolvere un caso determinato. La fatica fatta per trovare la linea del basso vuole un compenso maggiore che non sia quello di una soluzione schematicamente giusta; gli esempi si avvicinano perciò al punto in cui dovremo cominciare a soddisfare il nostro senso della forma in maniera più ampia di quanto non sia avvenuto sinora. In una parola: essendo i mezzi più ricchi, anche gli esercizi dovrebbero incominciare ad essere più compiuti e scorrevoli.

Nell'es. 69 si nota così un inconveniente che per ora l'allievo non può evitare facilmente finché segue la legge della via più breve tra le parti: il soprano, che inizia nel registro centrale, non riesce ad evitare l'incessante caduta verso il registro basso, o almeno non ci riesce con l'energia necessaria. Ne deriva una monotonia tale da far perdere una parte della meritata efficacia anche a un esempio impeccabile nelle successioni armoniche. Solo per questa ragione ci occuperemo ora di problemi melodici.¹

Ma v'è un altro inconveniente. La successione di singoli accordi fa sì che le note dell'altra voce principale, del basso, restino spesso legate, mentre anche le successioni della fondamentale non sempre sono tali da garantire un effetto armonico veramente buono. Ci dovremo dunque occupare ancora della melodia del basso e della successione dei gradi.

1. Questa affermazione sembra essere in contraddizione col fatto che un trattato d'armonia deve parlare di successioni armoniche e non di condotta delle parti. La contraddizione però è solo apparente, perché quell'affermazione è rivolta contro il metodo del basso numerato che insegna all'allievo soltanto a muovere

Vediamo prima quest'ultima. Abbiamo già notato che il movimento più forte della fondamentale è quello di quarta ascendente, in quanto sembra corrispondere a una necessità del suono. In questa successione abbiamo la modifica dell'armonia di cui all'es. 70.



Il suono che prima era fondamentale diventa dipendente nel secondo accordo, come quinta; in generale, diremo che il basso del secondo accordo è una categoria superiore, una forza superiore, in quanto contiene quello precedente che, a sua volta, era fondamentale. Nell'accordo

di *sol* il *sol* predomina, ma in quello di *do* il *sol* è subordinato e predomina il *do*;¹ e un passaggio che produce questo fenomeno, che per così dire mette un principe più in alto del re, non può essere che un passaggio «forte».

Ora il *do* non solo assoggetta la precedente fondamentale, ma costringe anche le altre parti dell'accordo ad adattarsi alle sue condizioni e il nuovo accordo, oltre alla fondamentale precedente che ha soggiogato, non contiene nulla che ricordi l'anteriore sovranità, in quanto tutti gli altri suoni sono diversi. Si può pertanto supporre, con ragione, che tutte le successioni che producono un simile effetto sono forti come questa o quasi come questa.

La successione più vicina è quella con la discesa di una terza: *

Qui la fondamentale del primo accordo viene superata diventando soltanto terza, mentre la terza diventa quinta, cioè aumenta d'importanza e il nuovo accordo è diverso dal precedente solo per un suono; questo suono è bensì fondamentale, ma a conti fatti questo movimento, para-

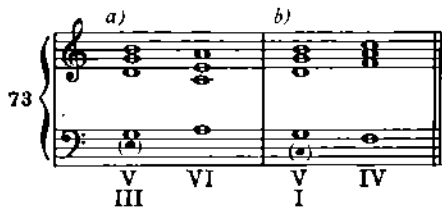


bene le parti e non a collegare le armonie. Al contrario, la premessa che le armonie nascono spesso da coincidenze nella condotta delle parti è una delle basi della mia analisi, come si vede nella parte relativa al trattamento delle dissonanze e agli abbellimenti. Bisogna saper distinguere tra un metodo esclusivamente basato sulla condotta delle parti (in luogo del collegamento degli accordi) e un metodo espositivo che, tenendo ben presente l'influsso della condotta delle parti sullo svolgimento armonico, rende giustizia alla condotta delle parti quando ciò serve a chiarire dei problemi.

1. Questa necessità del suono di risolversi in un suono più basso contraddice naturalmente alla necessità di diventare e restare fondamentale, che esso presenta

gonato a quello di quarta ascendente, non può essere considerato ugualmente forte, perché vi sono troppi suoni che ricordano la sovranità dell'accordo precedente. Tuttavia questa successione è delle più forti, non fosse altro che per il fatto che il susseguirsi di due successioni di questo tipo produce lo stesso risultato del salto di quarta ascendente (v. es. 72).

Più complessa la valutazione delle successioni di seconda ascendente (II-III) e discendente (II-I). Per molte ragioni queste successioni andrebbero definite come le più forti di tutte: ma la pratica contraddice a quest'affermazione. Osservando il loro concatenamento e la struttura degli accordi, si rileva che tutte le note dell'accordo risultano superate, in quanto tutte le note del nuovo accordo sono diverse. In tal senso queste successioni vanno più in là di quelle esaminate finora: esse collegano un accordo con i due gradi con cui esso non ha nulla in comune e con cui la sua affinità è minima. Esse forzano questo collegamento, e da ciò deriva la curiosa maniera con cui le spiegavano i teorici del passato, vale a dire come somma di due successioni di cui una, la principale, è il salto ascendente di quarta della fondamentale: V-VI = V-III-VI (es. 73 a) e V-IV = V-I-IV (es. 73 b).



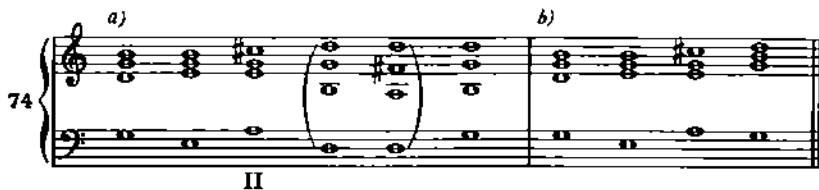
Secondo quei teorici, la successione V (*sol*)-VI (*la*) dell'es. 73 a sarebbe in realtà una successione III (*mi*)-VI, in cui però la fondamentale è sot-

in uno stadio precedente. Questa contraddizione costituisce il problema stesso del suono, da cui esso trae origine. Finché un suono del basso non è fondamentale, la sua unica tendenza è di diventarlo: ma una volta che lo è diventato il suo scopo cambia, e diventa quello di risolversi in un'unità superiore. Per essere più preciso, dovrei dire salto di *quinta* discendente, in quanto il suono ha appunto la tendenza a risolversi in un suono *alla quinta sotto*; tuttavia quando l'intervallo è

tintesa; e nella successione V (*sol*)-IV (*fa*) il primo grado (*do*, sottinteso) avrebbe una funzione analoga.

Questa concezione ha molti argomenti in suo favore e si adatta perfettamente al nostro metodo espositivo che raggiunge il suo scopo se riesce a giustificare tutti i fenomeni con una coerenza logica, in maniera tale che si schiudano ampie prospettive e che le eccezioni divengano superflue. Ma questa spiegazione, oltre a essere convincente, fa venire in mente altre cose: vien quasi fatto di credere che gli antichi, vicini alla fonte da cui sgorgò l'armonia e a lei vicini durante la sua crescita, sapessero addirittura che questa successione non è che il risultato di una somma; ed essi probabilmente fecero uso di questa abbreviazione armonica come di un segno stenografico, in vista di scopi ben precisi come potrebbe essere, per esempio, la cadenza d'inganno. *In tal caso, questa interpretazione sarebbe qualcosa di più di una teoria e acquisterebbe l'importanza di un documento.*

È facile imbattersi spesso anche altrove in casi in cui, in luogo di una successione richiedente tre accordi, se ne trovano solo due: fenomeno che può spiegarsi solo come un'«abbreviazione» armonica. Questo avviene per esempio, come si vedrà ancora più tardi, nello scambio della dominante (es. 74), dove il I grado (in secondo rivolto) e il V (es. 74 *a*), che la separano dall'ultimo accordo, vengono spesso omissi (es. 74 *b*):



Anche questo dipende dal citato effetto di *cliché*, ma in senso diverso: non è necessario scrivere per intero una locuzione stereotipata, perché

ascendente, parlò di quarta verso l'alto, e quando è discendente, di quarta verso il basso solo per non venir meno all'idea dei movimenti ascendenti e discendenti (ma evidentemente si tratta solo di un simbolo, al pari della definizione che ho dato di altezza e profondità dei suoni; e poiché in realtà non sono in assoluto né alti né bassi, potremmo esprimere questa differenza anche con altre antitesi come: pungente e smussato, corto e lungo e così via). Ma non è che questa dizione sia in-

tutti sanno che «p. es.» vuol dire «per esempio». In altri termini, ognuno sa che il II grado come dominante della dominante, in certi determinati punti e con certi determinati mezzi, sarà seguito dal I grado. Si possono così eliminare gli anelli di congiunzione, facendo seguire immediatamente l'effetto alla causa. Lo stesso dev'essere avvenuto qui e l'abitudine ha portato forse a eliminare il superfluo, tenendo conto di questo effetto di *cliché*. La musica è del resto ricca di altri esempi di simili abbreviazioni: chi sa guardare noterà che un fenomeno simile avviene quando nella parte del contrabbasso il disegno spesso è più semplice che nel violoncello, e contiene solo le note principali tralasciando i passaggi secondari. I motivi qui sono però d'altro genere.

Se si interpreta la successione di seconda nella fondamentale come una somma o un'abbreviazione, si giustifica l'avversione degli antichi a considerarla alla stregua delle altre successioni; e in questo senso essa si presenta nelle loro opere. Se una delle due successioni così sommate fosse la più forte (ma quale?), essa dovrebbe avere una funzione diversa anche nella cadenza, che è un punto determinante per la tonalità: ma questa funzione è svolta qui dal salto di quarta ascendente, mentre, sempre nella cadenza, il passaggio IV-V grado non è certo insignificante, ma può essere sostituito senza dar nell'occhio dal passaggio II-V, cosa che non può essere sostenuta per la successione V-I. Il superamento della zona della sottodominante (IV) con quella della dominante (V) appare essere una successione ausiliaria, paragonata alla successione definitiva V-I, che finisce con l'avere buon giuoco. Anche la cadenza d'inganno è un mezzo vigoroso per introdurre un fenomeno secondario, in quanto crea le condizioni per un'ulteriore digressione. La cadenza evitata si trova sempre in un punto secondario oppure serve a introdurre un elemento secondario, e in ogni caso svolge un compito assai grossolano: indubbiamente è forte, anzi fortissima in quanto somma due successioni forti, ma probabilmente è troppo forte per l'uso quotidiano: e il troppo stroppia.

Chiamerò dunque fortissima la successione di seconda, ovvero, poi-

giustificabile, poiché, se gli intervalli si muovono in una direzione che per noi è il basso, aumenta però l'intensità: è la stessa direzione in cui *aumentano* la forza e la lunghezza delle corde degli strumenti.

ché chiamo *ascendenti* le successioni forti,¹ potrei anche chiamarla *di salto*, esprimendo così l'abbreviazione. Ecco dunque una constatazione illuminante: le successioni forti o ascendenti e quelle deboli o discendenti sono sempre ammissibili come mezzi di normale efficacia; invece, per ottenere le successioni *fortissime* o quelle chiamate *di salto* occorre una causa particolare. In questo come in altri casi, la forza bruta non coincide con l'effetto più valido.

Restano ora le successioni alla quinta e alla terza sopra, che chiamo successioni *discendenti*. Eccone la descrizione: nel salto alla quinta sopra (75 a) un suono che prima aveva un'importanza relativamente subordinata diventa fondamentale. La quinta, ultima arrivata, è promossa fondamentale: ecco un fenomeno di decadenza. Si potrebbe obiettare che questa promozione testimonia della forza di un suono nuovo e che la fondamentale viene qui superata. Ma la forza dell'ultimo arrivato consiste qui soltanto nel venir meno della forza della fondamentale, in un cedimento voluto a cui la fondamentale consente, per così dire, solo per dabbennaggine, dal momento che essa già contiene in sé la quinta: il leone fa amicizia con la lepre! Ancora più evidente si fa la cosa nel passaggio alla terza sopra: qui la terza del primo accordo, che è l'intervallo meno forte rispetto alla fondamentale, diventa fondamentale a sua volta; e il nuovo accordo si differenzia dal primo per un solo suono, la quinta (75 b). Questa è, a quanto pare, la successione più debole, e ciò dipende forse anche dal fatto che l'accostamento di due successioni del genere dà lo stesso risultato di un passaggio alla quinta sopra (75 c).



Dal momento che ho fatto una distinzione così netta tra successioni forti e successioni deboli, devo ora far presente che non intendo affatto usare sempre e soltanto successioni forti: questo significherebbe escludere completamente le successioni deboli perché cattive. Preferisco per-

1. Heinrich Schenker – nel suo libro *Neue musikalische Theorien und Phantasien* [3 voll., Stuttgart u. Berlin 1906-35; ma qui l'A. si riferisce al 1 vol.: *Harmonielehre*] –

tanto parlare di successioni *ascendenti* e *discendenti*: i passaggi alla quarta sopra, alla seconda sopra, alla seconda sotto e alla terza sotto sono successioni ascendenti, quelli alla quinta e alla terza sopra discendenti. Con questo si vuol indicare a quali scopi servono i due gruppi: è ovvio poi che questi scopi esistono in quanto la conformazione di un periodo musicale esige, come quella della lingua parlata, un salire e scendere del suono e dell'accento; per cui l'uso delle successioni discendenti è un mezzo d'arte al pari dell'uso di quelle ascendenti. Poiché noi non ci occupiamo della forma musicale, *preferiremo senz'altro, nella successione delle fondamentali, le successioni ascendenti e useremo quelle discendenti soprattutto nei passaggi che risultano sostanzialmente in una successione ascendente*. Per esempio (76), se un passaggio alla quinta sopra è seguito da un passaggio alla seconda sopra, il risultato complessivo è di una terza verso il basso, cioè un'ascesa dell'armonia (76 a); lo stesso avviene se un passaggio alla terza sopra è seguito da un passaggio alla quarta (76 b) o addirittura alla seconda sopra (76 c).



Nell'insieme sembrerà a un dipresso che l'accordo di mezzo sia stato inserito solo per ragioni melodiche: e nei nostri esercizi le successioni discendenti dovranno, in ogni caso, essere impiegate solo in questo senso.

Ricapitoliamo: finché l'allievo si serve solo dei mezzi armonici e finché gli manca la possibilità di perseguire uno scopo diverso con la me-

usa questo termine anche per le successioni delle fondamentali, ma chiama «discendente» l'intervallo di quarta verso l'alto. Il libro dello Schenker mi capitò tra le mani poco tempo fa, e dapprima pensai che questa mia terminologia ne avesse tratto origine: cosa non impossibile perché quattro anni prima ne avevo letto qualcosa. Ma poi mi ricordai come stavano le cose e potei stabilire, interrogando i miei allievi, che avevo impiegato queste espressioni nell'insegnamento già molto tempo prima (da almeno sette anni). Tutt'e due, indipendentemente l'uno dall'altro, abbiamo così trovato la stessa cosa; e del resto sono risultati – così mi spiego questa coincidenza – che si presentano da soli a chiunque conosca bene l'armonia di Brahms e sappia analizzarla nel suo giusto senso.

lodia, il ritmo e la dinamica, egli dovrà usare per le successioni delle fondamentali il passaggio alla quarta e alla seconda sopra, alla seconda e alla terza sotto: cioè le successioni ascendenti. Quanto alle successioni discendenti (alla quinta e alla terza sopra), potrà farne uso solo in passaggi come quelli indicati nell'es. 76.

È ovvio che queste indicazioni non garantiscono necessariamente delle buone successioni armoniche (es. 77 *a*), né esauriscono tutte quelle possibili. Esse soprattutto non vogliono valutare, ma solo caratterizzare l'efficacia delle successioni, poiché, come si è detto, si possono avere delle buone successioni anche concatenando i movimenti discendenti con quelli ascendenti delle fondamentali; e anche una successione di passaggi discendenti può avere un buon risultato musicale (es. 77 *b*). Ma finché l'orecchio non sarà guida sicura all'allievo, permettendogli di giudicare da solo nuovi effetti, farà bene ad attenersi a queste indicazioni, le quali solo di rado danno cattivi risultati, mentre è facile avere delle successioni fiacche se si scelgono male i concatenamenti discendenti. Lo scopo di un metodo dovrebbe essere invece di indicare all'allievo ciò che è senz'altro buono o che comunque è abbastanza buono, dandogli contemporaneamente modo di vedere ciò che potrà fare con la sua fantasia quando avrà acquistato una sufficiente cultura.

The image shows two musical examples, labeled 'a)' and 'b)', on a grand staff (treble and bass clefs). Example 'a)' shows a sequence of chords: I, IV, V, VI, V, IV, II, V, III, VI. The notes are mostly whole notes, and the sequence is generally ascending. Example 'b)' shows a sequence of chords: I, V, II, VI, I. The notes are mostly whole notes, and the sequence is generally descending. The notation includes treble and bass staves with notes and chord symbols.

L'es. 77 *a* presenta solo successioni ascendenti, eppure non è buonissimo (considerato dal punto di vista dell'armonia: potrebbe sempre esserci una bellissima melodia che eliminerebbe tutte queste obiezioni); infatti il susseguirsi di tanti passaggi ascendenti per grado risulta monotono e freddo. L'allievo sarà tenuto anche qui a creare una certa varietà, evitando successioni troppo regolari e unendo spesso e volentieri il moto congiunto della fondamentale col moto disgiunto. Del resto anche una successione armonica che contenesse solo moti disgiunti sarebbe poco buona, perché troppo meccanica (es. 78 *a, b, c*).

Eccoci ora alla seconda condizione necessaria per ottenere dei buoni concatenamenti: la varietà. Difficile trattare questo argomento senza parlare anche della condizione opposta, che è quella della ripetizione: poiché la prima produce molteplicità, ma riceve dalla seconda coerenza, significato e ordine; e l'ordine può basarsi solo sulla ripetizione.

Avremo poche occasioni di servirci della ripetizione. Uno dei pochi casi in cui essa viene usata per la costruzione armonica è la progressione:



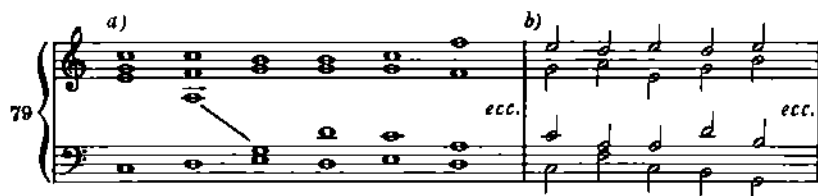
un procedimento che può avvicinarsi alla tecnica tematica senza però esigere direttamente un tema. Cercheremo di evitare tutte le altre ripetizioni, o di mascherarle, se sono inevitabili. Faremo così a meno, per il momento, di trarne vantaggio e cercheremo invece di guardarci dagli svantaggi che la ripetizione reca con sé.

Abbiamo visto che la voce del basso ha a disposizione, nell'ambito di una tonalità, da 12 a 14 suoni. Se i nostri esercizi comprendono più di 14 accordi non sarà più possibile evitare ripetizioni anche utilizzando i medesimi suoni in un'ottava diversa. Ora, non è tanto la ripetizione di un suono a esser di cattivo effetto, quanto la ripetizione di intere successioni di note; e anche questo non darà fastidio, se sugli stessi suoni vi saranno almeno accordi diversi; e se tra questi accordi vi sarà un numero di note sufficiente, la ripetizione non recherà nessun danno. La peggior forma di ripetizione si ha quando il suono più acuto o il suono più grave di una linea melodica si presenta due volte. È a questi punti che bisogna dedicare un'attenzione particolare: l'estremità acuta e l'estremità grave. Non v'è praticamente melodia che non presenti questi suoni ed è soprattutto il più acuto che non sarà mai ripetuto. Peraltro qui abbiamo a che fare con i nostri semplici esercizi, dove è impossibile migliorare il cattivo effetto di una linea melodica mediante altri mezzi; e se, poniamo, si dovesse dimostrare che in un *Lied* di Schubert il suono più acuto di una melodia si presenta più di una volta (come in *Mit dem*

grünen Lautenbände),¹ si tratta di un caso ben diverso, in quanto vi sono altri mezzi che provvedono alla necessaria varietà.

Non è nemmeno detto che l'inosservanza del punto più acuto debba essere cattiva in ogni caso; perché, e non mi stancherò mai di ripeterlo, anche questa non è una norma per giudicare l'opera d'arte, ma tutt'al più per giudicare i lavori di scuola. Questa indicazione, se rispettata, serve semmai solo a non peggiorare in nessun caso il risultato ottenuto, anzi, qualche volta, a migliorarlo notevolmente. L'allievo farà bene tuttavia a pazientare e a rispettare per ora queste regole, finché gli si sarà sviluppato a sufficienza il senso della forma.

La ripetizione di una serie di suoni è di cattivo effetto anche al basso, oltre che nella parte superiore; e a volte questo errore non può essere corretto nemmeno cambiando l'armonia:



Per evitare questa *impasse* (v. 79 *a* al basso, 79 *b* al soprano) basta di solito cambiare tempestivamente posizione nel soprano con un salto, oppure riparare scegliendo un altro rivolto nel basso. Tuttavia la ripetizione di più suoni in una stessa voce fa pensare che vi siano delle ripetizioni anche nelle fondamentali; e allora bisogna cercare l'errore fin dall'inizio e correggerlo sul nascere.

Di solito l'allievo non deve eccedere nella ricerca della varietà, perché non è suo compito, né potrebbe riuscirci di ottenere effetti melodici: bisognerà insomma evitare i disegni non melodici più che cercare di ottenere buoni effetti nella melodia.

Ripeteremo e completeremo ora le norme che regolano i mezzi studiati finora. Se ne terrà conto, l'allievo sarà d'ora in poi in grado di portare i suoi esercizi a un livello superiore. Escluderò, in genere, ciò che non è utilizzabile, mentre quello che prenderò in considerazione è quasi tutto buono per l'uso.

1. [N. 13 del ciclo *Die schöne Müllerin* (La bella mugnaia).]

Norme: I. Successioni di fondamentali

1. Le successioni *ascendenti* delle fondamentali – una quarta sopra e una terza sotto – sono sempre ammesse, ma bisogna evitare anche qui la ripetizione meccanica.
2. Le successioni *discendenti* – una quarta sotto e una terza sopra – sono ammesse solo in esempi simili a quelli indicati (v. p. 149), dove danno come risultato una successione ascendente.
3. Le successioni *fortissime* vanno usate con parsimonia finché non ne parleremo di nuovo; non sono da escludere le concatenazioni di più note.

Norme: II. Uso degli accordi

A. Nel modo maggiore e minore

1. a) Le *triadi* in fondamentale sono ammesse dovunque.
- b) Gli *accordi in primo rivolto* servono a ottenere una condotta di parti più varia, in particolare nelle parti estreme (soprano e basso), e a permettere la preparazione delle dissonanze.
- c) Gli *accordi in secondo rivolto* vanno in generale impiegati con parsimonia, sono buoni soprattutto per fini cadenzali (ne parleremo tra poco). Di passaggio, sempre con parsimonia, sono di buon effetto dato il movimento del basso; ma quelli col basso legato vanno usati con cautela, anche se sono talora necessari per preparare le dissonanze.
2. a) Gli *accordi di settima*, purché preparati e risolti, sono ammessi dovunque al pari delle triadi. Meglio tuttavia usarli quando la settima può servire a imprimere all'accordo una direzione nel senso della risoluzione della dissonanza o per qualche altro scopo, in modo che la successione voluta (V-I e, come vedremo più avanti, V-VI e V-IV) ne derivi quasi di necessità.
- b) I *rivolti degli accordi di settima* sono ammessi nelle stesse condizioni di 2. a) con lo scopo di migliorare la condotta delle parti; particolarmente adatto il terzo rivolto per introdurre un accordo di terza e sesta.
3. Le *triadi diminuite* (per ora nelle successioni già viste: II-VII-III

e IV-VII-III), essendo dissonanze, sono pure adatte a dar l'apparenza della necessità a un nuovo accordo (III). L'accordo di settima sul VII grado aumenta ancor più questo effetto. I rivolti vanno impiegati per le stesse ragioni esposte sopra.

B. Nel modo minore

Qui bisogna tener conto delle leggi dei punti di volta e rispettare le due «regioni» della scala ascendente (con le note alterate) e di quella discendente (con le note naturali).

1. a) Bisogna tener conto dei *punti di volta* fin dalla prima stesura della successione di accordi, in modo che i suoni interessati possano muoversi nella maniera prescritta.
- b) Usare spesso le triadi dei rivolti per preparare o risolvere le dissonanze, specie quando al basso v'è un punto di volta.
- c) Per gli accordi di settima vale quello che si è detto per le triadi.
- d) Dopo la triade diminuita e l'accordo di settima sul II grado (senza alterazione della quinta), sarà bene far seguire il V grado con la terza maggiore, perché questo grado, come si vedrà più avanti, acquista nella cadenza un significato convenzionale.
- e) Tutte le triadi diminuite (II, VI e VII grado) e i relativi accordi di settima rispondono agli stessi scopi della triade diminuita nel modo maggiore (VII grado), in quanto la dissonanza imprime loro una direzione particolare.
- f) Triade aumentata: il fatto che questo accordo possa tanto seguire che precedere le due regioni della scala minore ascendente e discendente è favorito anche dal fatto che contiene una dissonanza; è perciò adattissimo al passaggio da una regione all'altra.
2. È bene non trattenersi a lungo in una delle due regioni per non compromettere le caratteristiche del modo minore, che si determina nella maniera migliore scambiando e alternando le due regioni. Il passaggio da una regione all'altra può avvenire solo se sono rispettate tutte le leggi relative ai punti di volta. Questo passaggio ha luogo:

a) *direttamente*:

α) *dalla regione ascendente a quella discendente, se al III, V e (come*

si vedrà) VII grado alterato seguono il I oppure il IV o il VI grado senza alterazioni (gli accordi contenenti il VI grado alterato non possono essere seguiti da accordi privi di alterazioni);
β) *dalla regione discendente a quella ascendente*, se al II, IV e VI grado senza alterazioni seguono il III, il V o (come si vedrà) il VII con alterazione. Tutti gli accordi contenenti un'alterazione possono collegarsi col I, mentre agli accordi contenenti il VII grado alterato non possono seguire accordi contenenti note alterate;

b) *indirettamente*:

α) *dalla regione ascendente a quella discendente*, se gli accordi contenenti il VI grado alterato (II, IV e VI) sono preceduti dagli accordi che permettono il collegamento col VII grado alterato;
β) *dalla regione discendente a quella ascendente*, se gli accordi che contengono il VII grado non alterato (III, V e VII) sono preceduti dagli accordi che permettono il collegamento con il VI non alterato.

Norme: III. Condotta delle parti

1. Evitare intervalli non melodici (dissonanti o causa di dissonanze), almeno finché l'armonia non impiega accordi alterati, in quanto sarebbero inadatti agli accordi che useremo fino a quel punto.
2. Evitare fastidiose ripetizioni di serie di suoni, specie quando sulle stesse note si presenta la stessa armonia.
3. Mantenere quando possibile un solo punto culminante verso l'acuto ed eventualmente anche verso il grave.
4. Massima varietà nell'uso di intervalli per moto congiunto e disgiunto, cercando però di mantenere un determinato registro centrale.
5. Se una parte lascia di salto il registro medio, vi dev'essere, quando è possibile, una serie di suoni per moto congiunto o un intervallo per moto disgiunto che riporti in quel registro: questo per ristabilire l'equilibrio.
6. Se il registro centrale è lasciato per moto congiunto, l'equilibrio può essere ristabilito mediante un salto d'ottava.
7. Se non si può far a meno di ripetere un suono o una serie di suoni, può essere utile un mutamento di direzione prima o dopo la ripetizione stessa.

Queste indicazioni valgono ugualmente per il soprano e per il basso. È vero che se l'allievo ne tenesse conto anche nella condotta delle parti centrali, questo migliorerebbe indubbiamente l'effetto complessivo e la sua eleganza. Ma non è necessario che l'allievo arrivi per ora a questo punto; basterà che conduca con la massima cura le due parti esterne.

Chiuse e cadenze

Non è certo possibile senza un procedimento complicato aggiungere a un recipiente, per esempio a un vaso di porcellana o di bronzo, un altro pezzo di porcellana o di bronzo; e comunque è discutibile che quel che ne risulta in tal caso sia ancora un vaso e se il pezzo aggiunto resti al suo posto. Eppure si nota spesso che un pezzo di musica, giunto a un determinato punto dove può sembrare finito – come nella sonata prima dei segni di ripetizione, o ancor meglio nello scherzo prima del «trio» – invece continua; e allora si può mettere seriamente in dubbio che, anche là dove un pezzo è realmente finito, sia veramente impossibile continuare. Di fatto – senso formale a parte – sarebbe anche pensabile di far seguire alla tonica finale ancora gli accordi che già si erano visti in altri punti analoghi.

È dunque lecito porsi questa domanda: perché, come e quando termina un pezzo di musica? La risposta non può essere che generica: quando si è raggiunto lo scopo. Quale sia questo scopo possiamo qui solo accennarlo di sfuggita: un pezzo è terminato quando il senso formale è soddisfatto, quando il pensiero esposto dalla musica è presentato in tutta la sua chiarezza, e così via.

A noi, in sede didattica, interessa unicamente che vi sia uno scopo da raggiungere; e poiché i nostri esercizi sono a un livello inferiore rispetto all'opera d'arte, sarà di conseguenza tanto più facile dire qual è il nostro scopo, perché essi hanno sempre uno scopo determinato, cosa che l'opera d'arte non ha mai: qualche volta l'ha forse solo l'artista, o almeno crede di averlo, mentre obbedisce in realtà non a uno scopo ma al proprio istinto. Ecco la differenza per cui tutti possono mettere insieme facilmente degli esercizi d'armonia, ma ben pochi riescono a creare o anche solo a comprendere un'opera d'arte. L'artista si orienta dunque in una sfera superiore dove non esistono scopi precisi: ma per l'artigianato dell'arte la presenza di scopi ben determinati costituisce l'unica base che dia affidamento, e

l'artigianato stesso ha la sua ragione d'essere nel fatto che cerca di interpretare come una superiore coercizione ciò che per l'artista è solo il più alto grado di libertà.

È proprio la potenza di questa altissima libertà che, dal punto di vista dell'artigianato, non è pensabile senza leggi e senza uno scopo. Solo una distanza adeguata a tali estensioni rivela la verità, mentre l'eccessiva vicinanza rimpiccolisce la vera grandezza.

Il nostro scopo era, per esempio, di preparare e risolvere un accordo di settima, di eseguire il collegamento di un primo rivolto con un secondo rivolto, e così via; questo non escludeva che l'allievo potesse porsi come secondo fine di ripetere anche quello che aveva appreso in precedenza. Dopo quanto si è detto, è necessario che noi smettiamo, non appena abbiamo raggiunto lo scopo prefisso, poiché solo questa modestia può giustificare i nostri tentativi. Facile dunque determinare il momento in cui l'esercizio va interrotto. Ma interrompere non significa concludere: interrompere è facile, perché basta non proseguire; concludere è un'altra faccenda, e per ottenere l'effetto di una vera conclusione è necessario impiegare mezzi particolari.

Dico subito che non ritengo possibile determinare la conclusione di un pezzo in modo da escludere senz'altro ogni possibilità di continuazione. Ogni dramma, come *Die Zauberflöte* e il *Faust*, ammette una seconda parte; e ogni romanzo potrebbe avere il proprio «vent'anni dopo». E se la morte nella tragedia è la fine, non è però la conclusione definitiva. Anche in musica si potrebbe continuare ad aggiungere nuovi accordi, come dimostrano le numerose cadenze e le frequenti ripetizioni dell'accordo finale soprattutto nelle opere degli antichi: anche qui si potrebbe senza dubbio continuare, sviluppare ulteriormente l'idea musicale o introdurne delle altre. Questo potrebbe forse disturbare l'equilibrio, ma del resto non possediamo una formula per definirlo con esattezza. È accaduto spesso che in un primo tempo si sia ritenuto eccessivo ciò che poi è risultato equilibratissimo; e la musica assomiglia in tal senso a un gas che in sé non ha una forma precisa, ma può espandersi all'infinito: introdotto invece in un recipiente a forma determinata esso la riempie senza modificare la propria massa e la propria costituzione. Faccio queste osservazioni perché ritengo difficile, per non dire impossibile, dare una fisionomia veramente definitiva alla conclusione di un pezzo.

Non è improbabile – anzi è forse certo – che ogni idea musicale e il

modo di svilupparla contengano qualcosa di ben definito che non deve andare oltre certi limiti; non è improbabile – ma non è nemmeno tanto certo – che ogni idea abbia in sé una proporzione simile, ma è anche possibile che questa proporzione non sia presente nell'idea o almeno non solo nell'idea, ma anche in noi stessi. Solo che essa non esiste in noi come qualcosa di immutabile, come un dato naturale che non è suscettibile di modifiche e di evoluzione, ma come un elemento capace di modificarsi con gli indirizzi del gusto o addirittura con la moda, seguendo lo spirito dei tempi.

Non credo alla sezione aurea, o almeno non credo che essa sia l'unica legge formale per il nostro senso del bello, ma tutt'al più credo che sia una tra le tante, tra le infinite leggi; non credo dunque che un pezzo di musica debba avere necessariamente una determinata lunghezza, e che non possa essere né più lungo né più corto, o che un inciso, visto come cellula dell'insieme, ammetta un'unica realizzazione. Altrimenti non sarebbe possibile utilizzare un solo tema per due o più fughe diverse, come Bach e altri hanno fatto sovente. Se esistono leggi del genere, vuol dire che finora non le conosciamo. Credo invece che ogni epoca ha una sua precisa sensibilità formale che le detta fin dove si deve arrivare nel realizzare un'idea e dove ci si deve fermare, trattandosi solo di adempiere alle condizioni poste dalla convenzione e dalla sensibilità formale corrente; e sono condizioni che con le loro diverse possibilità determinano un'aspettativa, garantendo così l'appagamento della conclusione.

La musica ha potuto fino ad oggi, seguendo le leggi della tonalità, porsi e rispettare tali limiti; ma ho già detto prima che non ritengo la tonalità una necessità naturale per ottenere dei buoni risultati artistici. Ancor meno naturali sono le leggi da cui questi risultati dipendono: esse rappresentano solo lo sfruttamento unilaterale e lineare di proprietà naturali, non insegnano la sostanza, ma tendono solo a realizzare, in maniera regolare e meccanica, un artificio che permette di dare alle idee musicali una parvenza di compattezza. Tornerò ancora e a lungo sulla tonalità; e per questo espongo qui solo ciò che è necessario per ora.

L'idea di concludere un pezzo con lo stesso suono con cui si è incominciato indubbiamente è in parte esatta; e in un certo senso appare anche naturale. Infatti la fondamentale, dal momento che tutti i rapporti semplici derivano dalla natura del suono (cioè dai suoi armonici superiori), ha un certo predominio sugli elementi che da lei nascono solo per il fatto

che le sue principali componenti essendo derivate dalla sua magnificenza sono per così dire i suoi satrapi e i suoi paladini: Napoleone mette sui troni europei i suoi familiari e i suoi amici. Penso che questo dovrebbe bastare a giustificare l'obbedienza al volere della fondamentale, intesa come gratitudine verso la genitrice e la dipendenza da lei, che è l'alfa e l'omega di tutto. Finché non subentra una diversa morale, questa legge va rispettata: ma, appunto, le cose possono cambiare. Ammettiamo che il signore supremo si indebolisca e i suoi sudditi acquistino forza, cosa che in armonia avviene fin troppo spesso. Ma non è necessario che il conquistatore diventi un dittatore e nemmeno che la tonalità debba quindi dipendere da un suono fondamentale, anche se ne è stata dedotta. Anzi, la lotta di due fondamentali per conquistare il predominio, come dimostrano alcuni esempi dell'armonia moderna, ha qualcosa di attraente; e se la lotta termina con la vittoria di uno dei due suoni fondamentali, non è detto che anche questo debba essere indispensabile.

Questo problema potrebbe restare ancora insoluto al pari di tanti altri; e del resto noi siamo interessati a un problema non meno che alla sua presunta risoluzione: perché è superfluo risalire ogni volta agli antenati e verificare sempre l'origine degli accordi, così com'è superfluo addurre per esteso la prova che essi possono essere riportati a una precisa radice — a tutti nota e viva nella memoria e nel sentimento formale di ognuno — o procedere in modo che tutte queste relazioni saltino subito agli occhi. Gli antichi avevano una maniera circostanziata di legare, serrare, inchiodare e ribadire la conclusione che, nella sensibilità formale di oggi, sarebbe troppo greve per poter essere usata; e il presupposto che origine di tutto sia il suono, può essere tranquillamente lasciato da parte dal momento che ogni suono ce lo ricorda comunque. Anche quando si lascia correre la fantasia non ci si pongono dei limiti, eppure il nostro corpo è ben delimitato nello spazio.

La sensibilità formale dei nostri giorni non esige che si giunga a questo eccesso di comprensibilità mettendo particolarmente in rilievo la tonalità, in quanto un pezzo di musica è per noi intelligibile anche se il rapporto con la fondamentale non sta in primissima linea e anche se la tonalità è tenuta, per così dire, sospesa. Sono molti gli esempi che dimostrano come la compattezza di un pezzo non vada perduta anche se la tonalità è appena accennata o addirittura eliminata del tutto. Non voglio asserire che la musica più moderna sia veramente atonale: forse la chiamiamo così solo

perché non siamo ancora riusciti a individuare in essa la tonalità o qualcosa di corrispondente. Tuttavia ci si avvicina certamente di più all'infinito con un'armonia sospesa e quasi infinita, che non deve continuamente esibire passaporto e certificato di cittadinanza per dimostrare accuratamente da dove viene e dove va. È carino da parte dei borghesi voler sapere dove comincia e dove finisce l'infinito, e gli si può anche perdonare se hanno poca fiducia in un infinito di cui non hanno riscontrato a puntino le dimensioni: ma se l'arte deve avere qualcosa in comune con l'infinito, non deve temere il vuoto.

La sensibilità formale degli antichi aveva altre esigenze: per loro la commedia finiva con le nozze, la tragedia con l'espiazione o con la vendetta e un pezzo di musica doveva finire «con lo stesso suono». Così, scegliendo una determinata tonalità, essi si impegnavano a trattare il primo suono come fondamentale e a presentarlo come l'alfa e l'omega di tutto il discorso musicale, come il dominatore patriarcale di un territorio delimitato dalla sua potenza e dalla sua volontà: e nei punti più in vista, in particolare all'inizio e alla fine, stava il suo stemma. Ecco perché gli antichi avevano la possibilità di concludere un pezzo di musica in una maniera che aveva la parvenza di una reale necessità.

Dovremo occuparci di apprendere i mezzi che servono ad esprimere la tonalità; e cominceremo dal primo di questi mezzi che abbiamo discusso, dalla conclusione o cadenza. L'allievo vedrà più avanti, nello studio delle forme, che per ottenere la conclusione di un pezzo sono necessari anche mezzi diversi da quelli dell'armonia. Ma sarà allora molto più difficile illustrare questi mezzi e la loro funzione, in modo da guidare l'allievo come si deve; tanto difficile che conviene familiarizzarlo fin d'ora con i mezzi che permettono di realizzare una conclusione.

Dal punto di vista melodico la tonalità è rappresentata dalla scala; dal punto di vista armonico dagli accordi della scala. Ma l'uso indifferente di questi elementi non basta da solo a determinare la tonalità, poiché certe tonalità sono talmente simili e affini tra loro che non è sempre facilissimo stabilire di che tonalità si tratta, se non intervengono mezzi speciali atti a differenziarle. È evidente che le tonalità più affini sono quelle più simili tra loro: in primo luogo, le tonalità parallele (*do* maggiore e *la* minore); poi quelle di egual nome (*la* maggiore e *la* minore), e infine – e sono le affinità più pericolose – quelle che si differenziano tra loro per una sola alterazione (*♯*, *♭* o *♮*): *do* maggiore e *sol* maggiore, *do* maggiore e *fa* maggiore.

Mentre la differenza tra *la* minore e *la* maggiore si nota quasi in ogni accordo e scompare solo sul V grado (dominante), in quest'ultimo genere di affinità il rapporto è quasi invertito, in quanto quasi tutti i suoni e gran parte degli accordi sono comuni alle due tonalità. *Do* maggiore si differenzia da *sol* maggiore solo perché ha il *fa* naturale invece del *fa* #; e da *fa* maggiore solo perché ha il *si* naturale invece del *si* ♭. Si possono così scrivere in *do* maggiore dei passaggi che possono appartenere a *sol* maggiore o a *fa* maggiore.



Siamo in *do* o in *sol* maggiore?



Siamo in *do* o in *fa* maggiore?

Evitando il *fa* si hanno delle successioni che potrebbero appartenere sia a *sol* che a *do* maggiore; lo stesso avviene tra *do* e *fa* maggiore evitando il *si*.

Per determinare dunque la tonalità di *do* maggiore senza lasciare il dubbio di essere in *fa* o *sol* maggiore, bisogna introdurre il *fa* e il *si*. Il mezzo più importante per esprimere la tonalità sarà pertanto di distinguere la tonalità affini, cioè di separarla nettamente dai suoi più prossimi vicini: una volta riusciti a evitare ogni possibilità di scambio, essa sarà determinata con certezza.

Abbiamo già detto più volte della tendenza dei suoni a risolversi nel suono che sta una quinta sotto, diventando quinta a sua volta: questo vale naturalmente anche per il I grado. Di conseguenza il *fa* maggiore è la tonalità più pericolosa e, in un primo tempo, dovremo cercare soprattutto di evitare la tendenza della fondamentale alla sottodominante, la

sensazione di *fa* maggiore: il che è garantito melodicamente dalla presenza del *si* naturale. Il *si* appartiene a tre accordi, per cui dal punto di vista armonico vanno presi in considerazione il III, V e VII grado. Si potrebbero impiegare tutti e tre, ma giustamente daremo la preferenza al V, poiché il I grado sta esattamente una quinta sotto la fondamentale di questo accordo, la quale tende per natura a diventare, a sua volta, quinta.

È chiaro che una tonalità può essere determinata anche solo con il I grado, specie se questo non incontra ostacoli. Ma ogni accordo che segue il I grado è un allontanamento dalla fondamentale e quindi distoglie dal tono principale: solo con una determinata successione di accordi è possibile controllare questa deviazione e ritornare al tono principale. In ogni esercizio d'armonia, per breve che esso sia, si presenta il problema di allontanarsi dalla fondamentale e di farvi ritorno. Se il suono principale fosse solo e non incontrasse ostacoli, la tonalità sarebbe espressa inequivocabilmente, seppure in maniera primitiva: quanto più frequenti e quanto più forti sono le contraddizioni, tanto più energici devono essere i mezzi per ristabilire la tonalità, mentre col ridursi della varietà armonica diventa anche più facile ripristinare lo stato iniziale.

Vi sono pertanto casi in cui basta la successione I-V-I per determinare senza dubbi di sorta la tonalità; naturalmente anche la melodia può contribuire a questo compito in quanto anch'essa, seppure su un altro livello, è originata dalle funzioni della fondamentale, anzi è in grado di esprimere la tonalità anche senza l'ausilio dell'armonia: si vedano la nota melodia della cornetta da postiglione, costituita solo dai primi armonici (es. 81 a) o alcune danze o canti popolari primitivi (es. 81 b):¹



1. [L'es. 81 b è il famoso canto popolare viennese *O du lieber Augustin* che Schönberg ha introdotto anche nello *Scherzo* del suo *Quartetto* op. 20 (1908).]

In questi esempi la tonalità è determinata con assoluta chiarezza, anche se nel primo caso abbiamo solo gli elementi del I grado senza accompagnamento armonico e nel secondo nell'accompagnamento abbiamo solo il I e il V grado: ma sono sufficienti, perché non incontrano ostacoli. I modi più semplici per esprimere la tonalità e per concludere una frase sono: il I grado da solo (ma questa possibilità per noi è esclusa) e i soli I e V grado (ma anche questa è una soluzione per noi improbabile). Questi sono d'altronde solo i mezzi per ottenere il primo o più semplice tipo di cadenza.

In un brano di una certa lunghezza si presentano anche successioni che tendono verso la regione della dominante; bisogna di conseguenza escludere anche questa servendosi del *fa* nella linea melodica. Dal punto di vista armonico ci interessano, in questo caso, il IV, II e VII grado. Il fatto che il VII grado sia adatto anche a questa bisogna, oltre che a tener lontano il pericolo del *fa* maggiore, potrebbe far pensare che esso sia il mezzo più adatto e l'unico da preferirsi in entrambi i casi; e così si faceva realmente una volta. Tuttavia il VII grado non ha la stessa energia che hanno gli altri mezzi che indicheremo; e poi può darsi che il fascino della tonalità aumenti proprio perché l'accordo sul *sol* può far pensare per un attimo di essere in *sol* maggiore e l'accordo sul *fa* può far pensare per un attimo di essere in *fa* maggiore. Forse queste successioni hanno la loro forza e confermano il predominio della fondamentale («come il servo, così il padrone») proprio perché sottomettono accordi che potrebbero esprimere da soli una tonalità, alla volontà della fondamentale. Vien fatto pertanto di eliminare anche questa sensazione del *sol* maggiore servendosi di un accordo o di un concatenamento forte di fondamentali analogamente a quanto si è fatto per eliminare la sensazione del *fa* maggiore.

Il II grado è quello che va al V con un salto di quarta ascendente. Esso contiene il *fa*, ma il IV è ancora più adatto, in quanto dista dal V una seconda, intervallo che noi abbiamo constatato essere la somma di due intervalli: $IV-V = IV-(II)-V$; il II grado vi è dunque contenuto. Inoltre il IV grado ha anche altri aspetti particolarmente attraenti nel senso suddetto, in quanto è il più forte contrasto al *sol* maggiore, e sta con la fondamentale *do* in rapporto inverso al V grado. Il rapporto di questi gradi con il I è tale che il V costituisce in un certo senso il fulgido passato dell'accordo, il IV ne è invece il tenebroso futuro; il rapporto $sol : do = do : fa$ è la «sezione aurea». L'elemento minore e ormai trapassato (*sol*) sta al maggiore e presente (*do*) come questo sta al tutto, al successivo (*fa*).

Verrebbe fatto di pensare che solo dalla fondamentale e dal rapporto che i suoi due satelliti hanno tra loro e con essa possa derivare quel moto che crea la musica. Questo rapporto, così esatto ed esplicito, sembra tanto peculiare da far credere che qualsiasi musica, per essere veramente tale, debba contenerlo o almeno debba contenere qualcosa di analogo. Ma tutto questo non è affatto necessario: solo che non si è forse cercato abbastanza e quindi non si è trovato altro. Infatti è possibile che i numeri più elevati e complicati, i rapporti armonici più complessi celino in sé una sfera mistica più ricca che non i numeri primi e i rapporti armonici indivisibili e più semplici: ciò fa sperare in un'evoluzione ancor più ricca di attraenti misteri. Penso dunque che sia importante porre sempre più l'accento su queste peculiarità in modo da non scordarle mai, poiché sono certo che esse hanno in sé anche la chiave di quei fenomeni ancora oscuri per noi.

Il IV grado in collegamento col V e col I è dunque ancora più adatto a dare la sensazione della chiusa in una precisa tonalità che non il II. V'è da chiedersi se questi gradi devono succedersi nell'ordine in cui li abbiamo trovati – cioè IV-(II)-V-I – oppure nell'ordine V-IV(II)-I.

È evidente che anche la successione V-IV-I soddisfa ugualmente lo scopo, in quanto ha in sé gli stessi argomenti in favore della tonalità. Ma l'altra successione (IV[II]-V-I) è più adatta; e vediamo subito perché. Il movimento di fondamentali V-IV da una parte è equivalente al IV-V, e supera decisamente la regione della dominante contrapponendole la sottodominante. Ma la sottodominante, che a sua volta sente un'attrazione alla sua sottodominante, quando viene seguita dalla tonica non obbedisce al suo istinto, per cui non determina categoricamente la comparsa della tonica. Nel primo caso invece la tendenza alla sottodominante è stata soddisfatta dal IV grado che sta come terzultimo accordo; e questa tendenza viene poi superata dalla dominante che, a sua volta, segue l'istinto naturale a scendere di quinta, introducendo il I grado come ovvia risoluzione della sua tendenza. Lo stesso risultato si ha considerando la successione V-IV come somma delle successioni V-I-IV (due salti di quarta) e, a sua volta, la successione IV-V come somma di IV-II-V (un salto di terza e uno di quarta). La prima successione sarà allora V-(I)-IV-I (dove però risulta debole la ripetizione sottintesa del I grado), e la seconda IV-(II)-V-I, dove il II grado sottinteso viene ad essere il noto competitore del IV. La migliore successione di accordi per le nostre conclusioni sarà dunque IV-V-I oppure II-V-I.

Se al termine di un periodo musicale si possono porre questi tre accordi, la sfera delle possibilità armoniche sarà abbastanza compiuta da poter concludere il pezzo. Ci sono ovviamente anche altri mezzi per ottenere una conclusione, che ovviamente sono stati e sono impiegati in unione con i mezzi dell'armonia. Anche la melodia o il ritmo da soli hanno la possibilità di cadenzare, altrimenti una melodia a una sola voce dovrebbe continuare all'infinito, e un suonatore di tamburo non potrebbe mai smettere.

Vi sono poi altri mezzi armonici che per ora non abbiamo esaminato teoricamente, ma che sono ugualmente in grado di costituire delle conclusioni, o piuttosto di ammetterle, ancor più della successione IV-II-V-I; ma è possibile ottenere una chiusa anche senza impiegare tutti questi mezzi contemporaneamente. Ora basta uno, ora l'altro; ma l'armonia è comunque la meno adatta al caso, specie se da sola e senza l'ausilio degli altri mezzi (tanto più poi se questi ultimi la contrastano), mentre la melodia ce la fa anche da sola. Questa asserzione può essere verificata in fenomeni elementari e in chi ha l'orecchio a uno stadio primitivo: se, per esempio, si armonizza una melodia nota¹ che cadenza nella tonica, diversamente (con cadenza d'inganno, ecc.), e se la si fa ascoltare a una persona che non abbia conoscenze musicali, per esempio a un bambino, questi saprà, se conosce la melodia, che essa termina all'ultima battuta anche se l'armonia non conclude. La cosa può disturbarlo, ma la sensazione che la melodia sia terminata resta immutata.

E questo è comprensibile. La comprensione di fenomeni musicali consiste in una rapida analisi, in una determinazione delle singole parti e della loro affinità. Ascoltando una serie di suoni, una melodia, si ha evidentemente più tempo per esaminare — inconsciamente — l'impressione ricevuta che non in rapporto ai suoni simultanei, cioè all'armonia. È chiaro dunque che per la melodia l'orecchio deve essere più educato che non per l'armonia, il che coincide di fatto con la prassi: chi afferra e ricorda i fenomeni armonici sta indubbiamente a un livello già più alto di chi afferra solo l'elemento melodico. L'effetto dell'elemento orizzontale è dunque maggiore di quello dell'elemento verticale, e una chiusa realizzata nel senso orizzontale sarà più energica di quella realizzata in senso verticale.

1. [La melodia (es. 82) è l'aria di Papageno «Ein Mädchen oder Weibchen» (Colomba o tortorella) nell'atto II della *Zauberflöte* di Mozart.]

Nella musica di oggi sussiste ancora la necessità di consolidare le chiuse per mezzo di cadenze armoniche? È una domanda a cui possiamo rispondere negativamente, in particolare perché queste cadenze procurano al massimo la possibilità di una chiusa, senza per questo darle un carattere più energico. Esse costituiscono le peculiarità di un determinato stile musicale in cui si usano solo certi accordi in una certa maniera; e poiché

82

wünscht Pa - pa - ge - no sich.

Perdonate il barbarismo

gli accordi della scala sono in maggioranza, la necessità di un equilibrio stilistico e l'abitudine esigono forse che la tonalità venga definita con la cadenza. Ma se, come nella musica più recente, predominano accordi estranei alla scala o accordi vaganti (come io li chiamo), si può mettere in dubbio che sia ancora necessario stabilire la tonalità.

Le cadenze possono essere sviluppate ancor più, e noi ci preoccupiamo di usare, a questo scopo, sempre nuovi mezzi. Nell'ambito degli accordi che conosciamo finora, la successione IV-(II)-V-I risulta essere la cadenza più energica: ma non è detto che anche successioni più deboli non possano avere a loro volta, in certi casi, un particolare fascino; esamineremo quindi anche le possibilità d'impiego di altri gradi della scala.

Prendiamo in considerazione le possibilità del III grado come sostituto del V. Il III grado ha in comune due suoni con l'accordo di tonica, il che è un difetto: ma ha anche la sensibile, che lo differenzia nettamente dal tono di *fa* maggiore, e inoltre il moto della fondamentale alla tonica è relativamente forte, essendo un salto di terza discendente. Sembrerebbe

dunque utilizzabile; ma non essendo nell'uso, non lo adopereremo, tenendo però presente che questo dipende in massima parte appunto dal fatto che esso non è d'uso comune. Ciò significa che potrebbe essere usato, seppure con un risultato più debole e soprattutto insolito.

Ho già esposto in quali casi si può utilizzare il VII grado, che definisce la tonalità e risolve nella tonica; ma è anch'esso fuori dell'uso e quindi lo escludiamo. Questo grado non può nemmeno essere preso in considerazione come sostituto del IV o del II, perché rivela anzitempo e senza nessuna discrezione il più importante segreto del V grado che lo segue, cioè la sensibile, e gli toglie anche la possibilità di risultare più vigoroso come accordo di settima nel collegamento con la tonica, in quanto contiene la stessa quinta diminuita del V grado (in *do* maggiore sarà il *fa*). È invece possibile far precedere il V grado dal VI, invece che dal IV o dal II: anche questa successione è forse basata sull'ipotesi formulata dagli antichi teorici riguardo al movimento di seconda, cioè che si debba sottintendere una fondamentale, una terza o una quinta sotto (IV o II grado): la successione VI-V-I non è comunque inutilizzabile ed è pertanto a disposizione.

L'allievo dedicherà, in un primo tempo, i suoi esercizi solo alle cadenze: d'ora in avanti ogni esercizio deve concludere con una cadenza, e, a questo scopo, darò ancora qualche indicazione. Non si usa presentare il penultimo accordo della cadenza, il V grado, in rivolto, perché in questo caso si preferisce impiegare comprensibilmente la forma più forte. Invece esso viene spesso impiegato come accordo di settima, sempre e soltanto in fondamentale. Il II grado può invece essere sia in fondamentale, sia in rivolto, sia con la settima, sempre con i rivolti più adatti (escludendo cioè il terzo). Il secondo rivolto si usa poco con la triade, è invece ottimo quando v'è la settima. L'accordo di settima sul IV grado è raro ma non escluso. Quanto ai rivolti del IV grado, si usa solo il primo, mentre il secondo è escluso; con la settima i rivolti sono esclusi quasi del tutto. L'accordo di settima del VI grado non è adatto, in quanto la settima va preparata e risolta; lo stesso vale per i suoi rivolti, in particolare per il secondo. Il primo rivolto è ugualmente poco usato per via del passaggio debole *do-sol* e della susseguente ripetizione della tonica: in caso di assoluto bisogno può tuttavia essere impiegato.

83

1 2

IV V I IV V I

3 4

IV II V I VI II V I

5 6

II V I VI II V I

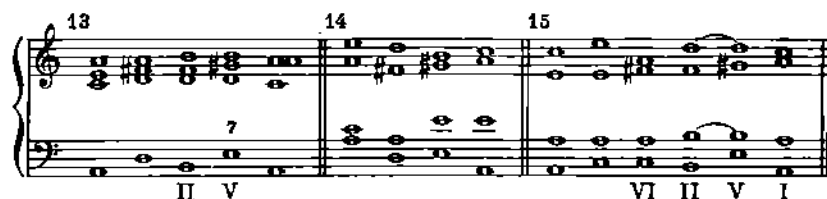
7 8

II VI V I

9 minore 10

IV V I II V I

11 12



L'allievo farà bene, per sperimentare numerose possibilità, a esercitarsi nelle cadenze con un ordine sistematico, così come ha fatto nei primi esercizi secondo la tabella. Proverà dunque inizialmente tutte le soluzioni possibili con la successione IV-V-I (per esempio: I-IV-V-I, VI-IV-V-I, III-IV-V-I, ecc.), presentando alternativamente il IV grado in posizione fondamentale o in primo rivolto; poi con le successioni II-V-I e VI-V-I.

Sul modo minore non v'è nulla di particolare da dire, perché vale quanto si è detto per il modo maggiore. Naturalmente nella cadenza il V grado avrà la terza alterata, in quanto essa viene alterata proprio a causa della cadenza, per permettere l'effetto di sensibile.

Cadenze evitate o d'inganno

Il passaggio dal V al I grado si chiama cadenza autentica o perfetta, quello dal IV al I cadenza plagale. Sono solo nomi, espressioni tecniche che non ci dicono nulla di importante dal punto di vista armonico. La cadenza perfetta l'abbiamo già esaminata; quanto a quella plagale, non abbiamo motivo di occuparcene in quanto non ha particolare significato armonico. È difficile¹ che questa cadenza si presenti prima che le condizioni poste dall'esigenza di definire la tonalità siano state già prima soddisfatte con i mezzi noti; e dunque non arricchisce la nostra cadenza in quello che sono i suoi assunti essenziali.

Hanno invece un'importanza armonica costruttiva le cosiddette cadenze evitate o d'inganno: questa espressione significa che il passaggio V-I viene sostituito da V-VI o V-IV. Eccone il prototipo: dopo il V grado si aspetta il I, e invece del I viene il VI o il IV grado. Ma il I grado è atteso dopo il V solo alla fine, nella cadenza di chiusa: e poiché non

1. Sempre che non rappresenti un'antiquata reminiscenza dei modi gregoriani.

viene, vuol dire che non si è ancora alla cadenza finale ma a una cadenza d'inganno. In altre parole, si avvia una conclusione che però non è realizzata. L'effetto così ottenuto è naturalmente molto forte, in quanto dà la possibilità di preparare di nuovo la chiusa definitiva, concludendo con un vigore che acquista maggior forza dalla ripetizione.

Cominciamo dunque a introdurre la cadenza d'inganno nella cadenza di chiusa, utilizzandola per lo scopo or ora accennato, cioè per prolungare la cadenza finale. Vanno tenuti presenti alcuni particolari. La cadenza d'inganno parte dal V grado di *cadenza* (non cioè da un V grado qualsiasi), per cui questo V grado va presentato in fondamentale: nelle cadenze d'inganno i rivolti del V grado vengono usati solo di rado (cioè non esclude che in altri passaggi non cadenzali la successione V-VI o V-IV possa utilizzare anche un rivolto del V grado), mentre è usuale l'accordo di settima. A questo proposito v'è qualcosa da dire, poiché finora la risoluzione di un accordo di settima con un intervallo diverso dal salto di quarta ascendente si è presentata solo, e in maniera diversa, nei collegamenti di accordi di settima tra di loro.

Nel collegamento del V col VI grado (es. 84) si può una volta ancora supporre che si tratti di collegare col VI grado l'accordo di nona costruito su una fondamentale che sta una terza sotto, cioè sul III grado: ne deriva spontaneamente che la settima considerata nona e la quinta considerata settima devono scendere.

È più difficile invece fare un'analoga supposizione per la successione V-IV, in quanto la settima non scende e non avrebbe modo di andare al *mi* perché l'accordo sul IV grado non contiene questa nota (v. es. 84).

Sarà dunque necessario fare un'altra supposizione. Ho già detto che vi sono diversi modi per risolvere una dissonanza; e quello di farla scendere era il primo modo. Restano tre altre possibilità: farla salire, tenerla legata, o farla saltare. L'armonia insegna, a scopo di chiarezza, che le dissonanze sono nate aggiungendo una terza alle triadi perfette. Ma è chiaro che le cose non sono probabilmente avvenute così, e che le dissonanze sono presumibilmente solo degli «ac-



cidenti» della melodia che, a un certo momento, sono stati scritti con le note, insomma degli abbellimenti: si comprende così che possono aver luogo anche le altre tre forme di risoluzione della settima. Dato un *mi* tenuto, una parte melodica può eseguire sopra o sotto questo *mi* la successione *sol-fa-mi* ma anche la successione *mi-fa-sol* (es. 86): è questo il principio che permette di risolvere la dissonanza ascendendo, e comprende anche il principio della dissonanza legata: se infatti si considera il *mi* come dissonanza, dopo il bicordo *mi-fa* il *mi* resta legato mentre il *fa* progredisce.

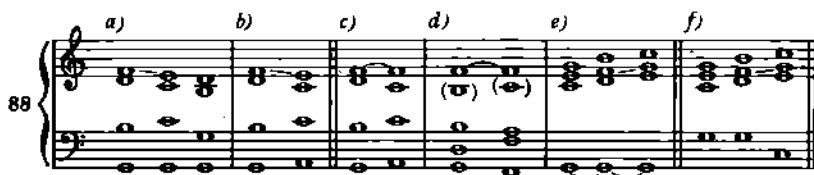


Queste dissonanze venivano chiamate «di passaggio», e il contrappunto antico aveva tutta una serie di regole e di condizioni che ne delimitavano l'impiego. Se ora si suppone che l'accordo di settima del V grado nasca da questi suoni di passaggio, lo stesso accordo di settima diventa un fenomeno che compare di passaggio, e le sue leggi vengono pertanto dedotte dalla veste in cui esso si presenta.

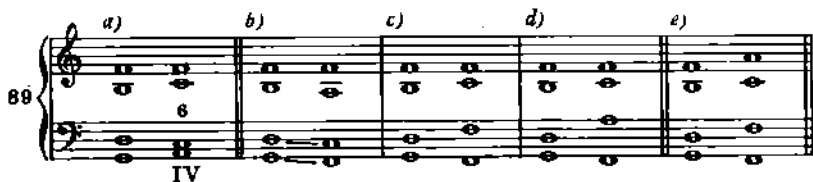


Ecco dunque queste leggi (almeno fino al punto che qui ci interessa): un intervallo di settima può essere risolto facendo scendere (es. 88 *a, b*), legando (es. 88 *c, d*) o facendo salire (es. 88 *e, f*) la settima; in questi casi il basso deve restare legato o salire nel primo caso, salire o scendere nel secondo, restar legato o saltare nel terzo. Ci si sarà, a questo punto, fami-

liarizzati con l'idea che il trattamento delle dissonanze non è poi una faccenda così pericolosa e che i capolavori del passato permettono addirittura di formulare una legge di questo tenore: la dissonanza deve essere risolta, cioè a un accordo dissonante deve seguire un altro accordo (il che non dice assolutamente nulla, ma è, in questo caso, la formulazione più pertinente). Di conseguenza non risulta più così sconcertante l'idea che per la successione V^7-IV (es. 85) si debba sottintendere un I grado sottostante, in quanto l'accordo di undicesima *do-mi-sol-si-re-fa* si può risolvere, tenendo legata la settima (o undicesima) nell'accordo *fa-la-do-fa*.



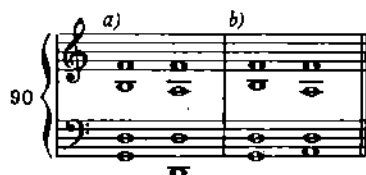
Gli esempi 88 *e* e *f* non vengono in genere considerati passaggi armonici; e l'accordo di settima con la dissonanza che sale viene considerato di passaggio, anche se in pratica era usato. Ma le leggi dell'armonia sostenevano che una settima deve scendere o, se resta legata, il basso deve salire; più tardi si fece in verità un'eccezione (che è sempre un'eccezione) e non un allargamento della regola stessa per ammettere in sé l'eccezione) a base di «se» e «ma», permettendo che la settima potesse eccezionalmente salire per ottenere un accordo completo. Restò tuttavia la regola che proibiva di far scendere di un tono la fondamentale di un intervallo di settima, ottenendo un'ottava mentre la settima restava legata, benché questo caso si presenti di frequente nei capolavori quando le voci sono indipendenti tra loro. Per la stessa ragione era proibito il caso 88 *d*; ma poiché non si poteva evidentemente rinunciare del tutto a questa successione, la teoria permetteva di risolvere l'accordo in primo rivolto (v. 89 *a*), aggirando in





tal modo le difficoltà nella condotta delle parti con l'elusione delle quinte parallele e col conseguimento di un accordo completo (v. 89 *b, c, d*). Resterebbe comunque possibile la soluzione suggerita in 89 *d*, mentre oggi non vedrei difficoltà a fare come nell'es. 89 *e*, dove la dissonanza risolve di salto, soluzione ben nota dalle formule assai usate 89 *f, g, b*.

D'altronde anche la successione 90 *a*, così frequente nei capolavori del passato, potrebbe essere ammessa solo eccezionalmente, mentre ci si dovrebbe attenere alla forma 90 *b*.



Personalmente propendo a formulare la regola in maniera che essa possa comprendere tutti questi fenomeni. Ne deriverebbe tuttavia il pericolo di escludere ugualmente qualcosa di buono - è buono ciò che si trova nei capolavori del passato, ma anche tante cose che finora non sono state scritte - oppure dovrei essere obbligato a elaborare delle eccezioni. Quando però l'allievo sarà in possesso dei necessari mezzi tecnici verranno comunque eliminate almeno quelle regole che sono troppo ristrette (o addirittura errate per le ragioni e sotto l'aspetto che ho dimostrato).

Di conseguenza mi pare superfluo preoccuparmi qui di dare nuove regole e, come ho già fatto spesso, scelgo la via seguente: dopo aver mostrato all'allievo fino a che punto queste regole non hanno validità assoluta, trattengo la smania con cui egli vorrebbe dare sfogo alla sua assoluta intolleranza, sviluppando in lui il senso della forma secondo le antiche regole rigorose fino al punto che sarà questo a dirgli, al momento

giusto, fin dove egli può arrivare e in qual modo gli sarà possibile non rispettare le regole.

Per ora trattiamo dunque la settima come mostra l'es. 91 *a*, impieghiamo solo le forme indicate in 91 *b* (dove *x* e *y* non vanno considerati pro-

91 *a*

V I V VI V III V IV V II

91 *b*

V IV V IV V VI V IV V VI

91 *c*

V IV V IV V IV V VI V VI V II V II

priamente come cadenze d'inganno) e 91 *c* (con la settima di dominante) ed escludiamo i concatenamenti che danno la cosiddetta settima proibita (*böse Sieben*) come indicato nell'es. 92.

92

Quando non si tratti di vere e proprie cadenze d'inganno nel senso visto sopra – cioè di un mezzo specifico delle cadenze

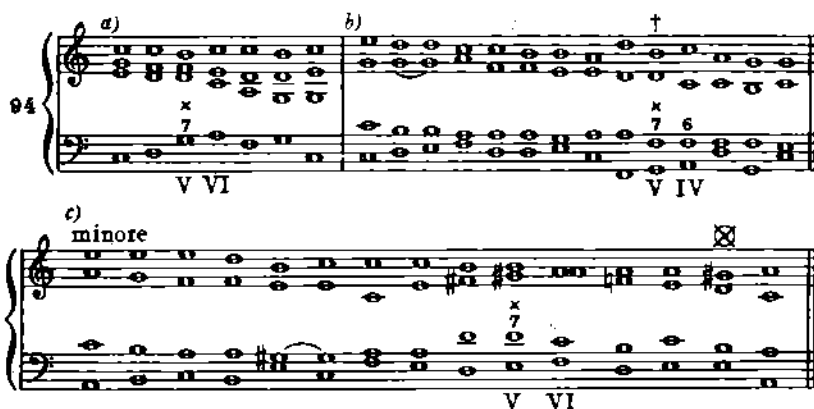
di chiusa – questi concatenamenti possono partire anche dai rivolti degli accordi di settima:

93

6 5 4 3 2 6 6 5 4 3 2



In tal modo bisogna però trattare con una certa cautela i casi in cui l'accordo di risoluzione è in secondo rivolto in quanto, come si è detto, questo rivolto ha, in un determinato momento, una sua funzione particolarissima e acquista addirittura il significato di un *cliché*: ecco perché il secondo rivolto della triade, anche se è usato in passaggi di analogia solo casuale con il caso suddetto, attira l'attenzione dell'ascoltatore e prospetta una determinata successione di accordi.



Nell'es. 94 abbiamo indicato con $\times$ le cadenze d'inganno con l'accordo di settima di dominante, mentre ai segni $\boxtimes$ e $\dagger$ la settima di dominante è usata senza preparazione. Avevo avvisato, fin da prima, che più avanti avremmo trattato liberamente gli accordi di settima:¹ per ora sarà dunque permesso usare senza preparazione la settima di dominante. Si può fare a meno della preparazione soprattutto nei casi in cui la settima si

1. L'impiego della quinta diminuita senza preparazione sarà esaminato nel prossimo capitolo.

presenta di passaggio (giustificazione melodica), come nell'es. 94 c. Nell'es. 95 si trovano altri casi con la settima di passaggio, anche in accordi che non sono sul V grado:

95

a) oppure: raddoppio della terza

b) raddoppio della terza

c) d) e)

f) g) h) i) k)

l) m) n) o) p)

III VI III VI III VI I IV I II

I IV IV V V VI VI II VII III

VI I IV I V VI II VI II VII II

Tale maggior libertà nel trattamento degli accordi di settima non va considerata come un'eccezione alla regola, ma deriva dalle supposizioni e dalle costatazioni, fatte più volte, sulla molteplice origine della dissonanza e sulla sua differenza dalla consonanza che è solo graduale. Queste premesse ci hanno messo in grado di scomporre la legge della risoluzione della dissonanza in una piccola serie di indicazioni relative al trattamento della dissonanza, che soddisfano le realtà dell'arte.

Il secondo rivolto nella cadenza

Le cadenze di chiusa possono essere viepiù estese inserendo il I grado prima del V (cioè dopo il IV o il II), procedimento che deriva probabilmente dalla cadenza I-V-I, che avevamo definita come la prima e la più semplice (v. p. 163).



Però v'è chi dà una spiegazione diversa, con la successione IV-V-I:



Dato che al IV segue il V grado, il *do* resta legato e il *fa* scende al *re* passando per il *mi*, mentre il *la* va subito al suo posto, cioè al *sol* che è nota dell'accordo. Il *mi* è dunque una nota di passaggio; e il modo in cui il *do*, indugiando a scendere al *si*, diventa una dissonanza, si chiama *ritardo*. Ma di questo si dirà a suo tempo.

Anche questa spiegazione ha un buon fondamento: mi sembra però che, se anche ognuna delle due spiegazioni a sé stante basta a spiegare l'origine di questo secondo rivolto, siano stati tutti e due i principi riuniti a dar luogo a questa forma di cadenza. Nel primo caso (es. 96) basta osservare che il *do*, presentandosi due volte al basso, costituisce una fastidiosa ripetizione che può essere evitata con l'uso del rivolto. Sarebbe possibile anche il primo rivolto, che qualche volta viene anche usato: ma il secondo rivolto, che abbiamo visto essere una sorta di dissonanza e che tende spontaneamente a risolvere nel V grado, è più adatto in quanto provoca quasi di forza ciò che per il primo rivolto è solo una delle tante

possibilità. Ma anche la seconda argomentazione è convincente, in quanto il ritardo produce una tensione armonica, soddisfatta dalla risoluzione che segue con l'accordo più adatto allo scopo: e questo, dopo essere stato così accuratamente preparato, acquista la parvenza di una necessità, producendo in tal modo un maggior senso di soddisfazione.

98

a) b)

c) d) e)

IV I IV I

II I II I VI I

Nell'es. 98 si vedono alcuni modi di usare il secondo rivolto. Essi mostrano che la seconda supposizione, secondo la quale questo rivolto sarebbe dato dal ritardo e dalla nota di passaggio, non basta da sola a spiegare il fenomeno (v. es. 98 *c* e *d*). In 98 *b* non si può parlare di un *do* in ritardo, in quanto manca (al tenore) la risoluzione necessaria per accettare questa supposizione; e neppure si può parlare di un *mi* di passaggio, in quanto il *mi* sale al *sol*.

In 98 *c* il ritardo esiste, ma non c'è la nota di passaggio, e lo stesso vale per 98 *d*. Con la prima spiegazione invece il secondo rivolto è senz'altro ammissibile. Per quanto riguarda le successioni delle fondamentali, questo problema non ha importanza. Se si suppone che il rivolto derivi dall'unione di ritardo e di nota di passaggio, si avranno le seguenti possibili successioni (tener presente che il secondo rivolto, in questo caso, non può essere considerato a sé stante): IV(I⁶₄)-V-I, oppure II(I⁶₄)-V-I, oppure VI(I⁶₄)-V-I, che sono tutte successioni forti. Se invece consideriamo il rivolto come un I grado vero e proprio, avremo: IV-I-V-I, oppure II-I-V-I e VI-I-V-I, con molte successioni deboli. Tutto questo però viene

neutralizzato dal carattere quasi dissonante del secondo rivolto; e se si ammette che il ben noto effetto di questa forma del secondo rivolto permette di prescindere dalla sua origine e di usarlo come *cliché* – anche se l'accordo precedente non è proprio come dovrebbe essere per origine, ma gli è solo simile – si può spiegare anche la libertà con cui questo rivolto è usato nell'es. 99, dove il basso è preso di salto partendo dal II grado: che è una formula cadenzale molto in uso:



Per evitare la monotonia risultante dal *sol* legato (monotonia del resto non particolarmente pericolosa) si suole far cambiare posizione al basso con un salto d'ottava.

Ho detto più di una volta che il secondo rivolto delle triadi occupa una posizione particolare; e ho mostrato che non è indispensabile stabilire se questa posizione gli deriva dalla propria costituzione o dalla convenzione. Tale posizione ha luogo nella cadenza e costituisce una fermata, quasi un ostacolo prima della dominante (con o senza settima). Questa forma ha acquistato l'effetto di un *cliché* e poiché, al suo presentarsi, questo *cliché* desta l'aspettativa di una successione di accordi ben determinata, si spiega automaticamente perché questo accordo vada trattato con cautela nei casi in cui non è seguito da quella determinata successione: in tal caso, bisogna infatti evitare che si abbia quella successione, mentre la delusione derivante da questo fatto può causare facilmente un'ineguaglianza di scrittura. Del resto, simili ineguaglianze possono avere la loro attrattiva; ma sono effetti che, per ora, l'allievo non deve ricercare.

VIII. Maggiore libertà nel trattamento del VII grado nel modo maggiore e minore

Abbiamo stabilito che la maniera più semplice di trattare la dissonanza è, per il VII grado del modo maggiore, quella di prepararla e risolverla. Negli accordi di settima abbiamo visto or ora che la dissonanza può darsi senza preparazione, quand'è di passaggio, e che la risoluzione può avvenire diversamente che con il salto di quarta ascendente della fondamentale. Questa constatazione può essere applicata alla triade diminuita; questo ci permette di usare forme che, in pratica, si presentano molto più spesso di quella che abbiamo esaminato inizialmente.

100

a) b) c) d)

VII I

e) f)

Supponiamo che due parti si muovano come in 100 a, c e f, e comprenderemo che il primo rivolto del VII grado sul re è giustificato dalla condotta melodica di queste due parti almeno quanto lo sarebbe dalla preparazione. In 100 e si ha così un esempio che risponde alle rigorose regole di scrittura

del contrappunto e che si presenta sovente nella musica antica, ma che sta in netto contrasto con quello che abbiamo fatto fin qui: la quinta diminuita, infatti, non solo non è preparata e risolta, ma addirittura raddoppiata!

Indicherò qui alcuni dei collegamenti più usuali della triade del VII grado, facendo presente che non si usano la posizione in fondamentale e il secondo rivolto, mentre spesso si trova solo il primo rivolto.

Nella successione VII-I la funzione del VII è di essere considerato come un sostituto del V grado, cosa che lo differenzia sostanzialmente dal collegamento VII-III che avevamo fin qui considerato. Questa constatazione suggerisce di provare, partendo dal VII grado, anche tutti i collegamenti che erano normali partendo dal V: VII-VI, VII-IV e VII-II.

101

a) b) c) d)

VI VII I II VII VI II VII IV IV VI II

Naturalmente lo stesso trattamento è possibile anche con le triadi diminuite del modo minore, cioè quelle sul II, VI e VII grado, purché si rispettino in maniera assoluta le leggi relative ai punti di volta.

102

I VII I VI VII IV IV VII VI VII VI V I

VI VII I II VII VI II V I II III II I



Assai frequente e vario è l'uso dell'accordo di settima del VII grado nel modo maggiore e rispettivamente del II nel modo minore, come si vedrà quando parleremo della modulazione. Quanto all'accordo di settima sul VII grado nel modo minore, il cosiddetto *accordo di settima diminuito*, in un primo tempo potevamo collegarlo solo col III grado (col salto di quarta ascendente della fondamentale; v. es. 103 a, b, c, d). Fin d'ora però vediamo alcune delle numerose possibilità ammesse da questo accordo polivalente.

103

a) b) c) d) e) f)

g) h) i) k) l) m)

n) o) p) q) r) s) t)

VII III VII III VII III VII III VII I VII I

VII I VII I VII I VII I VII I VII I

VII VI VII IV VII III VII V VII VI VII IV VII V

In alcuni collegamenti dell'accordo di settima diminuita si hanno delle quinte nascoste, come nell'es. 103 f e g, il che dovrebbe far escludere certe

successioni (103 *f*) o raddoppiare la terza in altre (103 *g*), come avviene nell'es. 103 *b*. Ma nelle opere musicali queste quinte si presentano così spesso e sono evitate tanto di rado che ritengo superfluo proibirle. Piuttosto consiglio all'allievo, per ragioni che esamineremo più avanti, di non servirsi di quelle successioni che risolvono nel secondo rivolto del I grado (v. es. 103 *l* e *m*). Inoltre sarà bene collegare le parti degli accordi per la via più breve; tuttavia nell'es. 104 dò alcune successioni che si incontrano di frequente e in cui le parti procedono di salto:

104

The exercise is written on two staves (treble and bass) with a brace on the left labeled '104'. The key signature has one sharp (F#). The exercise is divided into three measures labeled a), b), and c).

- Measure a):** Treble staff has notes F#4, A4, C5. Bass staff has notes F#2, A2, C3. Figured bass: 6 5 6 4. Chords: VII and VI.
- Measure b):** Treble staff has notes F#4, A4, C5. Bass staff has notes F#2, A2, C3. Figured bass: 7 6 4. Chords: VII and IV.
- Measure c):** Treble staff has notes F#4, A4, C5. Bass staff has notes F#2, A2, C3. Figured bass: 6 5 6 4. Chords: VII and VI.

Si vedranno più avanti i motivi per cui l'accordo di settima diminuita permette più facilmente degli altri di far procedere le parti per salto invece che per moto congiunto. Basti, per il momento, la motivazione consueta: le leggi del collegamento sono ormai note; dunque non è necessario che le parti soddisfino servilmente alle esigenze degli accordi, ma possono eventualmente obbedire a necessità melodiche.

Si può supporre che la tonalità sia una funzione della fondamentale, nel senso che tutto ciò di cui essa è costituita deriva da questa e a questa risale. Ma ciò che ne deriva ha, a sua volta, benché a lei si riferisca, una vita personale, almeno entro certi limiti; ne dipende, ma fino a un certo punto è anche indipendente; è più affine ciò che è più vicino, meno affine ciò che è più lontano. Se, rimanendo nella sfera d'attrazione della fondamentale, se ne seguono le tracce, si arriva ai limiti in cui l'attrazione del punto centrale si fa più debole, dove la potenza del dominatore vien meno e dove il diritto di autodeterminazione del suddito, già a metà libero, può provocare, in certe condizioni, rivolgimenti e mutamenti nella struttura di tutto l'organismo. Tra queste zone, che ora si mantengono neutrali e ora fanno la rivoluzione, se ne distinguono due: quella della dominante e quella della sottodominante. È impossibile delimitarle esattamente, in quanto la forte relazione che hanno con la fondamentale, unita alla spinta del loro moto interiore, che a sua volta crea relazioni reciproche, rivela rapporti che non si potrebbero rappresentare graficamente in due precise dimensioni. Ne risulterebbe comunque una linea che ritorna su se stessa, ricca però di diramazioni costituenti delle arterie che vanno da ciascun punto in ogni direzione.

Per ora possiamo dire però che alla regione della sottodominante appartengono il IV grado e il suo rappresentante, il II, mentre alla regione della dominante appartengono il V e il III grado, che è simile al V. Il VI e il VII, che possono appartenere scambievolmente alle due regioni ovvero passare dall'una all'altra, hanno un comportamento relativamente neutro. Per esempio, la successione III-VI offre la possibilità di collegamento col IV o il II grado, e la successione II-VII la possibilità di passare al III, mentre

il II grado, rappresentante del IV, porta alla regione della dominante, in quanto è seguito dal V grado; invece il V grado tende al III o al I piuttosto che al II o al IV grado, e il IV tende al II o al VII più che al V. Il IV e il V grado, che sono i rappresentanti principali delle due diverse regioni, sono quelli che hanno tra loro il massimo di avversione e relativamente sono quelli più volitivi, accanto al I, nell'ambito di tutta la scala.

È pertanto uno sforzo vano quello di stabilire dei limiti precisi in un settore così ricco di transizioni, in quanto le differenze tra le singole tendenze e i singoli risultati sono forse troppo sottili. Ma queste differenze, per quanto impercettibili, esistono ad onta di tutte le transizioni; e distinguerle è assai utile, come si vedrà più avanti. Per ora ci interessa notare come diminuendo l'affinità delle triadi secondarie con la tonica si rendono possibili successioni armoniche che richiedono mezzi particolari per essere riferite alla tonica stessa; e così pure ci interessa notare che nell'ambito della tonalità vi sono settori che restano neutrali finché sono soggetti alla costrizione tonale, ma che sono pronti a cedere ai richiami di una tonalità affine non appena la sovranità della tonica vien meno per un attimo. Anche se non si vuol vedere in ogni accordo che segue la tonica un principio di abbandono della tonalità (sempre riferendosi a questa), bisogna osservare però che la volontà degli accordi che hanno relativamente il predominio delle zone della dominante e della sottodominante favorisce il pericolo che il legame con la tonica si allenti, così come lo favorisce la tendenza degli accordi neutrali di obbedire alla volontà di quegli accordi o anche alla volontà di una tonalità affine.

La tendenza di ogni grado a diventare tonica o almeno ad acquistare un maggior peso in una diversa sfera armonica, origina un contrasto che costituisce tutta l'attrattiva armonica nell'ambito della tonalità. Le voglie di indipendenza dei due accordi che nella sfera della tonalità hanno più forza dopo l'accordo di tonica, la sedizione degli elementi che hanno legami meno solidi, le piccole vittorie e le piccole conquiste occasionali delle parti in lotta, la loro sottomissione conclusiva alla volontà del dominatore e a una funzione comune, tutto questo riflette i nostri propri moti umani ed è ciò che ci fa sentire vitale quello che creiamo come arte.

Ogni accordo che segue la tonica ha per lo meno la tendenza tanto ad allontanarsene quanto a farvi ritorno: ma se deve nascere la vita, se deve nascere un'opera d'arte, bisogna affrontare questo conflitto che crea movimento. Bisogna far correre alla tonalità il pericolo di farle perdere il suo

predominio, bisogna dar modo alle voglie di indipendenza e alle aspirazioni di ribellione di agire, bisogna farle prevalere e concedere loro, se è il caso, un più vasto campo d'azione in quanto un dominatore non può che aver piacere nel dominare la vita: e tutto ciò che vive tende all'appropriazione, al ratto.

Le tendenze sediziose dei subalterni derivano forse sia dalla loro natura sia dal bisogno dispotico del tiranno, che non può essere soddisfatto senza di esse. Così l'allontanamento dalla tonica si spiega come un bisogno della tonica stessa, nei cui armonici è già contenuto simbolicamente, su un piano diverso, proprio lo stesso conflitto. Anche l'abbandono apparentemente completo della tonalità si smaschera come un mezzo per rendere ancora più splendente la vittoria della tonica; e se si ammette che ogni accordo posto presso l'accordo di tonica se non provoca almeno favorisce una modulazione, sarà chiaro che anche le digressioni verso zone più lontane possono avere un rapporto organico con la tonica: un rapporto organico pur nella distanza.

Riferire queste digressioni alla tonica è difficile ma non impossibile, e i mezzi che la tonica deve impiegare per mantenere il suo predominio devono appunto essere più energici e più violenti, in corrispondenza alla natura violenta dei subalterni vogliosi di emancipazione. Ora, quanto più grande è il vantaggio che la tonica lascia a quegli accordi, tanto più sarà stimolata a inseguirli impetuosamente con gli stivali dalle sette leghe: quanto più vigoroso sarà questo sforzo, tanto più sarà sbalorditivo l'effetto della vittoria.

Se, com'è giusto, si asseconderanno le tendenze dei satrapì, si vedrà anche la necessità e la possibilità delle digressioni, cioè della modulazione: digressioni che non hanno limiti per quel tanto che non ha limiti nemmeno la potenza della tonalità; perché se quest'ultima ne avesse, non servirebbe a nulla soffocare le tendenze degli accordi secondari, i quali, non avendo leggi che li delimitino, dovrebbero spezzare quei legami. V'è dunque da chiedersi se la tonalità è abbastanza forte da controllare tutto oppure no.

Risponderemo che essa lo è e non lo è, a un tempo: può essere abbastanza forte, ma anche troppo debole. Quando ha fede in se stessa la forza le basta, ma se mette in dubbio di essere toccata dalla grazia divina è troppo debole. Se si impone, fin dall'inizio, con la certezza dei propri fini, vincerà; ma può anche essere scettica, può essersi accorta che il bene

dei suoi subalterni non è che il suo stesso bene, che il suo predominio non è assolutamente necessario perché tutto il resto prosperi e si sviluppi; infine può essersi accorta di essere accettabile ma non indispensabile, che la sua autocrazia può costituire da un lato un legame unificatore, ma che d'altronde la caduta di questo legame favorisce il funzionamento autonomo di altri legami, e che se sparissero le leggi nate da lei – le leggi dell'autocrazia – non per questo il suo dominio di un tempo finirebbe nel caos, ma piuttosto si darebbe automaticamente e istintivamente le leggi rispondenti alla propria natura, senza aprir le porte all'anarchia, ma a una nuova forma d'ordine. Ma potrà anche aggiungere che questo nuovo ordine somiglierà ben presto all'antico fino al punto di essergli assolutamente identico: perché quest'ordine è voluto da Dio come ogni cambiamento che riconduce costantemente a quell'ordine.

Dalla natura degli accordi e dal loro rapporto con la tonica si possono dunque derivare delle leggi che portano a stabilire le seguenti funzioni:

1. Gli allontanamenti dalla tonica e il ritorno di questa sono di natura tale che, nonostante tutte le novità impiegate negli altri accordi, vince sempre la tonalità: si tratterebbe allora di una cadenza ampliata; e a una cadenza si riduce effettivamente la struttura di ogni pezzo di musica, per quanto ampio esso sia.
2. Gli allontanamenti dalla tonica portano a una nuova tonalità; ed è il caso che si presenta continuamente, ma solo apparentemente, in ogni pezzo di musica, in quanto la nuova tonalità non ha in un pezzo compiuto un valore autonomo, ma è solo una forma più estesa in cui vengono presentate le tendenze degli accordi secondari, che restano però sempre secondari in un pezzo che abbia una sua tonalità definita.
3. La tonica non si presenta a priori come un elemento di determinazione assoluta, ma ammette accanto a sé la rivalità di altre toniche: si può dire che la tonalità viene mantenuta sospesa, e la vittoria può anche – ma non deve – andare a uno dei rivali.
4. La disposizione armonica non tende a priori a determinare il predominio di una tonica: nascono così figurazioni le cui leggi non sembrano derivare da un centro preciso; o almeno questo centro non è necessariamente una tonica.

Ci occuperemo dapprima delle due prime funzioni descritte, mentre ci occuperemo solo molto più avanti della terza e della quarta, almeno nei

limiti in cui è possibile dare delle indicazioni per questi casi. Considereremo la prima funzione come un'estensione della cadenza non appena avremo a nostra disposizione mezzi armonici più ricchi, mentre ci occuperemo subito della seconda, che si chiama modulazione.

La cadenza era il mezzo di consolidare la tonalità; la modulazione serve invece ad allontanarsene. Se nello studio della cadenza era necessario disporre, in un certo modo, una serie di accordi che servivano a delimitare rigorosamente la tonalità, per ottenere una modulazione sarà necessario operare in maniera esattamente opposta, evitando quegli accordi o formando successioni armoniche che non definiscono la tonalità di partenza, o addirittura successioni che definiscono un'altra tonalità. Una volta allentate le catene della tonalità evitando gli elementi che definiscono la tonalità di partenza, la tonalità d'arrivo può essere conseguita impiegando gli stessi mezzi che erano serviti all'inizio per definire la tonalità di partenza, solo trasponendoli nella nuova tonalità. Questi mezzi condurranno, direttamente o per vie traverse più o meno lunghe, al punto in cui una cadenza penserà a consolidare la tonalità d'arrivo. I nostri esercizi si articoleranno dunque in tre parti:

1. esprimere la tonalità e introdurre quegli accordi neutri che permettono il passaggio all'altra tonalità (non v'è bisogno di molti accordi: talvolta basta il primo grado della tonalità di partenza, che spesso funge sia come espressione di quella tonalità, sia come accordo neutro);
2. parte propriamente modulativa: accordo modulante ed eventualmente accordi necessari per introdurlo;
3. consolidamento della tonalità d'arrivo, cioè cadenza.

Per individuare, pur senza lasciare la tonalità, gli accordi adatti a indirizzare il discorso in modo da permettere l'introduzione dell'accordo modulante, basta tener presenti le stesse osservazioni fatte precedentemente per ricavare gli accordi cadenzali. Mentre allora si trattava di delimitare esattamente la tonalità dai toni affini in cui essa avrebbe facilmente potuto scivolare seguendo le tendenze degli accordi secondari, si tratterà ora, al contrario, di seguire queste tendenze. Le modulazioni più semplici saranno allora quelle al *tono parallelo minore*, alla *quinta superiore e inferiore* e alle *relative tonalità parallele*.

Partendo da *do* maggiore le modulazioni più vicine saranno quelle del

tono parallelo di *la* minore, una quinta sopra cioè a *sol* maggiore (e *mi* minore), una quinta sotto, cioè a *fa* maggiore (e *re* minore). Le tonalità maggiori che come queste differiscono dal *do* maggiore per una sola alterazione (le minori parallele, come si è visto, non sono che forme particolari nell'ambito delle tonalità maggiori) e che stanno con la tonalità di partenza in questo rapporto di una quinta sopra o sotto la tonica, si chiamano *tonalità del primo circolo delle quinte*, mentre le tonalità minori vengono riferite alla maggiore parallela e il loro grado di affinità viene definito secondo la relazione delle tonalità maggiori relative.

L'espressione «circolo delle quinte» viene dal fatto che un tempo si scrivevano i nomi delle tonalità su un circolo in modo che le distanze tra i punti vicini corrispondevano alle distanze di quinta di queste tonalità affini. Vale a dire che le tonalità si susseguono a distanza di quinta (*do-sol-re-la*, ecc.) tornando per questa via al punto di partenza. Questo ritorno ha una somiglianza con la linea descritta dal cerchio, che torna pure su se stessa. Se ora si segue questo circolo nella direzione indicata (*do-sol-re-la*, ecc.) si avrà appunto il «circolo delle quinte» o, come io preferisco chiamarlo, «circolo ascendente delle quinte», in quanto esso è formato dalle quinte che si sovrappongono a partire da una determinata nota. Se si segue la direzione opposta si avrà *do-fa-si b-mi b*, ecc.; questo circolo è chiamato da qualcuno «circolo delle quarte», il che però non ha molto significato in quanto *do-sol* può essere tanto una quinta (verso l'alto) che una quarta (verso il basso), e *do-fa* può essere una quinta verso il basso e una quarta verso l'alto. Per questo preferisco chiamare questo secondo circolo «circolo discendente delle quinte».¹

1. In determinati punti del circolo delle quinte si deve verificare un'enarmonia, e questo per il fatto che nella nostra notazione, com'è noto, ogni suono può essere espresso da due o più segni: *do* # è uguale a *re* b, *fa* # a *sol* b, *fa* a *mi* # o a *sol* b e così via. Lo stesso avviene con gli accordi (*re* # *fa* # *la* # è uguale a *mi* b *sol* b *si* b, *si-re* # *fa* # a *do* b *mi* b *sol* b, ecc.), con intere tonalità (*sol* b maggiore è uguale a *fa* # maggiore, *la* b minore a *sol* # minore, *re* b maggiore a *do* # maggiore, ecc.), e anche con successioni di suoni (per esempio la successione *re* # *fa* # *mi* *do* # *re* # risulta enarmonicamente uguale a *mi* b *sol* b *fa* b *re* b *mi* b). Lo scopo di questi cambiamenti enarmonici è, in primo luogo, di facilitare la lettura semplificando il più possibile la scrittura delle note, e in secondo luogo è la cosiddetta ortografia. Quando nel corso di un periodo musicale la scrittura si viene a complicare eccessivamente a causa delle alterazioni, si preferisce scegliere per la sostituzione enarmonica un punto in cui vi sia un accordo ambi-

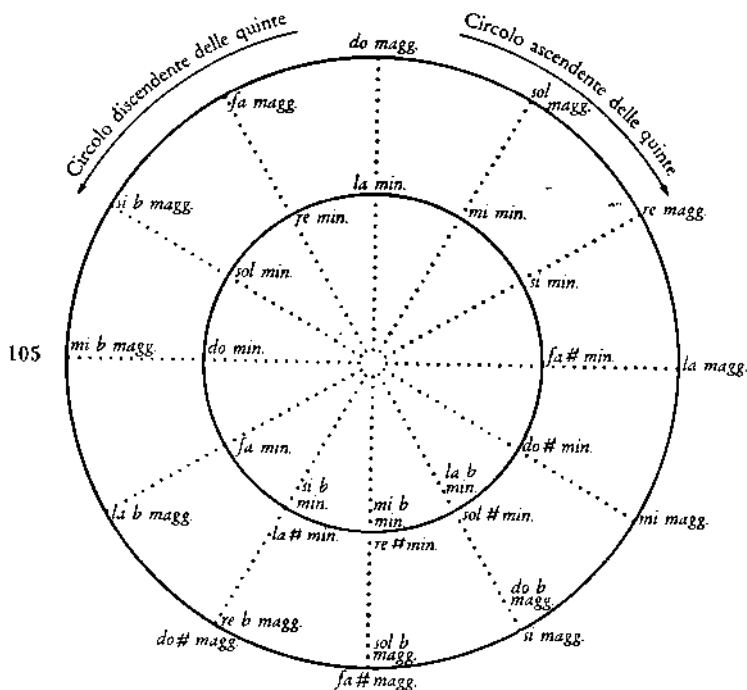
Il circolo delle quinte esprime l'affinità di due tonalità solo fino a un certo punto. È evidente che due tonalità diverse per una sola alterazione possono essere più affini che se differissero di cinque alterazioni: *si* ♯ maggiore e *mi* ♯ maggiore sono più affini di *si* ♯ maggiore e *la* maggiore. Di conseguenza sembrerebbe che anche *do* maggiore dovesse essere più affine al *re* maggiore che al *la* maggiore o al *mi* maggiore: il che però non è proprio esatto, in quanto per valutare l'affinità di due tonalità non bisogna considerare solo il fattore delle alterazioni, ma anche altri fattori che studieremo più avanti. *Do* maggiore e *la* maggiore hanno, per esempio, attraverso *la* minore, un'affinità che, come vedremo, è più forte di quella tra *do* e *re* maggiore.

Il circolo delle quinte non ci servirà dunque tanto per determinare il grado di affinità tra le tonalità — che sarebbe una valutazione vera e pro-

valente che consenta di essere scritto anche diversamente (ma questa necessità a noi non si può attualmente presentare). Io penso che non bisogna poi essere troppo pignoli con l'ortografia: quello che conta è che si ottenga un risultato visivo semplice. Si afferma che l'ortografia ha il senso e lo scopo di indicare la derivazione degli accordi. Penso invece che se il discorso musicale è semplice la derivazione degli accordi è evidente anche senza una scrittura intricata; se invece il discorso è complicato, là dove è più facile scorgerne il senso per chi legge che non per chi esegue, trovo che sia più importante aver riguardo al suonatore; quindi preferisco senz'altro la scrittura semplice a quella intricata: chi suona non ha tempo da perdere e deve pensare ad andare a tempo, mentre quando i bemolli, i diesis, i doppi bemolli e i doppi diesis sono troppo vicini e cambiano continuamente, l'impressione è di grande confusione. È bene di conseguenza, in brani di una certa lunghezza, riferirsi sempre alla media degli accidenti di una certa tonalità, possibilmente alla tonalità di tutto il pezzo; in ogni caso, bisogna dare la precedenza alla chiarezza di scrittura, in modo che la pagina contenga pochi diesis e bemolli e possibilmente nessun doppio diesis o doppio bemolle. In casi molto complicati diventa spesso praticamente impossibile trovare una soluzione veramente semplice: questo dipende dall'insufficienza della nostra scrittura, che si basa sulla scala di *do* maggiore invece che sulla scala cromatica, e che non considera il *do* ♯ (*re* ♯) come un suono autonomo, ma come un suono derivato rispettivamente dal *do* o dal *re*, senza dargli cioè un nome specifico e una sua posizione precisa nello spazio sonoro.

Tutte queste sono difficoltà che ancora per un bel pezzo noi avremo da superare: le menziono solo perché ho letto da qualche parte che l'espressione «circolo delle quinte» non sarebbe del tutto pertinente, e che i nomi delle tonalità dovrebbero essere indicati, per essere esatti, su di una spirale, perché *do* ♯ maggiore non è uguale a *si* maggiore, né per origine né per numero di vibrazioni; in altre parole, la linea non dovrebbe tornare esattamente su se stessa. È un'affermazione curiosa:

pria – ma piuttosto per misurare le distanze, al fine di aver presente meglio quali sono i mezzi più adatti per risolvere i singoli casi.



Dal nostro circolo delle quinte si può, per esempio, notare che *si* maggiore e *la* $\flat$ maggiore distano tra loro nove quinte, se si parte dal *la* $\flat$

in tutto il libro non si fa praticamente una sola osservazione realmente basata sul suono naturale, o almeno non ne viene mai tratta la conclusione più appropriata (comunque io quel libro l'ho solo sfogliato e non l'ho letto per intero, perché non ci trovo gusto): ma proprio qui, dove l'autore discute il rapporto musicale delle tonalità – ripeto: il rapporto *musicale*, cioè delle tonalità *temperate* – o per essere più esatti solo la notazione scritta delle tonalità stesse, proprio qui bisognerebbe prendere in considerazione il suono naturale, quando invece nella scala temperata le ottave, soprattutto le ottave, sono pure, e dunque *si* maggiore coincide realmente con *do* $\flat$ maggiore. È facile fare i teorici a questa maniera! Quanto a me, io so comporre ma non sono un teorico e insegno solo l'artigianato della composizione.

(oppure da *si* nella direzione opposta), ma solo tre quinte se si parte dal *si* nel senso delle lancette dell'orologio o da *la* ♯ nel circolo discendente. Per scegliere i mezzi con cui modulare ci si atterrà in genere alla via più breve, ma spesso anche a quella apparentemente più lunga che, come si vedrà, in realtà è spesso la più breve: cosa facile da immaginare se si pensa che, come si è detto, le tonalità del terzo circolo sono spesso più affini di quelle del secondo. Sempre basandosi sul circolo delle quinte si vedrà che *fa* minore e *fa* maggiore distano tra loro tre quinte, e così pure *fa* minore e *re* minore, mentre *fa* minore e *re* maggiore distano ben sei quinte.

Tabella del circolo delle quinte per *do* maggiore (e *la* minore)

I	circolo delle quinte (<i>la</i> min.)	<i>sol</i> magg.	<i>mi</i> min.	<i>fa</i> magg.	<i>re</i> min.
II	»	<i>re</i> magg.	<i>si</i> min.	<i>si</i> ♯ magg.	<i>sol</i> min.
III	»	<i>la</i> magg.	<i>fa</i> ♯ min.	<i>mi</i> ♯ magg.	<i>do</i> min.
IV	»	<i>mi</i> magg.	<i>do</i> ♯ min.	<i>la</i> ♯ magg.	<i>fa</i> min.
V	»	<i>si</i> magg.	<i>sol</i> ♯ min.	<i>re</i> ♯ magg.	<i>si</i> ♯ min.
VI	»	<i>fa</i> ♯ magg.	<i>re</i> ♯ min.	<i>sol</i> ♯ magg.	<i>mi</i> ♯ min.
VII	»	<i>do</i> ♯ magg.	<i>la</i> ♯ min.	<i>do</i> ♯ magg.	<i>la</i> ♯ min.

106

L'es. 106 presenta una tabella dei circoli delle quinte per *do* maggiore e *la* minore: l'allievo trasporti ora questo esempio in tutte le altre tonalità.

Poiché, come abbiám visto, le tonalità del primo circolo delle quinte corrispondono di fatto all'affinità più vicina, ci occuperemo prima di questo primo circolo, scegliendo come primo esercizio di modulare da *do* maggiore a *sol* maggiore (continuerò a dare gli esempi partendo da *do* maggiore, in quanto questo permette di aver sempre sott'occhio tutto quello che si è imparato; naturalmente l'allievo deve esercitarsi anche nelle altre tonalità, cosa che non presenta difficoltà purché si incominci subito; in caso contrario le altre tonalità resterebbero estranee e mancherebbe la sicurezza necessaria nel trattarle).

Gli accordi che determinano solidamente *do* maggiore sono quelli che contengono le note *fa* e *si*, cioè il IV, II e VII grado per il *fa*, il V, III e VII per il *si*. È chiaro che gli accordi contenenti il *si* non ci possono ostacolare nel nostro intento di modulare al *sol* maggiore, mentre sono quelli col *fa* che sono inadatti allo scopo. Se il III e il V grado possono dunque essere considerati come accordi neutri, bisognerà invece escludere gli accordi sul

II, IV e VII grado. Ma in rapporto al *do* maggiore vi sono anche altri accordi neutri oltre a quelli del V e III grado: e precisamente il I e il VI. In altre parole possiamo dire che, data l'affinità delle due scale, *do* maggiore e *sol* maggiore hanno una serie di accordi in comune; e se si dà uno di questi accordi da solo, staccato dal suo ambiente, non è possibile definire a quale delle due tonalità appartenga, in quanto può appartenere sia a *do* che a *sol* maggiore: dipende da ciò che precede e da ciò che segue se andrà assegnato a una tonalità piuttosto che a quell'altra. L'accordo *do-mi-sol* può essere I grado in *do* o IV grado in *sol* maggiore, e la tonalità dipende dagli accordi successivi: se segue *fa-la-do* non sarà certo *sol* maggiore (forse *do* maggiore, forse anche *la* minore, *fa* maggiore o *re* minore); ma se segue *re-fa #la* (V grado) o *fa #la-do* (VII grado di *sol* maggiore) l'accordo apparterrà presumibilmente a *sol* maggiore o *mi* minore, o è per lo meno in grado di preannunciare queste due tonalità.

Queste due possibilità ci indicano i primi due mezzi principali per modulare. Il primo è di usare *accordi neutri* che servano a mediare tra il punto di partenza e quello d'arrivo; il secondo di dare una *diversa interpretazione agli accordi* comuni alle due tonalità. Di solito questi due mezzi operano contemporaneamente: per esempio, la possibilità di una diversa interpretazione di un accordo può essere prodotta dalla presenza di accordi neutri o almeno dall'assenza di quelli tipici di una tonalità. Servendosi dell'uno o dell'altro mezzo si giunge comunque, presto o tardi, al punto in cui il passaggio alla tonalità d'arrivo viene prodotto da un mezzo energetico; e quale sia questo mezzo è chiaro fin d'ora, purché si pensi alla cadenza: in prima linea sarà cioè il V grado, e generalizzando saranno tutti quegli accordi che contengono la sensibile della tonalità d'arrivo, cioè il III e il VII grado. Naturalmente si preferisce di solito il V, ma anche gli altri due sono adatti a produrre la modulazione, in special modo il VII grado.

Per rendere chiaro e definitivo l'affermarsi della nuova tonalità, si aggiunge poi un'ulteriore cadenza, la cui lunghezza dipende naturalmente dalla lunghezza e dalla difficoltà della modulazione stessa. Se la modulazione è semplice basta una breve cadenza, ma se la modulazione richiede una maggiore elaborazione sarà difficile che la cadenza possa essere breve. Capita però, a volte, che una lunga modulazione possa in se stessa essere molto convincente proprio in forza dell'abbondanza di mezzi impiegativi: basterà allora una breve cadenza, mentre una modulazione troppo succinta

può talora richiedere una più vigorosa affermazione della tonalità d'arrivo, cioè una cadenza più lunga.

Per renderci conto di tutti i mezzi modulativi, sarà bene procedere sistematicamente, cominciando con le forme più brevi e più semplici per continuare con quelle più complicate.

Da *do* maggiore a *sol* maggiore:

107

a) *do* magg. I
sol magg. IV V I II

b) *do* magg. I
sol magg. IV V I

c) *sol* magg. VI

d) *sol* magg. IV

e)

f)

Il *do* maggiore viene dato come tonalità affermata in precedenza. Il I grado di *do* maggiore è (come accordo neutro) il IV di *sol* maggiore; e dunque la diversa interpretazione dell'accordo può aver luogo già di qui: possono cioè seguire gli accordi di *sol*, sia quelli neutri sia quelli decisivi per la tonalità; e per incominciare con un esempio brevissimo diamo subito il V grado di *sol*, che è l'accordo modulante. Questo accordo sarà seguito semplicemente dal I grado della tonalità d'arrivo, in modo che la modulazione – cadenza a parte – resta conclusa (es. 107 a). Quanto alla cadenza, essa potrà essere breve in quanto la modulazione è stata breve e chiarissima. Volendo evitare l'inconveniente della ripetizione del I grado

di *sol* maggiore, si potrà far seguire al V grado il primo rivolto del I o una cadenza evitata (cfr. 107 *b*, *c*, *d*), oppure si potrà dare il V grado in rivolto ($\frac{6}{3}, \frac{4}{3}$ o $\frac{4}{2}$), in modo da differenziarlo nettamente dal V grado in funzione cadenzale.

Tra l'accordo di partenza e quello d'arrivo ci possono essere accordi di mediazione, e cioè gli accordi neutri del III, V e VI di *do* maggiore (cioè VI, I e II di *sol*).

Nell'es. 108 *a* l'accordo neutro è quello del I grado di *sol* maggiore in primo rivolto, in modo da favorire la melodia del basso e di evitare la ripetizione, mentre l'accordo modulante (V grado) è in secondo rivolto.¹ Nell'es. 108 *b*, dopo il VI grado di *do* (II di *sol*) viene il V di *sol* in primo rivolto. La cadenza è qui ampia per far dimenticare la ripetizione del I grado. In 108 *c* il VI grado di *do* (II di *sol*) è introdotto dal III di *do* (VI di *sol*) con la settima di passaggio (di qui la necessità di raddoppiare la terza all'inizio), per poi andare a sua volta, con un'altra settima di passaggio (terzo rivolto), al primo rivolto del V grado; segue poi, con un secondo rivolto di passaggio, una cadenza evitata che porta a una ripetizione del V grado di *sol* e sfocia nel primo rivolto del I grado.

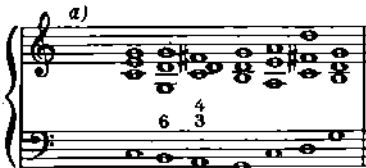
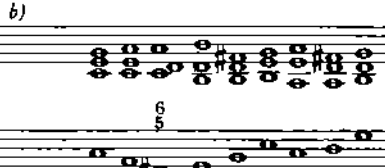
Tale ripetizione dell'accordo di modulazione — che io chiamo «ripassare» per l'accordo — è spesso ottima: è un mezzo di cui ora non abbiamo ancora praticamente bisogno, ma più avanti, nei casi in cui la modulazione non è abbastanza chiara ed energica, essa ci sarà d'aiuto, in quanto la ripetizione è in fondo un ulteriore rinforzo. In 108 *d* l'accordo di settima del VI grado di *do* (II di *sol*) passa al primo rivolto del VII grado di *sol*, che funge qui da accordo modulante, mentre il seguente III grado di *sol*, dal momento che il *sol* torna solo alla fine dell'esempio, può essere considerato sostituto del I grado e da esso ha inizio la cadenza.

Questo caso merita di essere segnalato in quanto dimostra che modulando non bisogna necessariamente finire sul I grado e che la cadenza di chiusa può incominciare anche con un accordo ugualmente caratteristico come il III, il VI ed eventualmente anche il IV o il II grado. In fondo il caso non è

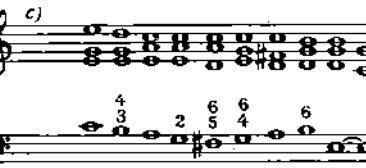
1. IV-I-V grado di *sol*: sono successioni discendenti della fondamentale, ma il I grado messo tra il IV e il V ha l'effetto che avrebbe normalmente il secondo rivolto del I grado. Si avverte subito il carattere passeggero di quest'accordo, accordo che serve solo a introdurre il V grado. Una volta constatato questo fatto ed eliminato il I grado (che qui è di passaggio e ha cioè solo valore melodico), resta IV-(I)-V-I, che sono passaggi forti.

diverso dall'es. 107 *c*, dove dopo l'accordo modulante avevamo una cadenza evitata: solo che l'accordo modulante era il V grado, mentre qui è il VII.

108

a)  b) 

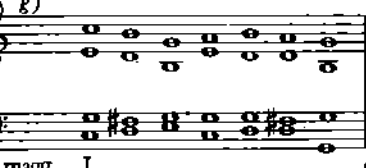
do magg. I V do magg. I VI[#]
sol magg. IV I V sol magg. IV II V

c)  d) 

do magg. I III VI do magg. I VI[#]
sol magg. IV VI II V IV V I sol magg. IV II VII III

e)  f) 

do magg. I VI do magg. I[#]
sol magg. IV II III VI II V I sol magg. IV VII VI

g)  h) 

do magg. I do magg. I VI[#]
sol magg. IV III VI sol magg. IV II VII III II

Nell'es. 108 *e* abbiamo usato come accordo modulante il III grado di *sol*: nemmeno qui abbiamo il I grado, che è rappresentato dal VI. Anche negli es. 108 *f*, *g* e *h* gli accordi decisivi sono quelli sul VII e III grado.

Raccomando molto la cadenza evitata, per la sua proprietà di mascherare il traguardo d'arrivo senza creare confusioni. Naturalmente si possono inserire anche altri accordi neutrali e in successioni diverse (purché buone): l'allievo avrà qui tutte le possibilità di esercitarsi nelle più diverse combinazioni.

A dire il vero, bisognerebbe preferire quelle modulazioni che, come queste, sono in grado di evitare le ripetizioni del I e del V grado; ma poiché ci sono mezzi a sufficienza per neutralizzarne gli inconvenienti, e le ripetizioni stesse non sono in se stesse così cattive, non ha senso fare qui una distinzione drastica; e non preoccupiamoci di far sentire due volte l'accordo che si deve imporre, cioè quello del I grado.

Con gli stessi mezzi è altrettanto facile modulare in *la* minore e in *mi* minore.

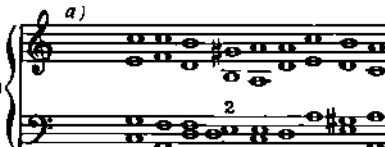
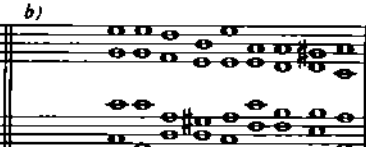
Modulazione in *la* minore (es. 109). Il mezzo modulante per eccellenza è il V grado; buoni però anche il II e il VII. Il procedimento più semplice sarà di considerare l'accordo di partenza (I grado di *do*) come III grado di *la*. Se si vuole realizzare la modulazione senza ostacoli, è raccomandabile tener presenti le leggi dei punti di volta riguardanti il sesto e il settimo grado non alterati del modo minore:¹ il *sol* e il *fa*, considerati come terzo e quarto punto di volta, vanno pertanto eliminati, risolvendoli sempre discendendo prima che compaiano i suoni della scala ascendente. Più avanti agiremo però con più libertà, anche in questo caso, e non avremo timore di far seguire a un *sol* un *fa* # (dopo il capitolo *Dominanti secondarie*, quando cioè avremo a nostra disposizione nuovi mezzi modulanti).

1. A questo punto devo prevenire un malinteso: l'accordo che serve a modulare non deve mai presentarsi per via cromatica, alterando, per esempio, il *sol* del I grado di *do* maggiore in *sol* #. Ed è ovvio: innanzi tutto non abbiamo ancora parlato di alterazioni cromatiche e poi abbiamo detto espressamente che prima dell'accordo modulante devono venire degli accordi neutri. Si pensi ora che il modo minore è formato di due scale, quella ascendente e quella discendente; in questo caso bisogna naturalmente usare quella ascendente, dovendo ottenere un effetto conclusivo e di cadenza, mentre la scala discendente non contiene accordi neutri o comunque contiene accordi che sono neutri solo alla lontana, accordi in cui bisogna prima eliminare – in obbedienza alle leggi dei punti di volta – il settimo e il sesto suono per permettere la comparsa dei suoni alterati. In questo senso essi sono sì relativamente neutri, ma sempre meno di altri accordi che non presentano questi ostacoli: solo in questo senso va intesa la menzione del V grado di *do* come accordo relativamente neutro rispetto alla tonalità di *mi* minore.

Per modulare alle tonalità minori è di grande utilità il II grado del modo minore, in particolare come settima (in primo, secondo e terzo rivolto). Da un lato questo accordo permette di far scendere al quinto suono della scala il sesto (che è quinta diminuita), e poi viene spontaneo il collegamento col V grado; ma il II grado resta tipico anche se compie una cadenza d'inganno (II-I oppure II-III con la quinta aumentata).

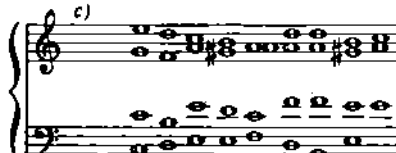
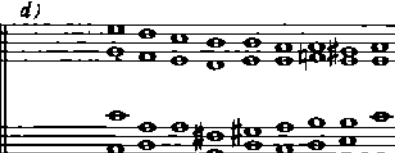
Una grande varietà è data dall'impiego degli accordi con le note alterate: III (triade aumentata), VI (triade e accordo di settima) e VII grado (triade diminuita e accordi di settima diminuita); bisogna però fare molta attenzione a eliminare il sesto e il settimo grado non alterati.

109

a)  b) 

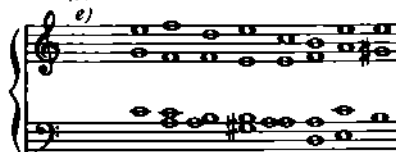
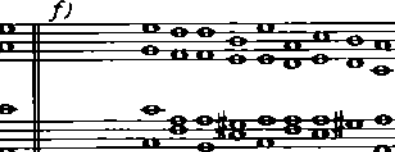
do magg. I IV VII
la min. III VI II V I

do magg. I VI II
la min. III I IV V

c)  d) 

do magg. I VII
la min. III II I V

do magg. I II VI
la min. III IV I II V

e)  f) 

do magg. I IV VII
la min. III VI II V

do magg. I II VII
la min. III IV II V

g) h)

do magg. I VII
la min. III II VII

do magg. I VII
la min. III II III VI

i) k)

do magg. I IV II
la min. III VI IV VII

do magg. I II
la min. III IV VII

l) m)

VII VI II

VI VII

n)

VII VI III

Modulazione in *mi* minore (es. 110). Gli accordi neutri sono quelli del I, III, VI ed eventualmente anche del V grado di *do*; quelli modulanti sono, anche qui, quelli del V, II e VII grado. Di particolare efficacia, come in *la* minore, è anche qui il II grado di *mi* minore, che si può presentare subito dopo il I grado di *do* (es. 110 d). Non è indispensabile che al II segua poi il V grado: può venire anche il I o il III, in modo da evitare la ripetizione. Le forme con le note alterate del II, III, VI e VII grado, già usate nella modulazione in *la* minore, possono trovare, in questo caso, un'utiliz-

zazione anche migliore; buono anche il IV grado con alterazione ascendente della terza.

110

a) Musical notation for exercise a) in G major, showing a sequence of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are do magg. I, mi min. VI, V, and I. The bass line includes a 6th degree note.

do magg. I
mi min. VI V I

b) Musical notation for exercise b) in G major, showing a sequence of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are do magg. I, mi min. VI, V, and I. The bass line includes a 2nd and 6th degree notes.

do magg. I
mi min. VI V I

c) Musical notation for exercise c) in G major, showing a sequence of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are do magg. I, mi min. VI, II, and V. The bass line includes a 2nd degree note.

do magg. I
mi min. VI II V

d) Musical notation for exercise d) in G major, showing a sequence of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are do magg. I, mi min. VI, II, and I.

do magg. I
mi min. VI II I

e) Musical notation for exercise e) in G major, showing a sequence of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are do magg. I, III, VI, and #. The bass line includes a VI, I, IV, II, and I sequence.

do magg. I III VI #
mi min. VI I IV II I

f) Musical notation for exercise f) in G major, showing a sequence of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are do magg. I, mi min. VI, IV, and III.

do magg. I
mi min. VI IV III

g) Musical notation for exercise g) in G major, showing a sequence of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are do magg. I, #, mi min. VI, II, and III.

do magg. I #
mi min. VI II III

h) Musical notation for exercise h) in G major, showing a sequence of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are mi min. VII.

mi min. VII

i) Musical notation for exercise i) in G major, showing a sequence of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are mi min. VII.

mi min. VII

k) Musical notation for exercise k) in G major, showing a sequence of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are mi min. VI, II, and a 6th degree note.

mi min. VI II

l) Musical notation for exercise l) in G major, showing a sequence of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are mi min. IV, VII, and a 6th degree note.

mi min. IV VII

Si è visto, in tutti questi esempi, che si dovrà spesso usare dopo il V grado la cadenza evitata. L'allievo continuerà come ha fatto finora a scrivere prima il numero del grado dei singoli accordi di un esercizio, stabilendo poi le posizioni e i rivolti, e indicando nei primi accordi, sotto i gradi che si riferiscono alla tonalità d'inizio, anche i gradi corrispondenti della tonalità d'arrivo. A partire dall'accordo modulante i numeri si riferiranno solo alla tonalità d'arrivo: l'allievo dovrà però sempre sapere dar conto esattamente delle successioni delle fondamentali senza mai allontanarsi dalle indicazioni relative, per evitare di scrivere passaggi insoliti e per non scordarsi che dovrà essere l'esercizio stesso a familiarizzarlo con i mezzi. Nello stabilire la successione degli accordi, e anche in singoli casi, potrà tuttavia lasciar fare al suo senso della forma e al suo gusto: però solo come controllo e come elemento correttivo e non per lasciar briglia sciolta alla fantasia.

Come si vede, sto trattando il capitolo delle modulazioni molto minuziosamente, cosa che nella maggior parte dei trattati d'armonia non si fa, o almeno non si fa come si dovrebbe. Non serve a nulla insegnare all'allievo come evitare le quinte, le ottave e le false relazioni e come realizzare il basso numerato; e neppure serve a qualcosa mostrargli in quante tonalità si può risolvere l'accordo di settima diminuita, come non serve certo molto di più trattare alla stessa maniera anche altri accordi, per quanto possano essere alterati, o fare certe analisi armoniche che consistono nello scrivere sotto un esempio tratto dalla letteratura musicale delle lettere e delle cifre prive di reale significato (ed è questa la ragione per cui le analisi ingenerano, di solito, tanta confusione).

La mancanza di nozioni nel campo della modulazione non è mai stata maggiore di quanto sia oggi, da quando queste analisi «spiegano» allo scolaro come mettere uno in fila all'altro *do b. SI V-IV! la:V-DO:V-(IV!) si b:V-la: IV V-I si b:V-la:IV V:LA-I*. Resta la speranza che l'allievo non comprenda questa crittografia: nemmeno io la capisco. Ma purtroppo «loro» capiscono proprio queste assurdità, e da esse imparano; e la ovvietà con cui ne parlano è la loro bandiera. Nessuno però dice loro che in arte non v'è niente di «ovvio» e che tutto è ben fondato.

Quando un periodo musicale incomincia a modulare, ciò è dovuto a una serie di fenomeni non solo armonici, ma anche melodici e ritmici. In un trattato d'armonia non v'è posto per questi ultimi elementi, ma solo per i primi, cioè per i fenomeni armonici. E allora è ridicolo dire solo che «l'accordo di settima diminuita si può usare anche...» oppure che «l'ac-

cordo aumentato di quinta e sesta ha questa e quest'altra origine» oppure che «queste otto battute modulano da *do* bemolle a *si* bemolle minore, passando per *la* minore e *do* maggiore» e così via. L'analisi dovrebbe semmai mostrare *perché* (ripeto, *perché*) un periodo musicale prende quella piega; e poiché il metodo dell'armonia è sintetico, le indicazioni relative all'uso dei mezzi della modulazione devono derivare da una precisa motivazione.

Ecco come nasce una modulazione. All'inizio v'è la fondamentale, a cui seguono gli accordi più prossimi, ovvero le sue conseguenze più dirette, cioè gli accordi che ne derivano, ma sono nel tempo stesso legati a lei da una precisa relazione, naturale e artificiale. Con la continuazione della frase vengono anche le conseguenze più distanti e il legame si fa più elastico; ma se dall'insieme deve risultare un'unità, bisogna infine che questo legame ritorni stretto, il che è possibile solo quando la continuazione si dà realmente come risultato dell'inizio: bella parentela, se il nipote non avesse qualche somiglianza con il nonno! È naturale che un bastardello come l'accordo di settima diminuita sia «ovvio» e possa usarsi come tale: ma allora col nonno non ha più nessuna somiglianza.

Il lettore si stupirà di trovare queste «opinioni antiquate» in un libro la cui intenzione sembrava fosse di spiegare le armonie più moderne: solo che non di opinioni «antiquate» si tratta, ma di opinioni «antiche»; e qui sta la loro importanza, in quanto esse contengono ciò che sarà forse eterno o per lo meno durerà tanto che possiamo tranquillamente ritenere eterno. Ma non sono le leggi ad essere eterne («modulare gradualmente perché così si capisce meglio», «unire tra loro le successioni per mezzo di collegamenti precisi», «il nostro intelletto esige una formulazione logica»), bensì il fatto che l'opera d'arte sarà sempre un'immagine del nostro modo di pensare, della nostra capacità di comprendere, delle nostre sensazioni e dei nostri sentimenti. Sono questi fattori che dobbiamo cercare quando facciamo delle analisi e non che «l'accordo di settima diminuita si può usare anche quando...»

Faccio un esempio. Brahms inizia il secondo tema della *Terza sinfonia* (in *fa* maggiore) in *la* maggiore: ma questo non perché il secondo tema «si può fare» anche alla tonalità della medianta, ma perché in questo caso esso è una conseguenza del motivo principale, cioè della melodia del basso (il collegamento armonico!) nella terza e quarta battuta (*fa-la* ♯), le cui ripetizioni, derivazioni e variazioni finiscono con l'imporre come culmine provvisorio un ampliamento del passaggio *fa-la* ♯ in *fa-la* (*fa* è la tonalità di

partenza, *la* quella del secondo tema), in maniera che il passaggio dalla tonalità di partenza a quella d'arrivo riproduce l'inciso fondamentale. Ed ecco che una spiegazione d'ordine psicologico diventa d'ordine musicale: ma ogni spiegazione musicale deve essere anche psicologica, e in tal modo sarà logicamente anche naturale, naturale secondo la natura umana; perché la natura umana contiene il nostro modo di pensare, la nostra capacità logica, la quale accanto alla simmetria non solo ammette, ma addirittura esige inesorabilmente la varietà, e non può tollerare che vi siano cause senza effetti. Di ogni causa essa vuole dunque vedere gli effetti, e di conseguenza introduce nelle opere artistiche le cause in modo che gli effetti ne risultino con evidenza.

Purtroppo non mi è possibile occuparmi a fondo di tutto quello che si determina in ciascuna modulazione, eppure credo che, cercando non tanto di descrivere ma anche di ponderare i singoli mezzi, potrò ottenere, in questo senso, anche più risultati di quanto in genere non si ritenga sufficiente. Inoltre, raccogliendo il maggior numero possibile di effetti derivanti da una stessa causa, metto a disposizione per l'analisi un materiale assai ricco: in tal modo, la sintesi, anche se si verifica per via combinatoria, darà indubbiamente un risultato migliore rispetto a quei metodi in cui i suoi caratteri formativi vengono considerati senza un sistema preciso oppure vengono singolarmente definiti in base a un sistema errato.

Esiste, per esempio, un trattato d'armonia assai popolare in cui quasi tutte le modulazioni vengono realizzate con l'accordo di settima di dominante o con quello di settima diminuita: l'autore mostra solo che dopo ciascuna triade maggiore o minore si può far seguire direttamente o indirettamente uno di questi due accordi, modulando a qualsiasi tonalità. Se volessi far questo potrei cavarmela ancora più in fretta, in quanto sono in grado di mostrare – in base ad esempi «garantiti» tratti dalla letteratura musicale – che a qualsiasi triade si può far seguire qualsiasi altra triade: se questi accordi rappresentano veramente una tonalità, e compiono cioè una modulazione, questo procedimento sarebbe ancora più semplice. Ma se qualcuno fa un viaggio perché vuole poi raccontare qualcosa, non sceglie certo la linea d'aria: perché, in questo caso, la via più breve è la peggiore, e la prospettiva a volo d'uccello rivela, in questo caso, anche un cervello da uccellino. Quando i contorni degli oggetti diventano sbiaditi non si può più fare nessuna distinzione e le differenze cessano di esistere; e allora poco importa che io per fare una cattiva modulazione impieghi l'ac-

cordo di settima di dominante o di settima diminuita. Perché in una modulazione quello che conta su^l serio non è il punto d'arrivo, ma la via percorsa.

Le strade che dobbiamo percorrere tutti i giorni devono essere ben curate e devono soddisfare in tutti i sensi il loro scopo, che è quello di congiungere i luoghi tra loro con la maggiore comodità concessa dai mezzi a disposizione. Chi sceglie una via più scomoda è perché non è capace di prendere quell'altra o perché ha piacere di mettere alla prova il suo senso di forza superando le scomodità: allora non è che piaccia la scomodità, ma piace il fatto del superamento; e allora anche una strada che obbliga a saltare i fossi, a scavalcare pareti, a costeggiare paurosi burroni, porta al traguardo; ci vuole però la persona esercitata, l'alpinista, la persona equipaggiata a dovere e non l'inesperto o il principiante.

Naturalmente si arriva sotto più presto saltando dal quarto piano che non scendendo le scale: ma *come* si arriva? A noi non interessa dunque la via più breve, ma la più utile, cioè quella che pondera a dovere le possibilità di collegamento tra il punto di partenza e quello d'arrivo e poi fa la sua scelta oculata. Le modulazioni col rimedio universale dell'accordo di settima diminuita sono proprio il salto dalla finestra. Ma dal momento che si può, perché non saltare, specie quando se ne è capaci? Certo: ma prima bisogna imparare. E poi, per me non ha importanza che l'allievo sia capace di saltare, né mi importa fornirgli un mezzo universale di composizione, una «guida» per comporre senza idee e senza vocazione, ma mi interessa che egli comprenda la natura dell'arte, anche se apprende «solo» per diletto. Perché mai non si dovrebbe trovar diletto anche in ciò che è vero e bello?

I mezzi modulanti indicati e ordinati nella maggior parte dei trattati non risolvono esattamente un compito armonico, ma vogliono solo fornire all'allievo quelle esigue conoscenze che mettono in grado di superare un esame. Ma questo a me non basta, perché il fine a cui miro dovrebbe stare un poco più in alto. Per questo tengo tanto alla via che si sceglie; e per questo me la prendo tanto calma da potermi guardare tranquillamente in giro durante il cammino.

La modulazione al primo circolo delle quinte discendente (da *do* maggiore e *la* minore a *fa* maggiore e *re* minore) è un po' difficile, per strano che ciò possa sembrare. Questo dipende forse dal fatto che la tendenza verso la sottodominante che, come ho spesso ripetuto, sembra proprio di ogni suono e di ogni accordo, è quasi più forte dei mezzi che noi desideriamo usare

per arrivare artificialmente là dove il suono tende spontaneamente ad andare. Voglio dire che qui è più difficile fare qualcosa, in quanto la modulazione avviene quasi da sé senza alcun intervento esterno. La tonica stessa con la sua tendenza a risolversi nella sottodominante, costituisce già un mezzo per modulare alla sottodominante, dal momento che il primo grado (di *do* maggiore) è già il V (di *fa* maggiore) con cui si vuole modulare. Se dunque il passaggio alla sottodominante avviene quasi spontaneamente, chi compie la modulazione ha la sensazione di non aver fatto quasi nulla per realizzarla. Sarà perciò necessario più avanti dedicare a questa modulazione una cura maggiore, in modo da avere la sensazione di aver fatto qualcosa per discendere gradualmente e non per cascarci sopra direttamente. Queste modulazioni saranno dunque per ora piuttosto semplici, anche se non sono per questo sconsigliabili:

111

a) do magg. I IV
fa magg. V I

b) do magg. I
fa magg. V

c) fa magg. V

d) fa magg. II

e) fa magg. II

f) fa magg. II

g) fa magg. IV

b) fa magg. VII i) fa magg. IV

k) fa magg. V VI l) fa magg. V IV

Al I grado di *do* (che è il V di *fa*) si può far seguire direttamente il I di *fa*. Ma poiché questo procedimento non è molto convincente si raccomanda di inserire tra il primo e il secondo accordo quello di settima del V grado di *fa* (es. 111 b), in posizione fondamentale o in rivolto. Volendo usare un accordo che non sia quello di settima di dominante (cioè senza il *si* b) v'è da scegliere tra il II, IV e VII grado di *fa* maggiore, gradi che rendono più varia la modulazione, non foss'altro che per il fatto che spesso si possono evitare il I e il V grado sostituendoli con altri gradi. Anche qui non si dimentichino le cadenze evitate.

112 a)

do magg. I
re min. VII IV

b) re min. IV c) re min. VI

d) re min. VI e) re min. II
 f) re min. II g) re min. II
 h) re min. VII i) re min. III
 k) re m. II VII VI II

Per modulare da *do* maggiore a *re* minore sarà necessario eliminare il punto di volta *do* prima di poter introdurre gli accordi col *do* #.

A questo scopo si prestano il IV, II e VI grado di *re* minore, che costituiscono già degli accordi modulanti e che potrebbero essere subito seguiti dalla cadenza conclusiva. Se invece si vuole il V, III o VII grado, bisognerà procedere come nelle modulazioni precedenti, sempre che ci siano stati uno o più accordi di preparazione. Poiché bisogna eliminare il *do* - terzo punto di volta - prima che si presenti il VII grado alterato, alcuni esempi, come 112 *b*, *e* e *h*, non sono permessi, mentre altri in cui il *do* #

si presenta solo verso la fine possono essere tollerati. Come si vede negli esempi, anche l'uso dei suoni alterati della scala minore presenta delle difficoltà; raccomandabile il raddoppio della quinta (112 *a*) o della terza (112 *f*) invece dell'ottava.

Vediamo ora le modulazioni al primo circolo delle quinte partendo anche da *la* minore: a *do* maggiore, a *sol* maggiore e *mi* minore, a *fa* maggiore e *re* minore. Il *la* minore è un *do* maggiore che incomincia col *la*: questa nota può dunque essere subito considerata come VI grado di *do*, facendo poi la modulazione come si è visto prima.

Da *la* minore a *do* maggiore

112

La modulazione da *la* minore a *do* maggiore in pratica non è altro che una cadenza in *do* maggiore che incomincia col VI grado. Difficile usare un mezzo particolare di modulazione.

Da *la* minore a *sol* maggiore

114

a) b)

sol magg. V sol magg. II V

c) d)

sol magg. V sol magg. VII

sol magg. III sol magg. VII III

La modulazione da *la* minore a *sol* maggiore sarà molto breve, similmente a quella da *do* a *fa* maggiore, in quanto viene a mancare uno degli accordi neutri (III grado di *la* minore) essendo già ottima la successione I grado di *la*-V grado di *sol*. Il secondo accordo può essere tuttavia anche il VII o il III grado.

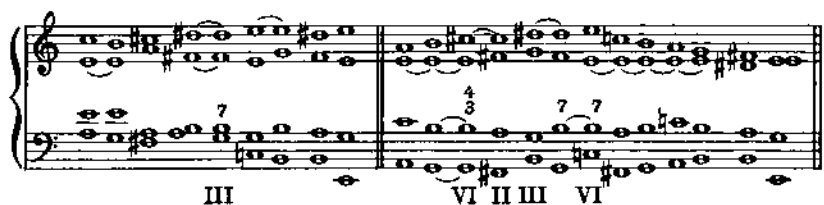
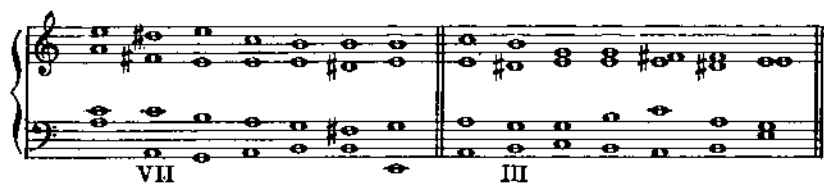
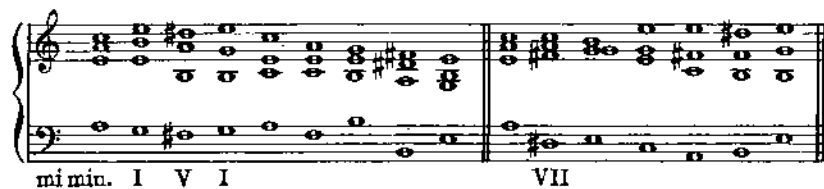
Da *la* minore a *mi* minore

115 mi min. II V mi min. V

mi min. V mi min. V

mi min. II I mi min. V

mi min. V VI mi min. V



Anche da *la* a *mi* minore si può impiegare subito l'accordo modulante (II, V o VII).



Da *la* minore a *fa* maggiore: inserire subito il V, oppure inserire prima il II, IV o VII grado.

117

re min. II re min. IV -

re min. VI IV VII

II VII VI II

IV VII

Da *la* minore a *re* minore: eliminare prima il *do* - punto di volta - con accordi che contengono il *si* $\flat$ o il *si* naturale e che servono anche come accordi modulanti (IV, VI e II grado di *re* minore); incominciare poi la cadenza, oppure inserire ancora prima di questa il V grado.

Abbiamo considerato il modo minore come una varietà del modo mag-

giore, con cui esso coincide fino a un certo punto. Anche nelle modulazioni si può sfruttare questo principio; e se si pensa che quando non ci sono suoni alterati, il *la* minore è così poco differente dal *do* maggiore che le due tonalità possono essere scambiate tra loro, si può usare questa possibilità di sostituzione per scambiarle realmente: per esempio, dovendo modulare in *la* minore si può andare in *do* maggiore, poi considerare questo *do* come appartenente alla tonalità di *la* minore e fare la cadenza in quest'ultima tonalità. Se invece si deve andare da *do* maggiore a *mi* minore, si può andare a *sol* maggiore e poi cadenzare in *mi* minore; lo stesso dicasi per il *re* minore: modulare a *fa* maggiore e poi cadenzare in *re*.

Lo stesso principio si può usare anche in senso contrario: cioè, dovendo andare in una tonalità maggiore si può modulare alla tonalità minore parallela, considerare il I grado di questa tonalità come VI del relativo maggiore e andare in maggiore con la cadenza. Dovendo, per esempio, modulare da *do* maggiore a *sol* maggiore, si può modulare da *do* a *mi* minore, considerare il I grado di *mi* minore come VI di *sol* maggiore e poi cadenzare in *sol* maggiore. Per andare da *do* maggiore a *fa* maggiore si può passare da *re* minore e stabilire il *fa* con la cadenza finale.

Ecco dunque una possibilità di rendere più varie le modulazioni. Non si pensi però che, siccome queste modulazioni sono più ricche, le altre non siano per questo meno buone: una volta sarà migliore - o almeno basterà - questa, un'altra volta quella. Per i fini compositivi bisogna saper disporre sia delle possibilità semplici, sia di quelle più complesse: il fatto di usare queste piuttosto che quelle è spesso forse solo questione di gusto, spesso però anche una questione costruttiva. Si può dire in generale che, dovendo modulare da una tonalità maggiore a un'altra tonalità maggiore, sarà bene presentare come tonalità intermedia la parallela minore (da *do* maggiore a *sol* maggiore passando per *mi* minore); e invece, modulando tra tonalità minori, sarà bene introdurre la parallela maggiore (da *la* a *mi* minore passando per *sol* maggiore).

Meno forte è invece il bisogno di introdurre il *mi* minore nella modulazione da *la* minore a *sol* maggiore, o il *sol* maggiore nella modulazione da *do* maggiore a *mi* minore: ma anche questo procedimento è buono. La cosa più importante, in questo ampliamento della modulazione, consiste in due elementi su cui torneremo più avanti: la tonalità intermedia e la possibilità di usare anche accordi che non siano solo quelli delle scale delle tonalità di partenza e d'arrivo.

118

a) Do magg.-mi min.-sol magg. b) Do magg.-sol magg.-mi min.

c) La min.-sol magg.-mi min. d) La min.-mi min.-sol magg.

e) Do magg.-re min.-fa magg. f) Do magg.-fa magg.-re min.

g) La min.-re min.-fa magg. h) La min.-fa magg.-re min.

i) Do magg.-mi min.-sol magg. k) Do magg.-re min.-fa magg.

Si raggiungerà l'equilibrio solo se si farà attenzione a non insistere troppo sulla tonalità intermedia, perché altrimenti bisognerebbe anche allungare

la cadenza di chiusa. Nell'es. 118 *a* la tonica di *mi* minore compare due volte, e così pure in 118 *c* la dominante di *sol* maggiore. Sembrerebbe necessaria una cadenza più lunga: ma in 118 *a* la dominante di *mi* minore si presenta una volta sola e in 118 *c* la tonica di *sol* maggiore non esiste affatto. Ammesso dunque che si corresse quel pericolo, basta questo per evitarlo.

Il principio della tonalità intermedia può essere esteso anche alla tonalità parallela maggiore o minore della tonalità di partenza. Per esempio: da *do* a *sol* maggiore (o a *mi* minore) passando per *la* minore; oppure: da *do* a *fa* maggiore (o *re* minore) per *la* minore; oppure ancora: da *la* minore a *sol* maggiore (o *mi* minore) per *do* maggiore; da *la* minore a *fa* maggiore (o *re* minore) per *do* maggiore.

Do magg. - la min. - sol magg. Do magg. - la min. - fa magg.

a) b)

119

La min. - do magg. - sol magg. La min. - do magg. - re min

c) d)

Sono modulazioni molto brevi (specie in 119 *a* e 119 *b*) e la tonalità d'arrivo non è molto ben affermata: eppure non sono certo cattive, poiché in questi brevi esempi non v'è tanto la tendenza a raggiungere un fine determinato, quanto la tendenza a raggiungere un fine purchessia, un fine forse non ancora determinato o determinato per vie traverse. Sono cioè esempi «in movimento», e in questo senso non hanno certo un valore inferiore alle brevi modulazioni ben definite. In altre parole, essi hanno l'istinto del moto, che certamente troverà il suo fine anche se non dovesse essere inequivocabile subito fin dall'inizio. Confesso che ritengo questo «essere in cammino» come una delle caratteristiche più importanti di un periodo musicale vivo, e che lo ritengo a volte più importante di una di-

rezione precisa verso uno scopo determinato. In fondo, anche noi ci muoviamo senza sapere dove arriveremo.

Il principio suddetto potrebbe essere ulteriormente esteso presentando due tonalità intermedie, per esempio: *do maggiore-la minore-mi minore-sol maggiore*; oppure: *la minore-do maggiore-re minore-fa maggiore*, ecc.

Do magg.-la min.-mi min.-sol magg. La min.-do magg.-re min.-fa magg.

120

Infine il principio della tonalità intermedia si può estendere anche alla cadenza conclusiva; per es.: da *do* a *sol* maggiore, e poi, una volta raggiunto il *sol*, cadenzare come se si chiudesse in *mi* o *la* minore; e poi da uno di questi punti ritornare al *sol* maggiore:

Do magg. - sol magg. Do magg. - sol magg.

121

X. Dominanti secondarie e altri accordi estranei alla scala derivati dai modi gregoriani¹

Come ho già detto, i modi gregoriani avevano la caratteristica di introdurre varietà nell'armonia per mezzo di accidenti, cioè alterazioni che modificano transitoriamente e casualmente i suoni propri della scala. Nella maggior parte dei manuali d'armonia si cerca solitamente di sostituire a questa ricchezza alcune regole sul cromatismo:² ma non è la stessa cosa e queste regole servono ben poco all'allievo, non essendo abbastanza

1. [Per una chiara comprensione di questo capitolo il lettore tenga presente la tabella degli otto modi gregoriani:

1) Primus authenticus protus (dorico):

re-mi-fa-sol-la-si-do-re

2) Secundus plaga protus (ipodorico):

la-si-do-re-mi-fa-sol-la

3) Tertius authenticus deuterus (frigio):

mi-fa-sol-la-si-do-re-mi

4) Quartus plaga deuteri (ipofrigio):

si-do-re-mi-fa-sol-la-si

5) Quintus authenticus tritus (lidio):

fa-sol-la-si-do-re-mi-fa

6) Sextus plaga triti (ipolidio):

do-re-mi-fa-sol-la-si-do

7) Septimus authenticus tetrardus (misolidio):

sol-la-si-do-re-mi-fa-sol

8) Octavus plaga tetrardi (ipomisolidio):

re-mi-fa-sol-la-si-do-re

Gli autentici sono i quattro modi fondamentali; i plagali sono i derivati e si trovano alla quarta inferiore dei rispettivi autentici, i quali sono formati da una quinta più una quarta (*re-la-re*), mentre i plagali da una quarta più una quinta (*la-re-la*), entrambi con una nota in comune. Si noti che il primo e l'ottavo modo sono formati dalla stessa scala di suoni, ma la loro posizione è differente in quanto uno è autentico e l'altro plagale.]

2. Vedo proprio adesso nella *Vereinfachte Harmonielehre* [oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde, London e New York 1893] di Riemann che anche questo fantasioso pensatore è arrivato a svelare le ricchezze dei modi gregoriani introducendo concetti come «sesta dorica», «quarta lidia», ecc. Ma dando ai sin-

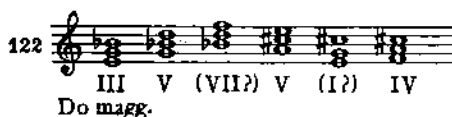
sistematiche. Nei modi gregoriani non v'era cromatismo, ma solo suoni della scala, così come avviene nel moderno modo minore in cui il sesto e settimo suono alterati della scala ascendente appartengono alla tonalità né più né meno che quelli naturali della scala discendente.

Nel dorico — cioè nel modo che incomincia dal secondo suono di una scala maggiore: per esempio, in *do* maggiore da *re* — avremo dunque salendo *la*, *si*, *do* ♯, *re*; e scendendo *re*, *do*, *si* ♭, *la*. Nel frigio — che comincia dal terzo suono, quindi dal *mi* — avremo rispettivamente *si*, *do* ♯, *re* ♯ (forma però allora insolita) e *mi*, *re*, *do*, *si*. Nel lidio — che comincia dal *fa* — vi poteva essere sia la quarta aumentata (*si*) sia quella perfetta (*si* ♭); nel misolidio — dal *sol* — si alterava il settimo suono (da *fa* a *fa* ♯); nell'eolico, che è l'odierno minore, si aveva *mi*, *fa* ♯, *sol* ♯, *la*, *sol*, *fa*.

goli fenomeni un nome particolare, egli ne fa dei casi speciali, escludendo contemporaneamente la possibilità di un'ulteriore evoluzione: essi restano così reminiscenze antiquate dei modi gregoriani, che possono essere usati, come ha fatto Brahms, per ottenere certi effetti caratteristici. Mentre io, assumendo il concetto di dominante secondaria, e così via, come un concetto che comprende tutti quei fenomeni, penso anche che i modi maggiore e minore hanno perso la caratteristica di usare accordi estranei alla scala solo per caso, nel corso di un breve periodo della storia della musica: infatti basta sommare le proprietà dei modi gregoriani, e si ottengono i modi maggiore e minore più un certo numero di accordi estranei alla scala. Supponendo così che gli elementi estranei alla scala di un determinato modo gregoriano abbiano invaso anche gli altri modi, immagino che anche i nostri due modi moderni si siano cristallizzati in maniera analoga: in tal modo il maggiore e il minore conterebbero già in sé tutti quegli elementi estranei che si sono venuti a determinare in loro storicamente. Solo nell'epoca della musica omofonica, limitata in media a tre o quattro gradi della scala, essi furono usati poco o nulla e caddero nel dimenticatoio; ma esistono, e non v'è bisogno di reintrodurli come se fossero dei casi particolari, perché basta solo rimetterli in luce.

Heinrich Schenker (nelle già citate *Neue musikalische Theorien und Phantasien*) tenta di illustrare queste armonie in maniera molto più sistematica, e parla, a questo proposito, di un «processo di tonicizzazione» (*Tonikalisierungsprozess*), che sarebbe il desiderio o la possibilità di un grado secondario di diventare tonica; da questo desiderio conseguirebbe il fatto che quella nota viene preceduta da una dominante. È una concezione abbastanza vicina alla mia: solo trovo inutile e inesatto il modo di esporla, perché rende molte cose impossibili o assai complicate a spiegarsi; ed è forse per questo che lo Schenker non è arrivato a una sintesi ampia come la mia. Come si vedrà, con la mia esposizione si spiega, per esempio, senza difficoltà una cadenza d'inganno compiuta partendo da una dominante secondaria; e poiché in questo caso non si può parlare di un «processo di tonicizzazione», in quanto il secondo accordo (per esempio III-IV) non è la tonica del

Quanto alle proprietà dell'ipofrigio, modo raramente usato, esse non hanno per ora importanza per noi. Se i nostri modi maggiore e minore devono veramente contenere tutta la ricchezza armonica dei modi gregoriani, bisogna che queste particolarità vengano assorbite rispettandone il senso: diventa allora possibile impiegare in una tonalità maggiore tutti i suoni e gli accordi estranei alla tonalità che si trovavano un tempo nei modi gregoriani derivati dalle singole toniche. Dò qui gli accordi, per noi ora più importanti, per la scala di *do* maggiore. Dal dorico:



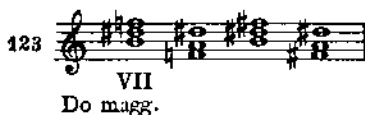
primo e il primo non è la dominante del secondo, stando alla teoria di Schenker bisognerebbe allora parlare di un processo di tonicizzazione evitato mediante una cadenza d'inganno. Per quanto complicato, ciò sarebbe anche possibile, ma ugualmente errato in quanto questa tonica, che dà nome a tutto quanto il fenomeno, forse non compare nemmeno. Ma a parte il fatto che in realtà questi accordi sono le dominanti dei modi gregoriani – e dunque sarebbe necessario tenerne conto – e benché Schenker pensi indubbiamente alle fondamentali dei modi gregoriani, ritengo errato dare a questi gradi secondari, collegandoli con la parola «tonica», un'importanza che essi non hanno. In una tonalità v'è soltanto una tonica: *fa-la-do* è in *do* maggiore solo un IV grado, e può essere intesa come tonica solo da chi la intende, sbagliando, come accordo di *fa* maggiore. Del resto l'esempio che segue mostra che tutti questi gradi non ammettono questa importanza:

a)

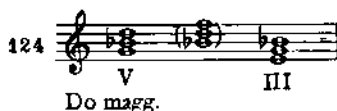
b)

III VI III IV II I

Dal frigio (usati di rado):



Dal lidio (gli stessi si trovano anche nel dorico):



Dal misolidio:



Quelli derivati dal modo eolico sono gli stessi della scala minore; a tutti questi accordi vanno naturalmente aggiunti anche quelli di settima.

Con questo procedimento non facciamo altro che seguire l'evoluzione storica, che, quando è arrivata ai modi gregoriani, ha preso una via traversa. Come si ricorderà, la mia ipotesi era che questo prolungamento del cammino fosse dovuto alla difficoltà di fissare la fondamentale di queste serie di suoni. Basterà invece partire dalla tendenza di una fondamentale a imporre i suoi armonici – diventando tonica di un accordo maggiore – per raggiungere direttamente i risultati a cui ci conduce comunque l'evoluzione storica. Basterebbe questo a giustificare gli accordi maggiori estranei alla scala sui gradi secondari; ma basterebbe anche l'altra spiegazione psicologica, già tanto citata, a giustificarli sistematicamente: cioè il principio dell'imitazione, del rispecchiamento, che induce a sperimentare su altri oggetti le proprietà di un oggetto e che, per esempio, produce l'alterazione ascendente del VII grado nel modo minore. Anche noi seguiremo questo principio quando, andando avanti, trasferiremo sempre sugli altri gradi ciò che è possibile, a mo' d'esempio, sul II.

Alla stessa maniera potremmo dedurre le triadi minori e diminuite, in-

In *a* gli accordi che stanno tra l'inizio e la fine hanno indubbiamente una funzione di triadi secondarie, mentre lo stesso esempio, variato come in *b* con l'uso di accordi di settima di dominante secondaria e simili, non presenta nessun mutamento.

troducendole sull'esempio dei modi antichi. Non bisogna scordare che questi accordi dall'aspetto artificioso possono essere considerati relativamente naturali in quanto trovano loro prototipi nella serie degli armonici: tra gli armonici di *do* v'è, per esempio, un accordo *mi-sol-si* che è lontano, e un accordo *mi-sol-si* $\flat$ che non è puro: tuttavia entrambi servono a spiegare come possano essere considerati «naturali». Preferisco tuttavia, pur potendomi servire di queste spiegazioni, seguire la via della storia, e questo soprattutto per il fatto che l'analogia con il modo minore, per noi ancora attuale, è particolarmente adatta a farci da guida nel trattare questi accordi.

Tutto questo può naturalmente – come del resto avverrà più avanti – essere raggiunto per via cromatica, cioè procedendo per semitoni da un suono della scala a un suono estraneo. Agli effetti di quello che l'allievo deve apprendere, il risultato potrebbe essere pressoché identico; ma, a parte il fatto che questi collegamenti si presenteranno anche nel nostro metodo, questo procedimento sarebbe meno chiaro nelle sue linee generali mentre sarebbe più ristretta la visione esatta dell'evoluzione e dei rapporti dei fenomeni armonici. Seguiamo dunque la via dei modi gregoriani escludendo per ora il cromatismo, e trattiamo questi suoni e questi accordi estranei alla tonalità come se appartenessero a una tonalità minore: immaginiamo di dover rispettare le leggi dei «punti di volta» trasferendole su quelle serie di suoni che dobbiamo alterare ascendendo o discendendo. Ne deriva automaticamente che un accordo *do-mi-sol* non potrà essere seguito, per esempio, dall'accordo *la-do* $\sharp$ -*mi*, né dall'accordo *mi-sol* $\sharp$ -*si*. Questo vale solo provvisoriamente per i primi esercizi.

Con l'uso di queste alterazioni si ottengono i seguenti accordi (con esclusione per il momento dei due accordi eccedenti derivati dal frigio, cfr. es. 123):

1. Triadi con la terza maggiore (come equivalente della sensibile di un modo gregoriano) sui gradi che dovrebbero avere una terza minore: II, III e VI grado (più raramente il VII, che, essendo un accordo diminuito, dovrebbe alterare due suoni).



Queste sono le dominanti degli antichi modi, che contengono il settimo suono alterato come sensibile che va all'ottavo (tonica). Il II grado contiene

la sensibile del misolidio, il III quella dell'eolico, il VI quella del dorico e il VII quella del frigio (quest'ultima forma era usata di rado, perché poteva confondere facilmente la relazione con la tonica). Nei modi gregoriani questi accordi si presentavano come dominanti sul V grado, mentre nei nostri modi si trovano su gradi secondari: noi li chiameremo perciò *dominanti secondarie*.¹ Naturalmente essi possono essere usati anche come accordi di settima, il che permette di estendere questo principio anche alla dominante del lidio, usandolo come dominante del nostro IV grado:



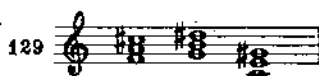
2. Una triade maggiore che non ha carattere di dominante: *si b-re-fa* (dal dorico o dal lidio), e da cui forse trae origine la sesta napoletana che esamineremo più tardi.

3. Una triade minore: *sol-si b-re* (dal dorico o dal lidio).

4. Una serie di triadi diminuite:



5. E infine anche delle triadi aumentate:



Se l'allievo si attiene inizialmente alle leggi dei punti di volta, l'uso di tutti questi accordi è molto semplice. In altre parole, ogni suono estraneo alla scala viene considerato come sesto o settimo suono di una scala minore ascendente o discendente: quelli con l'alterazione ascendente appartengono a una scala ascendente; quelli con alterazione discendente a una scala di-

1. Non ricordo bene, ma l'espressione «dominante secondaria» non dev'essere mia, ed è probabilmente nata parlando con un musicista a cui esponevo l'idea di costruire delle dominanti sulle triadi secondarie. Non so chi dei due sia stato il primo a coniare questa espressione, e suppongo perciò di *non* essere stato io.

Nell'es. 130 *a* si nota decisamente un'anomalia: il *si* ci coglie di sorpresa, e ci si sarebbe quasi aspettati un *si* $\flat$, mentre ci eravamo proposti di far procedere le modulazioni con la massima chiarezza: meglio la soluzione proposta in 130 *b*. Ma, a ben guardare, si nota che questa modulazione avrebbe potuto essere realizzata anche in base alle indicazioni precedenti: per esempio, scegliendo tonalità intermedie (in questo caso *la* minore).

Tuttavia io avevo introdotto con riluttanza il concetto di «tonalità intermedia», in quanto è errato distinguere tonalità diverse in esercizi così brevi: di conseguenza, come non chiamiamo una triade secondaria, per esempio, «mi minore», ma III grado, anche qui preferiamo parlare non di tonalità, ma di gradi introdotti con l'uso di dominanti secondarie. È vero che un grado della scala può essere trattato, volendo, come una vera e propria tonalità a sé stante; ma considerando ciascun grado che è preceduto da una dominante secondaria come una tonalità, si confonde la visione dell'insieme e non risultano chiari i rapporti che lo governano. Nell'es. 131 dò alcune modulazioni con questi accordi alterati (contenenti cioè suoni estranei alla scala):

Do magg. - mi min.

a)

131

mi min. VII VII I

Do magg. - la min.

b)

do magg. V VI
la min. I IV II

Do magg. - fa magg.

c)

fa magg. III II II

Do magg. - mi min.

La min. - do magg.

d)

do magg. III VI III I do magg. II I
mi min.

La min. - sol magg.

f)

sol magg. II II

La min. - mi min.

g)

mi min. IV IV

La min. - fa magg.

h)

La min. - re min.

i)

la min. I
re min. V IV III VI II III VI II V I

k)

la min. V
re min. II

In 131 e al segno $\times$ una dominante secondaria — sul II grado di *fa*, in quanto in questo caso deve essere già riferita ovviamente al *fa* maggiore — viene risolta con una cadenza evitata. Questa dominante secondaria sul II grado si chiama dominante della dominante;¹ la sua funzione è di sostituire il normale accordo sul II grado nella cadenza di chiusa ed essa viene per lo più introdotta dalla successione II-I⁽⁶⁾-V-I; spesso è però seguita direttamente anche dal V-I:

1. [La presente nota dell'A. si riferisce all'espressione tedesca — *Wechseldominante* = dominante di cambio, cambiata — che noi abbiamo preferito tradurre per esattezza tecnica, con «dominante della dominante». N.D.R.]. Ecco una possibile spiegazione. La parola «dominante cambiata» ha un riscontro nella parola *Wechselbalg* (fanciullo cambiato, sostituito), che può far pensare anche a un fanciullo barattato (*ausgewechselt*); e poiché in questi casi si tratta sempre di un fanciullo deforme, sostituito dalle streghe o dal diavolo, sono arrivato alla conclusione che la parola *Wechselbalg* stia in connessione con «vessare» (*vexieren*), cioè tormentare, beffare, punzecchiare: con la parola «*Vexierbalg*» si indicherebbe allora un fanciullo cambiato da uno che tormenta, beffeggia e punzecchia. Ma ci sono anche altri sinonimi come «indispettire, deludere, ingannare»: e il sostantivo derivato da quest'ultimo verbo, inganno e anche illusione (*Trug*), è in connessione con la parola *Spuk* (apparizione, ombra, spirito). Si potrebbe dunque credere che *wechseln* (sostituire, cambiare) e *vexieren* (vessare, tormentare) siano in sostanza la stessa parola. Il fatto che il mestiere del cambiamonete fosse o meno una truffa e un inganno, o che il creditore, che è in possesso della cambiale, abbia il diritto di tormentare e di vessare il debitore pretendendone il pagamento, non

132

Fa magg.

I V V I V I V

La dominante della dominante è per lo più usata in primo o in secondo rivolto, ma spesso anche in fondamentale. Per noi v'è di nuovo qui che una cadenza d'inganno (II-I) viene realizzata partendo da una *dominante secondaria*, collegamento peraltro possibile con qualsiasi altro accordo del genere. È bene però che l'allievo se ne serva con parsimonia, per evitare di scrivere facilmente passaggi che, senza essere inservibili, sono tuttavia inusitati e contraddicono lo stile nel suo insieme. Anche se è vero solo in linea di massima, si può dire, senza andar lontani dal giusto, che le cadenze d'inganno dopo le dominanti secondarie sono di effetto gradevole quando la cadenza d'inganno non serve per modulare, mentre saranno più dure se la modulazione da loro prodotta non era stata preparata. Certo, noi non desideriamo a tutti i costi ottenere degli effetti gradevoli ed evitare quelli duri: soltanto, i primi ci servono a capire che cosa possiamo e che cosa non possiamo usare.

ci fa in fondo né caldo né freddo, poiché sia «tormentare» che «ingannare» sono probabilmente traduzioni ugualmente esatte della parola «cambio», che semmai ha acquistato il suo doppio senso dalla connessione che esiste tra quelle due. Lo stesso vale anche per un'altra questione: può darsi che la conversione di una moneta in moneta diversa si chiami «cambio» [*wechseln* sempre in connessione con *wechseln*, N.D.T.], perché chi cambia ci perde e quindi si indispettisce, come può darsi — così suppongo — che il mercante presso il quale si acquistavano cambiali per pagare i propri debiti all'estero (cioè si convertiva il denaro in cambiali o in altre parole lo si scambiava), venisse chiamato cambista anche quando vendeva moneta estera, cioè quando convertiva il denaro sia in cambiali sia in altro denaro. Si sa che quando si hanno dei fastidi e delle seccature inevitabili non resta che metterci sopra una pietra e dimenticarli: anche in questo caso, la cosa migliore era di dimenticare l'inganno che aveva recato dispetto al momento del cambio e di intendere quell'espressione che dava da pensare come un semplice sinonimo di «convertire», parola più spensierata («da non pensarci»).

Contro tutto questo v'è però il fatto che la *Wechselnote* del Fux in italiano si chiama «nota cambiata» (da «cambiare»), mentre le parole «cambiavolute» e

Ciò che è d'uso comune risulta gradevole proprio per questa ragione; e ciò che è inusitato risulta duro appunto perché è inusitato.

Non è certo nostra intenzione scrivere passaggi fuori del comune, cosa che in un trattato d'armonia non avrebbe senso in quanto non potremmo in tal modo introdurli nell'uso. È ormai passata l'epoca in cui queste armonie avrebbero potuto essere accolte nella pratica, il che potrebbe capitare oggigiorno solo se i compositori se ne occupassero ancora: ma questo è inverosimile in quanto noi disponiamo ora di mezzi diversi e più energici, e anche perché la dominante secondaria è stata introdotta con lo scopo di dare a ciascun accordo una dominante che lo preceda (con un salto di quarta ascendente della fondamentale). La cadenza d'inganno invece procede per grado congiunto, e ha dunque un risultato diverso da quello per cui fu introdotta la dominante secondaria. Se una dominante può risolversi con una cadenza d'inganno naturalmente è giusto applicare questa possibilità anche alle dominanti secondarie, ma la cosa ha radici piuttosto lontane e già per questo è poco corrente. Comunque queste cadenze d'inganno sono nell'uso, ma bisogna fare attenzione in quanto possono facilmente, proprio perché hanno radici lontane, portare troppo lontano. Nell'es. 133 si vede quali misure sono necessarie per salvaguardare la tonalità quando si usano queste successioni:

changer attestano che il concetto di «cambio» nelle lingue romanze è impiegato in tutt'e due i sensi senza relazione con la parola «vessare» (tormentare, ingannare, indispettire). Ma anche se molte parole tedesche derivano dal latino e dall'italiano — perché con il concetto che esprimono ne abbiamo accolto anche il nome — ciò non significa che il primo cambiamonete (*Wechsler*) sia stato necessariamente un mercante di Venezia: poteva essere benissimo anche di Norimberga. E anzi non è certo impossibile che fosse olandese, dal momento che anche oggi Amsterdam passa per il mercato mondiale del denaro; e anche la *Wechselnote* del Fux potrebbe essere dei Paesi Bassi e derivare dall'epoca dell'egemonia olandese: potrebbe darsi che i popoli latini abbiano imparato a usare questa espressione come termine musicale senza rendersi conto dell'inganno che si cela nella parola *wechseln* (cambiare).

Quello che a noi interessa nel rapporto tra i verbi *vexieren* (vessare, indispettire, tormentare) e *wechseln* è soprattutto il significato di *inganno*. Allora la nostra *Wechseldominante* (dominante cambiata) si potrebbe anche chiamare «*Vexierdominante*» e sarebbe una *dominante evitata* o *d'inganno*, cioè una dominante che realizza una cadenza d'inganno (II-I).

133

a) b) ecc. ecc.

c) d) ecc. ecc.

e) f) al sol magg. ? ecc.

Do magg. - mi min.

g)

Nell'es. 131 *a* il secondo accordo ($\frac{3}{4}$ sul *la*) può essere considerato come dominante della dominante (II grado di *do*); e di conseguenza il successivo sul *sol*, come V grado di *do*. Potrebbe essere però anche I grado (di *sol*) e in tal caso la modulazione avrebbe già avuto luogo a questo punto e l'accordo precedente sarebbe V grado di *sol*, cioè dominante e non dominante della dominante. Ugualmente il quarto accordo dovrebbe essere considerato come V grado con alterazione discendente della terza, e il quinto accordo come VI grado con alterazione ascendente della terza: ma, in tal caso, si verrebbe a considerare il *sol* come una tonalità intermedia; il che, come si è visto, è inopportuno, poiché con gli stessi argomenti si potrebbe

considerare il sesto accordo ($\frac{6}{3}$ sul *do*) come *la* minore, che sarebbe allora una seconda tonalità intermedia.

È meglio dunque lasciar cadere la spiegazione basata sul principio delle tonalità intermedie, riferendo le dominanti secondarie alla tonalità di partenza, finché non si presenta una serie di accordi che definisca inequivocabilmente quella d'arrivo. Sarebbe, per esempio, difficile in $131 d$ definire queste tonalità intermedie: il secondo accordo ($\frac{3}{4}$ sul *si* $\flat$) potrebbe riferirsi a *re* minore, il che sarebbe confermato dal quinto accordo in primo rivolto *fa-la-re*; ma potrebbe esserci anche *fa* $\sharp$ -*la*-*re* (v. es. 133 *g*), e allora le tonalità intermedie potrebbero essere definite solo mediante interpretazioni assai complicate.

Le dominanti secondarie sono molto utili per ampliare la cadenza finale (v. es. 134):

134 Do magg. - mi min.

La min. - fa magg.

la min. I.
fa magg. III V I III VI II VII III VI II

Do magg. - re min.

re min. II V IV I IV

È bene in questi casi fare la modulazione brevemente, con un mezzo rapido. Ovviamente le dominanti secondarie possono essere impiegate

anche nel modo minore senza bisogno di nuove leggi. Darò solo qui in forma più precisa un'indicazione che vale anche per il modo maggiore e che spiega perché non si possa porre una dominante secondaria anche sul IV grado del modo maggiore. La dominante secondaria è giustificata soprattutto dal salto di quarta ascendente della fondamentale, a imitazione della successione V-I. Ma partendo dal quarto grado del modo maggiore (in *do* maggiore: *fa*) questo salto verrebbe ad essere di quarta aumentata (*fa-si*), oppure sfocierebbe in un suono estraneo alla scala (il *si* $\flat$). Allo stato attuale delle nostre conoscenze non sapremmo tuttavia che farci di questo accordo sul *si* $\flat$, mentre la successione col *si* naturale non risponderebbe alle peculiarità di questo accordo.

Per la stessa ragione eviteremo, per il momento, di costruire una dominante secondaria sul VI grado non alterato del modo minore (in *la* minore: *fa* naturale), in quanto anche questa dovrebbe andare al *si* $\flat$; ma questo accordo non può essere usato nemmeno sul sesto e settimo grado alterati della scala minore, in quanto l'accordo *fa* $\sharp$ *la* $\sharp$ *do* $\sharp$ *mi* (o addirittura *sol* $\sharp$ *si* $\sharp$ *re* $\sharp$ *fa* $\sharp$) porterebbe troppo lontano dalla tonalità di quanto per ora non ci si possa permettere.

Non mi stancherò mai di mettere in guardia l'allievo dall'abuso delle dominanti secondarie, dal momento che non abbiamo ancora a nostra disposizione una tale ricchezza di mezzi che ci permetta di evitare probabili disuguaglianze; e non è certo consigliabile di sacrificare l'omogeneità degli esercizi al gusto di introdurre una gran quantità di dominanti secondarie. In linea di massima, raccomando di non usare, in un esercizio di 10-15 accordi, più di tre o quattro dominanti secondarie.

È possibile collegare tra loro e con accordi estranei alla tonalità più dominanti secondarie, purché si badi di non allontanarsi troppo dalla tonalità di base. L'es. 135 *d* mostra quali pessimi risultati si possono ottenere abusando di questi accordi.

135

Do magg. mi min.
a)

Do magg. - fa magg.

b)

Do magg. - fa magg.

c)

d)

al do magg.?

do magg. I VI II V III VI II
sol magg. V I VI II V
re magg. IV II V I

Tutti e sette gli accordi dell'ultimo esempio potrebbero appartenere a *do* maggiore: ma a partire dal terzo (se non già dall'inizio) possono essere riferiti senza fatica a *sol* maggiore e a partire dal quarto fanno parte della scala di *re* maggiore.

Ci sono tre errori: 1) le due dominanti secondarie usate in questo caso portano — come si vede dalle fondamentali — al V grado di *do* prima e di *sol* maggiore poi; 2) questi due accordi, sia il terzo sia il sesto, sono inoltre presentati come se fossero accordi di dominante: infatti il terzo è preceduto da un accordo che può essere inteso come II grado di *sol* maggiore e il sesto da uno che può essere inteso come II di *re* maggiore: che è il modo di fare una modulazione o di consolidare una tonalità; 3) collegando tra loro due dominanti secondarie v'è il pericolo che entrambi gli accordi siano maggiori, per cui il secondo che ne risulta può sembrare facilmente una tonica, in quanto un accordo maggiore, essendo un'imitazione del suono di natura più perfetta dell'accordo minore, tende più di questo a imporsi come tonica, mentre l'accordo minore ha in sé, data la sua imperfezione, un carattere provvisorio.

È un difetto a cui si potrà ovviare introducendo le dominanti secondarie cromaticamente, come vedremo avanti. Ecco una norma per evitare errori di questo genere: se le dominanti secondarie ci avranno portati troppo vi-

cini alla regione della dominante, sarà bene portarsi subito alla regione della sottodominante, in quanto l'uso di dominanti secondarie può dare facilmente un preciso senso tonale. Avendo, per esempio, messo eccessivamente in primo piano il V o il III grado, si dovrà passare al II o al IV passando per il VI; e viceversa, se ci si è avvicinati troppo alla regione della sottodominante (II e IV grado), bisognerà cercare di tornare alla regione della dominante.

Quando l'allievo avrà usato le dominanti secondarie nel modo minore senza successioni cromatiche, come se fossero in un certo senso accordi della scala, potrà cominciare a introdurre anche cromaticamente, ampliando così enormemente anche le loro possibilità d'impiego. Si tenga peraltro presente che un'alterazione cromatica serve a introdurre una sensibile, ascendente o discendente; e di conseguenza il suono con alterazione ascendente dovrebbe sempre salire, quello con alterazione discendente scendere.

Per ora permetterei il moto disgiunto solo per evitare una cattiva condotta di parti o per ottenere un accordo completo, quando però il suono in questione si trova in una parte interna: altrimenti lo scopo di ogni alterazione dev'essere per ora ben chiaro nel movimento delle parti. Ma per la stessa ragione ogni alterazione ascendente o discendente deve porsi in evidenza come tale seguendo immediatamente il suono naturale precedente, e dunque deve verificarsi nella stessa parte. Se nell'accordo precedente il suono in questione si trova in due parti, l'alterazione sarà sufficiente in una sola parte, mentre l'altra potrà saltare su un'altra nota. In tal modo abbiamo fino a un certo punto la possibilità di evitare le leggi dei punti di volta nel modo minore, poiché i più ricchi mezzi che ora abbiamo a disposizione grazie alle dominanti secondarie e ad accordi analoghi, ci permettono di ristabilire l'equilibrio nella cadenza di chiusa.

Nell'es. 136 indico la preparazione cromatica degli accordi estranei alla scala, che non presenta particolari difficoltà. Escluderemo, per il momento, le successioni indicate coi segni + e + +. Raccomando le seguenti norme: 1) dare una chiara linea melodica alle successioni cromatiche, con sensibili ascendenti e discendenti in forma di passaggi cromatici della scala; 2) poiché questi passaggi cromatici hanno una forza melodica, è raccomandabile affidarli a una parte esterna (soprano o basso); 3) lo scopo delle successioni cromatiche non differisce dal trattamento già appreso e basato sui punti di volta. Tuttavia esse presentano il vantaggio di ridurre il pericolo per la tonalità, in quanto i suoni così introdotti possono difficilmente essere

interpretati come suoni propri di una scala; cosa che abbiamo già tenuto presente constatando che una dominante non può mai formarsi per via cromatica. Per esempio, il *do* diesis che deriva cromaticamente da un *do* naturale nell'accordo del VI grado di *do* maggiore eviterà che si possa interpretare il successivo II grado come tonica, cioè come se fosse una modulazione a *re* minore; e anche se questo II grado dovesse avere la terza maggiore, potrebbe essere considerato tutt'al più come una dominante. Facile dunque evitare il pericolo che abbiamo indicato nell'es. 135 *d*.

I. Dominanti secondarie

136 a

V I III VII I V I VI II
IV II VII II II II IV II I III
III III V III V II III V VII V VI VI
I VI IV VI VII VII II VII IV VII II VII II VII

II. Triadi aumentate

I I V I III I IV IV I IV
VI IV V V II VII V

III. Triade minore artificiale sul V grado

V V VII V III V

IV. Triadi diminuite artificiali

1 2 3 4

III III V III VII II III I I VI I

IV I IV IV II IV VII IV V V III V I V

V. Accordi di settima con quinta diminuita artificialmente

1 2

III III² V III VII III IV IV[?] II IV VII IV

Do magg. - re min.

136 b

re min. VII III IV

Do magg. - sol magg.

do magg. I VI II III
sol magg. VI II

Do magg. - mi min.

do magg. I III
mi min. VI I

Do magg. - la min

do magg. I V III IV
la min. VI

Do magg. - fa magg.

do magg. I II
fa magg. V VI II

Anche qui l'allievo farà bene a non eccedere. Questi mezzi sono ottimi se usati con parsimonia,¹ ma farne spreco sarebbe inopportuno in quanto anch'essi non presentano sufficiente varietà.

Tra gli altri accordi derivati dai modi gregoriani sono molto efficaci soprattutto quelli diminuiti: per esempio, *mi-sol-si* ♭ (o meglio l'accordo di settima *mi-sol-si* ♭-*re*) come III grado di *do* maggiore richiama il II grado di *re* minore, e quindi può essere seguito da *la-do* ♯-*mi* (V grado di *re* minore), che è poi il VI grado di *do*. La stessa efficacia può avere un accordo minore: per esempio, *sol-si* ♭ *re* ricorda il IV grado di *re* minore, e può quindi essere seguito dal V o dal VII grado di *re* minore, che può risolvere nel I grado, a sua volta II grado di *do* maggiore. L'allievo non pensi però che queste siano tutte tonalità diverse: ho voluto solo dimostrare quanto questi accordi siano adatti a introdurre dominanti secondarie (in questo caso *la-do* ♯-*mi*).

Per usare tutti questi nuovi mezzi di modulazione dò qui alcune norme generali che servono a integrare quelle date a pp. 153 sgg.

1. Gli esempi che ho accluso non vanno intesi, in questo senso, come dei veri e propri modelli, poiché sono concepiti con l'intenzione di dire il più possibile in uno spazio assai ristretto. In base alle norme date l'allievo è però in grado di esaminarli con senso critico.

A) Accordi secondari di settima di dominante

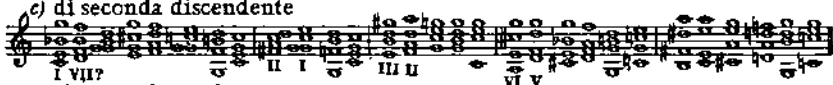
a) con successione di quarta ascendente



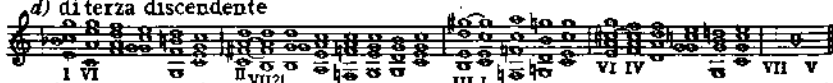
b) di seconda ascendente



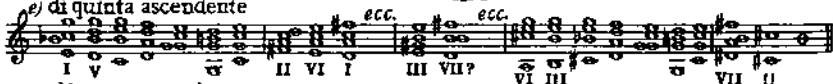
c) di seconda discendente



d) di terza discendente



e) di quinta ascendente



f) di terza ascendente



B) Triadi artificiali aumentate

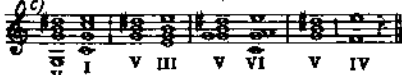
a)



b)



c)

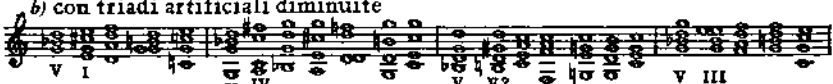


C) Triade minore artificiale sul V grado

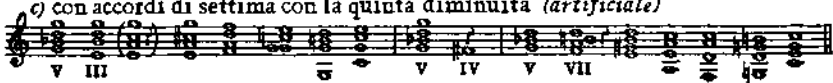
a) le sei successioni della fondamentale

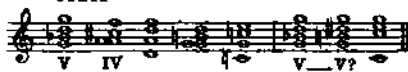


b) con triadi artificiali diminuite



c) con accordi di settima con la quinta diminuita (artificiale)



d) con accordi di settima diminui-
ti artificialie) con triadi aumentate artifi-
ciali

D) Triadi diminuite artificiali



E) Accordi di settima con quinta diminuita artificialmente



F)



Norme generali

I. Le *dominanti secondarie* possono stare dovunque al posto dei relativi accordi della scala, sempre che il movimento delle fondamentali lo permetta, ma soprattutto là dove si trova un *movimento che abbia quasi una funzione di dominante, a imitazione del modello V-I, V-IV e V-VI*. Lo scopo delle dominanti secondarie è, infatti, di *appoggiare innanzi tutto con la sensibile questa tendenza a un movimento che ha carattere di dominante*. Anche l'intervallo di terza discendente della fondamentale è spesso ottimo, senza portare peraltro un arricchimento particolare. Ugualmente, con il salto di quarta discendente della fondamentale si ottiene una serie di accordi che possono avere in sostanza solo una funzione provvisoria (per esempio, una funzione melodica nel senso di un cambiamento di posizione o di uno scambio). La terza ascendente è assolutamente inutile e per lo più non è nemmeno realizzabile, poiché porta spesso ad accordi che finora non abbiamo preso in esame; ragione questa che esclude anche alcune delle successioni citate, come mostra l'esempio in cui vengono trattati direttamente gli accordi di settima (v. 137 a).

II. Gli *accordi di settima di dominante secondari* possono stare dovunque al posto delle dominanti secondarie, purché sia possibile il consueto trattamento della dissonanza. In genere, questi accordi sono ancora più adatti agli scopi che si prefiggono gli analoghi accordi perfetti, perché di solito la settima imprime al discorso una direzione precisa provocando i movimenti propri degli accordi di dominante.

III. Le *triadi eccedenti artificiali* vanno impiegate in base all'esempio della triade eccedente naturale (il III grado del modo minore). È un accordo che può venire prima e dopo qualsiasi accordo della scala; tuttavia le sue funzioni principali sono: III-VI, III-I, III-IV e III-II, l'ultima delle quali però può essere usata solo di rado, data la difficoltà che nasce nel movimento delle parti. Naturalmente alle triadi aumentate artificiali possono seguire gli stessi accordi che seguono a quelle naturali, e cioè dominanti secondarie, triadi minori artificiali, accordi di settima con quinta artificialmente diminuita e accordi con la settima diminuita pure artificialmente. *Loro scopo principale è comunque di imprimere a una successione armonica una determinata direzione, introducendo artificialmente la sensibile* (v. es. 137 b).

IV. La *triade minore artificiale* sul V grado sarà particolarmente indicata, come si vede negli esempi, a introdurre la regione della sottodominante

(IV e II grado); il che non toglie che essa possa introdurre bene anche accordi neutri, come il VI grado non alterato e il III aumentato (v. tra l'altro nell'es. 137 C a il caso V-II, ecc., e in c il caso V-VII). Le forme più comuni si avranno tuttavia considerando questo accordo – nel collegamento V-I e V-IV – come II grado della tonalità della sottodominante (*fa* maggiore) e – nel collegamento V-VI – come IV grado di una tonalità minore (*re* minore; v. es. 137 C a e i casi analoghi negli esempi seguenti).

V. Le *triadi diminuite artificiali* possono essere trattate come il VII grado nel modo maggiore oppure (ciò che, in genere, è meglio) come il II grado del modo minore (quasi sempre in primo rivolto: v. 137 D); a questi accordi vanno però preferiti, quasi in tutti i casi, gli accordi di settima con la quinta diminuita.

VI. Gli *accordi di settima con la quinta diminuita*: per l'orecchio moderno la settima dà sempre la sensazione di imprimere una determinata direzione meglio che la semplice quinta diminuita. Ottimo l'inserimento nella cadenza dell'accordo sul III grado, vicino alla regione della sottodominante (es. 137 E 1), che va usato soprattutto nelle forme in cui serve a introdurre il II grado (III-II, III-VI-II, ecc.): in tal caso, va trattato come se fosse un II grado del modo minore; mentre è meno convincente per introdurre il IV grado, perché, in tal caso, funziona come un VII grado nel modo maggiore (VII-II!). Sul I e V grado gli accordi con la settima minore sono per il momento inservibili, mentre gli altri due (137 E 2 b e 4 b) sono accordi di settima diminuita che esamineremo a fondo qui sotto. L'accordo sul IV grado fa pensare al II o al VI grado del modo minore (*mi* o *la* minore) o al VII del modo maggiore (*sol* maggiore). Ottimo inserirlo nella cadenza quando viene trattato come un VI grado del modo minore (*la* minore); invece se è trattato come un II grado del modo minore (*mi* minore) accentua troppo la regione della dominante; e se è trattato come un VII grado del modo maggiore è poco convincente per i motivi già esposti (VII-II).

Da tutto questo e dall'analisi dei nuovi mezzi conseguono ancora due osservazioni su accordi che avevamo usato anche in precedenza:

I. *Come dominante nella cadenza* (cioè come penultimo accordo di un brano) useremo solo un accordo maggiore (dunque non aumentato) del V grado in cui la terza maggiore non nasca per via cromatica; di conseguenza se esso fosse preceduto dal settimo grado della scala con l'alterazione discendente caratteristica della regione della sottodominante, (per esempio *si* $\flat$ in *do* maggiore), questo dovrebbe prima essere risolto discendendo come se

fosse un sesto grado di modo minore. Nella letteratura musicale si trovano anche esempi diversi, ma non abbiamo nessun motivo di farne uso nei nostri esercizi.

II. Abbiamo ormai buone ragioni per porci dei limiti nell'uso di certi accordi secondari di settima sui gradi della scala. L'allievo vedrà sempre meglio, procedendo oltre, che ogni accordo, in corrispondenza con la sua molteplice natura, può avere funzioni diverse, al punto di non presentare una fisionomia univoca: il suo significato può essere stabilito solo in relazione al punto in cui esso si presenta. Ora, se aspiriamo a usare gli accordi di settima di dominante secondari secondo le loro tendenze più evidenti, sarà necessario limitarne alquanto l'impiego.

Possiamo pertanto dare la seguente norma fondamentale: *tutti gli accordi uguali per la costituzione degli intervalli* — e dunque formati da suoni completamente diversi — *possono essere concatenati in maniera analoga* (purché non siano in questo ostacolati dalla loro posizione nel pezzo). Gli accordi di settima sul II, III e VI grado nel modo maggiore sono di costituzione identica; e poiché il II grado, com'è noto, ha una funzione precisa (II-V-I, II-I⁶₄-V), l'orecchio si aspetta dal III e dal VI grado, che sono di costituzione uguale al-II, la medesima continuazione (v. 137 F a e b); e allora si vedrà subito che non sarà più facile riferire codesta continuazione alla tonalità d'impianto. Ciò non significa affatto che è possibile solo questa concatenazione degli accordi; e darò io stesso qualche esempio in cui si nota che in tal modo la fine della tonalità non è assolutamente segnata.

Tuttavia questa maniera di impiegare tali accordi è assai meno tipica di quella basata sull'archetipo dell'accordo sul II grado, e così vediamo che nell'esempio *c* al posto del III grado sarebbe meglio la dominante secondaria sul VI, in *d* quella sul I o sul III, in *e* quella sul II grado, mentre in *f* v'è il pericolo di una modulazione a *sol* maggiore, d'altronde perfettamente controllabile. Poiché dunque questi accordi nelle successioni loro proprie sono pericolosi, mentre in altre successioni sono incerti, raccomando di farne un uso assai limitato, come avviene del resto anche nelle opere musicali del passato. Più che altro essi possono avere un certo valore (melodico) come fenomeni transitori, con la settima di passaggio, altrimenti, a seconda dell'andamento armonico, vanno sostituiti con gli accordi artificiali sugli stessi gradi, accordi che abbiamo appena esaminato: settime di dominante secondaria, accordi diminuiti artificialmente, ecc. (v. *c* e *g*, *d* e *b*).

Quanto ai rimanenti accordi di settima secondari, quelli sul I e sul IV grado sono di costituzione uguale tra loro e anch'essi vanno usati preferibilmente di passaggio. È chiaro peraltro che quasi sempre l'accordo di settima di dominante secondario sul I grado ha un'efficacia maggiore che non il corrispondente accordo di settima senza nessuna alterazione (v. *i* e *è*). L'accordo di settima secondario sul VII grado ricorda troppo l'accordo del II grado del modo minore, e in genere si preferisce usarlo in tale funzione (v. *m* e *n*).

L'allievo è ora in grado di applicare gli stessi identici principi sugli accordi di settima secondari nel modo minore; e anche qui ci si limiterà pertanto alle loro funzioni più caratteristiche, evitando con opportuni accorgimenti ciò che non è tipico della loro natura.

L'accordo di settima diminuita

L'introduzione sistematica nella tonalità di accordi estranei alla scala può continuare, analogamente a quanto si è già visto, cercando di trapiantare anche l'accordo di settima diminuita dove esso non si presenta spontaneamente. Innanzi tutto converrà introdurlo su quei gradi che richiamano un VII grado del modo minore, per il fatto che la fondamentale (come il settimo suono della scala minore) sale di semitono nell'adiacente grado della scala. Nel modo maggiore saranno allora il III e il VII grado (in *do* maggiore rispettivamente *mi* e *si*) e nel modo minore il II, il V e il VII (rispettivamente *si*, *mi* e *sol* #). A parte quello sul VII grado del modo minore, che ci è già noto, avremo allora due accordi: *mi-sol-si* $\flat$ -*re* $\flat$ e *si-re-fa-la* $\flat$.

Inoltre si potrebbe considerare anche l'alterazione dei gradi della scala, dal momento che essi si presentano alterati anche nelle dominanti secondarie e acquistano, in tal caso, il peso di un vero e proprio VII grado: allora potremmo costruire, per esempio, un accordo di settima diminuita sul *do* # (terza della dominante secondaria su *la*) ottenendo *do* #-*mi-sol-si* $\flat$, e sul *re* # (terza della dominante secondaria su *si*), ottenendo *re* #-*fa* #-*la-do*. Supporre però che i suoni della scala siano alterati o vengano sostituiti con note alterate è rischioso, in quanto ci porta troppo lontano dal nostro modello che è la triade formata dai suoni armonici.

Questa osservazione, che impedisce anche di prendere in considerazio-

ne alcune delle triadi diminuite esaminate in precedenza, spiega perché queste non possono essere considerate come veri e propri accordi autonomi e favorisce la supposizione che si tratti di accordi privi di fondamentale. Anche questa volta, mi sembra che si tratti di una supposizione esatta e fertile di risultati. Infatti, la funzione più semplice e anche più importante dell'accordo di settima diminuita non è di risolversi con un salto di quarta ascendente della fondamentale (dal VII al III grado), bensì di realizzare la cadenza d'inganno con il passo ascendente della fondamentale (VII-I grado), ed è con questa funzione che lo troviamo il più delle volte. Teoricamente però, avendo visto che il moto della fondamentale più semplice e naturale è il salto di quarta ascendente, non possiamo sostenere qui che il moto di seconda ascendente sia il più normale: allora sarà meglio pensare che questa risoluzione sia dovuta a un salto di quarta ascendente della fondamentale, supponendo che l'accordo di settima diminuita sia in realtà un accordo di nona privo di fondamentale. Cioè: sul *re* (fondamentale) si costruisce, per esempio, una dominante (secondaria) *re-fa # -la-do* con l'aggiunta della nona minore *mi* ♭; oppure sul *sol* si costruisce l'accordo *sol-si-re-fa-la* ♭ e sul *mi* l'accordo *mi-sol # -si-re-fa*, e così via.

138

do magg. II
la min. IV

do magg. V
la min. VII

do magg. III
la min. V

do magg. VI
la min. I

do magg. I
la min. III

do magg. VII
la min. II

do magg. IV
la min. VI

La fondamentale di questi accordi (*re*, ecc.) viene a cadere, e quel che rimane è un accordo di settima diminuita (*fa # -la-do-mi* ♭, ecc.). Se ora questo accordo risolve, come se fosse un VII grado, in *sol-si* ♭-*re* (che funge da VIII), o se, derivando da una dominante secondaria, risolve in *sol-si-re*, allora la fondamentale sottintesa *re* compie veramente un salto di quarta ascendente: *re-sol*; il che coincide con la spiegazione che abbiamo data delle cadenze d'inganno e viene ad essere una continuazione logica di tutto il sistema secondo cui gli accordi nascono da una sovrapposizione di terze,

in quanto si arriverebbe, con l'aggiunta di una terza all'accordo di settima, all'accordo di nona.

In tal modo si possono ottenere, su tutti i gradi della scala maggiore e minore, accordi di settima diminuita estranei alla tonalità, con la sola *momentanea* esclusione dei gradi in cui il salto ascendente di quarta del fondamento (sottinteso) non porta a un grado della scala (come il IV nel modo maggiore – in *do* maggiore, *fa* – che dovrebbe andare al *si* ♭, mentre deve andare al *si* naturale; oppure il IV del modo minore – *re* – a cui dovrebbe seguire, come VII grado, il *sol* ♯). Più oltre, quando avremo parlato della sesta napoletana e quando saremo andati avanti nell'impiego degli accordi di settima diminuita, potremo usare anche queste successioni.

L'accordo di settima diminuita non ha bisogno di preparazione, ma sarà sempre bene presentarlo per grado o con movimenti cromatici delle parti; non è comunque una norma assoluta.

a)

139

b)

VII sol♭ min. (fa♯ min.) VII la min. VII do min. VII mi♭ min.

Questo accordo è formato da tre intervalli di uguale grandezza che suddividono l'ottava in quattro parti uguali, cioè in quattro terze minori. Aggiungendo una terza minore in alto o in basso non si ottiene un suono nuovo ma la ripetizione di un suono già esistente all'ottava alta o bassa. Questa suddivisione dell'ottava ha valore partendo da qualsiasi suono della scala cromatica, e i primi tre suoni della scala cromatica ascendente presentano tutti gli accordi possibili di settima diminuita. Per esempio: *fa-la* ♭-*do* ♭-*re*, poi *fa* ♯-*la*-*do*-*mi* ♭ e *sol-si* ♭-*do* ♯-*mi*; l'accordo che viene dopo, cioè sul *sol* ♯ (o *la* ♭), dà gli stessi suoni del primo: *la* ♭-*do* ♭-*re*-*fa*; a partire dal *la* si avrà *la*-*do*-*mi* ♭-*fa* ♯, e via di questo passo. Esistono dunque di fatto solo tre accordi di settima diminuita; ma poiché esistono almeno dodici tonalità minori, ognuno di questi accordi deve essere VII grado di almeno quattro di esse.

L'accordo *fa-la b-do b-re* (inteso come effetto sonoro, indipendentemente dalla grafia delle note) può dunque essere (v. es. 139 *b*) VII grado di *sol b* (o *fa #*) minore quando la fondamentale è *fa* (o *mi #*); VII di *la* minore quando la fondamentale è *sol #*; VII di *do* minore quando la fondamentale è *si*; e VII di *mi b* minore quando la fondamentale dell'accordo è *re*; oppure, se l'accordo viene inteso come un accordo di nona con fondamentale sottintesa, esso può essere V grado di tutte queste tonalità (ovviamente, in tal caso, la scrittura sarebbe diversa, e il *si* e il *sol #* diventano rispettivamente *do b* e *la b*). Ogni suono dell'accordo può essere perciò fondamentale, e di conseguenza ogni suono può anche essere terza, quinta o settima di accordi diversi. Rivoltando l'accordo non si avrà poi, come avviene per gli accordi maggiori e minori, una disposizione dei suoni tutta differente dalla posizione fondamentale, ma si avrà sempre una successione verticale di terze minori (o seconde aumentate).

Se dunque questo accordo si presenta da solo o in una situazione armonica poco definita, non si potrà sapere a quale tonalità appartenga: il *sol #* può anche essere *la b*, il *si* può essere *do b*, e così via; e solo dalla risoluzione si può vedere se un suono è sensibile, se risolve ascendendo o discendendo. Il fatto che l'orecchio non possa stabilire, fin dall'inizio, la tonalità e che non gli resti che adeguarsi alla risoluzione, permette ora di far risolvere l'accordo diversamente da quanto non vorrebbe ciò che lo precede. Un accordo di settima diminuita col *sol #* può, per esempio, essere preceduto da una triade in cui il *sol* non debba andare necessariamente al *sol #*, perché l'orecchio è pronto a interpretare questo suono come un *la b*, pur ammettendo poi che esso venga trattato come se fosse *sol #*, risolvendo sul *la*. La legge delle false relazioni può pertanto, per il caso dell'accordo di settima diminuita, essere, almeno fino a un certo punto, eliminata. Tuttavia anche in questo caso sarà bene procedere per salto solo in caso di necessità e servirsi di mezzi melodici (cioè tratti dalla struttura della scala) finché questo si rende possibile.

L'accordo *si(do b)-re-fa(mi #)-la b(sol #)* può essere accordo di nona con fondamentale sottintesa in tutti i seguenti casi:

in	<i>do</i>	maggiore	sui	gradi	III	V	
in	<i>do #</i> (o <i>re b</i>)	»	»	»	I		VI
in	<i>re</i>	»	»	»	II		VII
in	<i>mi b</i>	»	»	»	III	V	

in	mi	maggiore sui gradi	I		VI
in	fa	» » »	II		VII
in	fa # (sol b)	» » »	III	V	
in	sol	» » »	I		VI
in	la b	» » »	II		VII
in	la	» » »	III	V	
in	si b	» » »	I		VI
in	si	» » »	II		VII
in	do	minore sui gradi		V	VII
in	do # (re b)	» » »	I	III	
in	re	» » »	II		(VI)
in	mi b	» » »		V	VII
in	mi	» » »	I	III	
in	fa	» » »	II		(VI)
in	fa # (sol b)	» » »		V	VII
in	sol	» » »	I	III	
in	la b	» » »	II		(VI)
in	la	» » »		V	VII
in	si b	» » »	I	III	
in	si	» » »	II		(VI)

Vedremo più avanti come questo accordo possa stare anche sul VI grado di *re*, *fa*, *la* b e *si* minore (tra parentesi nella tabella); abbiamo comunque già a disposizione ben 44 interpretazioni possibili; e più tardi vedremo anche che le relazioni di questo accordo con le diverse tonalità sono ancora molto più ricche, nel senso che di fatto esso non si trova mai a casa propria, non è mai indipendente ed ha, per così dire, diritto di cittadinanza ovunque, senza essere stabile in nessun luogo: un cosmopolita dunque, o un vagabondo! Questi accordi, ripeto, io li chiamo *accordi vaganti*, poiché non appartengono a nessuna tonalità specifica e possono appartenere a molte, se non a tutte le tonalità senza mutare fisionomia (e non v'è nemmeno bisogno dei rivolti: basta riferirli intenzionalmente a una tonica determinata).

Più tardi vedremo anche che quasi tutti gli accordi possono essere trattati, fino a un certo punto, come accordi vaganti: v'è però una differenza sostanziale tra gli accordi vaganti veri e propri e quelli resi tali artificialmente. I primi infatti sono vaganti per loro propria natura, e la loro strut-

tura interna denota a priori che essi sono diversi dai secondi, il che si può osservare fin d'ora già nell'accordo di settima diminuita – formato solo di terze minori – e più tardi vedremo chiaramente anche nella triade aumentata. Caratteristica di questi accordi è la mancanza della quinta perfetta, che è la differenza maggiore che corre tra di loro e le più semplici imitazioni della serie degli armonici.

È significativo che questi accordi, pur non nascendo direttamente per via naturale, obbediscano tuttavia alla volontà della natura. Essi nascono solo per l'evoluzione logica del nostro sistema musicale e quindi per derivazione diretta dalle sue leggi. Sono proprio questi risultati logici del sistema a dargli il colpo di grazia ed esso va incontro alla fine, con terribile inesorabilità, proprio sulla scia delle sue funzioni più peculiari: tutto questo fa pensare che, in realtà, la morte è il risultato della vita, che i succhi vitali servono contemporaneamente anche a morire; insomma vedremo ben presto che gli accordi vaganti dovevano portare di necessità all'eliminazione della tonalità.

Non impiegheremo l'accordo di settima diminuita per realizzare le modulazioni lontane, ma solo per facilitarci il cammino e per poter compiere con eleganza certi collegamenti che altrimenti apparirebbero crudi. Si badi bene però che questo accordo – che può avere un'efficacia decisiva – può anche rendere assai debole e floscio un brano di musica, in quanto esso è un movente modulativo di efficacia decisiva non tanto per la sua forza motoria quanto per quel che di indeterminato, ibrido e immaturo ha nella sua struttura. È un accordo indeciso per natura, con inclinazioni diverse di cui ciascuna può avere il sopravvento e di qui dipende anche la sua efficacia: perché chi ha capacità di mediatore, non può personalmente essere proprio inflessibile, immacolato. Comunque, usato con moderazione, anche questo accordo può dare ottimi risultati.

Tengo però a mettere bene in chiaro una cosa: che cioè noi non impiegheremo l'accordo di settima diminuita secondo l'uso comune, come una panacea universale da farmacia casalinga, come un'aspirina che rimedia a tutti i malanni; per noi esso, inteso esclusivamente come accordo di nona con la fondamentale sottintesa, non può essere altro che la forma specifica di un grado determinato della scala. Solo quando questo grado può essere impiegato con interpretazioni diverse secondo i criteri che abbiamo già visto – senza alterazioni, come dominante secondaria o in altra veste – solo allora potremo impiegare, se è il caso, un accordo di settima diminuita.

Anche qui, quel che conta è il movimento della fondamentale; e l'allievo dovrà concepire i suoi esercizi sempre in funzione di questo movimento, mentre la decisione di usare per un determinato collegamento l'una forma piuttosto che l'altra, la settima secondaria o un accordo di settima diminuita, dipende da una riflessione posteriore.

1

I I V I II I VII I III I IV I? VI I

2

II II VI II III II I II IV II V II VII II

3

III III VII III IV III II III V III VI III? I III I? VI IV

4

5

IV V V II V VI V IV V VII V I V III V I

6

VI VI III VI VII VI V VI I VI II VI IV VI

7

VII VII IV VII I VII VI VII II VII III III VII? V VII III

Do magg. - fa magg.

a)

do magg. I II
fa magg. V VI II III VI II I V I

Do magg. - sol magg.

b)

do magg. I II V VII
sol magg. IV V I III VI II I

Do magg. - sol magg.

Do magg. - re min.

c) d)

do magg. I VII III
sol magg. IV III VI II I V re min. I VII III II V I IV I V I

La min. - sol magg.

e)

la min. I
sol magg. II III IV V I II V I IV II I V I

La min. - fa magg.

la min. I
fa magg. III II -V II III VI II V I

In 140 A abbiamo gli accordi di settima diminuita in collegamenti con tutti i gradi della scala: alcuni insignificanti e altri superflui. L'allievo sarà colpito soprattutto da certi intervalli melodici aumentati o diminuiti (come in 140 A*): ma non sono intervalli pericolosi in questi casi, in quanto spesso sono quasi inevitabili e poi le possibilità enarmoniche dell'accordo di settima diminuita li addolciscono non poco.

In 140 B l'accordo *fa* $\sharp$ -*la*-*do*-*mi* $\flat$ (o *re* $\sharp$) è impiegato in quattro maniere diverse, in quanto è seguito, ogni volta, da un accordo differente. In *a*) è VI grado collegato col II, in *b*) è V che va al I, in *c*) è III che va al VI e in *d*) è VII che va al III. Tuttavia in *a*), al segno $\dagger$, l'accordo di settima diminuita sul II grado di *fa* - *si*-*re*-*fa*-*la* $\flat$ - si collega col I grado di *fa*. Questo accordo va qui naturalmente inteso come II grado (col *sol* sottinteso) che introduce il secondo rivolto del I grado. Però il *la* $\flat$ va al *la* naturale, con un movimento che secondo le nostre regole precedenti poteva essere ammissibile solo con un *sol* $\sharp$, mentre un *la* $\flat$ dovrebbe andare al *sol*. Se però si trascurasse la struttura dell'accordo e si scrivesse *sol* $\sharp$ invece di *la* $\flat$, supponendo di avere l'accordo di nona del VII grado di *fa* maggiore (con la fondamentale sottintesa), il collegamento verrebbe ad essere VII-I (in secondo rivolto), supposizione inverosimile dal momento che il VII grado si rivela inadatto (come si vedrà a p. 304) a introdurre l'accordo di quarta e sesta della cadenza.

Logico dunque che non sia il VII, ma il II grado; e la cosa si spiega come segue: se qui si tralasciasse il secondo rivolto del I grado, facendo immediatamente seguire all'accordo di settima diminuita il V grado, non vi sarebbe più alcun dubbio che si tratta del II grado; il che risulta ancora più lampante con l'omonima tonalità minore - *fa* minore - sempre che ci si trovi nelle medesime condizioni. Però nemmeno nel modo minore si può mettere in dubbio la qualità di II grado dell'accordo in esame, quando esso è seguito dal secondo rivolto del I. Basandoci su questi tre casi analo-

ghi si deve supporre che anche qui il movimento delle fondamentali non muta, mentre la spontanea ambiguità di tutti i suoni dell'accordo di settima diminuita e dell'ambivalenza armonica che ne deriva spiega che un suono nato come *la* $\flat$ possa essere trattato come un *sol* $\sharp$: di fatto il *la* $\flat$, nato come nona del II grado, è per l'orecchio uguale a *sol* $\sharp$ e si comporta come se derivasse dal VII grado di *fa* maggiore. Ecco dunque che il movimento delle fondamentali (dal II grado al I in secondo rivolto) è giustificato dalla sua derivazione, mentre il movimento melodico è giustificato dall'ambivalenza del suono come tale.

L'es. 141 *a* presenta alcune successioni con i tre concatenamenti più in uso della fondamentale sottintesa: quarta e seconda ascendente, seconda discendente. Di quale caso si tratti lo si vedrà, di volta in volta, dal moto delle parti: se v'è un salto di quarta ascendente, si muovono tutte le parti (perché l'accordo di risoluzione contiene suoni completamente diversi); se v'è la cadenza d'inganno col movimento di seconda ascendente, un suono rimane in comune, mentre gli altri si muovono; e se v'è la seconda discendente, due suoni restano legati e ve n'è solo uno diverso: non è dunque molto difficile rendersi conto di queste differenze.

L'allievo deve sapere esattamente quali sono i gradi che egli collega; ma se per il valore costruttivo delle successioni dei gradi abbiamo potuto dare indicazioni e giudizi sulla loro funzione e sul loro effetto, prescindendo dai rapporti tra i gradi si hanno solo casi particolari, e allora bisognerebbe esaminare attentamente caso per caso. L'allievo comprenderà il valore della sua «sensibilità per i gradi armonici» — teoria a parte — solo quando sarà in condizione di rendersi conto, mediante la variazione armonica, della costruzione di un passo destinato appunto ad essere variato armonicamente.

Nell'es. 141 *a* abbiamo tralasciato le risoluzioni che non portavano ad accordi della scala, e che per ora non possiamo ancora usare.

Do magg.

141 a.

I IV I II? I VII? II V II III? II I

III VI III IV III II V I V VI? V IV?

VI II VI VII[?] VI V[?] VII III VII I VII VI

Do min.
I IV II V II I II III III VI

V I V VI V IV VII III

In 141 *b* i collegamenti e le cadenze evitate si trovano anche in stato di di rivolti: sono collegamenti ottimi che più avanti diventeranno ancora più liberi. L'allievo deve evitare solo due concatenamenti, che sono quelli indicati ai segni $\boxtimes$ e $\dagger$. Spiegherò più avanti le ragioni di questa proibizione (v. p. 304). Al segno Φ abbiamo un passaggio per salto a un accordo in secondo rivolto: è una possibilità che risale al già riscontrato effetto di *cliché*, e va impiegato senza timore specie per l'accordo cadenzale di quarta e sesta del I grado.

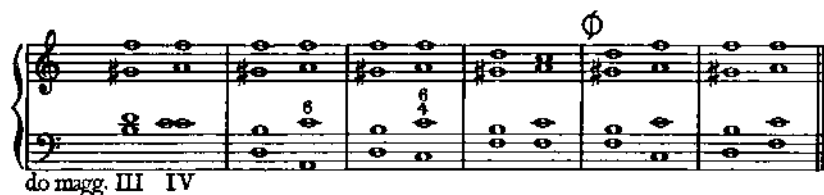
141 *b*

do magg. III VI
la min. V I

la min. V I

$\dagger$ $\dagger$

V I V I do magg. III II



Norme per l'uso dell'accordo di settima diminuita

I. L'accordo di settima diminuita può trovarsi solo dove potrebbe esserci anche il grado di cui esso sarebbe un accordo di nona privo di fondamentale; può trovarsi anche dove in esso i suoni estranei alla scala possono muoversi in corrispondenza alla loro natura di sensibile, il che sembra in contrasto con la generosità con cui viene di solito impiegato. (Invece tutto questo serve solo a far notare che se non è possibile mantenere la risoluzione delle note sensibili così come esse la richiedono, vuol dire che ci si trova di fronte a una successione diversa da quella che immagina l'allievo. Per ora lo scambio enarmonico ci è infatti permesso solo nell'ultimo caso considerato di una successione: accordo di settima diminuita sul II grado – cioè accordo di nona – con l'accordo di quarta e sesta del I grado nel modo maggiore.)

II. L'accordo di settima diminuita può avere funzione di settima di dominante anche secondaria in tutti i casi, sempre che gli accordi seguenti siano per noi già nell'ambito della tonalità (v. es. 141 a); per il momento è anche la sua funzione più importante, dove acquista maggior valore in quanto addolcisce certe durezza, tra cui particolarmente il pericolo delle false relazioni o quello di non tener conto delle leggi dei punti di volta. Segnaliamo, in particolare, la successione di 140 a n. 3 al segno **, dove

questo accordo introduce dopo l'accordo cadenzale di quarta e sesta del I grado una serie di accordi sul tipo della cadenza evitata, che sfocia nel VI o nel IV grado. Segnaliamo ancora (es. 141 c) l'introduzione dello stesso accordo di settima diminuita in secondo rivolto in funzione di II grado: sono due successioni di uso assai comune.

Abbiamo finora svolto i nostri esercizi senza riguardo alla suddivisione in battute. Tutto sommato preferirei quasi continuare gli esercizi con questo metodo, poiché vi sono solo pochissime norme, anche nell'armonia del passato, che si riferiscono al ritmo, e anche quelle poche non valgono già più nella musica di Johann Sebastian Bach, almeno in massima parte. Nella musica di Beethoven poi, di Schumann o di Brahms troviamo addirittura il contrario di ciò che prescrivono quelle norme. Non può naturalmente essere compito di un trattato d'armonia odierno di porre nuove leggi; e si potrebbe, tutt'al più, tentare di coordinare, in base a determinate affinità comuni, le numerose, numerosissime maniere in cui ritmo e armonia si intrecciano. Ma dubito che si potrebbe trovare un principio comune: sarebbe difficile come se si volesse trovare una spiegazione per tutte le possibilità e i rapporti di luce e di ombra di un determinato oggetto, in tutte le stagioni e a tutte le ore, in rapporto a tutte le forme delle nubi possibili e immaginabili, e via di questo passo; e sarebbe anche altrettanto superfluo.

La maggior parte delle leggi ritmiche della teoria antica ha il valore di limitazione, non di stimolo creativo: esse non dicono mai come si deve, ma solo come *non* si deve combinare l'armonia col ritmo. Unico scopo di tutte queste barriere è di evitare o mascherare certe durezza dell'armonia – durezza che però per noi non sono più tali – e, a volte, hanno l'opposto scopo di introdurre una durezza armonica, in modo che essa metta in rilievo una certa accentuazione del periodo musicale. Io sono certo stato piuttosto pedante per quanto riguarda la conservazione delle leggi antiche, anche se esse hanno avuto sulla musica di oggi un influsso minimo; ma le leggi che stiamo esaminando adesso sono, in sostanza, scomparse o si sono addirittura rovesciate nel loro contrario: e allora è tempo di farla finita.

I trattati d'armonia si servono forse della divisione in battute per permettere quei determinati esercizi in cui un'impalcatura armonica deve essere rivestita di note di passaggio, note cambiate e ornamenti del genere. È un metodo, questo, che fa pensare a una certa architettura da mestieranti i quali, non disponendo dei mezzi tecnici e della fantasia dei grandi maestri, scimmiettano certi principi e ricamano ogni superficie liscia e diritta con stucco da pochi soldi, solo perché non possono sopportare il liscio e il diritto. Ora è chiaro che io non raccomanderò all'allievo questo metodo, e se parlerò in questo trattato di note estranee all'armonia, abbellimenti e così via, lo farò in un senso tutto diverso.

Per chi è abituato a pensare le parti con autonomia, l'idea di poter raggiungere, in questa maniera, una certa mobilità di condotta delle voci ha qualcosa di talmente ridicolo che non saprei risolvermi a fare una esercitazione del genere neppure se fosse realmente utile. Qualcuno potrà affermare che non si «compono» nemmeno scrivendo dei bassi numerati e mettendoci poi sopra delle armonie; ma questa obiezione cade, data la modestia dei nostri esercizi che non presuppongono affatto di essere paragonati con la composizione vera e propria. L'unica somiglianza che essi hanno con quest'ultima sta nel fatto che, qui come là, si succedono degli accordi; ma del resto anch'essi, al pari dell'ornamentazione delle parti, si distinguono dal lavoro creativo così come il calcolo si distingue dalla libera invenzione. È un fatto comunque che i nostri esercizi stanno già su un gradino più alto. Per tornare al nostro paragone, questi esercizi hanno un valore simile alle piante schizzate da un architetto, le quali gli servono da adeguato ammaestramento per il suo vero lavoro; anche negli esercizi in questione l'allievo imita un architetto, ma uno di quegli architetti che, in uno spazio vuoto, trova sempre il modo di metterci un abbellimento rimastogli nella memoria, senza preoccuparsi del senso e della ragione per cui lo si introduce.

Sapendo che l'unica ragione e l'unico principio che governa il moto indipendente delle parti sta solo nell'impulso interno dei temi e dei motivi, e non nel piacere modesto per gli abbellimenti e gli ornamenti a buon mercato, sono spinto a interdire esercizi la cui soluzione serve a sfoggiare, tutt'al più, un'abilità fittizia, che chiunque tende alla verità deve imparare a odiare, un'abilità propria di quelli che sanno trovare prestissimo «come si fa», ma non «che cos'è». Inoltre, a parte questa considerazione, tale materia non rientra nell'armonia, ma nel contrappunto, ammesso che faccia parte

dell'arte e dell'insegnamento. Tuttavia non viene insegnata nemmeno nel contrappunto, come se chi insegna il contrappunto non potesse essere così poco serio come uno che scrive soltanto un trattato d'armonia. Il fatto stesso di occuparsi di una materia tanto più seria implica che l'idea di fingere, in tal modo, il moto delle parti, l'idea che si possa solo pensare di fingere qualcosa, viene esclusa a priori. È per questo, e anche perché servono a procurarsi un *diploma*, che se ne occupano *tutti* i trattati d'armonia, mentre se non proprio tutti, comunque quasi tutti i trattati di contrappunto non ne parlano. Ci sono però certi autori – che non nomino nemmeno affinché li si possa dimenticare presto – i quali, spinti dal successo pedagogico dei loro colleghi delle classi inferiori, non comprendono perché mai non si possa insegnare male anche il contrappunto come si insegna l'armonia; e così insegnano – a tanto si può arrivare quando il buon senso abbandona l'intelligenza – a fingere una parvenza di vita con voci fittizie su armonie illusorie.¹

Non si vede quindi per quale ragione dovrei occuparmi più a fondo del rapporto tra le armonie e la divisione in battute. Si aggiunga a questo che in campo ritmico la musica si trova nella stessa situazione che in campo armonico, in quanto negli ultimi 150 anni non si è limitata a restare prudente per conservare la sua saggezza, ma ha preferito allargare le sue conoscenze con ardite scoperte. Di conseguenza il distacco tra la visione armonica e quella ritmica si è modificato in rapporto a quello che esisteva già prima,

1. I due esempi seguenti, scelti a casaccio, possono servire a dimostrare fino a qual punto l'uomo ha perso la coscienza del buon senso. Ecco il primo. La strada è il collegamento per via terrestre di due luoghi chiusi. Ma da quando, in relazione all'aumento del traffico, le strade cittadine vengono costruite più lunghe e più larghe, sparisce sempre più il termine «vicolo», e presto non lo troveremo più nel nostro vocabolario.

Ed ecco il secondo. Ci si lamenta che nelle città nuove le strade (più esattamente dovrei dire i vicoli) sono rettilinee e formano angoli retti, il che non sarebbe bello. Lo scopo delle strade non è però di essere belle: esse sono solo spazi intermedi tra le file di edifici e servono a creare un collegamento da una casa all'altra, permettendo l'accesso a ciascun edificio. Dov'è possibile, cioè in pianura, le strade vengono disposte in linea retta, che nella nostra geometria terrestre è la linea più breve che congiunge due punti, risparmiando così tempo, lavoro e denaro. Dove non è possibile, cioè quando il terreno è ondulato e collinoso e la comunità non trova i soldi per spianarlo, la strada non segue tanto i vecchi sentieri quanto le arterie del grande traffico e raggiunge la cima descrivendo grandi curve intorno

divenendo enorme; e se la teoria dell'armonia, che si trovava a uno stadio assai superiore, non ha potuto tener dietro a un'evoluzione tanto rapida, anche il ritmo è rimasto logicamente indietro e in misura assai maggiore.

Questa osservazione chiarirà quali possono essere i compiti e le prospettive delle ricerche teoriche in campo ritmico.

La divisione in battute rispecchia un fatto naturale che si è poi evoluto artificialmente. Essa ha il massimo grado di naturalezza quando imita il ritmo della lingua o di altri rumori naturali; diventa invece artificiale (e dunque anche non naturale) quando le leggi del sistema, scendendo per li rami, fanno derivare da se stesse nuove leggi, e quando incomincia la matematica pura. Nasce naturalmente di qui anche l'arte, ma se il sistema presume di eleggersi a norma anche dell'arte, di quell'arte che nasce nuovamente dal ritmo della natura, si ha tutto il diritto di spegnere la debole scintilla presente in questa parvenza. È, in verità, una scintilla ben debole: se ci si chiede la ragione della distribuzione della musica nel tempo, l'unica risposta è che altrimenti ci è impossibile trascriverla. La misuriamo per renderla più simile a noi, per circoscriverla con esattezza, dato che siamo in grado di riprodurre solo ciò che è circoscritto. La fantasia invece è in grado di immaginare anche l'illimitato o almeno ciò che appare tale, per cui nell'arte noi riproduciamo mediante elementi ben circoscritti qualcosa di illimitato.

Inoltre, il metodo per misurare il tempo in musica è di gran lunga insuf-

ad ogni altura di un certo rilievo, com'è consigliabile per i polmoni degli uomini e dei cavalli. Ecco da che cosa deriva la bellezza topografica delle vecchie città. Non voglio certo negare questa bellezza, come non nego quella delle città nuove: le une e le altre sono ugualmente belle in quanto coloro che le hanno concepite hanno fatto il loro dovere basandosi sul buon senso, prima di ogni altra cosa. Il buon Dio li ha poi ricompensati dando all'osservatore la capacità di dimenticare la logica e di trovar bello ciò che è solo pratico. Ma fino a che punto può giungere questa dimenticanza, con tutto il piacere che può dare la bellezza? Mi è capitato spesso, in una grande città tedesca, di dover andare in tutta fretta in una casa centrale di un nuovo quartiere, e la mia pazienza è stata messa a dura prova, ché vi son potuto arrivare solo per lunghe vie traverse. I vicoli (denominati naturalmente «vie») erano disposti all'incirca come i viali di un parco dell'epoca di Luigi XIV. La cultura, a cui, a forza di leggere, la seconda generazione sa arrivare aiutandosi col denaro della prima, è certo notevole; ma temo che la prima generazione, che ha letto di meno, si sarà lamentata non di rado tutte le volte che, per via di tutte queste giravolte, è arrivata in borsa qualche minuto più tardi.

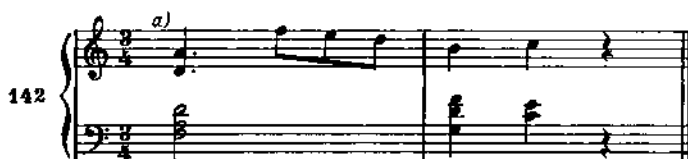
ficiente ed approssimativo, errore questo che però è quasi in grado di correggere quello precedente. L'oscillazione delle nostre unità di tempo, regolate solo in base alla sensibilità, si avvicina – seppur rozzamente – alla detta libertà dell'incommensurabile: forse proprio perché è regolata dalla sensibilità. Del pari, noi correggiamo tali errori per mezzo di accentuazioni, accelerandi, rallentandi, indugi e così via, anche se crediamo con fermezza di essere ancora legati troppo rigidamente a un'unità di misura arbitrariamente scelta, per poter render giustizia all'irregolarità del ritmo libero e naturale, ovvero alla sua regolarità eccessivamente complessa, tale da poter essere espressa solo con superiori leggi matematiche.

È facile comprendere come nella norma ci si serva dei rapporti numerici semplici del nostro sistema di misura, e probabilmente, in tal modo, si arriva anche più vicini al ritmo libero. Ma ci si guardi dal ritenere sufficienti queste basi meschine e dal proclamare che tutta quanta la musica deve fondarsi su di loro; perché la suddivisione musicale del tempo resterebbe troppo primitiva in rapporto ai suoi modelli, anche se si basasse su premesse aritmetiche più complesse: al punto che, fino a qualche tempo fa, si accontentava dei multipli di 2 e di 3 (infatti non è molto che si usano il 5 e il 7, mentre l'11 e il 13 non ci sono ancora). Ma – non mi stancherò mai di dirlo – per quanto l'uso di battute insolite possa essere utile a creare l'aureola dell'originalità, è pur vero che con questi soli mezzi non è possibile ottenere una novità vera: un ottavo in più o in meno non serve a ridar valore a un'idea musicale consunta, mentre si può trovar l'originalità vera anche in una normalissima battuta in quattro quarti.

V'è da aspettarsi che non ci si limiterà ai numeri 2, 3, 5 e 7, tanto più che l'ultimo ventennio ha dimostrato che il senso della misura si adegua con facilità, che quasi ogni esecutore apprende rapidamente le suddivisioni più complicate e che tutto questo è oggi ovvio sia agli ascoltatori sia ai suonatori. Lo spirito creatore si mette alla ricerca anche nel campo del ritmo e si sforza di riprodurre i modelli che la natura – la sua natura – gli dà. Ecco perché le nostre suddivisioni di battuta, con la loro primitiva imitazione della natura e il loro semplice metodo aritmetico, non bastano più ai nostri bisogni ritmici. La nostra fantasia va oltre le stanghette di battuta, servendosi di spostamenti d'accento e facendo seguire diversi tempi battuta per battuta; con tutto questo, un compositore non è in grado di dare un quadro praticabile dei ritmi che ha in mente nella realtà. Anche qui il futuro porterà delle novità. Il vecchio sistema è sempre vincolante, ma oggi

non semplifica più l'esposizione, anzi la rende più complessa: se ne può convincere chiunque guardi la figurazione ritmica di una composizione moderna.

Si capirà pertanto che non v'è molto da dire delle leggi relative al ritmo e che basta tener presenti due norme ancora vive per metà nel secolo scorso e dunque adatte a promuovere l'efficacia formale dei nostri esercizi. La prima norma riguarda il pedale, e se ne parlerà nel prossimo capitolo; la seconda riguarda il secondo rivolto, che nella *cadenza* si presenta come un ostacolo prima dell'accordo di settima di dominante. Questo accordo deve trovarsi sempre e soltanto sul tempo forte della battuta,¹ ragion per cui l'accordo di settima di dominante verrà sul secondo tempo e quello conclusivo di nuovo sul primo. Tuttavia l'accordo conclusivo si presenta spesso anche sul tempo debole.



In questi e in simili casi di spostamento ritmico e di cambiamento d'accentuazione, in cui la misura non è più che un metodo di numerazione, capita talvolta che l'accordo di quartà e sesta si trova sul tempo debole: anche

1. Il tempo accentuato (o forte) è il primo in qualsiasi misura di battuta; nel tempo binario il tempo non accentuato (o debole) è il secondo, nel ternario il secondo e il terzo. Nei tempi di struttura più complessa (4/4, 8/4, 6/4, 6/8, ecc.) il rapporto di accentuazione, suddividendo i valori maggiori, è analogo, secondo che si abbia un'unità ogni due o ogni tre di queste suddivisioni, cioè qualora l'unità sia divisa in due o tre parti.

questa dunque non è una legge valida in assoluto. Però per quel tanto che questo accordo è stato usato nella musica moderna, essa è valida quasi in assoluto. Si tratta, badiamo bene, solo del secondo rivolto in cadenza, perché l'altro, quello di passaggio, è naturalmente libero e può stare tanto sul tempo forte quanto su quello debole.

Raccomandiamo però all'allievo, per evitare scambi da cui egli non può ancora trarre alcun giovamento artistico, di tralasciare sul tempo forte anche l'accordo di quarta e sesta di passaggio. Per il resto posso fare a meno di dare altre norme sul ritmo; e l'allievo può, d'ora innanzi, scrivere i suoi esercizi servendosi della suddivisione in battute, cambiando armonia ad ogni minima - dal momento che non cerchiamo effetti ritmici, ma solo effetti armonici - e servendosi del tempo 4/4 che ne comprende due per battuta:

Do magg. - sol magg.

143

Do magg. - la min.

Dal momento che la modulazione al secondo circolo delle quinte ha un'affinità minore di quelle al terzo e al quarto, è anche più complicata. Ci occuperemo dunque dapprima di queste ultime, tralasciando per il momento la prima.

Partendo da *do* maggiore e *la* minore, le tonalità del terzo circolo ascendente delle quinte sono *la* maggiore e *fa* # minore; quelle del quarto, sempre ascendente, *mi* maggiore e *do* # minore; quelle del terzo circolo discendente sono *mi* ♭ maggiore e *do* minore; quelle del quarto, sempre discendente, *la* ♭ maggiore e *fa* minore.¹

Modulazioni al terzo e al quarto circolo ascendente delle quinte

Le più semplici modulazioni al terzo e al quarto circolo delle quinte ascendenti si ottengono sfruttando l'*affinità delle tonalità omonime* (*la* minore e *la* maggiore, *mi* minore e *mi* maggiore, ecc.).² È un'affinità che dipende

1. «Ascendendo» significa nella direzione in cui i diesis aumentano o i bemolli diminuiscono, «discendendo» nella direzione in cui i diesis diminuiscono ovvero i bemolli aumentano. È logico che, a volte, il *sol* ♭ maggiore dovrà essere inteso come *fa* # maggiore, il *do* ♭ maggiore come *si* maggiore o il *re* ♭ maggiore come *do* # maggiore: ne deriva che il *re* ♭ maggiore dista dal *la* maggiore quattro quinte in senso ascendente e otto in senso discendente.

2. Questo metodo, specie quando si deve raggiungere una tonalità maggiore, è talmente frequente nella letteratura musicale classica che può essere considerato come il più importante. In quei casi serve di solito a riportare alla tonalità d'impianto, come capita, per esempio, nei «ponti» e nella cosiddetta «riconduzione» della sonata (la parte finale dello «sviluppo»). Il vantaggio di questo metodo è

dall'identità della fondamentale e dell'accordo di dominante, e sono questi che in determinate condizioni permettono lo scambio. Per esempio: *mi sol #*-*si* è dominante tanto di *la* minore che di *la* maggiore; e se questo accordo si presenta da solo può essere seguito sia dalla tonalità minore sia da quella maggiore; se ora esso proviene dal modo minore (come V grado di *la* minore), sarà nostro compito allontanare e liquidare le condizioni specifiche della tonalità minore e presentare l'accordo in modo che esso abbia un'emancipazione tale da poter andare tanto al modo maggiore quanto al modo minore. La possibilità di andare al maggiore è inoltre favorita dalla tendenza che ha ogni triade – specie del tipo della dominante – a risolversi in un accordo perfetto maggiore con un salto di quarta ascendente della fondamentale: sembra allora, come ho già accennato, che esso non badi più ai limiti propri della tonalità, prendendo coscienza della propria eufonia naturale.

Questo scambio di una tonalità minore (*la* minore) con l'omonima maggiore (*la* maggiore) serve, com'è facile notare, anche per modulare partendo dalla *tonalità parallela* della tonalità minore iniziale (*do* maggiore) e per modulare alla *tonalità parallela* maggiore della tonalità d'arrivo (*fa #* minore); infatti – e abbiamo parlato già più volte dell'affinità delle tonalità parallele –

che l'orecchio viene preparato all'imminente tonica nel momento in cui individua l'omonima tonalità minore, mentre peraltro il maggiore in arrivo conserva ancora la possibilità della sorpresa voluta dal cambio di genere. Esso è dunque preparato eppure sorprendente, è atteso, ma risulta nuovo: sono imperativi dell'intelletto e del gusto dell'ascoltatore, a cui nessun artista potrà mai sottrarsi interamente. Eppure con questo mi pare che si voglia un po' ingannare se stessi: si vuole che avvenga quello che ci si attende (che si può cioè indovinare e predire) e, nello stesso tempo, si desidera essere sorpresi. Forse è la soddisfazione di avere indovinato che viene ancora aumentata dai giustificati dubbi della propria sensibilità sempre incerta; e forse è per questo che l'arrivo di quello che ci si attendeva ha un effetto così sorprendente. V'è comunque da osservare che l'ascoltatore si attende che anche la musica nuova soddisfi queste due esigenze: egli desidera opere nuove purché se le aspetti, e in fondo egli aspetta solo un arrangiamento di vecchi ingredienti, non un'opera veramente nuova, né, d'altra parte, quegli ingredienti devono essere troppo antichi: «moderno, ma non ultramoderno». Gli artisti che riescono a realizzare questa truffa soddisferanno il pubblico per qualche tempo, distogliendolo dal dilemma dei suoi desideri contraddittori; ma, dopo un po' di tempo, anche il pubblico ne avrà abbastanza, dimostrando in via indiretta di avere sempre un certo istinto per le opere veramente buone, anche se ne serve quasi esclusivamente contro di loro.

il *do* maggiore può essere considerato come la regione dei suoni non alterati di *la* minore e può rapidamente arrivare ai suoni caratteristici di *la* minore (*fa* e *sol* #), trattando il quarto e il quinto suono come punti di volta, cioè come sesto e settimo suono di *la* minore.

Allo stesso modo, un *la* maggiore raggiunto con lo scambio suddetto può essere trasformato in *fa* # minore. Una modulazione di questo tipo da *do* maggiore a *la* maggiore o a *fa* # minore, o da *la* minore a *fa* # minore può ovviamente essere formulata anche come segue: da *do* maggiore a *la* maggiore, passando per *la* minore, o a *fa* # minore, passando per *la* minore e *la* maggiore; da *la* minore a *fa* # minore, passando per *la* maggiore. Non è però affatto necessario supporre queste tonalità intermedie, e raccomando nuovamente di interpretare il *do* e rispettivamente il *la* maggiore che precedono il *la* e (rispettivamente) il *fa* # minore come un *la* minore e rispettivamente un *fa* # minore non caratterizzati, di rivolgere quindi l'attenzione alla neutralizzazione dei punti di volta e di realizzare il passaggio dalla regione dei suoni non alterati a quella dei suoni alterati seguendo, come abbiamo fatto sinora, lo schema della modulazione da *do* maggiore a *la* minore.

Anche la modulazione al quarto circolo delle quinte ascendente si basa sullo stesso principio: da *do* maggiore (o *la* minore) a *mi* maggiore (o *do* # minore). Si tratta in questo caso di mutare il *mi* minore in *mi* maggiore. Qui è più giusto supporre l'esistenza della tonalità intermedia di *mi* minore; e in questo caso si avrebbe allora una modulazione nel primo circolo ascendente delle quinte a cui se ne somma una al terzo ($1 + 3 = 4$). Ma poiché l'accordo di volta – cioè la triade di dominante di *mi* minore – si presenta come dominante secondaria sul VII grado di *do* maggiore o sul II di *la* minore, e poiché d'altro canto la diversa interpretazione degli accordi può cominciare già dal primo – come si è visto fin dalla modulazione da *do* maggiore e *la* minore a *mi* minore: il I grado di *do* maggiore è uguale al VI di *mi* minore, il I di *la* minore al IV di *mi* minore – nemmeno qui è assolutamente necessario fare questa supposizione ausiliaria.

Il nostro assunto modulativo si divide in tre parti:

1. Introdurre il V grado della tonalità d'arrivo prima come V grado della tonalità minore omonima; al tempo stesso, neutralizzare eventualmente i suoni non alterati.
2. Trasformare questa dominante di una tonalità minore in dominante di una tonalità maggiore; questo serve a preparare lo scambio.

3. Passare alla tonalità maggiore ed eventualmente poi alla relativa minore.

Segue infine la normale cadenza.

Occupiamoci dapprima della *trasformazione della dominante*. La maniera più semplice per realizzarla è di tenerla legata fintantoché se ne dimentica la derivazione dal modo minore: con una corona, per esempio. È questo di fatto un mezzo usato sovente anche nelle composizioni classiche per eliminare vincoli precedenti. Anche l'efficacia di una «grande pausa» orchestrale sta nella tensione insita nel fatto che non si sa che cosa verrà di diverso da quello che v'era prima: perché può appunto venire qualcosa di diverso. Ma questo mezzo noi non possiamo usarlo, perché per superare la sua relativa povertà (è un mezzo oggi povero, perché ormai consunto) disponiamo di una possibilità di sorpresa assai modesta, quale ci è offerta dai nostri mezzi; e poi anche perché non vogliamo ottenere i nostri effetti con raffinatezze di esecuzione, ma solo per mezzo dell'armonia.

Due forme però di questo ripiego possiamo usarle: in primo luogo *la parte che resta ferma*, e specialmente il caso particolare del *pedale*; in tal caso, resta legato solo un suono – il più importante, cioè la *fondamentale* – a sostituzione e come supplente di tutto l'accordo, mentre le altre parti si muovono formando gli accordi del caso; e in secondo luogo, il *passaggio ripetuto per la dominante*.

La nota legata si distingue, in questo caso, dalla nota o dalle note che di solito restano ferme più o meno a lungo nelle più semplici successioni di accordi, per il fatto che qui le altre parti possono costituire anche accordi di cui la nota che resta ferma potrebbe difficilmente far parte, cioè accordi dissonanti. Di solito a restar legata è la fondamentale o la quinta della tonica o di un accordo di dominante (anche secondaria), ma, in certi casi, può essere anche la terza. Dicesi dunque *pedale* una parte ferma quando si tratta del basso (che per lo più – nel nostro caso sempre – è anche la fondamentale dell'accordo).

Il pedale serve principalmente per ritardare il discorso o per riassumerlo. Dovendo, per esempio, ritardare la conclusione armonica di un pezzo di musica – come nelle esposizioni – o raggiungere la massima chiarezza prima di un passaggio armonico decisivo – per esempio prima di una ripresa, quando si deve «consolidare la dominante» – il pedale è un artificio giustificato, efficace e molto usato. Impiegato con effetto di bordone – purché non si tratti quasi di una citazione dalla musica popolare, di cui è tipico –

non ha artisticamente un profondo significato armonico e denota, in genere, una natura armonica pigra, l'incapacità di scrivere un buon basso. Le leggi che ci interessano, riguardo alle note tenute e al pedale, si riferiscono ai punti in cui inizia e finisce la parte legata: deve incominciare sul tempo forte della battuta, deve essere, sia all'*inizio* sia, alla *fine*, consonanza nell'accordo, deve terminare sul tempo debole, e gli accordi compresi tra gli estremi devono naturalmente costituire delle successioni armoniche logiche e appartenere al grado più prossimo di affinità.

L'allievo dovrà osservare con cura tutte queste indicazioni relative al ritmo, poiché, dal momento che noi non ci curiamo di conseguire effetti ritmici, non ci interessa nemmeno di ammettere delle eccezioni ritmiche. È chiaro peraltro che queste leggi sono troppo ristrette per non essere contravvenute molto spesso dalla realtà artistica. Nell'ambito del semplice schema da noi prescelto si offrono ancora sufficienti possibilità di variazione per sfruttare appieno i mezzi finora disponibili. I nostri pedali non saranno mai eccessivamente lunghi e ci accontenteremo di metterne in evidenza la funzione.

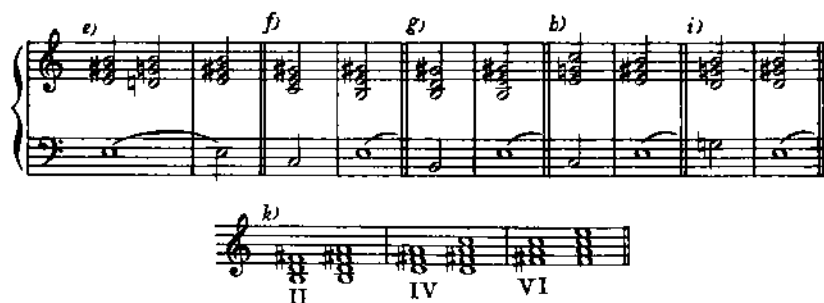
La cosa più importante, ai nostri effetti, è che la dominante che ci interessa si possa presentare due volte, cioè all'inizio e al termine del pedale: ponendola infatti in questi due punti rispettiamo, nel miglior modo possibile, la condizione per cui la nota tenuta deve essere qui consonanza. La ripetizione dell'accordo è poi un rinforzo che fa dimenticare la sua origine dal modo minore, elevando in un certo senso il peso specifico della dominante e favorendo in tal modo la sua capacità di volgersi al maggiore. L'orecchio d'altronde non perde neppure per un istante, nel corso di questi accordi, il senso preciso di quello che avviene, e questo grazie alla nota legata. Come norma generale, tra il primo e l'ultimo accordo del pedale ne metteremo solo un terzo di collegamento, in modo che il tutto duri complessivamente tre minime.

144

a) 1 2 1 2 b) c) d)

chiusa

V V



Sul primo tempo forte dunque (es. 144) il V grado; sul tempo debole l'accordo di collegamento; e sul nuovo tempo forte ancora il V grado, possibilmente in altra posizione (variazione). Pensando ai gradi da scegliersi per l'accordo di mezzo, bisogna innanzi tutto escludere quelli che ostacolano la nuova interpretazione dell'accordo, cioè gli accordi che sono più simili a *la* minore che a *la* maggiore; quelli, in altre parole, che contengono la terza minore della tonica (il *do*): I, III e VI di *la* minore; inoltre quelli appartenenti ancora alla regione di *do* maggiore al punto da render necessari dei passaggi cromatici (es. 144 *d* e *e*): questo perché una dominante non può venirsi a formare per via cromatica.

Come si vedrà nel prossimo capitolo, la relazione alla sottodominante del modo minore è però tale che il predominio della tonica resta sempre; e poiché la tendenza della dominante a risolversi nel maggiore è abbastanza forte, anche il I e il VI non faranno gran danno. È comunque molto meglio scegliere accordi appartenenti – in qualità di dominanti secondarie, di triadi diminuite artificiali e di accordi di settima diminuita pure artificiali – tanto a *la* minore che a *la* maggiore. Questi accordi sono il II grado come dominante della dominante (*si-re #fa #la*) e come accordo di settima diminuita (*re #fa #la-do*); in quest'ultimo caso anche la terza minore *do* non dà alcun fastidio. Adatti sono però anche gli accordi del II, IV e VI grado di *la* minore con il sesto grado alterato, anche se contengono il *do*, poiché questo suono viene allora ad essere dissonanza e dovrà comunque risolvere nel *si* (v. es. 144 *k*). Data la successione delle fondamentali (III-V) va invece escluso il 144 *b*, mentre in 144 *c* (VII-V) l'accordo del VII grado è una triade diminuita che esige un trattamento diverso.

Restano da esaminare i movimenti di fondamentale. Gli unici gradi che danno soltanto movimenti forti sono il IV e il VI (145 *e-b*: V-IV-V e V-

VI-V), mentre dopo il I e il II grado – il VII e il III non vanno presi in considerazione – abbiamo un movimento debole o discendente (145 *b*, *c*, *d* e *i*), che però non è naturalmente da escludersi. Peraltro il I grado è poco adatto, dal momento che deve comparire al termine del pedale come I grado della tonalità maggiore. Negli es. 145 *e*, *f* e altrove si hanno difficoltà nel moto delle parti che rendono inevitabili intervalli melodici diminuiti o aumentati. Il fatto che il settimo e il sesto grado di *la* minore discendano (in 145 *g* e *h*) si spiega facilmente supponendo che ci si trovi già in *la* maggiore, supposizione tanto più giustificata se il pedale è stato introdotto dalla dominante della dominante o da accordi analoghi. Le forme più adatte sono quelle in cui i suoni dell'accordo del V grado si ottengono con un movimento che sia dovuto alla risoluzione di dissonanze. L'accordo di collegamento, se è un accordo di settima, non può essere completo; si cercherà allora di esprimere la dissonanza con i suoni più caratteristici: fondamentale, settima ed eventualmente quinta diminuita.

145

a) b) c) d)

V VI
la min.

V II

V II

V II

e) f) g) h) i) k)

VI IV IV IV I II

l) m) n) o) p) q)

II II II VI VI VI

Per realizzare questo procedimento di scambio che si chiama «*indugio sulla dominante*» tenendo una *nota legata* nelle parti superiori, e anche per il cosiddetto *passaggio per la dominante*, valgono le stesse norme indicate per il pedale.

146

La differenza tra queste ultime forme e il pedale consiste soprattutto nel fatto che la voce che resta ferma non è più il basso (v. es. 146 a, b, c, d, e), per cui sarà forse bene evitare dissonanze troppo dure e magari eliminare del tutto, al momento del passaggio per la dominante (es. 146 f e g), la parte legata. Raccomandiamo di condurre le parti a scala, in modo che l'accordo di collegamento appaia giustificato in parte da note di passaggio e da elementi melodici. Il V grado può presentarsi anche in primo rivolto sia all'inizio sia alla fine. Buoni servizi presteranno qui la dominante della dominante e gli altri accordi da questa derivati, in quanto questo accordo è in grado di dare alla dominante quasi il peso di una tonica; il che è utile per molti scopi. Specie quando, come nel nostro caso, la dominante deve attirare su di sé tutta l'attenzione, sarà bene introdurla in questa maniera — io dico di questo procedimento: «*realizzarla come una tonalità a sé stante*».

Le idee esposte per quanto riguarda la dominante quando appare per la seconda volta, valgono naturalmente anche per la prima: essa va introdotta cioè dagli stessi accordi. Si veda in 147 A il riassunto di tutte queste possibilità (ho già indicato negli es. 144 f-i quali sono gli accordi non uti-

lizzabili, spiegando anche le ragioni per cui non sono adatti a questo «indugio sulla dominante»).

147 a

A II-V

IV-V

VI-V

147 b

B V-I

V-IV

V-VI

V-III

IV

V - II

II VII III IV

Ripetiamo che anche qui è importante rispettare i punti di volta, indipendentemente dal fatto che si sfoci in *do* maggiore o in *la* minore. È naturalmente possibile arrivare a questi gradi e a queste forme anche con l'impiego di dominanti secondarie e di altri accordi artificiali.

Passiamo ora alla fine del pedale. Punto d'arrivo è il I grado, ma esso può essere ritardato in diversi modi (v. 147 B), in primo luogo mediante i passaggi ascendenti della fondamentale (V-I, le cadenze evitate V-VI e V-IV, e V-III, quest'ultimo passaggio però meglio con la dominante secondaria sul III grado); ammissibile anche, se non ci sono ostacoli al buon proseguimento, la successione V-II. Cambiare possibilmente la posizione degli accordi iniziale e finale. L'accordo finale può seguire anche direttamente, sul tempo debole; ma si può inserire ancora l'accordo di settima o l'accordo perfetto diminuito sul V grado, in modo che il primo accordo decisivo per la tonalità maggiore venga a trovarsi sul tempo forte della battuta successiva.

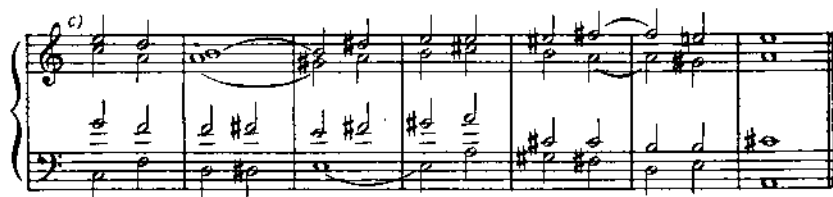
148

a)

do magg. I VI
la min. III I VI II

b)

do magg. I
la min. III VI IV II



I



V VI

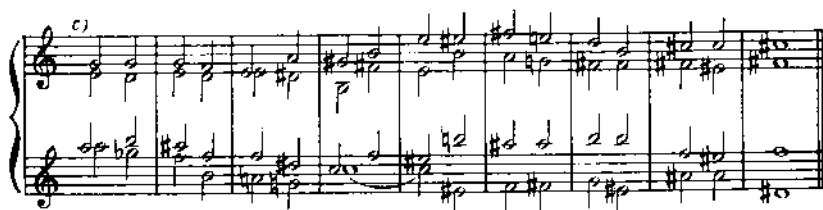
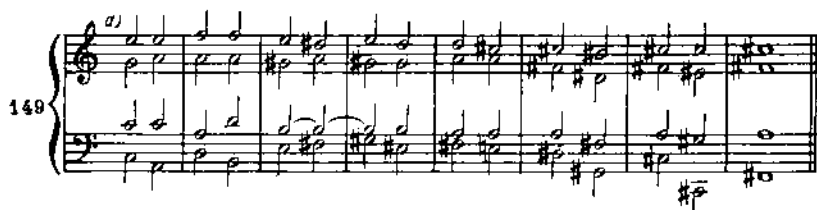


III IV

Per non allungare eccessivamente gli esercizi, raccomandiamo di non impiegare più di quattro-sei accordi al massimo prima che si presenti la dominante.

Nell'es. 149 abbiamo la modulazione al *fa* # minore; si va qui alla dominante nella maniera già descritta, come se si dovesse sfociare in *la* maggiore; solo che, dopo l'indugio sulla dominante, si cadenza a *fa* #. Particolarmente adatti per la conclusione sono qui la dominante secondaria e l'accordo di settima diminuita del III grado della tonalità maggiore parallela (*la* maggiore).

Per esercitarsi, l'allievo può risolvere diversamente nella cadenza le modulazioni indicate, modulando gli es. 148 al *fa* # e, quelli 149 al *la* maggiore.



Ecco la modulazione da *la* minore a *la* maggiore e *fa* # minore:

150

a)

b)

151

a)

b)

c)

la magg.

V III VI

In quest'ultima modulazione l'allievo può già impiegare un maggior numero di dominanti secondarie, accordi di settima diminuita e simili, in quanto essi favoriscono molto la possibilità dello scambio. Sarà opportuno tuttavia realizzare, anche questa volta, i primi esercizi senza o con pochi accordi alterati, per aver sempre una percezione esatta della successione delle fondamentali. L'allievo non dovrà mai tralasciare di tener presente questo, anche quando sarà più sicuro nel maneggiare i singoli accordi e anche se ritiene che non gli sia più necessario il controllo dei movimenti di fondamentale.

Realizzando, per la prima volta, esercizi con un ritmo determinato, l'allievo tenderà a vedere in ogni gruppo di due battute una frase a sé stante: cosa tutt'altro che raccomandabile se vuol dare un rilievo di qualche vivacità alla voce superiore. Servendosi di ripetizioni «a progressione», nascono spesso vincoli tematici ai quali è poi difficile sottrarsi; per questo un esercizio troppo «melodico» in genere non è molto buono.

La modulazione al *quarto circolo delle quinte ascendente* si basa, come ho detto, sul medesimo principio: soltanto, qui non si va alla dominante di *la* minore, ma a quella di *mi* minore. I rapporti tra *do* maggiore (o *la* minore) e *mi* minore sono così diretti che non è certo più difficile modulare in *mi* che in *la* minore. Invece di considerare l'accordo di partenza come III grado di *la* minore, lo si considererà come VI di *mi* minore. Tutto il resto — introduzione della dominante, indugio o ripetizione della dominante stessa, fine del pedale e cadenza — rimane identico, in modo che l'allievo può modulare, per trasposizione (con piccole modifiche), dal terzo circolo delle quinte anche al quarto circolo, e di qui viceversa al terzo: raccomando questo come esercizio supplementare. Per il resto dovrà invece impostare gli esercizi riflettendo per proprio conto.





Modulazioni al terzo e al quarto circolo discendente delle quinte

(da *do* magg. e *la* min. a *mi* ♯ magg. e *do* min. a *la* ♯ magg. e *fa* min.)

Per queste modulazioni impiegheremo un mezzo simile a quello precedente ma meno complicato. Abbiamo visto or ora come a una dominante derivante da una tonalità maggiore possa seguire una tonica maggiore, invece che una tonica minore. Qui avviene il contrario: il primo grado di una tonalità maggiore viene considerato come dominante (o eventualmente dominante secondaria) cui segue una tonica minore. Anche qui v'è un'ana-

logia nel fatto che le dominanti (*sol-si-re*) delle tonalità omonime (*do* maggiore e *do* minore) sono identiche, e quindi lo stesso accordo può essere seguito sia da una tonica maggiore, sia da una tonica minore. Se allora si considera già il primo accordo della tonalità di partenza *do* maggiore (in *la* minore sarà necessario prima introdurre questo accordo come III grado) come dominante in questo senso, gli si può far seguire subito un accordo minore sul *fa*, eventualmente favorito da un *si* ♯ settima che faccia da battistrada. Poiché questo *do* è la prima volta dominante (V grado di *fa* minore), la seconda dominante secondaria (I grado di *do* minore, VI di *mi* ♯ maggiore, III di *la* ♯ maggiore), la triade minore che segue - *fa-la-b* - può essere considerata sia come I grado (di *fa* minore) sia come II di *mi* ♯ maggiore, IV di *do* minore e VI di *la* ♯ maggiore.

Si arriva così a una regione che non potevamo raggiungere con i mezzi fin qui noti: questa modulazione è d'una semplicità estrema perché, come ho detto sovente, il I grado ha la tendenza a risolversi nel suono che sta una quinta sotto, cioè di diventare quinta - dunque dominante - di questo suono. D'altronde essa tende anche a risolversi in un accordo maggiore: ma nel minore, se non è la natura, è la convenzione che ammette appunto che essa sia seguita da un accordo minore.

153

do magg. I
mi b magg. VI II V I IV

The image displays three systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), marked with a forte *f* dynamic. The second system is marked with a piano *p* dynamic and features a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The third system is marked with a mezzo-forte *mf* dynamic and continues the progression in the two-flat key signature. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines, illustrating different harmonic paths and modulations.

È facile però provocare la monotonia. Se infatti, come nell'es. 153 *a*, dopo il II grado (di *mi* ♯ maggiore) tendiamo subito a concludere per la via più breve (V-I), abbiamo una serie di salti di quarta ascendenti della fondamentale: il che non è raccomandabile non solo perché è monotono, ma anche per la ragione che forse è troppo naturale, troppo ovvio perché vi si possa notare un impegno; ed è giusto proibire simili successioni perché chi si serve di un mezzo così ovvio e banale dimostra troppo poca fantasia. In se stesse queste successioni sono naturalmente buone, addirittura troppo buone: e il troppo stroppia; di conseguenza l'allievo deve evitare il ripetersi continuo di questi movimenti della fondamentale. Né giova molto l'impiego di rivolti, di accordi di settima o anche di accordi di settima diminuita: bisogna badare a ottenere maggior varietà per mezzo di cadenze sospese o inserendo altri gradi della scala (es. 153 *f*).

Nella *modulazione al quarto circolo inferiore delle quinte* la tonalità può essere raggiunta più facilmente con una cadenza d'inganno (153 d).

Più difficile la modulazione partendo da *la* minore, in quanto il *la* naturale si contrappone nettamente al *la* $\flat$ della tonalità d'arrivo (si potrebbe quasi dire che v'è una falsa relazione). Per togliere subito di mezzo il *la* si raccomanda di trattarlo, nella parte in cui è più evidente (soprano o basso), come se fosse il sesto grado di *do* minore, cioè di farlo andare al *do* passando per il *si* (es. 154 a). Molto adatto l'accordo di settima diminuita (*si-re-fa-la* $\flat$) perché (v. es. 154 b) permette che il *la* vada al *sol* passando per il *la* $\flat$. Ancora migliore la soluzione dell'es. 154 c, dove questo passaggio avviene nel soprano – che è la voce più in evidenza – e dove proseguendo si incontra anche il *re* $\flat$, in modo che la tonalità di *fa* minore viene preparata con i suoni che le sono più peculiari.

154

Two musical staves for example 154. Part a) shows a melodic line in the soprano voice (treble clef) moving from A natural to A flat via B flat, while the bass line (bass clef) provides harmonic support. Part b) shows a similar progression in the bass line, with the soprano line providing harmonic support.

Two musical staves for example 154, parts c) and d). Part c) shows a melodic line in the soprano voice (treble clef) moving from A natural to A flat via B flat, with the bass line (bass clef) providing harmonic support. Part d) shows a similar progression in the bass line, with the soprano line providing harmonic support.

A musical staff for example 154, part e). This staff shows a melodic line in the soprano voice (treble clef) moving from A natural to A flat via B flat, with the bass line (bass clef) providing harmonic support.

Nell'es. 154 *c* l'accordo di settima diminuita è seguito dal determinante accordo di settima del I grado di *do*. I suoni dell'accordo di settima diminuita non devono presentarsi necessariamente per via cromatica (es. 154 *d*); inoltre possiamo permetterci fin d'ora (*per il momento però solo con l'accordo di settima diminuita*) di impiegare intervalli melodici aumentati e diminuiti.

Studiando la modulazione al terzo e al quarto circolo delle quinte discendenti abbiamo visto qual è la relazione di una tonica di modo maggiore con la sottodominante minore, cioè la sua capacità di essere dominante di una triade minore. Naturalmente questa circostanza va sfruttata non solo per modulare, ma anche per ampliare la cadenza, per arricchire il discorso musicale nell'ambito di una tonalità. La nuova affinità stabilita con questo rapporto dell'accordo principale permette di acquisire alla tonalità, oltre agli accordi della scala e a quelli aggiuntisi per imitazione dei modi gregoriani, anche le triadi secondarie delle tonalità alla cui sfera appartiene questo accordo minore di sottodominante, cioè gli accordi del terzo e quarto circolo delle quinte, con cui la tonalità viene notevolmente ampliata. Per la tonalità di *do* maggiore abbiamo:

Da fa min. e la b magg. Da do min. e mi b magg.

155

I II III IV V VI VII III V VI

fa min. do min.

Prima di passare all'esame delle possibili applicazioni dei nuovi accordi, dovremo renderci conto delle ragioni che ci spingono a questa casistica. Cominciamo a porre la domanda: è ammissibile e necessario impiegare questi accordi nell'ambito di una tonalità? Risponderemo che è naturale e corrisponde all'evoluzione dell'armonia. Nel senso che qui ci interessa, l'unica tendenza dell'armonia può essere ora di combinare tra loro i dodici

semitoni disponibili – per ora ancora riferiti a una fondamentale, cioè nell'ambito di una tonalità – dopo che essa ha già impiegato tutte le combinazioni di tre e quattro parti possibili in una scala di sette suoni, e ha ammesso poi per mezzo delle alterazioni i cinque suoni rimanenti (anche se in parte con uno solo dei due nomi possibili: in *do* maggiore possiamo avere il *fa* #, ma non il *sol* ♭, il *si* ♯ ma non il *la* #). Se ora una modulazione, come nell'opera lirica, fa solo da ponte fra due pezzi indipendenti e senza connessioni tra loro, la distanza fra le due tonalità è in fondo senza importanza, poiché ciascun pezzo è formalmente compiuto nella propria perfezione tonale.

Ma una digressione armonica entro un pezzo concluso – almeno finché l'unità armonica costituisce la ragione della tonalità – è giustificata solo se può essere riferita alla tonalità d'impianto. Questo avviene anche nelle digressioni più ampie, per esempio come si vede già nell'opera di Beethoven, il quale in brani in *do* minore presenta passi in *si* minore, e in brani in *mi* ♯ maggiore passi in *mi* minore, ciò che Bach e Mozart non facevano ancora. Gli accordi fondamentali di questi passaggi e di questi gruppi armonici, per essere intesi come unità, devono susseguirsi nell'ambito della tonalità d'impianto così come nell'interno di ciascun passaggio si comportano tra loro gli accordi successivi, in altre parole deve esser possibile intenderli come un'unità, devono avere un nesso tra di loro.

Così anche nella musica del passato la questione che queste digressioni siano più o meno giustificate non è un problema di affinità, ma dipende solo dal fatto che quest'affinità si presenti con un'adeguata distanza nello spazio e nel tempo e con un graduale collegamento.

Ma tempo, spazio e velocità non sono unità di misura assolute, così che noi oggi possiamo ridurle al minimo ponendo in vicinanza immediata elementi che un tempo dovevano stare a distanza ed essere collegati con cautela. Il nesso logico tra di loro è per noi cosa abituale, perché è stato creato in epoche anteriori; esso non ha dunque più bisogno di essere ogni volta incluso nel processo compositivo e può essere accettato come dato.

Una volta risposto alla prima domanda, la seconda ha solo un significato secondario e di ordine puramente pratico. Eccola: che valore ha l'arricchimento della tonalità e quali vantaggi se ne possono trarre? Prescindiamo qui da valori espressivi come atmosfera, caratterizzazione tematica, tensione e così via, e parliamo solo di fattori costruttivi. In questo campo co-

nosciamo già la capacità che ha l'armonia di dar luogo a una conclusione, cioè la cadenza che è la fine di un tutto. Certo è possibile dare un rilievo alle parti del tutto anche con i sette accordi della scala; ma poiché questi stessi sette accordi si presentano anche all'interno delle singole parti, diventa necessario nelle grandi forme musicali ricorrere a mezzi che siano tra loro in più forte antitesi. Ma con l'evolversi dell'armonia, l'esposizione si fa più rapida, più veloce la scrittura musicale, dal momento che si susseguono sempre più non solo semplici concetti ma interi complessi armonici; e questa esposizione più rapida esige un'interpunzione più ricca, una separazione più netta delle singole frasi, una dinamica armonica più varia nei gradi, in modo che sia possibile scorgere nettamente la struttura dell'insieme e distinguere gli elementi principali da quelli secondari. I gradi più vicini di affinità non servono più a tale distinzione, sono collegati e si fondono l'uno con l'altro: ci vogliono luci più vive, ombre più cupe; e per questo abbiamo gli accordi lontani.

Il nostro giudizio sulle possibilità d'impiego di questi accordi sarà da una parte limitato per scrupoli pedagogici e dalla considerazione che non può essere compito nostro accreditare particolari insoliti o fuor d'uso in un modo che non è ammesso dall'arte e che la teoria non è più in grado di affermare; e poi ci limiteremo anche perché non sappiamo fino a che punto essi abbiano diritto di cittadinanza nel nostro metodo espositivo, se cioè possano essere usati fin d'ora o solo più avanti.

Ricordiamo innanzi tutto che questi accordi derivano dalla regione della sottodominante minore, stanno cioè in forte contrasto con le dominanti secondarie che appartengono per lo più alla regione della dominante (solo quella sul I grado porta alla sottodominante, mentre quella sul VI grado porta alla dominante della dominante). Ne deriva che qualche successione non è in uso per la sua durezza. In genere questi accordi servono a confermare e ad accentuare sempre più la regione della sottodominante; e non sarà facile allacciarli direttamente alla regione della dominante, in quanto l'affinità di queste due regioni – cosa questa da non dimenticare – non è diretta, ma mediata.

Il VI grado di *do* maggiore e il I di *fa* minore sono affini solo per il loro rapporto comune con il I di *do* maggiore: sono appunto per così dire «parenti acquisiti». Ma con lo stesso diritto con cui, in una sfera di rapporti inferiori e più semplici, si suppone che il IV e il V grado di una tonalità (che da un altro punto di vista costituiscono degli opposti) siano affini – per la

posizione che hanno rispetto al I grado – si può supporre anche, in rapporti più elevati e complessi, che il VI grado di *do* maggiore sia affine al I di *fa* minore, dato il rapporto che i due accordi hanno col I grado di *do*.

La capacità di riconoscere l'affinità di elementi lontani fra loro dipende essenzialmente dalla comprensione e dalla perspicacia dell'osservatore. L'essere che sta sul livello più primitivo della conoscenza e della sensibilità crede solo nelle proprie membra e nei propri sensi, ma chi sta a un livello più elevato ama anche la famiglia che da lui trae origine. Sul gradino successivo sta l'istinto comunitario nella fede per la nazione e per la propria razza, mentre chi sta ancora più in alto estende l'amore fraterno a tutto il genere, all'umanità e al mondo intero. Diventando così una particella di un tutto infinito, ritrova anche se stesso – per quanto strano possa sembrare – sempre più sovente e più pienamente di chi è delimitato negli affetti.

Se dunque le relazioni di affinità di certi accordi, sul livello più primitivo della tonalità, non sono apparentemente dirette, l'orecchio ne deve pur sempre percepire la capacità a formare un'unità, poiché nel suono che funge da modello – il suono naturale – si fondono a formare un'eufonia anche suoni di affinità ancor più lontana. Questo avviene contemporaneamente, quando l'orecchio ha poco tempo per determinare i suoni, quasi come se fossero successivi. È un fatto che in tal caso i suoni sono graduati dinamicamente a seconda del loro grado di affinità: ma sono pur sempre presenti. E l'imitazione che noi ne facciamo non arriverà mai fin dove arriva questo modello naturale.

Nell'es. 156 abbiamo i collegamenti di tutti i sette gradi di *do* maggiore con i nuovi accordi. Si tenga presente soprattutto che nessuna di queste successioni, per quanto insolite, è cattiva o inutilizzabile e ciascuna di esse può essere anzi, in certi casi, l'unica possibile, indipendentemente dal suo eventuale valore espressivo. Tenendo presente questo fatto, diamo ora alcune norme (v. p. 285).

156

I II III III V VI VI VII III
di fa min. di do min. VI

II $\otimes$ $\circ$ $\circ$ $\otimes$ $\uparrow$

I di fa min. II III III IV IV V VI VI VII

III $\otimes$ $\circ$ $\otimes$ $\oplus$

III didomin. VI II II III III IV IV

$\otimes$ $\oplus$ $\uparrow$ $\circ$ $\otimes$

V VI VI VII III VI I di fa min. III

ϕ $\otimes$ $\circ$ $\otimes$ $\oplus$

III IV IV V VI VI VII III VI didomin.

V $\blacksquare$ $\otimes$ $\circ$ $\otimes$ $\oplus$

I di fa min. II II III III IV IV V VI

$\oplus$ $\otimes$ $\circ$ $\otimes$ $\oplus$ $\uparrow$

VI VII III didomin. VI I II III III IV

$\oplus$ $\otimes$ $\otimes$ $\circ$ $\circ$ $\oplus$ $\circ$ VII

IV V VI VI VII III didomin. VI I II

$\oplus$ $\otimes$ $\otimes$ $\oplus$ $\circ$ $\oplus$ $\circ$

III III IV IV V VI VI VII III didomin. VI

Norme

(e relative riserve)

I. Sono innanzi tutto inusitati i collegamenti di accordi che presentano difficoltà nella condotta delle parti. Il presente trattato è, in gran parte, derivato dai risultati che si ottenevano con il moto delle parti nella musica polifonica: tutto ciò che faceva nascere delle difficoltà era dunque evitato ed è oggi inusitato. Questo avviene nei collegamenti II-VI, III-VII, VI-III (es. 156; al segno †) per via del pericolo delle quinte dirette, ma anche per un'altra ragione che esamineremo più avanti; inoltre nei collegamenti III-IV, V-VI, VI-IV e VII-VI (al segno ⊕) per via degli intervalli melodici diminuiti e aumentati. Sarà bene che l'allievo per adesso eviti ancora queste successioni; e non dipende certo dallo studio dell'armonia bensì dalla necessità di un artista maturo se egli ne farà mai uso. Tutto ciò che fa un artista è ben fatto, perché l'insegnamento dell'armonia indica solo le possibilità che sono nell'uso corrente e che possono trovar posto nel quadro di un trattato sistematico.

II. Si eliminano da soli, ai nostri effetti, gli accordi perfetti diminuiti quando sono introdotti senza vigore (I-II, III-II, IV-VI [di *do minore*], V-VI [al segno ¶]).

III. Il IV grado di *do* maggiore con il IV di *fa* minore (⊖). Il IV grado di *fa* minore è la sottodominante della sottodominante, e data la forza naturale che la sottodominante ha sulla tonica è chiaro che potrebbe andar facilmente perduto il senso della tonalità. È vero che a questo punto abbiamo già i mezzi sufficienti per ripristinarla, ma in questo caso questi mezzi acquisterebbero un interesse maggiore di quelli che ce l'hanno fatta perdere. È noioso che i poliziotti siano più interessanti dei ladri: e se vogliamo allontanarci tanto dalla tonalità, se vogliamo fare così i rivoluzionari, troveremo più avanti anche dei mezzi più divertenti a tale scopo.

IV. Il collegamento del III col I grado può far nascere degli scrupoli giustificati, tanto più quando si collega, al contrario, il I grado di *fa* minore col III di *do* maggiore (es. 157 *a* e *b*). In questo collegamento insolito l'orecchio percepisce l'accordo *mi-sol-si* non come III grado di *do* maggiore, ma piuttosto come una variante di 157 *d*, assai simile a 157 *c*. Ciò non tanto perché questi due accordi non si trovano vicini in nessuna tonalità, quanto piuttosto perché questa somiglianza suggerisce all'orecchio con troppa evidenza l'interpretazione più comoda (di 157 *d*), ed esso non si risolve a in-

tendere esattamente questa successione. Tuttavia gli es. 157 *e* ed *f* dimostrano che questo accordo di terza e sesta può anche essere III grado se viene portato avanti in tal senso.

157

III do magg.

V. Le successioni che hanno un'analogia in qualche tonalità non lontana, quando cioè gli accordi si presentano come se fossero propri della scala, o quando solo uno dei due è una dominante secondaria, non presentano difficoltà di sorta, purché si eliminino per via melodica (cioè tenendo presenti i punti di volta oppure col cromatismo) i suoni che stanno tra loro in falsa relazione. In questi casi sarà spesso possibile interpretare in maniera diversa lo stesso accordo.

VI. Buone anche le successioni in cui è possibile una condotta cromatica delle parti senza che sia necessario introdurre in altre voci intervalli aumentati o diminuiti.

VII. Come sempre, quello che conta sopra ogni altra cosa è il movimento della fondamentale.

Negli es. 158 *a-g* abbiamo le forme che possono essere direttamente collegate con dominanti, dominanti secondarie e accordi consimili. Servono a tale scopo, in 158 *a* e *b*, il I grado, in 158 *c* e *d* il V, in 158 *e* la dominante secondaria del II, in 158 *f* quella sul VI e in 158 *g* gli accordi di settima diminuita del I, II, V e VI grado. Sono tutte successioni che non presentano

novità; e per ciascuna di esse è possibile trovare delle analogie (in *do* minore, *fa* minore, *sol* minore e *re* minore). È solo difficile, qualche volta, eliminare le false relazioni, come in 158 *b*.

158

a) b)

c) d) e) f)

g) I II

V VI

h) ecc.

Trattamento basato sui punti di volta. È facilmente superabile con il cromatismo e con gli accordi di settima diminuita, che ormai l'allievo sa bene come usare.

Anche le successioni in cui un accordo maggiore diventa minore conservando la medesima fondamentale (v. 156 al segno ■), sono adiacenti e di facile inserimento. L'allievo ha già studiato nel capitolo riguardante le dominanti secondarie - dove abbiamo parlato del V grado *sol-si-re* di *do*

maggiore derivante dal dorico – come procedere in questi casi, e sa che la generazione per via cromatica di questi accordi ha di solito un valore più armonico che melodico. Nell'es. 159 *a* l'accordo minore (primo rivolto sul *mi* $\flat$) non ha nessuna influenza su quello che segue, mentre in 159 *b* l'accordo minore del V grado di *do* (sul *si* $\flat$) prepara la regione della sottodominante e in 159 *c* il *la* $\flat$ del basso, introdotto cromaticamente, fa sì che il successivo accordo di sesta *fa-la* $\flat$ -*re* $\flat$ giunga quasi insensibilmente.

159

In simili successioni in cui un accordo maggiore si trasforma nell'omonimo minore si raccomanda di far muovere cromaticamente la terza nel basso, in modo da non arrestarne l'andamento, anche se non se ne potrà ugualmente trarre gran giovamento, dal momento che la modifica a cui va soggetto l'accordo nel suo complesso è minima. Ecco probabilmente perché questi moti delle parti in genere si attuano in valori minori rispetto agli altri accordi: nel nostro caso, dal momento che noi usiamo le minime, dovrebbero presentarsi in semiminime.

Di grand'effetto e di notevole portata sono le successioni di questo tipo: I grado di *do* maggiore col III o VII di *fa* minore (rispettivamente I e V di *la* $\flat$), e le successioni analoghe partendo dagli altri gradi della scala (cfr. 156 al segno $\otimes$); il II grado presenta però un caso in meno rispetto agli altri accordi minori (es. 160 ϕ). Certo, sarebbe possibile imitare

il rapporto che esiste tra questi ultimi, ma non ci si potrebbe richiamare al grado d'affinità qui esistente. Anche negli accordi maggiori si hanno due soli casi.



Per la valutazione armonica di questi collegamenti decide, in questi casi, solo il movimento della fondamentale: il salto di terza discendente (forte) non richiede spiegazioni particolari, mentre quello ascendente (debole) va considerato anche qui come prima. Posso fare a meno di spiegare queste successioni in base alle «affinità di terza» o «di quinta» come oggi si usa, poiché trovo che sono sufficientemente spiegate dal fatto che non sono affatto affini. È logico che in un certo senso tutti gli accordi sono affini tra loro, come lo sono tutti gli uomini: non è certo privo d'interesse sapere se essi costituiscono una famiglia, una nazione o una razza, ma la cosa è accessoria relativamente al concetto di «genere», che permette ben altre prospettive che non quelle insite nei rapporti specifici.

Ci sarà sempre un mezzo, il cromatismo, per realizzare questi collegamenti in maniera piana e persuasiva. In una fase anteriore e in casi più semplici, dove le affinità erano vicinissime, era un segmento della scala della tonalità d'impianto o di una tonalità affine che serviva a giustificare il procedimento armonico; ora è una sola scala che si assume sempre più tutte queste funzioni, la scala cromatica; ed è facile capirlo. Considerando la scala come una semplice melodia, come una forma musicale basata su una legge primitiva chiara e di facile comprensione, non possiamo negare questa stessa

proprietà anche alla scala cromatica, la cui forza melodica serve a collegare accordi molto lontani: è questo il significato del cromatismo.

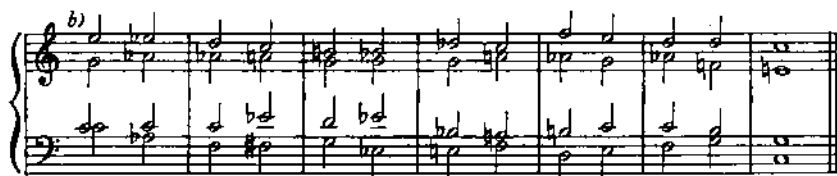
Di trattamento piuttosto difficile – almeno per quanto riguarda la condotta delle parti – sono i casi esposti in 160 al segno $\oplus$, dove non sarà sempre facile evitare un insolito intervallo melodico. L'allievo farà bene a scegliere da principio solo successioni in cui non si presenti questa necessità (cfr. es. 161). Una volta che ha acquistato sicurezza in queste, potrà anche arrischiare, specialmente nelle parti interne, degli intervalli aumentati o diminuiti, che qui disturbano già molto meno, in quanto l'andamento complessivo melodico e armonico si riferisce sempre meno all'archetipo della scala maggiore o minore. Qui non è più inappropriato presupporre la trasformazione di un suono (scambio enarmonico), che per lo più ristabilisce l'equilibrio melodico. Naturalmente quanto più la condotta delle parti imita la scala maggiore o minore, tanto più facile a capire sarà la parte stessa: l'allievo deve sempre tener presente questo punto d'arrivo.

Riguardo agli intervalli melodici di seconda aumentata raccomando di attenersi all'esempio della cosiddetta «scala minore armonica», che è per me la vera «scala melodica» del modo minore.

161

Ecco alcuni esempi indicanti le possibilità di trasformazioni di questi collegamenti:

162



Ho scelto per questi esempi la forma della cadenza, poiché si sarà portati più facilmente a credere che queste successioni siano modulanti piuttosto che cadenzali; e i teorici sosterranno che si tratta di modulazioni da *do* maggiore a un'altra tonalità «e ritorno». Anche questo può capitare; ma se supponiamo che qui si possa parlare di modulazioni solo nel senso di cui si è detto sopra, secondo cui ogni accordo che segue all'accordo di to-

nica rappresenta già una digressione dalla tonalità, e che dunque non si avrebbe una modulazione in senso stretto, allora si avrà un'interpretazione che ha innanzi tutto il vantaggio di insegnare all'allievo a considerare l'insieme come un'unità compiuta. E questo corrisponde certo maggiormente alla mentalità musicale, come avviene nella variazione armonica, dove spesso il tema indubbiamente non abbandona la tonalità, ma dove nelle variazioni si sfruttano delle affinità di tono che sarebbe tanto più comodo considerare come vere modulazioni, ma che non sono tali così come non lo sono i corrispondenti passaggi del tema originale.

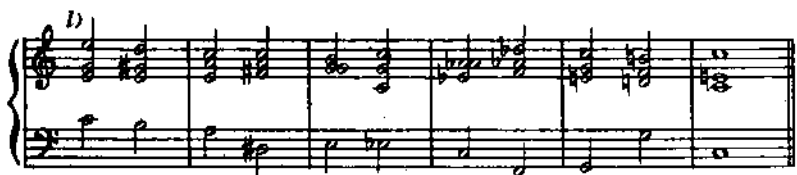
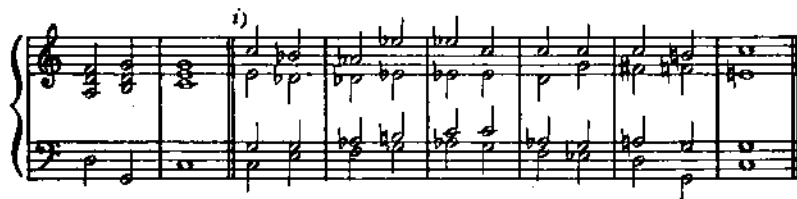
Nei collegamenti esposti all'es. 136, quelli indicati con $\bigcirc$ non sono ancora stati presi in esame: si tratterà comunque solo di introdurli e risolverli secondo la loro tendenza. Anche qui la condotta melodica delle parti renderà i servizi migliori.

163

The image displays three systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and a bass staff. The first system is labeled with the number '163' to its left. In each system, a specific chord or harmonic structure is highlighted with a circle. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests, indicating complex harmonic relationships and modulations. The first system shows a progression of chords with a circled chord in the second measure. The second system shows a similar progression with a circled chord in the third measure. The third system shows a progression with a circled chord in the fourth measure. The overall structure suggests a study in harmonic variation and modulation.

Nell'es. 164 si vede com'è possibile sfruttare gli accordi minori della sottodominante; se si parte dal modo minore, raccomando di impiegare, in un primo tempo, solo la relazione data dall'omonima tonalità maggiore, vale a dire che in *do* minore bisognerà impiegare gli accordi che hanno una relazione alla sottodominante minore di *do* maggiore. Più avanti l'allievo potrà sfruttare anche una relazione più estesa con la tonalità maggiore parallela, cioè in *do* minore quella di *mi* $\flat$ maggiore; e questo lo porterà spesso, inizialmente, in situazioni difficili.





Nell'es. 164 *g* sarebbe meglio far scendere il *si* $\flat$ del basso al *la* $\flat$, ma nel seguito dell'esempio si vede come gli accordi forti che seguono servano a superare questa perplessità (come in 164 *k* dove sarebbe meglio che il *do* scendesse al *si* $\flat$ invece di salire al *re*).

Nell'es. 165 indichiamo dapprima solo le relazioni della sottodominante dell'omonima tonalità maggiore (*do* maggiore), poi quelle ulteriori della tonalità maggiore parallela partendo da *la* minore.





A questo punto l'allievo dovrà già possedere un certo gusto e un certo senso della forma, poiché non è più possibile risolvere tutte le numerose possibilità esistenti con precise indicazioni. Preferisco però che egli sia perplesso piuttosto che ardito, esitante a impiegare certe successioni dure piuttosto che deciso a farne uso con troppa leggerezza, perché deve saper

distinguere da solo. Anche quando andremo molto più in là dello stadio attuale, pure quando non vi sarà più nulla di cattivo e forse anche nulla di buono in sé, l'organo che intendiamo sviluppare – cioè il senso della forma – sarà attivo in quanto saprà scegliere e non perché non incontrerà più ostacoli.

Nell'es. 164 *d* al segno † ho impiegato la cosiddetta *sesta napoletana*, che è un accordo di sesta ottenuto mediante la relazione della sottodominante minore, accordo che in *do* maggiore e *do* minore è formato dalle note *fa-la-b-re-b*, e in questo senso va riferito alla sua origine di VI grado di *fa* minore (e rispettivamente IV grado di *la* *b*). Nel quadro della tonalità di *fa* minore il collegamento con il V grado è pacifico (v. VI-V es. 166 *a*), ma esso è tipico come imitazione del II grado nella cadenza (es. 166 *b* e *c*). Si è quindi supposto che fosse una trasformazione cromatica del II grado; ma, per essere esatti, esso va considerato come un rappresentante del II grado.



Supponiamo infatti che esso sia una trasformazione di origine cromatica del II grado: ciò significa che la fondamentale e la quinta sono alterate in senso discendente, mentre dobbiamo decisamente rifiutare di supporre che la fondamentale sia alterata. A parte il fatto che una supposizione del genere ci servirà soltanto in un caso – quello dell'accordo aumentato in primo rivolto, che vedremo tra poco – e che dunque è, in un certo senso, un'eccezione, essa è la cosa più sbagliata che si possa concepire. Le fondamentali sono, nel nostro sistema, dei punti fissi che servono di base per calcolare tutto il resto, e l'unitarietà di tutti i possibili rapporti è garantita dalla stabilità assoluta di questi punti: allora non bisogna spostarli.

Diverso è invece supporre che nella scala (come nel modo minore al sesto e settimo suono e in molti punti dei modi gregoriani) vi siano al II grado due suoni: *re* e *re* *b*. Questa supposizione può essere facilmente estesa a tutti i suoni della scala, ottenendo così, come base di analisi degli

accordi, l'intera scala cromatica. Forse in futuro si avrà una nuova teoria basata sulla scala cromatica; ma allora anche i singoli gradi avranno probabilmente nomi diversi.

Anche il modo in cui si presenta la sesta napoletana non è favorevole alla supposizione che si tratti di un abbassamento della fondamentale; questo accordo (v. es. 167 *a*, *b*, *c*, *d*, *e*), nella sua forma più frequente, risolve di solito, subito dopo il I grado (ma anche dopo tanti altri accordi adatti alla necessità), nel secondo rivolto del I o nel V grado.



Se invece la fondamentale fosse realmente abbassata, la sesta napoletana potrebbe presentarsi normalmente anche come si vede nell'es. 167 *f* e *g*, casi che, senza essere delle eccezioni, sono però assai rari. Inoltre, il fatto stesso che si possano presentare anche questi accordi non dimostra che la sesta napoletana nasca per l'abbassamento della fondamentale, bensì che al momento buono tutto può andar bene.

La sesta napoletana va dunque considerata come un rappresentante del II grado nella cadenza, e in questo senso la si incontra anche in secondo rivolto (168 *a*); ma l'accordo formato dai suoni propri della sesta napoletana si presenta anche – per il noto effetto di *cliché* – in fondamentale (168 *b*). È dubbio, ma comunque senza importanza, che anche nei casi in cui non svolge la tipica funzione di sesta napoletana (cioè in rappresentanza di un grado della scala nella cadenza) essa possa ancora chiamarsi con questo nome (v. es. 168 *c*).



Nell'es. 167 *g* si ha una possibilità di introdurre la sesta napoletana mediante l'abbassamento simultaneo della fondamentale e della quinta. Dovendo evitare le quinte dirette, ciò è possibile solo quando le parti interessate sono a distanza di quarta, oppure con particolari artifici di condotta delle parti (v. 168 *d*). Naturalmente questo mezzo non è né cattivo né proibito ma, nonostante la mediazione dovuta alla relazione della sottodominante minore, questi due accordi sono i meno affini di tutti gli accordi, e collegandoli così direttamente si sfiora quel limite in cui ormai tutti gli accordi potrebbero venire indistintamente collegati tra loro. Del resto, dal momento che questa successione è inusitata, l'allievo continuerà per ora ad evitarla. Per lo stesso motivo escludiamo (come si è visto già prima) le successioni analoghe partendo dagli altri accordi minori (III e VI; v. es. 156 al segno †).

La funzione della sesta napoletana può essere imitata da qualsiasi accordo maggiore in primo rivolto, e dunque anche dal I e dal V grado. Tuttavia questi ultimi due non portano ad accordi propri della scala (es. 169 *g* e *h*), e quindi per ora non possiamo usarli. Se però si procede inversamente, cercando cioè per ogni accordo della scala gli accordi di sesta — anche estranei alla scala — che stanno con esso nello stesso rapporto della sesta napoletana con il secondo rivolto del I o del V grado, allora si avranno le successioni esposte nell'es. 169:

169

a)

II

b)

III IV

d)

e)

ecc.

6/4

V

f)

g)

h)

VI VII?

Si osservi che il collegamento con il secondo rivolto può facilmente condurre fuori strada riguardo al significato armonico che esso ha per la tonalità; e questo per il solito effetto di *cliché* proprio del secondo rivolto: non è difficile, in questi casi, perdere il controllo, ma bisogna tener sempre presente quest'ambiguità. Raccomandiamo pertanto di impiegare piuttosto questi accordi nell'altra funzione, cioè secondo il modello II-V.

170

II III

d)

Ci rimangono ormai da esaminare solo pochi collegamenti relativi alla relazione della sottodominante minore e, sempre partendo dal principio che ogni collegamento va bene se fatto al momento giusto, posso sostenere che non ho tralasciato nulla che abbia un'importanza effettiva.

Ancora qualche particolare sull'accordo di settima diminuita - La triade aumentata - Gli accordi eccedenti di settima in primo, secondo e terzo rivolto e il primo rivolto della triade eccedente (sul II e su altri gradi della scala) - Altre alterazioni del II grado; le stesse alterazioni su altri gradi della scala - Successioni di accordi alterati e vaganti

Gli accordi precedenti possono essere introdotti in maniera assai più dolce e gradevole servendosi di accordi vaganti. Finora ne conosciamo due: l'accordo di settima diminuita e la triade eccedente. A p. 241 si è visto come l'accordo di settima diminuita, considerato come accordo di nona con la fondamentale sottintesa e posto non solo sul V, ma anche - analogamente a quel che si fa con le dominanti secondarie - su altri gradi della scala, possa presentarsi sia nel modo maggiore sia nel modo minore. Esaminando poi (cfr. es. 141 a) le due cadenze d'inganno più in uso abbiamo visto le relazioni che questo accordo ha con un gran numero di accordi eterogenei e la sua eccezionale capacità di avvicinare i rapporti più distanti e di raddolcire successioni in apparenza durissime.

È grazie a queste particolarità che l'accordo di settima diminuita ha svolto una funzione così importante nella musica del passato, tanto che appena v'era da realizzare qualche passaggio difficile si dava di piglio a questo *taumaturgo* buono per tutti gli usi. E se un pezzo si intitola *Fantasia cromatica e fuga*, si può star sicuri che esso avrà una funzione preminente nel dar luogo a questo cromatismo. Ma gli si riconosceva anche un'altra importanza: cioè esso era l'accordo «espressivo» per eccellenza di quel tempo. Quando si tratta di esprimere dolore, eccitazione, ira o qualche altro sentimento impetuoso si trova quasi esclusivamente questo accordo: ciò avviene in Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, e così via; ed esso ha questa funzione ancora nelle prime opere di Wagner. Ben presto però tale procedimento fece il suo tempo; e questo ospite insolito, volubile e malfido, che oggi si trovava qui, domani là, era ormai diventato di casa, era un emerito filisteo. Aveva perso il fascino della novità, quindi la sua durezza, ma anche il suo splendore e non aveva più nulla da dire nei tempi nuovi. Decadde

così dalla sfera superiore della musica d'arte a quella inferiore della musica leggera, dove ha la funzione sentimentale di esprimere momenti sentimentali, divenuto com'è fiacco e banale, mentre in origine era duro e brillante: e oggi esso è usato quasi esclusivamente in quella dolciastra letteratura musicale che scimmietta sempre in ritardo ciò che nell'arte era stato un tempo vera espressione.

Altri accordi svolgono oggi la funzione di quello di settima diminuita, quali per sostituirne le possibilità d'espressione e quali per sostituirne la mobilità e varietà d'impiego: sono questi la triade eccedente, alcuni accordi alterati e poi alcuni accordi che si preannunciarono come ritardi o come figure di passaggio già in Mozart e Beethoven, diventando in Wagner indipendenti. Nessuno di loro era in tutto analogo al nostro, ma questo li avvantaggiava proteggendoli dalla banalità che deriva da un impiego persistente. Anch'essi però finirono con l'essere ben presto consunti e persero il loro fascino, il che spiega perché, dopo le armonie di Wagner che ai contemporanei erano parse incredibilmente ardite, si siano cercate altre vie; era stato l'accordo di settima diminuita a mettere in moto questo meccanismo, che non può fermarsi prima di soddisfare l'esigenza della natura, prima cioè che l'uomo non abbia raggiunto nell'imitazione della natura l'estrema perfezione: solo allora potremo abbandonare il modello esteriore per rivolgerci sempre più a quello interiore.

Avrò modo più avanti di esaminare la ragione per cui questi accordi ci appaiono così espressivi. Per ora dirò soltanto che io stimo l'originalità, senza sopravvalutarla come fanno di solito quelli che non ne hanno. Essa è un elemento che non manca quasi mai nei buoni prodotti artistici, ma che si presenta anche in prodotti meno buoni, e dunque non costituisce di per sé una norma. Credo invece al *nuovo*, credo che il nuovo sia quanto di *buono* e di *bello* noi bramiamo involontariamente e irresistibilmente con il nostro essere più interiore, così come tendiamo al *futuro*: ci dev'essere nel nostro futuro una *perfezione sovrana*, a noi ancora ignota, dal momento che tutto il nostro essere associa ad essa le sue speranze. Forse questo futuro è uno stadio d'evoluzione superiore del nostro genere in cui si adempie quello strugimento che oggi non ci dà pace; forse esso è solo la morte, forse però è anche la certezza di una vita superiore dopo la morte: il futuro reca con sé il nuovo, e per questo il nuovo è per noi così spesso e a ragione identico al bello e al buono.

Per approfondire le sue conoscenze l'allievo dovrà provare a impiegare

il maggior numero possibile delle proprietà dell'accordo di settima diminuita a vantaggio delle modulazioni e delle cadenze; non dovrà però sopravvalutarne il valore, né farne uso eccessivo, altrimenti potrà capitargli che i suoi esercizi – e questo sarebbe proprio tremendo! – divengano brutti come il primo atto del *Tristano*, stando a quel che disse una volta un professore di composizione vecchio, molto vecchio, anzi già morto. Noi giovani senza saperlo eravamo andati a tutte le rappresentazioni del *Tristano* proprio per capire da che cosa dipendeva che fosse così brutto, e non eravamo riusciti a spiegarcelo. Ma finalmente fummo illuminati, perché il vecchio professore disse: «Il primo atto del *Tristano* è noioso perché contiene troppi accordi di settima diminuita.» Finalmente lo sapevamo anche noi!

L'allievo farà bene, in generale, a non andare per ora troppo lontano nell'uso degli accordi derivanti dalla regione della sottodominante minore, perché anche col rimedio universale dell'accordo di settima diminuita non è sempre facile ristabilire l'equilibrio. Inoltre l'uso di un rimedio universale è comunque poco artistico, senza fantasia e troppo comodo, insomma privo di ogni merito. Ecco perché trovo pessimo, per esempio, l'es. 171:



Parlando delle modulazioni ho spiegato perché una modulazione graduale sia più adatta per i nostri esercizi; per le stesse ragioni non posso approvare nemmeno un ampliamento in questo senso della cadenza. Non bisogna peraltro negare che qui le cose stanno diversamente, poiché introducendo tante affinità la tonalità in se stessa acquista una fisionomia di grande mobilità: essa denota in tal modo un grado tale di irrequietezza da giustificare anche un procedimento più impetuoso. Ripeto tuttavia che l'accordo di settima diminuita ha molte possibilità, ma non è sempre adatto; dunque l'allievo non potrà usarlo quando, per esempio, partendo da un accordo della

scala, vorrà introdurne un altro estraneo alla scala. Il risultato è sovente duro, il che non è di per sé un male ma non collima nemmeno con le nostre intenzioni:



Questo esempio non è naturalmente cattivo in assoluto, e basterebbe forse piegare diversamente la melodia del soprano per raddolcirlo. Si tratta comunque di una successione più aspra e improvvisa di quanto non ci sia concesso per ora. In questi casi molto dipende dalla condotta delle parti, specie se ciascuna di esse viene elaborata in modo da rispecchiare una tonalità maggiore o minore vicina. Nell'es. 172 *a* è forse il tenore che presenta il *re* $\sharp$ in una maniera ben diversa da come questa nota dovrebbe presentarsi nelle tonalità di *fa* minore o di *la* $\sharp$ maggiore; e forse la colpa è anche del *la* «aperto» del basso, che non viene eliminato come si dovrebbe. Nell'es. 172 *b* è l'andamento del contralto e del tenore che nuoce a un'efficace modulazione.

Ho escluso in precedenza (v. p. 251), un impiego dell'accordo di settima diminuita che si presenta spesso nelle opere dei maestri del passato: quando cioè l'accordo di settima diminuita del V grado (inteso come accordo di nona senza fondamentale) precede il secondo rivolto del I grado.



Sembra che gli antichi avessero all'incirca questa regola: l'accordo di settima diminuita può essere collegato con qualsiasi accordo (dunque anche con il secondo rivolto del I grado). Ma, sia che lo si intenda come VII grado (di *do* minore) o come V, esso indebolisce la dominante successiva in quanto ne contiene i più importanti elementi (le sensibili ascendente e discendente). Inoltre il VII grado è poi solo un sostituto del V, in modo che le fondamentali vengono ad essere: VII(=V), I, V, I, successione che

evidentemente non è molto raccomandabile. È un principio falso forse solo in rapporto con le altre regole ammesse dall'armonia di allora; e infatti questa successione si presenta nei capolavori di Mozart, Beethoven, Weber, Wagner e altri; ma l'allievo dovrà evitarla, dal momento che gli esercizi d'armonia non sono opere d'arte.

L'orecchio di quei musicisti aveva perfettamente ragione quando stabiliva che l'accordo di settima diminuita poteva essere collegato con qualsiasi accordo; ma questa successione non era buona per la ragione che essi supponevano, bensì per il fatto che qualsiasi accordo può essere collegato a qualsiasi altro, naturalmente sotto certe condizioni e con determinate riserve: e queste bisogna prima conoscerle, bisogna che il senso della forma le abbia fatte sue, bisogna essere in grado di assumersene la responsabilità. Non sono dunque pane per i denti dello scolaro di armonia, ma solo per l'artista che crea in piena libertà.

La triade eccedente

La triade eccedente ha la medesima costituzione dell'accordo di settima diminuita, poiché anch'essa ritorna, in un certo senso, su se stessa, come si è già mostrato. Infatti, trasportando il suono più basso di quest'accordo all'ottava sopra, la distanza del suono che prima era il più acuto con questo ultimo è la stessa che passa tra gli altri suoni dell'accordo: una terza maggiore (v. 174 *a*). La terza minore divide la scala cromatica in quattro; la terza maggiore in tre parti uguali; nel primo caso si hanno solo tre accordi di settima diminuita, nel secondo quattro accordi aumentati (v. es. 174 *b*). Per questa ragione ogni triade eccedente appartiene almeno a tre tonalità minori (v. es. 174 *c*).



Esaminiamo ora in queste tre tonalità minori le due principali risoluzioni tonali:

175

la min. do# min. fa min.

III I III VI III I III VI III I III VI

lo stesso accordo – la prima volta *mi-sol#-do*, la seconda *mi-sol#-si#*, la terza *mi-la-b-do* – si collega, di volta in volta, con due altre fondamentali, di cui ciascuna porta rispettivamente un accordo maggiore e un accordo minore:

in la minore questa triade si collega con *la-do-mi* (I) e *fa-la-do* (VI grado);
in do# minore questa triade si collega con *la-do#-mi* (VI) e *do#-mi-sol#* (I);

in fa minore questa triade si collega con *fa-la-b-do* (I) e *re-b-fa-la-b* (VI).

Poiché quando questo accordo risolve in una triade maggiore (III-VI del modo minore) la fondamentale fa il salto di quarta ascendente, vien fatto di usarlo per introdurre una tonica, creandolo artificialmente a tale scopo – similmente alle dominanti secondarie – sul V grado delle relative tonalità maggiori: il modo più facile è qui di alterare cromaticamente la quinta verso l'alto:

176

V V V

la magg. fa magg. do#(reb) magg.

Naturalmente può essere impiegato anche sui gradi secondari della scala, con occasionale alterazione anche della terza (v. es. 177),

177

a) do magg.

I II III IV

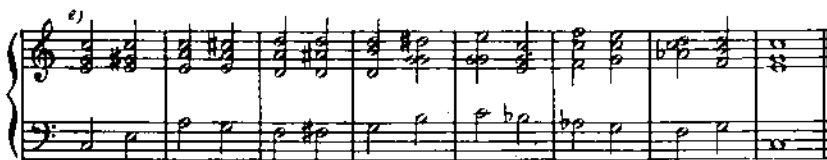


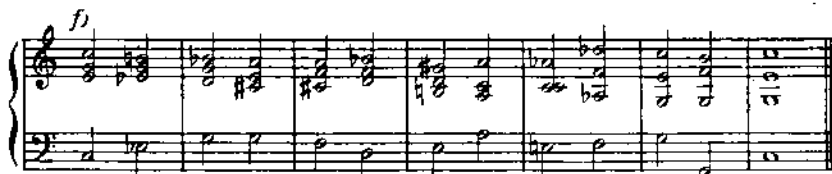
ma anche per via cromatica attraverso altri gradi della scala (v. es. 178 *a*), oppure senza cromatismi (178 *b*). Infine ogni grado può anche essere collegato con le altre triadi eccedenti (178 *c*), poiché, grazie alla sua struttura che lo fa appartenere contemporaneamente a tre tonalità, è un accordo vagante, né più né meno che l'accordo di settima diminuita. Pur avendo minori possibilità di risoluzione, gli è simile per il fatto che può essere inserito quasi dopo tutti gli accordi, dati i suoi molteplici significati. Anch'esso permette inoltre di usare intervalli aumentati e diminuiti, poiché il significato di un suono estraneo, al momento della sua comparsa, non è affatto determinato inequivocabilmente.





All'es. 179 abbiamo alcuni accordi che l'allievo può aumentare a volontà sperimentando tutte le possibilità indicate qui sopra. Nella triade eccedente non è necessario distinguere tra posizione fondamentale e rivolti, poiché quest'accordo viene quasi sempre sottoposto a diverse interpretazioni e quindi non v'è pericolo che si produca la sensazione di un secondo rivolto. Spesso converrà servirsi dello scambio enarmonico, per evitare una scrittura complicata: così, nell'es. 179 *d* si dovrebbe scrivere *la* # invece di *si* b, scrittura che però in *do* maggiore si suole evitare.





L'impiego della triade aumentata per il collegamento dei modi maggiore e minore è favorito dalla circostanza che essa risolve con un salto di quarta ascendente – movimento forte – in una tonalità maggiore, anche quando proviene dall'omonima tonalità minore. L'allievo potrà sfruttare questo vantaggio nelle modulazioni, ma io sono contrario (come nei riguardi dell'accordo di settima diminuita) a impostare una modulazione esclusivamente su questo accordo. L'allievo farà bene anche qui a servirsi di un piano di modulazione ben meditato che prepari a raggiungere il traguardo.

Si deyono citare ancora due modi di trattare la triade eccedente, che non hanno interesse dal punto di vista armonico, ma che comunque non vanno esclusi: abbassando uno dei tre suoni dell'accordo si ottengono tre nuovi accordi maggiori (cfr. es. 180 *a*), mentre abbassando in ogni accordo due suoni — e mantenendo identica la fondamentale — si hanno tre accordi minori (180 *b*).



Queste risoluzioni hanno più che altro l'effetto di ritardi, in quanto sono basate su un movimento discendente (terza ascendente): sono però utili per preparare un successivo movimento forte.

Accordi aumentati di quinta e sesta, terza e quarta, seconda, sesta, e alcuni altri accordi vaganti

L'accordo aumentato di quinta e sesta si ottiene normalmente così: nell'accordo di quinta e sesta del II grado del modo maggiore si possono alterare la terza e la fondamentale e abbassare la quinta; oppure, nell'ac-

cordo di settima del IV grado nel modo minore, si può innalzare cromaticamente la fondamentale ottenendo così due accordi di suono uguale e di funzione abbastanza analoga.¹



Entrambi questi accordi possono essere risolti nell'accordo di quarta e sesta del I grado (182 *a* e *b*) oppure, dacché sono di struttura sonora identica anche se sono scritti diversamente, nella triade del V grado (es. 182 *c*). In quest'ultimo caso si hanno delle quinte e per questa ragione si sceglie di solito la posizione dell'es. 182 *d*; oppure si lasciano passare col nome di «quinte di Mozart», cioè quinte permesse non perché siano gradevoli, ma solo perché le ha usate Mozart. Sono perfettamente d'accordo nel rispettare in tal modo le opere dei Maestri e sono d'accordo che la teoria ammetta almeno tutto ciò che hanno usato i grandi musicisti del passato senza chiedere il permesso a nessuno. Ma questo procedimento è di valore più pratico che teorico, in quanto si basa sostanzialmente sul desiderio di giustificare determinati fenomeni, e tralascia invece di darne una valutazione estetico-teorica. Tuttavia, se osservata costantemente, è questa una norma esatta per un trattato d'armonia, mentre il caso specifico è dal punto di vista estetico-teorico un assurdo. Tratteremo queste quinte né più né meno come abbiamo trattato le altre: esse sono buone di sonorità, ma per ora non le useremo ancora. Ripeto: per ora, perché più tardi l'allievo potrà farne uso, anzi, se proprio non ci sono altre vie d'uscita, può usarle anche fin d'ora.

1. Questa non è certo l'unica derivazione possibile di tali accordi, ma le altre, e tutti i diversi nomi che ne derivano di conseguenza, li conosco solo per sentito dire. Devo dire però che, a quanto pare, la denominazione di «accordo aumentato di terza e quarta» viene attribuita correntemente a un accordo completamente diverso da quello a cui spetta. Se i suoni dell'accordo aumentato di quinta e sesta sono disposti diversamente, in modo che al basso vengono alternativamente a trovarsi altre note, gli accordi derivanti non possono che essere intesi come rivolti di un solo accordo originale, specie quando le funzioni ne sono identiche. Da dove spuntano allora tutti quei nomi?



Quando abbiamo visto qui sopra la formazione dell'accordo aumentato di quinta e sesta, abbiamo avanzato ancora la supposizione che si abbia a che fare con un'alterazione ascendente della fondamentale, supposizione che ritengo però falsa in un sistema armonico che si basa proprio sulle fondamentali (che come tali possono essere solo naturali). Inoltre è poco pratico farlo derivare da due gradi della scala, perché, in tal modo, si cela la sua funzione e non si hanno i vantaggi che potrebbero servire da giustificazione: lo scambio enarmonico di un suono che può essere interpretato in maniera diversa (*re* # *mi* ♭) si presenta ugualmente quando, come nell'es. 182 *d*, si presenta in *do* maggiore, dove invece ci si aspetterebbe il *re* #. Trovo dunque più opportuno farlo derivare da un accordo di nona del II grado nel modo maggiore o minore, passando per le dominanti secondarie e infine per l'accordo di settima diminuita. Ecco che cosa ne deriva ugualmente nei due modi: Il grado di (*do*) maggiore o minore, poi dominante secondaria relativa, accordo di settima di dominante secondaria, accordo di nona di dominante secondaria, eliminazione della fondamentale, accordo di settima diminuita e infine abbassamento della quinta:



Avendo già ammesso nell'accordo di settima diminuita l'interpretazione di *mi* ♭ come *re* #, l'accordo che ne deriva può essere impiegato nelle due direzioni. Ma è più importante, a parer mio, comprendere da quali bisogni o possibilità armoniche esso deriva che non da dove trae origine: rispon-

dendo a tale domanda si dà anche un'indicazione relativa al modo di trattarlo, cioè al modo di inserirlo nel discorso e di risolverlo. Questo accordo si trova per lo più in luogo del II o IV grado, cioè nella cadenza, prima del secondo rivolto del I grado o dell'accordo di settima di dominante (V grado; v. es. 182); può quindi essere considerato come un sostituto di uno di questi due gradi. Meglio ancora supporre che esso stia a sostituire il II — come ho già mostrato prima — perché abbiamo già visto che il II va soggetto a sostituzioni del genere, e anche perché il II grado quando va al V grado compie una cadenza autentica, e quando va al I una cadenza evitata. Facile pertanto farne uso: nella tonalità maggiore esso viene introdotto come tutti gli accordi che hanno relazioni con la sottodominante minore, nel modo minore come una dominante secondaria o come un accordo di settima diminuita. Nella cadenza è ovvio farlo seguire dal V o dal I grado, ed eventualmente anche dal III (es. 182 *e, f, g*): II-V, II-I, II-III, che sono rispettivamente il movimento autentico (salto di quarta ascendente) e i due più correnti movimenti di cadenza evitata (seconda ascendente e discendente), dunque i tre principali movimenti forti.

L'accordo aumentato di quinta e sesta corrisponde agli stessi bisogni e alle stesse possibilità di altri accordi vaganti: questi accordi sono buoni soprattutto quando sono adatti al discorso armonico, quando cioè non spiccano isolati nell'insieme. In genere gli accordi vaganti, presentandosi per così dire in società, daranno al carattere dell'armonia un certo colore particolare (*Fantasia «cromatica» e fuga* di Bach). D'altronde, poiché non v'è nulla di cattivo in assoluto, non si può nemmeno sostenere che non sia possibile presentarli isolatamente: ma è chiaro che gli accordi estranei alla tonalità, se sono in gran numero, favoriscono la nascita di una nuova *unità generale* che li contenga, cioè la scala cromatica. Né possiamo nasconderci che l'accumularsi di simili elementi potrebbe spezzare la solida struttura della tonalità, pericolo però che si può facilmente scongiurare consolidando nuovamente la tonalità. E se una frattura si dovesse ugualmente verificare, ciò non dovrebbe necessariamente esser causa di dissoluzione e mancanza di forma, poiché anche la scala cromatica è una forma e si basa su un suo principio, diverso, più semplice e più unitario di quello delle scale maggiore e minore. Forse a questo punto i musicisti sono guidati da una tendenza inconscia alla semplicità, poiché la sostituzione delle scale maggiore e minore con la scala cromatica è di certo un passo verso la semplicità, come lo fu la sostituzione dei sette modi gregoriani con due sole scale, la maggiore

e la minore: la relazione si fa più unitaria rimanendo identico il numero delle possibilità relazionate. Comunque negli accordi vaganti si individua la tendenza a basarsi sulla scala cromatica e sui vantaggi delle affinità di sensibile in lei contenuta per ottenere successioni di accordi più convincenti, vincolanti e levigate; e la felice collisione di tante circostanze favorevoli può essere senz'altro intesa come ricompensa a un trattamento della materia musicale basato sulle affinità naturali. È lecito sperare di aver svelato in questo piccolo particolare la volontà della natura: seguendo le indicazioni del primo si adempie anche la costrizione della seconda. Capita a volte nella natura, che essa ci faccia sentire come un piacere ciò che obbedisce solo a lei stessa, anche se questo piacere è dovuto soltanto al nostro strugimento interiore.

Gli accordi aumentati di terza e quarta e di seconda vanno considerati come rivolti del medesimo accordo: l'accordo di terza e quarta come secondo rivolto, quello di seconda come terzo rivolto (es. 184 a); oppure anche come rivolti dell'accordo aumentato di quinta e sesta. Non v'è di conseguenza altro da dire sul modo di trattarli, ed essi si possono trovare dovunque può stare l'accordo aumentato di quinta e sesta, nel caso in cui il basso richiede un'altra nota. Qualche volta nasceranno delle difficoltà solo nel trattamento dell'accordo aumentato di seconda, perché (v. es. 185 d) la ripetizione del *do* al basso non è molto felice; poiché questo accordo è formato da quattro suoni, deve esserci anche una quarta posizione (es. 184 e), che per me è soltanto il quarto rivolto dell'accordo di nona da cui deriva l'accordo in esame. Stando alla derivazione citata inizialmente questo rivolto dovrebbe essere in realtà la posizione fondamentale dell'accordo, il che denota, una volta di più, quanto questa supposizione sia innaturale. Anche su questa posizione non v'è nulla di particolare da dire; tutt'al più bisognerà forse andar cauti con la risoluzione nell'accordo di quarta e sesta del V grado (v. es. 184 f), ma anche questa non rappresenta certo una novità, in quanto richiama il caso analogo con l'accordo di settima diminuita. Molto corrente la risoluzione nell'accordo di sesta del I grado (v. es. 184 g e k).



The image shows musical notation for several examples. Example *d* is a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). Examples *e* through *k* are grand staves with both treble and bass clefs and a key signature of two sharps. Roman numerals V, I, III, and III are placed below the bass staves of examples *f*, *g*, *h*, and *i* respectively. Example *i* is labeled "minore" above the staff.

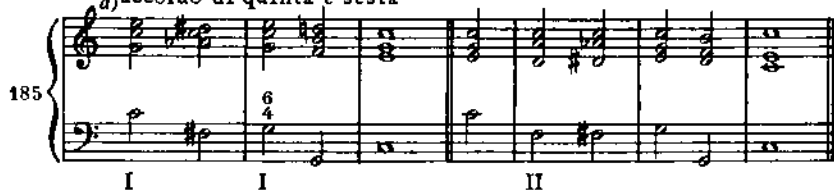
Il cosiddetto accordo di sesta aumentata – il quale non è altro che un accordo aumentato di quinta e sesta privo di nona (e rispettivamente della settima, v. es. 184 *b*), e dunque sta con questo nello stesso rapporto in cui sta la triade diminuita del VII grado con l'accordo di settima del V o anche con quello della propria fondamentale (VII grado) – non ha bisogno di ulteriori delucidazioni: può trovarsi dovunque al posto dell'accordo aumentato di quinta e sesta, di terza e quarta o di seconda, sempre comunque quando non si vogliono avere delle quinte parallele (es. 184 *d*).

Naturalmente i suoni che formano questo accordo si possono presentare anche in altre posizioni (rivolti). Non è necessario preparare gli accordi aumentati di quinta e sesta, terza e quarta, di seconda e di sesta aumentata, come si faceva con altri accordi di settima. Il suono che dovrebbe essere settima, in realtà è una quinta diminuita grazie all'eliminazione della fondamentale; così la nona in realtà è una settima diminuita, e noi l'abbiamo già usata in precedenza. Invece risulta come una settima minore la terza della fondamentale sottintesa – come si vede anche con lo scambio enarmonico (es. 184 *c*) – ma questa nota non ha qui certo bisogno di preparazione. Si vedrà invece come sia possibile trarre vantaggio dal fatto che questi accordi suonano come accordi di settima di dominante; e basta cambiare la grafia perché risultino tali (per esempio, sul *la* $\flat$ si avrà: *la* $\flat$ -do-mi $\flat$ -sol $\flat$).

maggiore

a) accordo di quinta e sesta

185





e) Minore

I II

III III

IV V

f

VI



Abbiamo imparato ad allargare l'idea della dominante all'idea di dominante secondaria, a realizzare artificialmente triadi, settime diminuite e accordi analoghi: anche in questo caso introdurremo opportune modifiche agli altri gradi della scala sul modello del II grado, e otterremo i seguenti accordi (l'allievo potrà da solo realizzare gli altri rivolti – di terza e quarta e di seconda – e così pure l'accordo di sesta aumentata):

186

in do magg.

I III IV V

in do min.

VI VII III VI

Questi accordi vengono introdotti nel discorso armonico sia sfruttando la relazione con la sottodominante minore nel modo maggiore, sia con movimenti cromatici. Per quanto riguarda l'uso degli accordi di quinta e sesta, terza e quarta e di seconda derivati dagli altri gradi della scala, la letteratura

188

a)

II

b)

I I II

189

a)

b) †

c)

d)

e)

f)

g)

h)

i)

II V II V (VI) III (VI) III (VI) I (VI) I

k) Maggiore †

I IV? V * VI * VII

Minore, tranne i precedenti †

l)

l)



Ovviamente si presentano qui accordi che possono essere interpretati anche diversamente: ma siccome questo non è un trattato d'analisi, la cosa ci è indifferente. Il mio è solo un sistema che desta interessi diversi, abbracciando in maniera unitaria il maggior numero possibile di fenomeni armonici. Inutile dire che è superfluo rompersi la testa per decidere se è meglio scrivere *do* $\sharp$ o *re* $\flat$, *sol* $\sharp$ o *la* $\flat$ per non contraddire il senso armonico: si scriva tranquillamente quello che è più semplice, perché l'errore sta unicamente e soltanto nell'imperfezione della nostra grafia musicale.

Prima di passare ad accennare (accennare è la parola giusta, perché è praticamente impossibile esaminare tutte le possibilità che ci sono in questo campo) le relazioni degli accordi vaganti tra loro, voglio parlare ancora di due accordi che fanno parte anch'essi degli accordi vaganti.

Il modo migliore di introdurre il primo di questi due accordi (v. es. 189 a) è di derivarlo dal II grado del modo minore o maggiore, alzando la terza e abbassando la quinta: con l'elevazione cromatica della terza si ottiene una sensibile ascendente, con l'abbassamento della quinta una sensibile discendente. Questo è uno dei collegamenti possibili tra la sfera della dominante (o della dominante secondaria) e la sfera delle relazioni della sottodominante minore. Il secondo accordo (es. 189 b al segno $\dagger$) ci è già noto dalla sfera delle relazioni della sottodominante minore, ed è in tal modo contemporaneamente II grado di *do* minore e VII di *mi* $\flat$ maggiore; nuovo è invece il contesto in cui esso si presenta, e verrebbe fatto di considerare il *re* come un *mi* $\flat\flat$: il che sarebbe necessario soprattutto se lo si considerasse derivato (es. 189 c) da un rivolto dell'accordo aumen-

tato di quinta e sesta. Peraltró la medesima risoluzione si presenta anche nel primo accordo (es. 189 *d'*).

Si può in tal modo arrivare alla conclusione che la fondamentale dei due accordi non sia il *re*, ma il *la* ♯ (v. 189 *e* ed *f*), supposizione apparentemente favorita dal fatto (es. 189 *g*) che anche il secondo accordo risolve in un accordo minore sul *re* ♯, cosa naturalmente fattibile anche con il primo accordo (in questo caso *fa* ♯ è sempre uguale a *sol* ♯; v. es. 189 *h*). Il *re* sarebbe allora una quinta abbassata di semitono cromatico, e il *fa* (inteso come *sol* ♯) una settima pure abbassata. D'altro canto le risoluzioni più correnti di questi accordi sono quelle indicate nell'es. 189 *i*, in quanto sono le più vicine, e questo permette di considerarli come II grado col movimento di fondamentale II-V, II-III e II-I; di contro, supponendo come fondamentale il *la* ♯ (VI grado di *do* minore) si avrebbe da una parte la successione VI-II (quarta ascendente dal *la* ♯ al *re* ♯), ma per il collegamento col *do* si avrebbe la concatenazione VI-I, cioè un salto di terza ascendente: anche questo è possibile, ma poco convincente.

In primo luogo è più logico riferire anche questo accordo, così come molti altri, al II grado, mentre sarebbe insolito derivarlo dal VI grado, e una innovazione del genere sarebbe poco pratica agli effetti del trattamento degli accordi nell'ambito del nostro sistema, anche se non recherebbe certo danno alla nostra facoltà di analisi. Ma, in secondo luogo, v'è da aggiungere ancora che il *re* nell'es. 189 *i* è, come II grado, fondamentale, mentre inteso come VI grado sarebbe una scrittura inesatta per un *mi* ♯, cioè per un suono che è estraneo alla tonalità in quanto quinta diminuita di *la* ♯ (la quinta perfetta sarebbe un *mi* ♯). Questo suono estraneo dovrebbe improvvisamente, nell'accordo di risoluzione (V grado), diventare *proprio della scala*! Anche questo non è impossibile, ma è complicato, mentre con l'altra spiegazione tutto viene semplificato. L'unico collegamento relativamente difficile a spiegarsi è quello con l'accordo maggiore di *re* ♯, perché dovremmo considerarlo come un concatenamento II-II, senza cioè movimento di fondamentali. Ma nemmeno questa è per noi una novità. Intanto abbiamo già avuto dei casi in cui non è possibile supporre nessun movimento di fondamentale nel concatenamento di due accordi (per esempio, quando una triade di un grado della scala è seguita dall'accordo di settima del medesimo grado, o dalla dominante secondaria, dall'accordo di settima di dominante secondario, dall'accordo di settima - nona - diminuita e così via); e poi ci è già capitato un caso assai simile a questo, e precisamente nel

collegamento dell'accordo aumentato di quinta e sesta (II grado) con la sesta napoletana (pure II grado). Non andiamo dunque contro il nostro sistema se ammettiamo anche in questo caso tale possibilità.

Otteniamo così lo stesso vantaggio che abbiamo ottenuto altre volte basandoci su un complesso unitario di relazioni, adottando l'idea di introdurre la stessa modifica su altri gradi. Si avranno allora gli accordi dell'es. 189 *k*: quelli contrassegnati ci sono già noti e così pure uno di quelli sul VII grado. Altri sono forse più difficili da introdurre, ma allo stato attuale delle nostre conoscenze tecniche, non certo difficilissimi. Con questa trasposizione di possibilità ci diventa soprattutto chiaro fino a qual punto questi accordi sono «vaganti» e quanto sia errata ogni analisi ad essi relativa che si basi su una tonalità determinata.

Non ci sarebbe stato tanto da dire su questi accordi dal momento che non presentano difficoltà particolari: solo il fatto che essi svolgono una funzione importante nell'armonia di Wagner, e che di conseguenza se ne è detto e scritto parecchio (ma di questi scritti ho solo sentito parlare, e non li conosco direttamente), mi ha costretto a prendere una posizione precisa. L'accordo presentato nell'es. 189 *b*, trasportato una terza minore sopra e scambiato enarmonicamente (v. es. 189 *l*) è noto a chiunque come «accordo del *Tristan*». Analogamente a 189 *b* esso risolve nell'accordo maggiore di *mi*, e dovrebbe poi continuare come in 189 *l*, conducendo cioè a *mi* $\flat$ minore, solo che Wagner lo tratta come dominante di *la* minore (189 *m*). Si è discusso molto a quale grado appartenga, e credo di contribuire nel modo migliore a risolvere questo problema col non dare nessuna nuova derivazione. Le interpretazioni possibili sono molte: il *sol* $\sharp$ può essere considerato come un ritardo ascendente che va al *la*, e allora l'accordo si presenta nella forma 189 *a*; oppure – altra interpretazione possibile – il *la* può essere considerato nota di passaggio verso il *si* (passando per *la* $\sharp$); oppure – e questa è l'interpretazione più radicale – l'accordo potrebbe veramente derivare da *mi* $\flat$ minore (sempre che sia necessario farlo derivare da qualcosa; v. 189 *n*) e, essendo un accordo vagante, viene poi scambiato e riferito a *la* minore (sembra questa l'interpretazione più radicale, ma in realtà non lo è, in quanto le tonalità di *mi* $\flat$ minore e *la* minore non hanno in comune solo questo, ma anche altri accordi più semplici: per esempio il VI grado di *mi* $\flat$ minore è identico alla dominante della dominante di *la* minore, cioè alla dominante secondaria sul II grado; la sesta napoletana

di *la* minore è il V grado di *mi* ♯ minore, ma anche la sesta napoletana di *mi* ♯ minore coincide con il V grado di *la* minore).

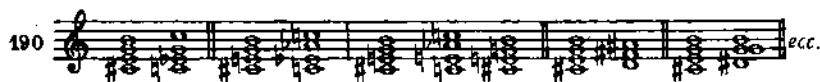
Ma tutto questo non può non sembrare privo d'interesse a chiunque sia reso conto della ricchezza di relazioni anche tra tonalità lontanissime nel momento in cui gli accordi vaganti creano nuove vie e nuovi mezzi di comunicazione. Con questo non voglio dire sul serio che questo accordo abbia qui qualcosa a che fare col *mi* ♯ minore: solo ho voluto indicare che anche questa supposizione potrebbe essere giustificata, e che serve ben poco mostrare la derivazione di un singolo accordo, perché esso può trarre origine dovunque. Quello che conta per noi è la sua funzione, e questa risulta dalla conoscenza delle sue possibilità di trasformazione; e perché mai bisognerebbe ad ogni costo far risalire proprio questi accordi vaganti ad una tonalità ben definita, dal momento che ne abbiamo fatto tranquillamente a meno, nel caso degli accordi di settima diminuita? È vero che io ho riferito anche questi a una determinata tonalità; ma ciò non ne restringe il campo d'azione, anzi in tal modo vengono sistematicamente indicate all'allievo le possibilità d'impiego di questo accordo, cosicché egli trovi in pratica ciò che l'orecchio ha già intuito in precedenza.

Più avanti l'allievo imparerà a considerare tutti questi accordi vaganti — senza riferirli a una tonalità o a un grado precisi — per quello che sono in realtà, cioè come apparizioni erranti, senza patria, tra le sfere d'azione delle diverse tonalità, di incredibile duttilità e indipendenza, come spie che osservino i punti deboli e li sfruttino per gettar zizzania, come disertori il cui unico scopo è di rinunciare alla propria personalità, come mestatori della più bell'acqua, ma soprattutto come divertentissimi compagni di strada.

Prescindendo dunque dal voler spiegare la derivazione di questi accordi se ne chiarisce molto l'efficacia. Si capisce allora che essi (più avanti si vedrà che anche molti altri accordi denotano la stessa proprietà, anche se non la si vede a colpo d'occhio) non richiedono di essere necessariamente impiegati nella funzione che richiederebbe la loro origine, poiché il clima del loro paese d'origine non ha nessuna influenza sul loro carattere. Essi prosperano in qualsiasi clima, e si spiega allora come nel *Crepuscolo degli dei* un'altra forma di questo accordo venga risolta in quel modo (v. es. 189 o)¹ e vada poi a *si* minore; si vedrà anche che la mia precedente spiegazione (relativa a 189 b) viene confermata, in ogni caso, da un altro esempio di

1. [Tema del filtro di Guttrune, Atto I, scena 2.]

Wagner, poiché l'es. 189 *p* – che è lo schema armonico di 189 *o* – è indubbiamente una forma, trasportata di mezzo tono sotto, della funzione indicata in 189 *b*. Non voglio dire con ciò che questa sia la derivazione dell'accordo, poiché esso si trova in Wagner anche con tutta una serie di altre possibili soluzioni (e sarebbe facile aggiungerne ancora molte altre):



Questi esempi mostrano come gli accordi che non hanno bisogno di una particolare condotta melodica delle parti per essere introdotti e risolti sono principalmente quelli i cui suoni si possono ottenere per via cromatica o altri accordi vaganti.

Ancora un'indicazione utile all'allievo come norma per i tentativi che egli imprenderà in proprio al fine di trovare nuove risoluzioni a questi accordi vaganti: poiché qui è spesso difficile controllare il valore di una successione armonica basandosi sull'analisi dei movimenti per gradi e dei concatenamenti delle fondamentali, si potrebbe usare come ricambio – anche questo è già stato detto più di una volta – il controllo melodico. Saranno cioè migliori quei collegamenti di accordi semplici con accordi vaganti o di accordi vaganti tra di loro, in cui il secondo contenga se possibile solo suoni già contenuti anche nel primo o che sono individuabili come elevamento o abbassamento cromatico dei suoni del primo accordo. Nei primi esercizi questa derivazione dovrà esprimersi nella condotta delle parti; e sarà necessario che un *mi* $\flat$ nel secondo accordo si trovi nella stessa voce che nell'accordo precedente aveva il *mi* naturale da cui esso deriva. Questo però solo all'inizio: più avanti, quando l'allievo si sarà familiarizzato con la funzione di questi accordi, potrà anche fare a meno di render conto espressamente, nella condotta delle parti, dell'origine dei singoli suoni.

Nei seguenti concatenamenti di accordi vaganti tra loro terremo però ancora presente la tonalità, e li concepiremo in modo che la esprimano, mantenendo in noi la coscienza dei rapporti esistenti tra i gradi della scala.

Si tratta dei seguenti concatenamenti:

1. accordi di settima diminuita, tra loro (es. 191), poi con triadi eccedenti (es. 192), accordi aumentati di quinta e sesta, terza e quarta, seconda (es. 193), seste napoletane (es. 194) e infine anche con gli ul-

timi accordi vaganti che abbiamo preso in esame (es. 195 e 196; v. p. 322);

2. triadi eccedenti, tra loro (es. 197), poi con accordi aumentati di quinta e sesta, terza e quarta, seconda (es. 198), seste napoletane (es. 199) e gli altri accordi vaganti (es. 200);
3. accordi aumentati di quinta e sesta, terza e quarta, seconda con le seste napoletane (es. 201) e con gli altri accordi vaganti (es. 202);
4. seste napoletane con gli accordi vaganti precedenti (es. 203);
5. questi accordi vaganti, tra loro (es. 204).

Il concatenamento di accordi di settima diminuita tra loro è molto semplice e naturalmente può essere realizzato sia con il movimento cromatico di tutte le voci sia per salto (es. 191 *b*); le difficoltà che ne nascono sono tutt'al più ortografiche, nel senso che qualche volta potrebbe esser difficile decidere se scrivere *mi* $\flat$ piuttosto che *re* $\sharp$, *sol* $\sharp$ piuttosto che *la* $\flat$.

Faccio presente le seguenti indicazioni: attenersi alla tonalità propria del momento specifico in cui si fa il passaggio, e non riferirsi alla tonalità d'impianto di tutto il pezzo; cercare di riferire ortograficamente, di volta in volta, le successioni armoniche a questa tonalità presunta.

191

Non bisogna essere però troppo pedanti: invece di scrivere dei doppi diesis e doppi bemolli preferisco una grafia che eviti questi segni complicati e penso che è più giusta la grafia meno ricca di accidenti. Sarà bene espri-

mere ogni accordo con note che richiamino alla memoria un altro accordo più familiare. Nel senso melodico bisognerà però indicare tutti i passaggi, in modo che in una stessa voce ci siano delle serie di tre o quattro suoni successivi riferibili a una scala maggiore, minore o alla scala cromatica, mentre i passaggi da una scala all'altra dovranno essere realizzati graficamente, in modo che possano presentarsi in una successione di suoni esemplare. Questa ortografia ha il vantaggio di essere di lettura relativamente facile, mentre l'altra non corrisponde nemmeno allo scopo che si prefigge, che sarebbe quello di esprimere la derivazione dei suoni. Evitare l'uso di troppe successioni di accordi di settima diminuita, perché esse sono sì vigorose, ma lo sono senza merito particolare: sono troppo facili perché si possa andar fieri di sfruttarne l'efficacia.



Il concatenamento degli accordi di settima diminuita con le triadi eccedenti è presentato nell'es. 192 *a* partendo da un solo accordo di settima. In 192 *b* si ha un breve periodo in *do* maggiore che indica il modo di impiegarlo.





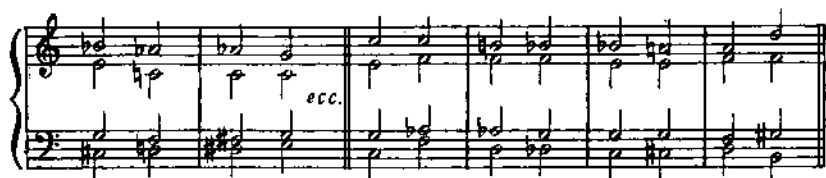
Concatenamenti di accordi aumentati di quinta e sesta, terza e quarta e di seconda con accordi di settima diminuita. Dò solo quelli derivati dal II grado; gli altri potrà trovarli l'allievo da solo, in base al modello dato nell'es. 193 *b*.

194

Il concatenamento della sesta napoletana (II grado) con due accordi di settima diminuita (nell'es. 194 *a* e *b*) è ottimo. L'accordo dell'es. 194 *a* va considerato come derivato dal VI, quello dell'es. 194 *b* come derivato dal I grado di *do* minore (relazione alla sottodominante minore) o *do* maggiore, il che dà dei buoni movimenti della fondamentale. Il terzo accordo invece può essere inteso solo come V grado ed è poco raccomandabile collegarlo

al II grado per evitare il movimento debole. Questo accordo è relativamente debole anche perché restano legati due suoni, mentre solo uno si muove cromaticamente e il terzo – se scritto come in realtà dev'essere, cioè come *si* naturale – dovrebbe fare un movimento inverosimile al *re* ♭. Se questo concatenamento è dunque dal punto di vista armonico privo di valore, ciò non toglie che possa essere impiegato come valore espressivo, come dimostra la circostanza che il tema dell'*Oro del Reno* (es. 194 d)¹ poggia sullo stesso movimento di fondamentali (v. anche es. 173).

Nell'es. 194 e abbiamo le seste napoletane anche su altri gradi della scala.



1. [Si riferisce al colore armonico che caratterizza il destino di Alberico e che circola in varie forme, anche nel *Crepuscolo degli dèi* attorno alla figura di Hagen.]

196

a)

ecc.

b)

III

197

a)

b)

198

a)

a)

b)

b)

199

a) b) c)

ecc. solo questa? ecc.

d) e) f)

g) h) i)

200

a) b) c)

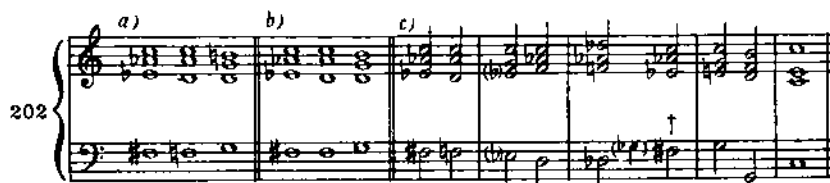
d) e) f)

Molto difficili i collegamenti delle triadi eccedenti nell'es. 199 *b*, perché è praticamente impossibile trovare una posizione che permetta di evitare

lo scambio enarmonico e gli intervalli aumentati o diminuiti. Sarà bene per l'allievo evitare per ora queste successioni.



Il collegamento degli accordi aumentati di quinta e sesta, terza e quarta e di seconda con la sesta napoletana si basa, come si è detto, sul fatto che questi accordi sono uguali come sonorità all'accordo di settima di dominante (e relativi rivolti), che potrebbe essere immaginato come dominante della sesta napoletana stessa. In questi casi l'accordo di quinta e sesta viene, di solito, interpretato graficamente così: cioè – nel nostro esempio – col *sol* $\flat$ invece del *fa* $\sharp$. Ottima ed efficace la ripetizione (es. 201) dell'accordo dopo la sesta napoletana, che porta poi al secondo rivolto del I grado: è una ripetizione molto adatta a consolidare una tonalità che aveva cominciato a tentennare.



Anche il collegamento degli accordi suddetti con gli altri accordi vaganti del II grado si presenta abbastanza spesso, benché l'accordo dell'es. 202 *a* non sia certo l'ideale per il V grado in posizione fondamentale (v. il *sol* al basso), dato che il *fa* # scende al *fa* naturale. Tuttavia, poiché l'accordo di quarta e sesta non deve essere necessariamente il traguardo dell'esercizio, è possibile anche continuare come indicato nell'es. 202 *c*. La scrittura del basso — indicata nell'es. 202 e anche nell'es. 201 *b* col segno $\dagger$ — *re* $\flat$ *fa* # è applicabile solo nel caso che si supponga un *sol* $\flat$ e si faccia uso dello scambio enarmonico: il che per l'appunto è sempre possibile.

203

204

In tutti questi esempi le parti sono state condotte, appena possibile, in base alle nostre prime indicazioni, cioè evitando intervalli melodici aumentati e diminuiti, quinte parallele e così via. Ma dove ci siamo imbattuti in particolari difficoltà non abbiamo potuto evitare naturalmente degli intervalli aumentati; in questi casi anch'essi sono permessi, perché la necessità è legge. Ma quando, come in questo caso, la relazione tra tali accordi risale a tonalità lontanissime tra loro, sarebbe una pedanteria voler rimanere con la condotta delle parti nella stessa tonalità maggiore o minore.

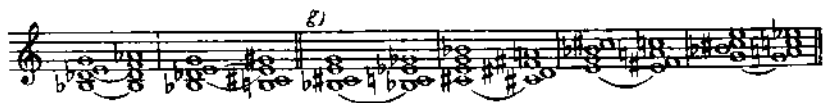
Il cantante che voglia intonare questi intervalli dovrà, a sua volta, far uso dello scambio enarmonico per familiarizzarsi con un intervallo eccedente. Il suono scambiato in questo modo non coincide con quello del sistema temperato: è questo un problema che fa nascere oggi molte difficoltà nel canto corale; ma esso non arriverà naturalmente a interrompere l'evoluzione della nostra musica, poiché è ovvio che anche nella scrittura

per coro si adotteranno gli stessi mezzi armonici che si usano in quella strumentale. Può darsi che si preferirà scrivere meno per coro finché non si sarà trovato un mezzo per superare anche questo scoglio; e poiché un mezzo del genere bisognerà pur trovarlo, non v'è dubbio che qualcuno lo troverà.

Quanto agli strumentisti, essi non incontrano oggi praticamente nessuna difficoltà nell'intonare intervalli del genere e successioni melodiche anche assai più complicate, e dunque si amplia sempre più la sfera di ciò che si può loro richiedere con tutta tranquillità. L'allievo per ora non dovrà naturalmente servirsi di tutte quante queste possibilità, e dovrà ancora aspirare ad esprimere il cromatismo melodicamente, per mezzo della condotta delle parti, adoperandosi di riferire il più a lungo possibile la melodia di una parte a una precisa tonalità, e introducendo con la massima cautela lo scambìo con un'altra tonalità. Come ho detto spesso, le parti sono solo i legami necessari di una costruzione armonica e il loro moto non dev'essere sollecitato o giustificato dall'uso di temi: l'allievo non dovrà mai perciò abbandonare la via più semplice possibile, a meno che non vi siano fondati motivi per far diversamente.

Per concludere dò qui ancora alcune possibilità di risoluzione dell'accordo di settima diminuita.





Nell'es. 205 *a* indico come un accordo di settima diminuita può essere mutato in quattro diversi accordi di settima di dominante: basta che ogni volta si faccia scendere di un *semitono* una nota diversa dell'accordo, facendola così diventare fondamentale del nuovo accordo (la famosa fondamentale sottintesa!). Lasciando legato un suono come fondamentale (es. 205 *b*) e facendo salire gli altri tre di un semitono diatonico si ottengono altri quattro accordi di settima di dominante; allo stesso modo, ma con risoluzione diversa, si ottengono accordi maggiori o minori dello stesso grado della scala (es. 205 *c*). Lasciando legati due suoni non successivi (una quinta diminuita o una quarta aumentata) e facendo salire gli altri suoni — pure non successivi — di un semitono diatonico, si ottengono due forme dell'accordo alterato già menzionato a p. 322 (es. 205 *d*). Lasciando legati tre suoni e facendone salire uno di semitono (es. 205 *e*), si ottengono accordi di settima secondari analoghi a quelli del VII grado nel modo maggiore e del II grado nel modo minore. Lasciando legati due suoni successivi e facendo salire di un semitono gli altri due, si ottengono accordi di settima secondari analoghi a quelli del III grado nel modo maggiore (es. 205 *f*). Infine, facendo scendere tre suoni e lasciandone uno legato, si avranno gli stessi accordi dell'es. 205 *e* (tre suoni restano legati e uno sale), ma in tonalità diverse (es. 205 *g*; VII grado del modo maggiore, II del modo minore).

Tre sono le ragioni per cui ho esaminato questi concatenamenti dopo tutti gli altri: in primo luogo, perché i movimenti delle fondamentali non sono in questi casi ottimi; in secondo luogo, perché questo modo di modificare un accordo non collima con il nostro metodo consueto; e infine perché essi hanno, in genere, solo un'importanza pseudo-armonica. Per lo più essi hanno la funzione di una guida melodica dell'armonia, adeguandosi ritmicamente all'andamento di una parte principale. Questi procedimenti sono assai usati, di solito, nelle modulazioni, ma senza una coscienza precisa dei movimenti della fondamentale; e allora la cosa è di ben poca utilità.

XV. Modulazione al II, V e VI circolo delle quinte, poi al VII e all'VIII circolo - Modulazione a circoli più vicini per scomposizione della via armonica e passando per tonalità intermedie

Nel fare i primi esercizi relativi a queste nuove modulazioni, sarà bene che l'allievo rinunci a usare i mezzi di arricchimento dell'armonia che abbiamo descritto or ora. Egli dovrà inizialmente realizzare queste modulazioni con i mezzi più semplici, traendo profitto dai più semplici rapporti di affinità. Tutto sarebbe naturalmente molto più rapido servendosi dei mezzi descritti nel capitolo precedente; ma è importante che l'allievo conosca anche i mezzi facili e fondamentali, imparando a risolvere pianamente solo con essi i suoi compiti, in modo da acquistarsi il senso della forma prima di impiegare quegli altri: qui non è nemmeno possibile fornire indicazioni precise, data la loro grande quantità, e dunque l'allievo, per ogni necessaria correzione, deve far appello sempre più al suo senso formale.

La modulazione al secondo circolo delle quinte risulta facilissima suddividendo in due parti il cammino da percorrere. Le tonalità di partenza e d'arrivo hanno in comune pochissimi accordi: partendo dalla tonalità maggiore e modulando al secondo circolo delle quinte ascendente, gli accordi comuni sono quelli della regione della dominante, III e V grado; e di questi il più vicino al traguardo è il primo, mentre modulando al secondo circolo delle quinte discendente, gli accordi comuni sono quelli della regione della sottodominante, II e IV grado; di questi il più vicino allo scopo da raggiungere è ancora il IV.

Non è peraltro impossibile modulare anche servendosi di questi soli accordi comuni: è anzi in questo modo che si procede nella maggior parte dei trattati. Ascendendo, la successione I-III-V produce solo movimenti discendenti della fondamentale, mentre la successione I-V-III è ottima:



Discendendo si può ottenere una discreta e rapida modulazione servendosi della successione I-IV-II:



Ma, a meno che non si stia facendo un esame in tutta fretta, v'è più tempo per studiare la modulazione e per impiantarla diversamente. Si può fare, per esempio, in maniera che la via modulante rappresenti veramente le affinità interiori e non solo quelle puramente casuali, in modo da impiegare effetti specifici in vista di ottenere specifici risultati.

Pessimo, benché raccomandato nel maggior numero di trattati, il sistema di fare modulazioni anche lontanissime accostando semplicemente delle triadi, poiché così non si tien conto di nessuna esigenza artistica, e questo metodo serve solo ai numerosi esami cui vengono sottoposti gli incompetenti per proteggere i competenti dagli eletti: questo scopo, quello cioè di dare all'allievo uno schema che fallisce raramente, non lo raggiungono neppure quando – e questo è il risultato preminente degli esami – il ragazzo è in agitazione. Cápita assai di rado di dover fare una modulazione rapida, e comunque è cosa che non cápita finché si impiegano solo dei semplici mezzi armonici. Nella letteratura musicale le modulazioni a tonalità lontane si incontrano infatti solo quando l'autore dispone di ricchi mezzi modulanti. Per convincersene basta esaminare la musica di Bach: quando Bach modula in toni lontani, lo fa mediante una lenta scomposizione oppure, se la modulazione è rapida, si serve di un mezzo modulativo assai violento, che è per lo più l'accordo di settima diminuita, poiché Bach non conosceva an-

cora altri mezzi più vigorosi per modulare; o anche – cosa molto importante – per mezzo di note di passaggio e di cambio che preparano la modulazione avvicinando le relazioni tra le tonalità.

È però importante che, quando v'è una modulazione apparentemente violenta, essa sia preparata quasi sempre fin da principio, con una certa elasticità dell'armonia o della melodia dovuta alla modificazione – e in genere all'amplificazione – dei movimenti; nella polifonia con un tipico aumentare o diminuire delle parti, nella dinamica, insomma in tutti gli elementi interessati alla modulazione. Nell'armonia avviene poi molto spesso che la duttilità dell'accordo con cui si farà la modulazione viene anticipata già in precedenza: quest'accordo viene messo fin da principio in una luce ambigua, in modo che la nuova interpretazione armonica dia l'impressione di soddisfare una necessità.

E l'allievo dovrebbe essere capace di ottenere tutto questo servendosi esclusivamente dell'armonia, deve impiegare a questo scopo solo accordi perfetti e di settima di dominante (accordi di settima e per di più di dominante!), e imperniare tutta la modulazione solo sulle possibilità casuali di una generica parentela: «Sono tuo amico, perché sei nipote del cognato di mio padre!»

In questo libro io non faccio dell'estetica, non affermo che qualcosa non è bello, né proibisco ciò che non capisco con la scusa che è brutto. Ma il modo di modulare di cui si diceva è veramente quanto mai privo di proporzioni. Il principio di scomporre le modulazioni lontane, come tanti altri ottimi principi contenuti in questo trattato, non è farina del mio sacco, e si trova già nei trattati dei migliori teorici del passato;¹ ma quei superficiali semplificatori di cui si diceva, gente che riduce tutto al minimo perché vede un senso solo nello scopo da raggiungersi e non nella via da percorrere, peggiorano anche la teoria antica non meno di quanto ostacolino l'evoluzione di un'armonia nuova. Per loro le cose più importanti sono le formulette, e per questo danno come risultato solo ciò che è un mezzuccio pratico. Per questi cervelloni anemici l'arte dev'essere un «ideale»; perciò essi spacciano la formula come se fosse un'estetica, né hanno mai

1. Ad esempio in Simon Sechter. [1788-1867. Famoso teorico, didatta e compositore austriaco, ebbe fra i suoi allievi Schubert e Bruckner; dal 1850 professore di armonia e composizione al Conservatorio di Vienna. La sua più importante opera didattica è *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, 3 voll., Wien 1853-54.]

saputo il perché, il come e il quando di queste leggi (o almeno l'hanno dimenticato), e quindi le ritengono eterne. Ma chi ci tiene ad avere in mano un buon mestiere può ubbidire tranquillamente alle sue esigenze pratiche, senza aver per questo bisogno della giustificazione di un'estetica: e questo loro non lo capiranno mai.

Non v'è da vergognarsi a venire incontro alle esigenze artigianali del materiale: possiamo riconoscerlo tranquillamente, senza farne un principio nobile e assoluto. Questo non vuol dire che poi si farà sempre il contrario di quello che è giusto. Coloro che da un lato semplificano le cose – eliminando ogni senso e conservandone solo l'involucro, la formula – dall'altro complicano tutto ornando «artisticamente» l'involucro, e falliscono in tutte le prove veramente importanti, perché invece del significato interiore degli eventi ne danno sempre e solo la forma, o meglio la formula. La loro semplicità e la loro complicatezza stanno in un rapporto sbagliato col contenuto: sono semplici quando è necessario essere complessi, contorti dov'è possibile essere rettilinei. Tutto questo io lo so da un pezzo nel mio campo specifico, ma in un altro campo l'ho dovuto apprendere grazie a un aspro schiaffo morale che mi meritavo pienamente e che mi ha chiarito quanto il nostro gusto in tutti i campi sia corrotto dagli «ornamentali» (come li chiama Adolf Loos), mascherati da semplificatori.¹ Una volta disegnai a un falegname un leggio dove due colonnette dovevano essere tenute insieme da grossi listelli di legno: mi sembrava che questi fossero belli (belli, n. b.!). Il falegname, un ceco che non sapeva nemmeno parlare bene in tedesco, disse: «Nessun buon falegname le farà mai una cosa simile; perché ci hanno insegnato che un legamento deve essere più debole di una colonna.» Non mi restò che arrossire di vergogna. Io pensavo a una bellezza non concreta e un falegname che sapeva il suo mestiere non esitò a buttarla a mare. Logico: risparmio di materiale! Questa è la vera economia artistica: impiegare solo i mezzi assolutamente indispensabili per ottenere un determinato effetto; tutto il resto è improprio e quindi goffo, non potrà mai essere bello perché non è organico all'opera; e chi se ne fa uno scopo è un ridicolo dilettante, uno che va in cerca del bello senza di-

1. [Adolf Loos (1870-1933), architetto austriaco, amico di Schönberg, che aveva combattuto il gusto ornamentale dell'architettura e degli arredamenti (v. A. L.: *Ins Leere gesprochen*, articoli e saggi scritti tra il 1897 e il 1900, Zürich 1921) e che sin dal 1910 aveva dato con la Casa Steiner un notevole esempio di architettura razionale e funzionale anticipando le teorie del «Bauhaus».]

scernimento e senza intelligenza della natura delle cose. Quel falegname sapeva il suo mestiere, sapeva che bisogna risparmiare il materiale: e anche se io avrei volentieri pagato quel poco in più che poteva costare, la cosa gli sembrava tanto ridicola che il suo sentimento d'onore, di bravo falegname, non avrebbe mai ammesso un assurdo del genere.

Ma i nostri esteti cercano la bellezza, considerano le forme trovate dall'intelligenza umana come forme date, vedono le casuali possibilità formali come indispensabili necessità delle forme e vogliono trovarvi delle leggi eterne, anche se conoscono altre forme cui non è possibile applicare queste leggi: allora si tratterà di eccezioni! Non pensano di vedere nella pratica comune e nell'utilità artigianale le cause e il profondo significato di queste forme, e preferiscono cercare «la loro strada nella nebbia»: in quella caotica nebbia primigenia dell'assurdo, da cui un tempo poté nascere occasionalmente anche il mondo del senso. Ma considerare questo senso come il senso dell'universo e l'universo come senso in sé è molto problematico.

Dunque: è senz'altro possibile modulare come insegnano questi trattati. Ma personalmente, specie nel campo dell'armonia più semplice, preferisco il metodo dei vecchi i quali non istradavano una modulazione esclusivamente sul binario che portava al traguardo voluto, ma aprivano una breccia in diversi punti della tonalità data e, a un punto determinato, collegavano nell'azione comune almeno due o tre correnti principali, che si dipartivano da punti diversi.

Le tonalità del secondo circolo delle quinte sono meno affini tra loro di quanto lo siano quelle del primo, del terzo o del quarto circolo. Nel primo circolo delle quinte esisteva un rapporto immediato tra il primo grado di uno e il V dell'altro: il I grado di *do* maggiore era il IV di *sol* maggiore o il V di *fa* maggiore. Nel terzo e nel quarto circolo si trae vantaggio dall'impiego del V grado di una tonalità minore per introdurre una triade maggiore: in tal modo si ha la sensazione di venire incontro a una necessità di questo V grado. Anche nel caso presente il *sol* è IV grado di *re* maggiore e il *fa* V di *si* ♯ maggiore: ma la triade maggiore di *do* non è un grado né di *re* né di *si* ♯ maggiore. L'unica possibilità di scambiare le attribuzioni dei gradi della scala è la seguente: I(V) di *do* maggiore = IV(I) di *sol* maggiore; I(V) di *sol* maggiore = IV(I) di *re* maggiore; inoltre I(IV) di *do* maggiore = V(I) di *fa* maggiore e I(IV) di *fa* maggiore = V(I) di *si* ♯ maggiore. Basta questo per vedere le caratteristiche e il tipo di struttura dell'insieme.

Come «tonalità intermedia»¹ la cosa più semplice è di scegliere la tonalità del primo circolo delle quinte che si trova sulla strada della modulazione; e, in un certo senso, si vengono così a sommare due modulazioni al primo circolo delle quinte: $1 + 1 = 2$. Più avanti l'allievo potrà scegliere anche altre tonalità intermedie, eventualmente anche più d'una. Si otterrà dunque:

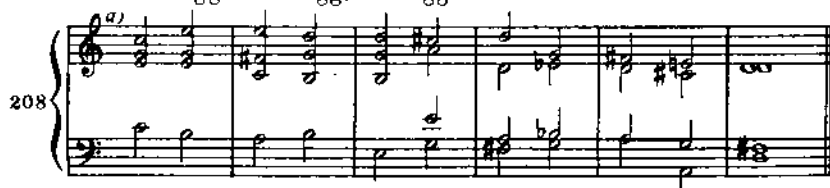
da *do* maggiore passando per *sol* maggiore o *mi* minore a *re* maggiore
 da *do* maggiore passando per *sol* maggiore o *mi* minore a *si* minore
 da *la* minore passando per *sol* maggiore o *mi* minore a *re* maggiore
 da *la* minore passando per *sol* maggiore o *mi* minore a *si* minore
 da *do* maggiore passando per *fa* maggiore o *re* minore a *si* ♯ maggiore
 da *do* maggiore passando per *fa* maggiore o *re* minore a *sol* minore
 da *la* minore passando per *fa* maggiore o *re* minore a *si* ♯ maggiore
 da *la* minore passando per *fa* maggiore o *re* minore a *sol* minore.

La tonalità intermedia naturalmente non viene affermata con forza pari alla tonalità d'arrivo, altrimenti ci vorrebbe anche per lei una cadenza; essa deve essere mantenuta tanto elastica da render possibile una continuazione piana e tranquilla, ma dev'essere ugualmente enunziata con chiarezza

1. Ho rimandato il più possibile l'introduzione di una tonalità intermedia, e anche qui le posso solo dare il valore di fattore ausiliario. Mi sembra superfluo supporre una tonalità di questo genere, poiché i risultati raggiunti con le tonalità intermedie si possono ottenere in maniera molto più generale per mezzo delle dominanti secondarie; inoltre è meglio, ed è possibile, considerare tutti gli eventi armonici nell'ambito di un periodo musicale come derivanti da un unico centro. Altrimenti il modo quasi sempre identico nel quale le modulazioni si presentano nelle opere d'arte non ha alcun senso logico, né ha senso il ritorno alla tonalità, se la deviazione e il ritorno stesso non scaturiscono dalle premesse di un'unica fonte di energia: della tonalità d'impianto. Anche qui ammetto le tonalità intermedie solo nel senso in cui le avevo ammesse allora, cioè come fattore ausiliario, come mezzo con cui l'allievo può semplificare, scomponendolo, ogni fenomeno armonico complesso; le ammetto perché così quei fenomeni diventano più facilmente comprensibili. Se però si baserà l'esame delle armonie sulla scala cromatica, si sarà in condizione di concepire anche queste modulazioni come una funzione della tonalità e di ammettere anche qui che la tonalità non viene abbandonata; come facciamo insomma già adesso nelle cadenze, che fra poco conterranno tutto ciò che prima avevamo considerato come effetto di modulazione, e che qui serve ad esprimere la tonalità fondamentale.

sufficiente a eliminare la tonalità di partenza. Finché non faremo uso dei più vigorosi mezzi modulanti visti nel capitolo precedente, l'allievo farà bene a trattare i suoni più esposti come se fossero sesto e settimo grado di una scala minore. È ovviamente possibile sopporre anche due tonalità intermedie: per esempio, da *do* maggiore a *re* maggiore, passando per *sol* maggiore e *mi* minore. Seguono alcuni esempi. L'allievo è ora in grado di realizzare le modulazioni al circolo delle quinte in moltissimi modi, e ciò permette di iniziare gli esercizi in una gran quantità di maniere diverse e di ottenere un ugual numero di proseguimenti.

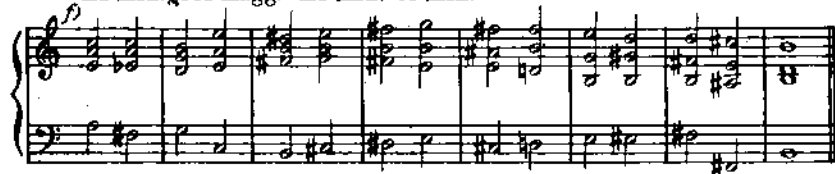
Do magg.-sol magg.-re magg.



Do magg.-mi min.-sol magg.-si min



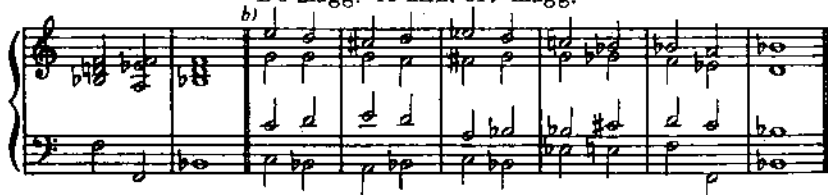
La min.-sol magg.-mi min.-si min.



Nella cadenza l'allievo può impiegare qualche dominante secondaria e qualcuno degli altri accordi estranei alla scala. Raccomando però, in generale, di andar molto cauti dato che la prima metà della modulazione è estremamente semplice. Nell'es. 208 *b* gli accordi secondari di settima si presentano senza preparazione: non v'è bisogno di spiegare ulteriormente che più avanti l'allievo potrà introdurli senza preparazione e senza ricorrere, come facciamo ancora qui, alla «settima di passaggio», come se fossero una triade. In queste modulazioni un'importante funzione è svolta ovviamente dalla cadenza d'inganno, la quale permette di evitare il pericolo che le due parti della modulazione siano troppo simili tra loro. Raccomandiamo anche di esprimere una delle tonalità con altri accordi che non siano la tonica e la dominante (v. es. 208 *d*). Inoltre, usando più di una tonalità intermedia, bisogna evitare di far susseguire tonalità solo maggiori o solo minori. Nell'es. 208 *f*, poiché la melodia del basso va dal *si* al sesto e al settimo suono della scala di *mi* minore, il *do* # del *si* minore viene ad essere preparato, con un risultato assai dolce.

Do magg.-fa magg.-si $\flat$ magg.

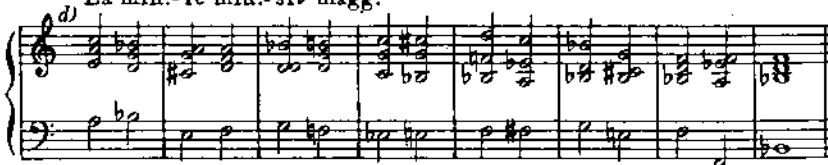
Do magg.-re min.-sib magg.



La min.-re min.-sib magg.



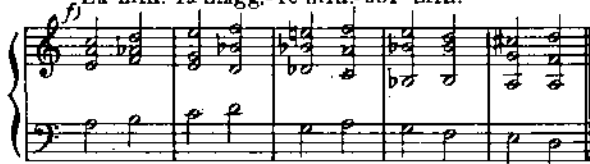
La min.-re min.-sib magg.



Do magg.-re min.-fa magg.-sol min.



La min.-fa magg.-re min.-sol min.





Specialmente modulando nel secondo circolo discendente delle quinte sarà necessario distinguere bene i mezzi usati nella prima e quelli usati nella seconda metà della modulazione. L'allievo potrà forse fin d'ora far moderatamente uso delle dominanti secondarie e degli accordi di settima diminuita; e allora la cadenza ne risulterà evidentemente più ricca e varia.

Nell'es. 209 *a* al segno † abbiamo di nuovo un accordo di settima secondario senza preparazione e con la settima di passaggio. Nell'es. 209 *c* l'accordo di settima diminuita al segno † va considerato ancora appartenente a *fa* maggiore – come si vede dalla continuazione dell'armonia – nonostante il successivo accordo di quarta e sesta sul *fa*. Al segno Ø abbiamo un accordo che si presenta come una sesta napoletana ma viene poi trattato come IV grado di *si* ♭. Naturalmente tutte queste modulazioni possono essere abbreviate, ma ciò non è necessario, soprattutto per l'allievo che deve imparare a far uso dei mezzi che gli sono stati messi a disposizione: qui troverà, in tal senso, un'occasione ideale. Ho steso a bella posta queste modulazioni in periodi lunghi, poiché il nostro vero scopo qui è in fondo di impiegare il maggior numero possibile di risorse. Ben presto, grazie al senso della forma, l'allievo osserverà che, se ha realizzato una parte della modulazione con una certa ampiezza, la continuazione obbedirà a una costrizione precisa, e non potrà essere lunga o corta a volontà, ma esigerà assolutamente l'impiego di un determinato mezzo armonico o eventualmente anche melodico: in ogni caso essa non sarà libera ma condizionata, non da leggi, ma proprio dal senso formale. L'allievo farà bene a rendersi esattamente conto di questo fenomeno e a non trascurarlo con troppa leggerezza, mettendo a tacere il suo senso della forma.

Una volta esercitatosi a sufficienza in questo facile lavoro, potrà incominciare anche a usare mezzi più complessi. Raccomando di procedere in modo da introdurre negli esercizi questi mezzi nella stessa successione in cui essi sono stati esposti nei capitoli precedenti, ripassando così quello che si è imparato e aumentando il numero dei casi possibili.

Do - Fa - Sib

210

a)

do magg. I
fa „ V V VI II VII sol min. II II V
sib „ VI II IV I VII VI III VI II

b)

La min.-fa magg.-sol min.

I II II V II II I
Sib magg. Fa magg.

Nell'es. 210 *a* abbiamo nel contralto due quarti per poter avere la settima dell'accordo di settima di dominante. L'allievo potrà occasionalmente servirsi di questo mezzo, ma può introdurre la settima senza scrupoli anche se ci sono delle false relazioni, specialmente nell'accordo di settima di dominante.

Nell'es. 210 *a* al segno ⊕ abbiamo, a indicazione dei gradi, i numeri I-II, benché gli accordi abbiano ben poca somiglianza con quelli costruiti su questi gradi della scala. Ma noi sappiamo cosa significa questo II grado: esso è un rivolto dei suoni che formano l'accordo della sesta napoletana (cioè è la posizione fondamentale). Qui e in casi analoghi possiamo supporre, per orientarci meglio sui movimenti della fondamentale, che la sesta napoletana sia un accordo di tonica, chiamandola provvisoriamente «I

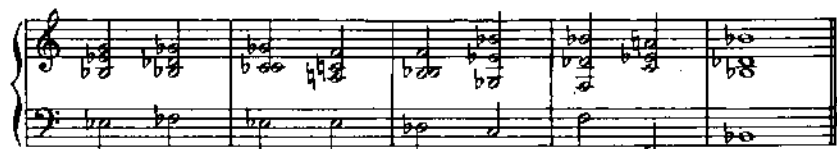
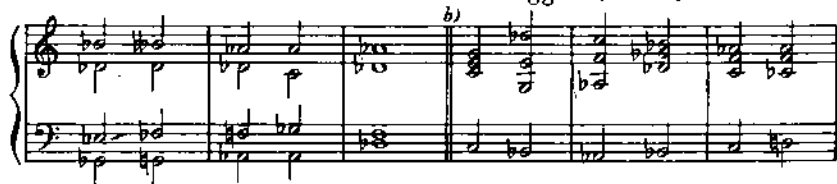
grado»: allora la triade diminuita che la segue viene ad essere il VII grado di questa tonica e la successione I-VII-I ci è allora ben nota. Ma poiché qui la sesta napoletana si trova sul II grado della scala, la successione che in *do* $\flat$ maggiore verrebbe ad essere appunto I-VII-I, è qui invece II-I-II di *si* $\flat$ maggiore, e la sesta napoletana viene concepita come una tonalità a sé stante. L'allievo deve però evitare di considerarla *do* $\flat$ maggiore e restare consapevole che si tratta solo di una supposizione ausiliaria.

Quinto e sesto circolo delle quinte

La via più facile per realizzare queste modulazioni è anche qui quella di scomporle, combinandole con due ed eventualmente anche tre modulazioni semplici (che sarebbero quelle del primo, terzo e quarto circolo delle quinte). Le modulazioni al quinto circolo delle quinte potranno dunque essere concepite come la somma di $4 + 1$ oppure $1 + 4$, cioè modulando prima al quarto e di qui al primo circolo delle quinte o viceversa, prima al primo e poi al quarto circolo. Le modulazioni al sesto circolo invece vanno concepite come il risultato della somma $3 + 3$. Ma poiché questo quinto circolo porta alla stessa tonalità, sia ascendendo che discendendo (da *do* maggiore a *fa* $\sharp$ maggiore o a *sol* $\flat$ maggiore), la somma $3 + 3$ potrà essere realizzata in due modi diversi: verso l'alto e verso il basso. Ma il 6 può essere composto anche da $3 + 4 - 1$, $4 + 3 - 1$, $-1 + 3 + 4$, $-1 + 4 + 3$ e poi ancora da $4 - 1 + 3$ e $3 - 1 + 4$, e così via.¹ Anche il 5 può essere combinato in maniere diverse: $3 + 3 - 1$, $3 - 1 + 3$, $4 + 4 - 3$, ecc., ma qualche volta ci si servirà anche della combinazione $3 + 2$ oppure $2 + 3$, benché il 2 sia composto, a sua volta, da $1 + 1$. Sul modo di consolidare queste tonalità intermedie, vale quello che si è detto sulle modulazioni al secondo circolo delle quinte. Ottimo sarà l'impiego delle dominanti secondarie, degli accordi di settima diminuita e di altri accordi vaganti: consigliamo però anche qui all'allievo di svolgere dapprima gli esercizi con mezzi semplici. Le mo-

1. I segni «+» e «-» vanno intesi nel senso della direzione rispettiva: nel circolo delle quinte il segno «-» indica la direzione discendente e il segno «+» quella ascendente. Matematicamente potrei esprimermi anche così: modulazione al $\pm$ 5° circolo delle quinte = $\pm (4 + 1)$, oppure: modulazione al $\pm$ 6° circolo delle quinte = $\pm (3 + 4 - 1)$, $\pm (-1 + 3 + 4)$, ecc.

dulazioni da realizzare sono: da *do* maggiore e *la* minore a *re* $\flat$ maggiore, *si* $\flat$ minore, *si* maggiore, *sol* $\sharp$ minore, *sol* $\flat$ maggiore, *mi* $\flat$ minore, *fa* $\sharp$ maggiore e *re* $\sharp$ minore.

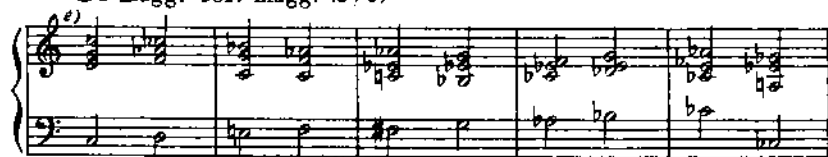
Do magg.-re $\flat$ magg. (4+1)Do magg.-si $\flat$ min. (4+1)

Do magg.-si magg. (1+4)

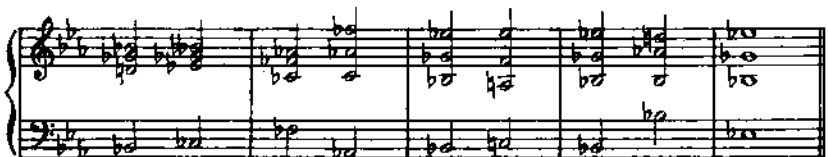
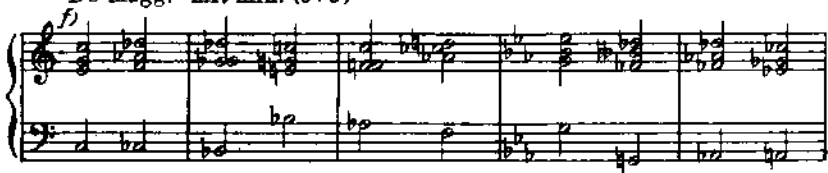
Do magg.-sol $\sharp$ min. (3-1+3)



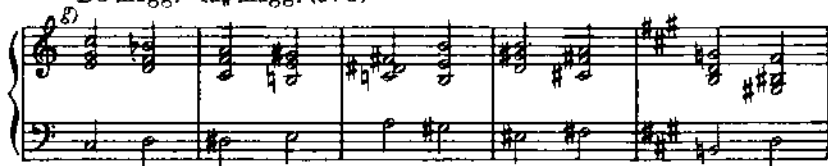
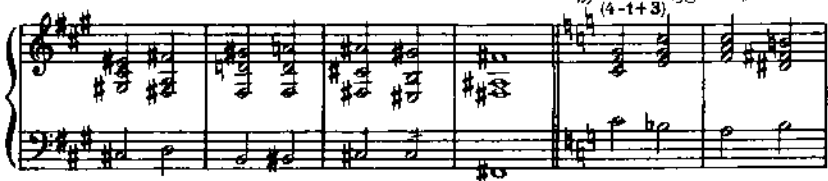
Do magg.-solb magg. (3+3)



Do magg.-mi♭ min. (3+3)



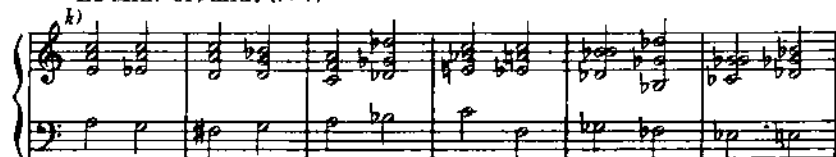
Do magg.- fa# magg. (3+3)

-b) Do magg.-re# min.
(4-1+3)

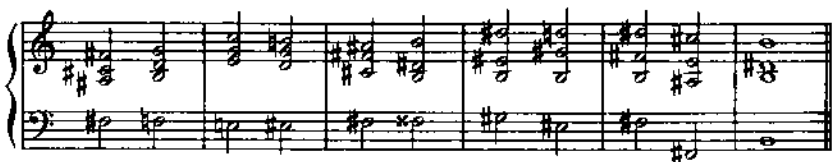
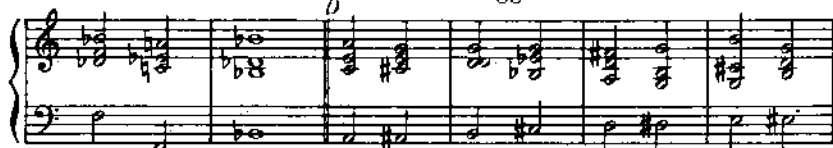
La min.-rebb magg. (4+1)



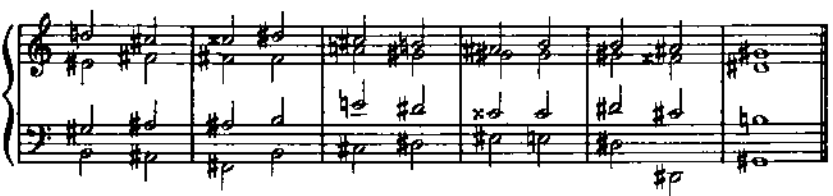
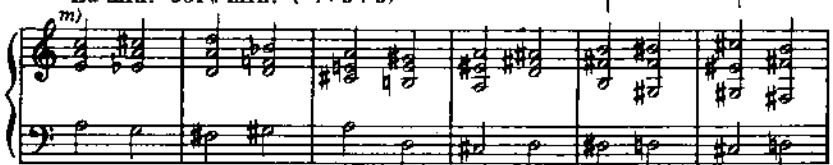
La min.- sib min. (1+4)



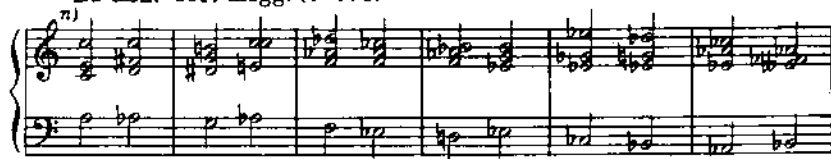
La min.- si magg. (1+4)



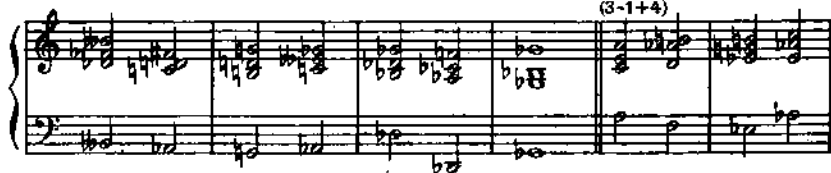
La min.- sol# min. (-1+3+3)



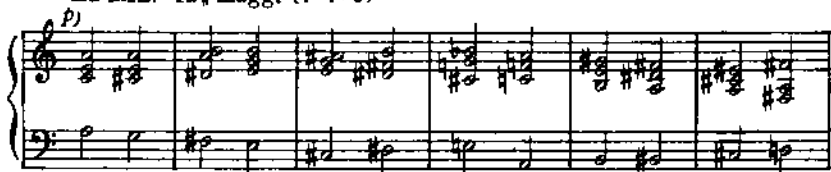
La min.- solb magg. (4-1+3)



o) La min. - mi♭ min.
(3-1+4)



La min.- fa# magg. (4-1+3)



La min.-re# min. (1+4+1)



In questi esempi abbiamo fatto uso molteplice degli ultimi mezzi modulanti nominati: per esempio, in 211 *c*, dove il passaggio *do* maggiore-*sol* maggiore è stato compiuto con la sesta napoletana, o in 211 *f*, dove la sesta napoletana di *fa* minore è stata addirittura introdotta col relativo accordo aumentato di terza e quarta. Questi nuovi mezzi ci mettono in grado di fare a meno, nelle modulazioni al terzo e al quarto círculo, dell'«indugio sulla dominante». Vorrei ancora far presente una differenza che risulta paragonando le modulazioni «rapide», che ho prima criticato, con le mie: infatti si potrebbe sostenere che io accosto accordi di affinità così lontana da eguagliare, in fin dei conti, proprio quel tipo di modulazione «rapida». Ma qui sta la differenza: che là questi accordi devono servire a realizzare la modulazione, mentre nei miei esempi servono solo di introduzione, di preparazione e portano il discorso armonico in una situazione fluttuante che permetterà poi la modulazione. Nel far questo tengo sempre d'occhio il traguardo finale e preparo i miei accordi in vista di raggiungerlo.

In un notissimo trattato d'armonia trovo esempi di modulazioni assai lontane realizzate con i mezzi da me criticati: tuttavia questi esempi risultano buoni; e verrebbe fatto di pensare che è superfluo tirarla tanto per le lunghe come faccio io. Ma, a ben guardare, si nota che l'autore di questi esempi – compositore di sicurissimo gusto formale – seguendo il suo senso

della forma, ottiene pianamente le modulazioni facendo inconsciamente la stessa cosa che faccio io, cioè preparando la tonalità d'arrivo; e con questo mezzo, inconsciamente come ho detto, raggiunge assai meglio il suo scopo che non con i mezzi modulanti che raccomanda lui stesso. Ma allora perché invece di raccomandare questi mezzi, non raccomanda quell'altro? Perché non l'ha notato, così come non l'ha notato il suo collaboratore letterario, che pure dimostra di avere la lingua assai sciolta. Eppure il buon effetto della modulazione dipende proprio da questa preparazione della tonalità d'arrivo. Per esempio, in 211 *a* il secondo accordo – accordo aumentato di quinta e sesta sul basso *mi* – è già un preannuncio del *sol* $\flat$ di *re* $\flat$ maggiore, e un ulteriore preannuncio è dato dalla risoluzione nell'accordo di quarta e sesta: eppure nessuno dei due accordi è ancora nella tonalità di *re* $\flat$, ma essi sono solo un primo passo per arrivarci. Lo stesso vedasi in 211 *b*, mentre in 211 *c* la terza misura, che potrebbe essere considerata in *si* minore, preannuncia il *si* maggiore della conclusione, e in 211 *d* la sesta napoletana sul *si* $\flat$ (nella terza misura) prepara il *si* $\flat$ minore; e via di questo passo: l'allievo troverà ancora molti casi del genere negli esempi precedenti, e naturalmente dovrà sforzarsi di imitarli: se poi non dovesse riuscirvi molto bene, poco male, dal momento che i miei esempi non sono nemmeno loro eccezionali «creazioni d'arte», e servono solo di stimolo, ma non certo di modello. Quello che conta è che si abbia presente un traguardo preciso; il fatto che poi lo si raggiunga è solo di importanza subordinata.

Un mezzo raccomandato nella maggior parte dei trattati d'armonia, e impiegato qua e là anche nel nostro es. 211, è quello della *progressione*. La *progressione* è una sorta di ripetizione atta a generare continuità. La ripetizione, che può essere a volte avvertita come monotona, serve a dare maggior forza se usata esattamente. Ci sono molti modi di ripetere, che risultano utili, in questo e in altri casi, per costruire una forma: ma è compito dei trattati di forma di studiarli, poiché essi entrano già nel campo dell'elaborazione tematica. Qui daremo solo alcune indicazioni generali. La *progressione* è la ripetizione esatta di una parte, e la *progressione armonica* sta nel presentare una seconda volta una certa successione armonica (di almeno due accordi), a distanza di una seconda o terza maggiore o minore, di una quarta perfetta o eccedente sopra o sotto rispetto alla prima apparizione. La *progressione armonica* è un mezzo molto popolare ed efficace per il suo buon risultato formale, in quanto assicura la continuazione e la coerenza delle parti; ripetendo ciò che poteva sfuggire la prima volta, essa

acquista risalto e facilita la comprensione. Tutto questo senza che l'autore abbia bisogno di sforzarsi a trovare una continuazione diversa e conseguente più di quanto serva a collegare tra loro con logica ed esattezza le due forme identiche di una stessa idea musicale.

La progressione è sempre stata molto usata perché è buona in se stessa; ma poiché v'è ben poco merito a «guadagnar spazio» così comodamente, bisogna evitarne un uso eccessivo. Non ho niente in contrario se l'allievo l'impiega occasionalmente, perché per lui sarà già molto trovare i modi per collegare tra loro le ripetizioni di una progressione, e nemmeno se — come si è raccomandato — egli se ne serve per realizzare una modulazione, diciamo così, in due turni. Ma non raccomando di usarla troppo spesso, perché lo schematismo di un simile procedimento non è simpatico.

Va considerata, fino a un certo punto, come progressione pure la ripetizione trasportata di una parte di melodia, anche se l'armonia non segue tale progressione: questo tipo di progressione è già migliore, in quanto non è così meccanica. Si veda a questo proposito l'es. 211 *m* (la parte di soprano) e 211 *p*.

Scelga ora l'allievo stesso le altre combinazioni per modulare. Se, per esempio, ha scelto per andare al quinto circolo delle quinte la combinazione $4 + 3 - 2$, ciò significa che egli dovrà andare da *do* maggiore a *sol* # minore, passando per *mi* maggiore, *do* # maggiore e *fa* # maggiore (es. 212 *a*):

Do magg.-sol# min.

212
a)

212
b)

Un impianto del genere sarebbe però troppo complicato, e volendo realizzare con ampiezza ogni singola parte di una modulazione del genere, l'insieme ne risulterebbe assai lungo. Se d'altronde la si realizza in breve, si arriva a quel modo di modulare troppo rapido che potrebbe andar bene solo con l'impiego di mezzi modulanti molto energici. L'allievo dovrà prendere una decisione; e se sceglie una strada così complessa deve sapere che l'esercizio può diventare molto lungo e che egli dovrà attutire il più possibile con energici mezzi modulanti i passaggi tra le singole tappe. Nell'es. 212 b) un'altra soluzione di questa modulazione, basata su un impianto un po' meno complesso.

Do magg. - do# min.

213



Non capiterà spesso di dover eseguire in periodi armonici molto semplici modulazioni in tonalità del quinto o del sesto circolo delle quinte, perché una composizione che modula così intensamente, richiederà in genere mezzi più vigorosi. Di conseguenza non si potranno mai ottenere, in esercizi assai semplici, risultati buoni come quando si modula in tonalità più vicine. Lo stesso dicasi per il settimo, ottavo e nono circolo delle quinte, ecc., distanze che del resto sono più facilmente raggiungibili nel senso opposto come quinto, quarto, terzo circolo delle quinte, ecc.: per esempio, le modulazioni da *do* maggiore a *do* $\flat$, *fa* $\sharp$ e *si* $\sharp\sharp$ maggiore risultano nella direzione opposta come modulazioni a *si*, *mi* e *la* maggiore. Tuttavia sarà spesso necessario servirsi delle combinazioni suddette, e quindi l'allievo dovrà esercitarsi. Bisogna però evitare che questi esercizi risultino inadeguati, se condotti con mezzi semplici o ampollosi, se condotti con mezzi più complessi, dal momento che non esiste ragione di complicarli più del dovuto: questo è più facile per chi non sa nulla che per chi conosce bene il suo mestiere. I maestri del passato si limitavano, di solito, a modulare solo nelle tonalità vicine, e questo perfino negli svolgimenti; le modulazioni alle tonalità lontane avvengono invece spesso con mezzi bruschi, senza preparazione armonica e quasi con funzione di sorpresa (v. il *Trio* in *do* minore di Beethoven).¹

Solo nella letteratura musicale post-wagneriana potranno incontrarsi esempi con frequenti cambiamenti di tonalità come nell'es. 213. Qui però lo scopo non è tanto di raggiungere una nuova tonalità, quanto di abbandonarne una vecchia senza sostarvi affatto. In questo caso, l'armonia è condotta, in un certo senso, «melodicamente»; e la sua ricchezza, la sua mobilità, la sua irrequietezza corrispondono alle stesse peculiarità della melodia, da cui l'armonia stessa dipende come se fosse una voce secondaria

1. [Op. 9, n. 3 (1798).]

in contrappunto. Ma questo esempio conferma anche che non è possibile ottenere buoni risultati nella forma di esercizio, anche se non lo dimostra, dal momento che sarei certamente in grado di realizzare un esempio migliore. È bene tuttavia che ci si provi anche l'allievo, perché questo è l'unico modo di familiarizzarsi con i mezzi modulanti.

XVI. Armonizzazione di corali

Pur non essendo del tutto d'accordo, comprendo in questo libro anche questi esercizi perché parto da un diverso punto di vista nel giudicarne l'utilità. Intanto si pensi che non si «armonizza», perché l'armonia fa parte di un vero e proprio processo creativo. Si potranno fare delle correzioni, ma non in base alla teoria, bensì in base al senso della forma; e la giusta correzione non ha origini teoriche, ma a volte si trova provando e riprovando, o più spesso grazie a un'idea felice: dunque per intuito, col senso della forma, per mezzo della fantasia. Questo almeno mi dice l'esperienza; e solo chi è uso ad «armonizzare», cioè chi non è in grado di *inventare una melodia insieme all'armonia*, potrà sostenere il contrario.

Non si può peraltro negare che vi sono dei casi in cui un tema deve avere un'armonia diversa da quella che può essere venuta in mente al primo momento, e bisogna anche ammettere che i principianti fanno spesso degli errori armonici, anche se l'idea in generale è buona: ma per correggere questi errori, è necessario talvolta armonizzare diversamente tutto quanto. In entrambi i casi però non si tratta di ciò che si suole chiamare «armonizzazione», perché in nessuno dei due casi esiste un'armonia aggiunta alla melodia: v'è piuttosto una melodia che ha un'articolazione armonica, l'autore è ben conscio dell'armonia e dell'articolazione relativa e può fare soltanto delle modifiche. Nel primo caso, a scopo di variazione, è addirittura suo obbligo di sfruttare diversamente le caratteristiche armoniche del pezzo; e nel secondo caso, cioè in quello della correzione, si tratta solo di alcuni punti singoli che non erano buoni, mentre l'insieme aveva la sua armonia e l'autore ne era ben conscio: forse l'aveva soltanto sbagliata, o non si era reso ben conto della sua struttura nel continuare il tema. È quest'ultimo un caso da me spesso osservato negli allievi, che capita anche nei più dotati,

ma che è facile da correggere. Tuttavia, sia correggendo sia variando l'armonia, la nuova disposizione non deve essere ricavata da calcolo, ma da intuizione.

È errato credere che sia possibile ottenere l'arte per calcolo, e l'idea che gli esteti hanno del «lavoro» dell'artista «pensante» è completamente sbagliata: altrimenti bisognerebbe credere che tutto il compito dell'artista stia nello scegliere con molto gusto e con un buon calcolo la più efficace delle possibilità che gli stanno a disposizione. La creazione artistica si svolge a un livello un po' più alto, che diamine! Io stesso me ne sono accorto nella mia produzione: se qualcosa non mi riusciva di getto, avevo un bel correggere centinaia di volte, ma migliore non diventava; e invece sono nate di primo acchito idee musicali di omogeneità tale che non avrei mai potuto ottenerle con nessun miglioramento o correzione. Vorrei dunque dire: se in un'idea musicale si nota un errore che non si riesce a correggere finché resta l'ispirazione originale, allora è meglio lasciar perdere tutta l'idea o lasciarla con l'errore che le è connaturato, perché questo sarà sempre inferiore a quello che potrebbe esserle portato per mezzo di una correzione.

Con questo non voglio dire che per l'allievo è inutile far correzioni, perché ciò significherebbe che nemmeno l'insegnante può migliorarne le capacità: al contrario, l'allievo deve lavorare molto con l'intelligenza e con il gusto. Finché è in fase di studio, egli non fa che esercitarsi e cerca di portarsi al punto in cui potrà dire qualcosa, sempre che abbia da dirlo. L'allievo deve riflettere, mentre l'artista, il maestro, crea con l'intuito, poiché non ha più bisogno di riflettere, trovandosi a un superiore livello di comunicazione col suo potere d'espressione. L'allievo è tenuto a far correzioni, senza credere peraltro che un esercizio migliori correggendolo. Le correzioni possono servirgli solo a fargli presente che il suo pezzo avrebbe potuto essere migliore, se non avesse avuto in sé fin dall'origine quell'errore: il che potrà tornargli utile in un'altra occasione; e allora potrà andar più cauto fin dal primo istante e se correggerà qualcosa «in statu nascendi», finché insomma è presente il primo calore dell'idea, non vi sarà niente di male. Le correzioni a freddo invece servono di rado.

Mi si potrà chiedere, a questo punto, perché mai, non ammettendo gli esercizi d'armonizzazione per il fatto che l'artista non «armonizza» ma inventa l'armonia insieme con la melodia, io raccomandi di fare gli esercizi, stabilendo prima le fondamentali con numeri e realizzando poi dei brevi

periodi; si dirà che anche l'armonizzazione è un esercizio come lo è l'indicazione di una serie di fondamentali, e che quello che conta è solo il vantaggio che questo esercizio può portare all'allievo. Risponderò che, in primo luogo, l'indicazione di una successione di fondamentali riflette la realtà se non altro per il fatto che, siccome le fondamentali rappresentano delle armonie, l'esercizio si svolge appunto in termini armonici, anche se attraverso i numeri: in un primo tempo si pensa in cifre, poi in suoni, mentre l'armonizzazione non ha quasi nessuna relazione con la realtà. In secondo luogo l'allievo deve pure, come ho indicato più sopra, fare in veste d'esercizio ciò che il maestro non fa: ma questo non vuol dire che l'allievo *debba* fare anche qualcosa che il vero maestro *non può* fare. Infine noi siamo ormai arrivati, si spera, a un punto tale di conoscenze tecniche che non faremmo ugualmente questo esercizio nemmeno se esso fosse migliore dell'indicazione delle fondamentali: cosa che in realtà non è.

Gli esercizi di armonizzazione non avranno qui dunque lo scopo di insegnare all'allievo come si fa quello che non si deve fare, ma servono solo a rafforzare il suo senso della forma in un caso di cui non può essere ancora partecipe con la fantasia. Data una melodia, non sua, l'armonizzazione non potrà mai essere buona come quella con cui questa melodia è nata; ma poiché l'allievo non ne ha colpa, ha poca importanza che egli non riesca a realizzare qualcosa di perfetto, ed è poco male anche per la melodia che gli diamo da maltrattare, perché non è detto che una cattiva col bisturi non possa essere corretta: al contrario! Questo lavoro assomiglia agli esercizi di anatomia dei giovani studenti di medicina sui cadaveri: se il bisturi va troppo in profondità, non ne soffre nessuno. Non ha importanza che l'armonizzazione di un corale riesca male, dal momento che non è certo destinata alla pubblicazione; mentre l'allievo può imparare in un caso così semplice a indirizzare il suo senso formale alla struttura di una melodia e può esercitarsi a considerarla come un tutto unico: sarà così più preparato quando egli stesso dovrà concepire una melodia come un tutto con la sua armonia.

Impiegherò dunque gli esercizi di armonizzazione per ovviare, con maggior cura del solito, alla necessità di fare correzioni, necessità derivante da un insufficiente senso formale. Eviterò invece di far armonizzare melodie moderne. La forma della melodia di corale è così semplice e così lontana da noi da metterci forse in grado di penetrarne fino in fondo i segreti, di vederne realmente i rapporti, con l'esattezza necessaria a ottenere risultati

analoghi con l'esercizio dell'imitazione. Anche qui non è strettamente indispensabile dare indicazioni precise, poiché queste riguardano la teoria delle forme. Invece le melodie più moderne, anche solo quelle di Mozart e di Beethoven, presentano una così complessa varietà di forme che l'allievo non potrebbe affrontarle senza certe premesse. Per un giovane dall'orecchio attento non potrà essere impossibile trovare pure qui buone soluzioni, e non ho nulla in contrario che l'allievo faccia qualche tentativo del genere, prendendo un tema dalle opere di Beethoven, Mozart, Brahms o di altri maestri (ma maestri sul serio, perché gli altri sarebbero insufficienti allo scopo), cercando di armonizzarlo e paragonandolo poi all'originale. È però molto importante che all'allievo sia chiaro che la sua armonia è peggiore di quella del modello e che egli cerca solo di scoprirne le giunture principali. Anche questo sarebbe un esercizio discreto: armonizzare un tema a memoria e poi paragonarlo con l'originale. Questo esercizio è utile anche se l'allievo ha preso nota dell'armonia e la trascrive poi a memoria, poiché in tutti questi esercizi quello che interessa non è tanto di costruire un'armonia, quanto, per non avere una soluzione coriacea, di far tesoro, col controllo delle conoscenze teoriche, di ciò che l'orecchio ha già *imparato* in casi analoghi.

Evito invece nel modo più assoluto di trovare delle melodie che l'allievo dovrebbe poi impazzire ad armonizzare, anche se sono certamente in grado di fare qualcosa di meglio di quella roba miserevole che certi autori di trattati d'armonia hanno il coraggio di scrivere solo perché mancano di qualsiasi capacità di distinzione formale. Lascero all'allievo la libertà di fare quello che gli viene in mente; e quindi non ha molta importanza se i risultati non saranno sempre ottimi: scopo principale è di esercitarsi nell'allineare degli accordi in piena autonomia. Gli eventuali errori hanno origine nella mente stessa dell'allievo e dovrebbero essere corretti in questo senso. Se invece lo sottometto alla costrizione della melodia data, questa dovrebbe essere tanto buona da poter essere opera solo di un vero maestro nel pieno della ispirazione. Altrimenti gli errori non dipendono solo dall'allievo, ma dal pensiero imperfetto di chi ha inventato una melodia imperfetta; allora correggere diventa difficile, perché non è facile capire se l'errore sta nell'armonia o nella melodia, oltre che ingiusto nei riguardi dell'allievo il quale non può rispondere degli errori del suo insegnante. Per quanto mi riguarda personalmente, non riesco a trovar l'ispirazione per inventare melodie a scopo di esercitazione: se così non fosse

non l'avrei per le mie composizioni. Questo non dipende dalla limitatezza dello scopo a cui sono rivolte, ma dal fatto che uno scopo ci sia. Se coloro i quali pretendono dagli allievi questo tipo di esercizi sostengono di essere stati ispirati quando hanno scritto le loro melodie, non mi resta che trarre delle conclusioni ben poco favorevoli sulla natura di questa ispirazione, stando alla monotonia e alla malagrazia di questi prodotti. Se un allievo fa i suoi esercizi con poco garbo e con molti errori, poco male, purché li faccia per conto suo: può sempre mandar tutto all'aria. Ma se è l'insegnante che sbaglia quando non dovrebbe assolutamente sbagliare, cioè quando dovrebbe servire da *modello* (*Vorbild*, così definiva Gustav Mahler la natura dell'insegnante, con una sola parola), questo è veramente un delitto. Se un insegnante pretende dall'allievo che egli armonizzi delle melodie fatte dall'insegnante stesso, ma sbagliate – e quindi giuste non potranno mai essere – allora egli non è adatto a far da modello. L'allievo che ha voglia di esercitarsi nell'armonizzazione di melodie più moderne, dovrà prendere anche queste dalle opere dei relativi compositori. Come ho detto, non ritengo che questo esercizio sia particolarmente necessario: ma chi ci crede lo può fare, e se lo fa in questo modo, non arrecherà per lo meno alcun danno.

Ma veniamo al corale.

Come ogni forma d'arte il corale ha un'articolazione ben chiara. Ogni idea ha bisogno di articolazione nel momento in cui è espressa, perché se noi pensiamo un'idea in una volta sola e come un tutto, non possiamo d'altra parte esprimerla in una volta sola, ma solo gradualmente; e avvicinando tra loro le diverse parti in cui la risolviamo diversamente da come l'abbiamo concepita, non facciamo che ripeterne il contenuto in maniera più o meno esatta. Nella musica le successioni armoniche e melodiche vanno considerate come le parti di una sola idea, il che però è giusto finché si tratta degli elementi visibili o udibili e comunque percepibili coi sensi, mentre vale solo comparativamente per ciò che costituisce il contenuto reale di un pensiero musicale. Si può peraltro supporre che la pagina musicale valga come un felice simbolo dell'idea e che dunque la forma e l'articolazione che vi si manifesta corrisponda alla natura interiore dell'idea stessa e al suo moto, così come le curve e le incavature del nostro corpo sono condizionate dalla posizione degli organi interni: perché ogni organismo armonico coincide nell'aspetto esteriore con la struttura interna, e dunque non va considerato come un fenomeno casuale.

Dalla forma esterna si può dunque trarre qualche conclusione relativa alla natura interna del fenomeno.

L'articolazione del corale risulta dalle corone poste al termine delle frasi musicali, che coincidono con la fine di ciascun verso: sono queste corone che scompongono in più parti l'idea musicale. Le singole parti in queste forme elementari stanno tra loro nei rapporti più semplici di contrapposizione o di completamento: questa struttura a mosaico non ammette rapporti più complessi, mentre l'elemento costruttivo preferito è il principio della ripetizione più o meno semplice. Il moto insito in un'idea musicale, ciò che le dà veramente la vita, esprime innanzi tutto i contrasti derivanti dalle semplici digressioni armoniche possibili in una tonalità. Sono contrasti di grandezza relativa, mai tanto grandi da non poter esser collegati tra loro con facilità. Ciò che li unisce è l'unità del movimento ritmico, la sua semplicità e non-complessità, ~~ma~~ soprattutto la tonalità, mentre ciò che li distingue è in fondo un elemento negativo, cioè la mancanza quasi totale di una vita tematica nello svolgimento e nel collegamento armonico. Grazie a questa mancanza di premesse tematiche — per la quale le singole parti non possono essere collegate più strettamente tra loro — esse rimangono sciolte, ma hanno ugualmente degli obblighi reciproci: vengono ad essere in un certo senso più accostate che contrapposte. Non che manchino completamente le disposizioni a un'elaborazione tematica, dal momento che lo stesso semplice principio ritmico di un moto per minime (o quarti) quasi ininterrotto e uniforme costituisce già di per se stesso, fino a un certo punto, un elemento tematico (o comunque un principio formale ad esso analogo per quanto primitivo) e in questo si può vedere un ulteriore elemento di coesione; ma la semplicità dell'insieme dà a questo motivo (ritmico e melodico: si badi però che quello vincolante è tutt'al più il motivo ritmico, quasi mai quello melodico) una fisionomia così ambigua che, dal lato melodico, è possibile riconoscere un rapporto quasi solo negli opposti. Ma anche i contrasti sono dei rapporti precisi: e se in un verso del corale la melodia sale e nel successivo scende, questo contrasto funge da legame, in quanto la discesa equilibra la tensione nata con l'ascesa; «domanda e risposta» insomma, espressione che designa felicemente questo tipo di contrasto.

Nelle più semplici forme artistiche, in cui la direzione del movimento si manifesta sempre con la massima chiarezza, è ovvio che l'armonia deve seguire senz'interruzione la stessa strada della melodia ed è ovvio che suo

scopo dev'essere di seguire e sorreggere, con tutta esattezza, il moto del contenuto musicale, al massimo di anticiparlo quasi per invogliarlo. Come tutti i mezzi psicologici di livello superiore, ogni forma di reazione, di arresto o di rotazione è nelle forme rettilinee di tipo primitivo e popolare praticamente esclusa.

Trovandoci nella circostanza non naturale di aggiungere a una melodia data un'armonia — che dovrebbe nascere con quella — è indispensabile osservarne esattamente le caratteristiche. Anche qui, in fondo, dobbiamo attenerci alla sensibilità; e questi esercizi riusciranno veramente bene quando l'allievo, dopo aver studiato numerosi corali armonizzati dei grandi maestri e averne svolti molti egli stesso, riuscirà a realizzarli senza nessun calcolo, di getto e ad orecchio. Anche in questo caso però il calcolo, generando una certa cautela nei riguardi del decorso musicale, potrà rendere dei buoni servizi.

Tipiche dei corali, come dicevo, sono le cadenze al termine di ogni verso.¹ In esse si esprime chiaramente il rapporto di contrasto e quindi anche quello di connessione, si esprimono quei contrasti necessari nell'ambito di una tonalità, quei contrasti che servono ad esprimere la tonalità stessa. Esagerando un poco — e dirò subito fino a che punto — il corale può essere considerato, al pari di tutte le forme di una certa ampiezza, come una cadenza più o meno ampia e ricca; in questo caso gli elementi più piccoli di cui è formata non sarebbero tutti i singoli accordi, ma solo gli accordi che alla fine di ogni verso concludono le singole parti, le quali, poste l'una accanto all'altra, formano una cadenza. L'esagerazione sta qui, in quanto bisognerebbe prima disporli *ad hoc* per ottenere una cadenza efficace.

Non v'è da meravigliarsi che l'impianto sia semplice e la sua realizzazione

1. L'allievo dovrà prendere le melodie da una raccolta contenente corali armonizzati dai grandi musicisti del passato. Di questi dovrà escluderne parecchi che sono nei modi gregoriani e che quindi non sa come trattare; un mezzo, peraltro non infallibile, per distinguere la tonalità può comunque essere l'accordo conclusivo. Se esso corrisponde agli accidenti in chiave nel senso che ne riproduce la tonica, maggiore o minore, il corale potrà in genere essere trattato come un modo maggiore o minore. Alcuni corali però, pur potendo essere considerati in una tonalità maggiore o minore, finiscono e concludono in maniera contraddittoria alla tonalità stessa. In questi casi, ciò dipende solitamente dal fatto che l'elaborazione armonica sopraffà il modo gregoriano originario, il che non dipende però certo da ignoranza dello stile o da imperizia. Questi corali, se l'allievo vorrà sceglierli, lo metteranno di fronte a diverse difficoltà.

più complessa, nel caso che questa cadenza appaia forse meno ricca nelle sue parti di quanto non lo siano i singoli fenomeni armonici con i quali vengono introdotti i gradi della scala che la costituiscono. Una volta che ci si è resi conto della semplicità di tale impianto, diventerà evidente che si possono prendere in considerazione anche le cadenze più semplici, quelle più povere di gradi armonici, al punto che potrebbe eventualmente bastare anche una cadenza costituita solo dal I grado della scala. Una tale semplificazione è però inverosimile – e questo l'ho già fatto notare parlando delle cadenze – perché non è possibile esprimere con un minimo di necessità la tonalità senza dar luogo, mediante i contrasti ad essa innati, a quel movimento, a quella lotta per il predominio da cui uscirà vincitrice la tonica. Chiaro dunque (e qui volevo arrivare con questo paragone) che per realizzare questa cadenza, intesa come un estratto del tutto, vanno impiegati gli stessi gradi, anche se in ordine diverso: innanzi tutto il I, poi il V e il IV (vale a dire tonica, regione della dominante e regione della sottodominante: ho detto «regioni», e quindi anche i gradi che vi appartengono, cioè III, VI e II).

V'è ancora una piccola inesattezza in questo paragone: nella cadenza, specie quando è semplice e breve, non è praticamente possibile ripetere altri gradi che non siano il primo, mentre in questa cadenza presunta la ripetizione del V o del VI grado (ed eventualmente anche di altri gradi) non è esclusa, pur senza essere di uso normale.

Quel che v'è di nuovo qui e di importante per l'allievo è che egli dovrà trattare i gradi singoli della tonalità con cadenze, quasi come se fossero tonalità a sé stanti: cosa questa non difficile, perché abbastanza analoga al caso delle tonalità intermedie e di passaggio nelle modulazioni composte, dove si trovano anche episodi in tonalità estranee, e dove le caratteristiche della tonalità di partenza sono eliminate, mentre le peculiarità delle tonalità dei singoli episodi vengono messe in rilievo con i mezzi ormai noti. È dunque possibile collegarsi al grado successivo – e così si fa per lo più – come se questo grado fosse una tonalità in se stesso. Dovendoci, per esempio, collegare col III grado di *do* maggiore, la cadenza dovrebbe procedere come se affermasse una vera e propria modulazione in *mi* minore; e questa modulazione dovrebbe venir preparata con gli accordi precedenti.

Data una melodia di corale, l'allievo vedrà, in base alla fine di ciascun verso indicata dalla corona (☉), a quale grado può essere riferito il suono terminale (supponiamo, in linea generale, di cambiare accordo ad ogni

minima: naturalmente si potrebbero avere anche due o più accordi per una minima, ma escluderemo questa possibilità, facendone uso solo in vista di uno scopo particolare).¹

214

1) 2)

I VI III IV V IV VI I

3) 4)

III V I IV VI V I 6/4 7 V II II

I II III

5) 6)

IV II IV II I

Il *si* ♭ della prima chiusa può essere I, VI o IV grado; il *fa* della seconda I, V o III; il *do* della terza V o II (escludiamo pure il VII grado); il *mi* ♭ della quarta IV o II; idem il *do* dell'ultima: ma la conclusione del corale (sesto verso) sarà necessariamente I grado. A quali gradi bisognerà dare la preferenza? Si tenga ben presente che innanzi tutto bisogna esprimere la tonalità: per far questo, come sappiamo, il mezzo più chiaro è la tonica, e in secondo luogo vengono la dominante e la sottodominante. L'allievo cercherà pertanto di concludere il primo verso, se possibile, con la tonica; se questo non va, prenderà in considerazione nell'ordine il V o il IV grado, poi il III, VI o il II. Per le chiuse degli altri versi si terranno presenti i gradi che danno un buon contrasto con la prima, sempre che la melodia lo permetta. Se prima v'era il I grado, ci vorrà qui il V, IV, III, VI o II grado. Ma non è assolutamente obbligatorio evitare la ripetizione, specie quella del I grado, perché a volte è la melodia stessa che la esige, prescindendo poi dai casi in cui le singole parti vengono ripetute letteralmente o con varianti minime. In questi casi, se possibile, l'allievo cercherà di variare il discorso cambiando l'armonizzazione; e volendo evitare la repeti-

1. [Es. 214, melodia utilizzata da Bach per il corale «Mir hat die Welt...» nella II parte della *Matthäus-Passion* (v. es. 228).]

zione non buona di un grado, si potrà por mano a una cadenza d'inganno (ma su questo torneremo ancora più avanti): questa necessità non si presenterà però tanto spesso.

Il suono conclusivo non basta da solo per decidere la scelta di una certa cadenza; bisogna considerare anche quello precedente e magari anche i due suoni che lo precedono. Poiché la melodia di alcuni versi non è formata da più di sei-otto suoni, si può quasi dire che bisogna operare partendo dall'ultimo suono, dalla cadenza, e risalendo all'indietro; ma anche questo vale solo fino a un certo punto, perché bisogna pure tener presente anche l'inizio, sia in sé sia, specialmente, in rapporto con la chiusa precedente. Bisogna che questo rapporto sia tale per cui la corona non generi un'interruzione, come se l'armonia continuasse tranquillamente oltre la corona stessa. I due accordi scelti devono dunque stare in un rapporto di continuità reciproca; e il primo accordo del nuovo verso non può essere scelto senza tener nessun conto dell'ultimo accordo del verso precedente. L'allievo dovrà prima stabilire se i due o tre suoni della melodia che precedono immediatamente il suono conclusivo permettono di usare i gradi atti a cadenzare nel grado scelto, dato che si tratta di una cadenza. Pur essendo una chiusa a mezza strada e non definitiva, è pur sempre una chiusa e come tale deve essere realizzata armonicamente: per far questo, l'unico mezzo che conosciamo finora è quello della cadenza.¹

1. L'allievo sarà incline ad impiegare nei corali tutto ciò che ha imparato finora. In un primo momento, si dovrebbe dire che ciò non è bene, perché sarebbe contrario allo stile appicciare a una melodia così semplice un'armonia complicata. Questo, teoricamente, parrebbe esatto; tuttavia, se si considerano i corali di Bach in cui egli sotto melodie tanto semplici fa muovere le parti in modo che risultano armonie complesse, si può ben dire che non si va affatto contro lo stile, dal momento che lo stesso Bach l'ha fatto. Dunque, o è sbagliata la teoria, perché è giusto ciò che vive, oppure la purezza stilistica non è un'esigenza sostanziale dell'opera d'arte. In altre parole, è più che possibile accompagnare a una melodia armonie diverse da quelle inerenti al suo stile; in tal senso le elaborazioni corali di Reger o le trascrizioni di canti popolari di Richard Strauss possono essere considerate ineccepibili. Tuttavia nei suoi esercizi l'allievo non dovrebbe andar oltre armonie semplici, senza servirsi delle tonalità più distanti e usando, di tutti gli accordi vaganti, semmai solo quello di settima diminuita, senza enarmonia e inteso come accordo di nona (senza fondamentale) su un grado proprio della tonalità d'impianto. Si possono però usare benissimo le dominanti secondarie, dal momento che le troviamo anche nel gregoriano. Per gli esercizi che verranno più tardi non ho nulla in contrario a che l'allievo tenti di risolverli anche con mezzi più variati.

Cominciamo ad analizzare il primo verso. Dal numero dei gradi che sta sotto gli ultimi tre suoni della melodia risulta che la cadenza al I grado è perfettamente possibile, dal momento che il *do* può essere armonizzato col V grado, il *mi* col II o il IV e il *re* col I, III o VI, in modo da ottenere le seguenti successioni cadenzali: I-IV-V-I, VI-IV-V-I o volendo anche III-IV-V-I, ma con cautela perché tra il III e il IV grado (successione di tipo evitato) non esiste un'affinità immediata, mentre il movimento a cadenza d'inganno, che è «fortissimo», deve avere una causa che giustifichi questo risultato «fortissimo», se vogliamo usarlo in armonia secondo la sua natura. Questo movimento (il che vale anche per la cadenza d'inganno vera e propria) provoca un mutamento di direzione; quindi bisognerà prima stabilire se le circostanze lo richiedono, e se la cadenza d'inganno è una soluzione necessaria, come lo sarebbe se per esempio, a forza di tirar dritto, vi fosse il pericolo di andar fuori strada: in tal caso la linea media può essere ritrovata con una brusca conversione nella direzione opposta.

215

I IV V I I IV V I

VI IV V I VI IV V I III IV V I

Altre successioni possibili sono: I-II-V-I, VI-II-V-I, III-II-V-I.

216

I II V I I II V I



Tutte queste cadenze sono utilizzabili; e poiché la cadenza alla tonica è così buona e può essere realizzata in tanti modi diversi, si può anche supporre che essa sia la più adatta a questa melodia. Sarebbe peraltro possibile anche una cadenza al VI grado (es. 217).



Assolutamente improbabile è invece la cadenza al IV grado, irrealizzabile senza servirsi di relazioni della sotto-dominante minore; ma essa è poco raccomandabile (es. 218), anche perché altrimenti l'intera frase potrebbe essere facilmente interpretata come un *mi* ♮ maggiore, mentre, se appena è possibile, bisogna che la tonalità sia espressa con la massima chiarezza (cioè col I grado).

Anche il VI grado, pur essendo accettabile, va usato solo in caso di necessità, per esempio se lo stesso verso si ripetesse al posto del terzo. Insomma nei corali bisogna supporre, in genere, che alla melodia vi sia la quinta o la fondamentale (ottava) di un accordo piuttosto che la terza. Questo ha le sue buone ragioni storiche, in quanto la terza venne introdotta più tardi, fu ammessa inizialmente solo di rado e forse ancora per lungo tempo assolutamente evitata nei punti più in vista. Non è comunque necessario escludere completamente la terza, pur dando la preferenza alla fondamentale o alla quinta: in Bach si incontrano molti casi in cui la nota conclusiva della melodia è proprio la terza dell'accordo.



L'allievo potrà ora esaminare, in questo senso, le successive chiuse e troverà tra l'altro le seguenti soluzioni:

Secondo verso:

219

II II

V

II

Il II grado ha qui evidentemente valore di dominante (secondaria) del V. È altresì chiaro che l'accordo precedente non può essere secondo rivolto del V grado (es. 219 c): basti osservare che il precedente *do* della melodia non permette di introdurre un accordo che si possa collegare bene col V grado. Per la stessa ragione la fine del verso non cadenzierà al terzo grado, nonostante che questo sarebbe più facile. Altre difficoltà nascono, nel cadenzare al V grado, dal *mi* $\flat$ non risolto (perché non scende al *re*) che precede il *do*; e poiché il *mi* $\flat$ viene lasciato di salto, cioè non viene «risolto» prima di passare alla regione in cui è possibile il *mi* naturale,

bisognerebbe cercare di «risolverlo» almeno in un'altra voce, preferibilmente nel basso, facendolo scendere al *re*. Sarà bene pertanto che l'accordo relativo al *do* della melodia contenga ancora il *mi* $\flat$, come avviene in 219 *b*, *c* ed *f*. Resta però in tal caso troppo poco spazio per modulare, e v'è pericolo che la cadenza non risulti abbastanza energica. È chiaro, in ogni modo, che se nell'accordo relativo al *do* si ha ancora il *mi* $\flat$ non può però esserci sotto il *fa* il secondo rivolto del V grado, perché in tal caso il *mi* $\flat$ non sarebbe ancora risolto. Si potrebbe peraltro cadenzare al I grado: ma questo è il grado con cui avevamo già concluso la prima parte, e inoltre dovremmo in questo caso far uso della cadenza plagale, che finora non abbiamo preso in considerazione (lo stesso nell'es. 218); ed è un caso che esamineremo più avanti. Non sarà facile per l'allievo trovare altre armonie per questa chiusa.

Nella *Matthäus-Passion* di Bach, da cui è tratto questo corale (semplificato con l'omissione delle note di cambio e di passaggio), questo verso è armonizzato come nell'es. 219 *g*. Ponendo due accordi sotto ogni minima, Bach è però in grado di ottenere una cadenza più chiara e più ricca di gradi. L'allievo potrà usare occasionalmente anche quarti (la melodia di questo corale è qui scritta in minime, mentre Bach ha usato i quarti: ho preferito però trascrivere nella nostra notazione questo esempio), *ma esclusivamente a questo fine*, cioè *quando l'impiego dei quarti rende possibile un'armonizzazione più ricca e una cadenza più chiara*, specie quando non sarebbe possibile ottenere una cadenza sufficientemente energica senza farne uso. Ma, ripeto, soltanto a questo fine. L'allievo tralasci del tutto ogni «abbellimento» con note di cambio e di passaggio, poiché allo stadio attuale non possiamo considerarle come un fatto armonico: solo un ulteriore esame mostrerà in qual senso esse lo possano essere.

Nell'es. 220 dò alcune chiuse per la terza frase, dove non è praticamente possibile trovare molte altre soluzioni. Buone le forme indicate in *a*, *b*, *e*, *f*, *g*, relativamente buona quella in *c*; non proprio impossibile quella in *d*, ma è piuttosto dura per via del *mi* poco preparato, che nell'accordo sul *la* risulta veramente fastidioso, essendo affidato a un accordo così indeciso com'è, in questo caso, la triade minore sul *la*: proprio come se non importasse nulla. Buona come tale la forma indicata in 220 *g* (cadenza plagale), ma problematica se riferita alla tonalità: il che diventa chiaro specialmente se la pensiamo in relazione all'armonizzazione del primo verso in 218.

220

a) b) c) d) e) f) g) h)

V V V V II

Un caso interessante è quello della quarta e quinta frase, che nella nostra melodia semplificata presentano tutt'e due le volte le stesse note (es. 221; Bach introduce una variazione per mezzo di abbellimenti). Qui è necessario armonizzare diversamente le due frasi, cercando di dare alla ripetizione il significato di un crescendo d'intensità. La chiusa è realizzabile col II o col IV grado: abbiamo dunque una svolta chiara e netta alla regione della sottodominante.

221

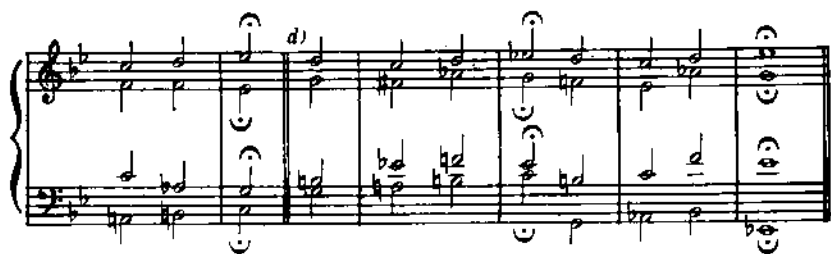
a) b)

I V I

Three systems of musical notation for piano, each containing two staves (treble and bass clef). The first system contains measures labeled c), d), and e). The second system contains measures labeled f), g), and h). The third system contains measures labeled i), k), and l). The notation consists of chords and single notes, with some measures featuring a fermata over a note.

Nell'es. 221 abbiamo una serie di possibilità e nell'es. 222 le due frasi sono collegate tra loro in maniere diverse.

Two systems of musical notation for piano, each containing two staves (treble and bass clef). The first system is labeled with the number 222 and contains measures labeled a), b), and c). The second system contains measures labeled b), c), and c). The notation consists of chords and single notes, with some measures featuring a fermata over a note.



La forma più semplice è naturalmente quella indicata in 221 *a*, che l'allievo dovrà tener presente in ogni caso; le altre favoriscono la regione della sottodominante in quanto preparano con una certa varietà la prima volta la sensibile ascendente *si* e la seconda volta la sensibile discendente *la* $\flat$. Un po' troppo semplice il caso 221 *i*, che presenta solo il II grado e la relativa dominante (secondaria). Questa armonizzazione a base di tonica-dominante è normalmente di impiego raro nel corale: ma se non può essere evitata è meglio che l'allievo si serva di questo semplice mezzo invece di complicare le cose in maniera poco naturale; in questi casi, può darsi che il corale sia nato in un'armonia effettivamente così semplice e qualsiasi altra sarebbe allora inadeguata. Non è però questo il nostro caso, poiché disponiamo di numerose e ricche possibilità armoniche. Anche la forma dell'es. 221 *k* non è proprio raccomandabile; anch'essa si trova in Bach, ma è comunque piuttosto rara, e in questi casi non è dettata da necessità — come avverrebbe per l'allievo — ma per conseguire un effetto che con i mezzi che conosciamo non può essere per ora realizzato. Per il collegamento di queste due frasi bisogna vedere, innanzi tutto, se è meglio concludere prima sul *mi* $\flat$ (triade maggiore) e poi sul *do* (triade minore) o viceversa. In Bach abbiamo questa forma (prima il II e poi il V grado):



Per lo più però si ottiene l'effetto migliore con la disposizione inversa, in rapporto al contesto. Certo è meglio, in linea generale, presentare il II dopo il IV grado, perché si arriva poi al I passando per il V. Ciò corrisponde alla nostra concezione dei movimenti forti delle fondamentali, che, in questo modo, può essere trasferita dalla successione degli accordi alla frase stessa. Non è però questa necessariamente la successione più forte: assai convincente anche l'effetto della successione II-IV, dove all'accordo minore (meno perfetto) segue quello maggiore (perfetto): il «decisivo», per così dire, segue al «provvisorio». Bach nella sua armonizzazione non impiega più, dopo il IV, il II o il IV grado (solo alla cadenza conclusiva ripresenta il II come dominante secondaria, in modo che appartenga quasi alla regione della dominante), ma procede verso il I grado preferendo chiaramente il VI e gli accordi ad esso relativi. Non si può sostenere in assoluto che questa chiusa sia la continuazione necessaria della successione II-IV, ma quest'ultima tendenza vi continua comunque a prevalere. L'es. 224 indica infine alcuni modi per armonizzare l'ultimo verso. V'è solo una possibilità per la cadenza, e quindi c'è poca scelta.

224

II

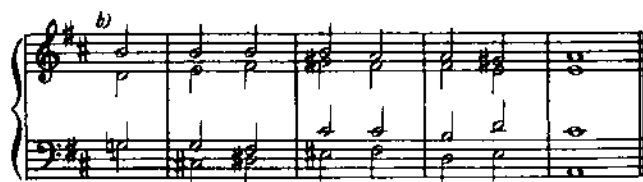
Alcuni corali, talora anche singole frasi di essi, incominciano senza levare, sul tempo forte e hanno una conclusione «femminile», cioè sul tempo debole della battuta. In questi casi la nota che si trova sul tempo debole è la stessa che sta sul tempo forte: in ogni modo la chiusa va allora compiuta sul primo tempo, e sul secondo bisogna ripetere lo stesso accordo. Si potrà eventualmente «ritardare» sul tempo forte una o più voci per risolverle sul secondo, in modo da creare un certo movimento. Se la nota che sta sul tempo forte è diversa da quella che sta sul tempo debole, si dovrà prima stabilire se entrambe appartengono allo stesso accordo (se, per esempio, sono a distanza di terza, nel qual caso l'accordo terminale

è fino a un certo punto dato nella melodia stessa): se ci sarà questo intervallo bisognerà solo cambiare la posizione dell'accordo mantenendo uguale l'armonia. Più difficile è il caso, raro, in cui questo non è possibile. In tal caso raccomando di allungare il valore delle ultime due note (da minime a semibrevi): e allora di solito la prima nota darà la possibilità di cadenzare.

Quando l'allievo si sarà esercitato a fondo in queste cadenze – se ha già abbastanza mano per rielaborarle, magari senza averne preso nota, e solo ritenendole nella sua memoria, tanto per poterle ricreare in qualche modo – dovrà decidere i gradi delle cadenze, tenendo presente: 1) che la cadenza finale deve assolutamente portare alla tonica; 2) che il primo o almeno il secondo verso devono anch'essi sfociare possibilmente nella tonica, oppure che uno dei due può andare al V grado; se questo è assolutamente impossibile potrebbero andare tutt'e due al I o al V grado, ma allora bisogna che la tonalità sia già assai chiara e che vi sia abbastanza varietà (posizioni diverse del soprano e del basso, posizione stretta invece che lata, andamento diverso dell'armonia, ecc.); 3) che il III e il VI grado sono buoni semmai nelle parti di centro e il IV soprattutto verso la fine del corale (lo stesso vale per il II), perché allora l'abbandono della regione della sottodominante per quella della dominante ha un effetto assai energetico. Ma sono possibili anche disposizioni diverse; 4) esagerando si dovrebbe esigere che oltre alla necessaria ripetizione del I grado (all'inizio e alla fine) nessun altro grado venga ripetuto; ma questo è per l'appunto esagerato, e tale principio non è quasi mai realizzabile: però bisogna cercare di rispettarlo il più possibile; 5) poiché quest'ultimo principio non è di facile conseguimento si dovrà fare attenzione a tener lontane le cadenze in gradi uguali mediante altre cadenze intermedie. Anche questa è un'esagerazione (come tutto nelle leggi dell'arte): può andar bene anche il contrario e la ripetizione può avere una funzione di rinforzo; ma il punto più importante è; 6) che ogni frase va armonizzata in modo da non forzare la melodia; ed è una questione di *sensibilità* e di *talento*. Ma ormai abbiamo dei mezzi che ci possono essere d'aiuto: basterà, per esempio, rispettare le peculiarità di una melodia nel modo che ho indicato analizzando il secondo verso, dove è necessario eliminare il *mi* ♮ prima di introdurre il *mi* naturale.

Una volta stabilite le cadenze, si sceglieranno gli inizi delle singole frasi. Il fattore decisivo è che l'inizio stia in un buon rapporto con la chiusura precedente. Si è già detto, a questo proposito, che bisogna possibil-

mente collegare i due accordi come se *non* ci fosse stata nessuna corona: quindi l'accordo iniziale deve anche servire di preparazione per quello che chiude la frase, avvicinandosi cioè, fin dall'inizio, alla tonalità espressa dal grado prescelto per la chiusa. Questo metodo va bene quasi sempre, ma non sarà possibile seguirlo in tutti i casi; tuttavia la preparazione può anche essere graduale e svolgersi nel corso di tutta una frase, anche se le chiusa delle due frasi sono assai lontane tra loro. Di ottimo effetto può

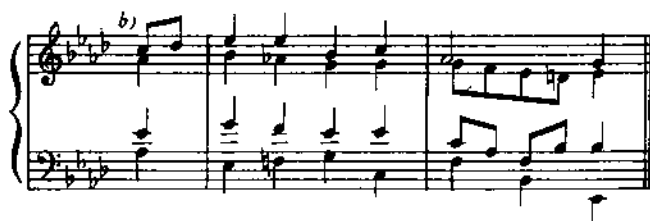


spesso essere anche una conversione improvvisa nel mezzo della frase.

Mentre per esempio Bach (es. 225 *d*), in un altro corale della *Matthäus-Passion* («Was mein Gott will...») in *si* minore, servendosi del levare introduce dopo la conclusione in *si* minore (I grado) la dominante *mi* (triade maggiore) dell'accordo finale di *la*, negli es. 225 *a*, *b* e *c* la stessa modulazione viene svolta gradualmente, tendendo quasi alla regione della sottodominante *la* maggiore (e rispettivamente *fa* # minore) del terminale, cioè a *mi* minore, *re* maggiore e *si* minore. Ma mentre in 225 *a* e *b* il passaggio è graduale, in *c* vi è un cambiamento improvviso che introduce la tonalità finale. In genere va preferito il metodo che lascia capire le intenzioni fin dall'inizio, come fa Bach in questo caso. Spesso però anch'egli impiega conversioni improvvise, come avviene per esempio al quarto verso del corale «Ich bin's, ich sollte büßen» della *Matthäus-Passion*, che è in *la* $\flat$ maggiore e quindi permetterebbe benissimo un passaggio alla dominante (come in 226 *b*).



III



Ma, benché il *mi* $\flat$ sia alquanto d'ostacolo a questo inizio, Bach sceglie una cadenza alla triade maggiore del III grado (quasi fosse la dominante della tonalità parallela) e la svolge con un passaggio piuttosto sorprendente. Avrei indubbiamente potuto trovare per il mio esempio qualcosa di meglio: tuttavia, paragonando le due forme, si vede quanto sia più interessante quella di Bach, specie poi se le si confrontano nel mezzo

del corale. Si vedrà allora che in questo corale Bach ha scelto per la terza e la quarta cadenza altri gradi della scala per il fatto che queste due frasi non sono che ripetizioni dei primi due: motivi questi che inducono un bravo costruttore a impiegare passaggi bruschi. In questo stile la variazione è uno dei requisiti fondamentali.



Abbiamo tentato nell'es. 227 di armonizzare il primo verso. La melodia non è certo facile da elaborare, perché è piuttosto lunga ma non ricca di gradi armonici, cosa di cui l'allievo può rendersi conto facilmente indicando per ogni nota i gradi possibili e cercando poi le buone possibilità di collegamento degli accordi. Soprattutto non sarà facile, dato che il *mi* $\flat$ e il *do* si presentano due volte nella melodia, evitare la ripetizione del II o IV grado (e accessori). La soluzione forse relativamente migliore è quella indicata in 227 *b*, per quanto sia piuttosto modesta e per quanto la ripetizione del *fa* al basso (verso la fine del verso) non sia molto felice.

Bellissima invece la soluzione trovata da Bach (v. es. 228), soluzione che però sarebbe praticamente impossibile senza impiegare note di cambio e di passaggio, che in questo caso non sono *ornamentali* ma *strutturali*, non sono casuali né estranee all'armonia ma sono necessarie, sono parti dell'accordo.

L'allievo dovrà in genere fare attenzione a evitare ripetizioni di accordi, e soprattutto di quelli che prima ho chiamato col nome di «accessori», cioè la dominante (o dominante secondaria) che accompagna un grado della scala, o chi per essa (triade diminuita in funzione simile a quella del settimo grado), che facilmente riescono a introdursi di contrabbando. Non è sempre possibile – l'ho già detto – evitarlo, e in tal caso non è facile conseguire un buon risultato: si veda nelle armonizzazioni di corali di Mendelssohn quanto sia difficile a volte anche per un grande musicista entrare nello spirito di uno stile che non è il suo. Brahms di solito ci riesce meglio, ed è un musicista che in genere è arrivato a una suprema maestria in fatto di copie stilistiche. Tuttavia le differenze tra l'armonizzazione di un corale di Bach e quella di uno di Brahms sono sempre assai cospicue: per questa ragione evito di dare qui un modello mio, ma preferisco riportare tutto il corale bachiano (es. 228). Riuscirei probabilmente a far sempre qualcosa di meglio di quanto l'allievo non possa fare ancora per qualche tempo: ma non ho proprio abbastanza presunzione per proporlo come esempio, anche se ho una certa fiducia nelle mie possibilità.





Se l'allievo troverà qui qualcosa che non coincide con le indicazioni che gli ho dato e con i ragionamenti ad esse relativi, si consoli: perché l'arte non potrà mai essere in tutto e per tutto come le sue leggi; perché l'arte è universale mentre le leggi sono limitate. Credo però di aver dato indicazioni tali da lasciar spazio per tutto ciò che si potrà trovare. Per esempio, notiamo qui che al segno ♩ la distanza tra il contralto e il tenore (un'undicesima) è maggiore di quanto permettono le mie indicazioni: ma allora parlai appunto di un'eufonia «media» e questo significa che al di sopra e al di sotto di tale media vi sono delle posizioni tali per cui la distanza d'ottava resta sempre l'eufonia media. Oppure al segno ♩ il *mi* non risolve al contralto: ma io ho detto che «sarebbe bene», e non che «bisogna» risolverlo. Inoltre ho già fatto notare che il *mi* ♩ risolve nel basso.

L'allievo dovrà ora esercitarsi il più possibile nell'armonizzazione di corali; e raccomando soprattutto di svolgere ogni corale almeno in due o tre modi diversi. Scopo da raggiungere sarà naturalmente la massima omogeneità di scrittura, anche se non sempre vi riuscirà o se riuscirà solo alla lontana. Il valore di questi esercizi consiste dunque solo nell'elaborazione del materiale: è un esercizio di ginnastica che rinforza certi

muscoli particolari; e come in tutti gli allenamenti del genere il fine da raggiungere non è di realizzare bene il singolo esercizio, ma di sviluppare certe capacità.

Chiuse e cadenze¹

Nell'es. 218 abbiamo impiegato una cadenza plagale invece di una cadenza ordinaria. Questo caso si presenta spesso nei corali (v. l'es. 226 *a*, dove è necessario ricorrere alla cadenza plagale se il *sol* ha da essere terza di *mi* ♭). La cadenza plagale è, del resto, una formula in grado di concludere anche frasi di una certa lunghezza, ma ha un effetto meno chiaro e vigoroso della cadenza autentica. La chiusa migliore di un pezzo è dunque quella ottenuta con la cadenza autentica. Ma non sempre si desidera questa perfezione e spesso, anche per contrasto, si devono impiegare altri tipi di cadenza. L'uso esclusivo di una cadenza così energica può disturbare anche perché, in tal modo, l'articolazione del brano può acquistare troppo spesso un eccessivo rilievo. Nel corso di un brano il bisogno di una cadenza autentica non può derivare dalle necessità melodiche più di una o due volte; invece la necessità di dividere tra loro singole frasi senza separarle troppo nettamente dà occasione di impiegare queste formule conclusive imperfette, d'inganno o sospese. Ecco anche la ragione per cui preferire i movimenti discendenti della fondamentale, mentre la cadenza preferisce quelli ascendenti o comunque di costituzione analoga.

Queste chiuse hanno una quantità di nomi: oltre la cadenza autentica e plagale citiamo ancora quella completa e incompleta, quella completa e incompleta perfetta e imperfetta, quella completa (o incompleta) autentica (o plagale) perfetta (o imperfetta), che è una mescolanza di tutti questi elementi. Per esempio: cadenza incompleta autentica imperfetta, unione di cadenza plagale e autentica... E questi sono soltanto i nomi!

A metà di un pezzo si possono trovare cadenze complete e perfette, così

1. [Il lettore tenga presente che in questo paragrafo dedicato alle cadenze non sempre i termini usati sono riducibili alla terminologia teorica italiana; perché Schönberg, come in genere i teorici tedeschi, basa la casistica delle cadenze su una successione di tre o più accordi, mentre dai didatti italiani la cadenza è trattata quasi sempre come successione di due accordi. (N. D. T.)]

come alla fine si possono trovare cadenze incomplete e imperfette; inoltre non sono strettamente necessarie delle cadenze per dar rilievo alle singole frasi di una composizione, poiché tutti questi e quegli effetti formali non dipendono solo dall'armonia; e ancora la quantità delle possibilità esistenti esclude che ciascuna possa avere un nome particolare, mentre del resto questo nome non direbbe nulla che caratterizzi o delimiti la funzione di tali accordi: per tutte queste ragioni, ritengo più utile suddividere le cadenze in modo che l'allievo sia in grado di realizzare tutti o quasi tutti i casi possibili, combinando e variando la disposizione degli accordi.

I. Divideremo pertanto le cadenze in due gruppi:

A. Cadenze in cui gli ultimi tre accordi si presentano nella successione IV(II)-V-I (*cadenza autentica*; data la carenza di casistica, va compresa in questa categoria anche la successione VI-V-I, in cui la regione della sottodominante viene superata esteriormente per imitazione mediante il movimento forte VI-V);

B. cadenze che non presentano questa successione.

II. In entrambi i gruppi si possono apportare delle variazioni:

- a) variando la posizione dei suoni dell'accordo (rivolti);
- b) impiegando i corrispondenti accordi di settima, di nona e simili;
- c) sostituendo i suoni della scala con suoni estranei (dominanti secondarie, relazioni della sottodominante minore, ecc.).

III. In entrambi i gruppi si ottengono forme interessanti sostituendo le triadi principali (I, V, IV) con quelle che le rappresentano; queste ultime possono essere a loro volta modificate come in II a, b, c.

IV. Una nuova serie di cadenze si ottiene trasponendo proporzionalmente le forme suddette a tutti i gradi della scala e, in base al concetto della tonalità allargata, a tutti i gradi della scala cromatica. Ecco come si possono ottenere queste trasposizioni:

1. per approssimazione:

- a) usando solo i suoni della scala;
- b) usando in parte i suoni estranei alla scala;

2. con esattezza (realizzando i gradi in base alla tonalità che esprimono).

N.B. La formula cadenzale IV-I (in secondo rivolto)-V-I va intesa solo come una derivazione della formula IV-V-I: IV-(I in secondo rivolto)-V-I.

I. Le *cadenze complete* del gruppo A (IV-V-I e II-V-I, dove il II rappresenta il IV grado) sono complete solo

- 1) se portano alla tonica;
- 2) se il V grado è dominante ed è formato di suoni della scala;
- 3) se il I e il V grado sono in fondamentale.

II. Tutte le trasposizioni (nell'ambito della scala o comunque nella tonalità d'impianto) della cadenza autentica su altri gradi della scala, le consideriamo *simili alle cadenze complete* ma appartenenti alle semicadenze. Per esempio: V(b)-VI(#)-II(#), VI-VII($\frac{7}{3}$)-III, V(b)-I-IV, I-II(#)-V, ecc. (col penultimo accordo sempre in forma di dominante).

III. Tutte le forme della cadenza autentica diverse dalle cadenze complete (con rivolti, ecc.), e così pure tutte quelle che stabiliscono rapporti diversi mediante una successione diversa o mediante altri gradi, sono semicadenze. Tra queste facciamo presenti soprattutto le seguenti:

1. La *cadenza plagale*, caratterizzata dalla mancanza completa della regione della dominante (che è quella tipica delle cadenze), mentre in genere acquista notevole ampiezza la regione della sottodominante (IV, II grado), in modo che si ha la successione IV(II)-I. Questa cadenza viene in generale considerata completa, e questo sembra giustificato dal fatto che essa viene sovente impiegata a conclusione reale di un brano. È facile però dimostrare che vi sono molte cadenze, senza dubbio semicadenze, le quali – se sorrette da elementi ritmici, melodici, dinamici e da altri fattori della tecnica compositiva – possono concludere un pezzo altrettanto bene: poiché dunque tutte queste cadenze stanno alla pari con le cadenze complete, è più giusto considerare anche la cadenza plagale come una semicadenza.

2. La *cadenza d'inganno* (IV-V-VI, II-V-VI, VI-V-IV, ecc.).

IV. Le altre semicadenze che conducono alla tonica vanno suddivise come segue:

1. Cadenze in cui i gradi caratteristici della successione fondamentale (IV[II o VI]-V-I) sono sostituiti da gradi meno caratteristici; per esempio: IV-III-I, II-III-I, VI-III-I, IV-VII-I, II-VII-I, VI-VII-I, III-V-I, VII-III-I, ecc.

2. Cadenze

- a) che presentano una successione diversa; per esempio: V(b)-IV-I, V(b)-II-I, V-VI-I;
- b) in cui i gradi caratteristici vengono sostituiti, in quest'ultima successione, da altri gradi meno caratteristici; per esempio: III($\frac{7}{3}$)-IV-I, VII-($\frac{7}{3}$)-II($\frac{7}{3}$)-I, III-VI-I, ecc.
- c) in cui sono usati gradi completamente diversi.

V. Le semicadenze che conducono agli altri gradi della scala vanno suddivise in:

1. Cadenze che rimangono *nell'ambito della tonalità principale*. Queste cadenze non sono altro che trasposizioni di quelle mostrate sopra su altri gradi della scala (qui indicheremo solo gli ultimi due accordi della cadenza); molte sono pertanto inusitate e anche inutilizzabili.

- a) Si usano soprattutto le cadenze che portano al V grado, poiché richiamano un poco gli imperfetti metodi cadenzali del gregoriano e sono state impiegate in tal senso come cadenze imperfette con funzione di interpunzione, per dar rilievo all'articolazione formale di brani di una certa lunghezza: IV-V, VI-V, II-V, I-V e anche III-V. Il fatto che la successione IV(II)-V sia una semicadenza risulta chiaro dalla successione IV(II)-V-I, che viene qui interrotta a metà;
- b) Le successioni VI-V e I-V danno, trasponendole, II-I e IV-I: sono cadenze plagali, cioè semicadenze. Non si possono però usare tutte le trasposizioni di queste cadenze su tutti i gradi della scala.
- c) Il carattere semicadenziale delle cadenze costruite sul modello IV-V (cioè VII-I, I-II, II-III, III-IV e V-VI, dove quest'ultima ci è già nota come cadenza evitata) risulta evidente senza bisogno di ulteriori spiegazioni.
- d) Una cadenza frequente è II-III (*cadenza frigia*); il II grado è per lo più in primo rivolto e il III ha l'alterazione artificiale ascendente della terza.

2. *Cadenze svolte in base alla tonalità dell'ultimo accordo*. Qui la quantità di combinazioni possibili è praticamente illimitata, dal momento che i mezzi appresi nello studio delle modulazioni – usati in base al relativo contesto e con rispetto delle esigenze stilistiche – garantiscono una chiusa omogenea.

Le cadenze complete che appartengono a questo gruppo sono già state esaminate e sistemate. Volendo introdurre delle variazioni, si prenderanno in considerazione prima di tutto quelle possibili nel II grado, che già conosciamo: dominante secondaria, accordo di settima diminuita, accordi aumentati di quinta e sesta e terza e quarta, sesta napoletana e simili. Ma si potranno impiegare ugualmente, come si è fatto nelle cadenze, la triade eccedente, gli accordi artificiali minori e diminuiti e così

pure tutti gli accordi derivanti dalla relazione della sottodominante minore.

Poiché abbiamo già indicato le successioni più importanti, diamo all'es. 229 solo esempi di cadenze e semicadenze che non terminano sulla tonica.

229

al V

I II II II II

II II III IV IV (II)

al II

IV VI VI V I

I III III IV VI VI

al III

VI II IV IV (II) V

al IV al VI

VII VII VII I II III



La semicadenza può essere impiegata spesso nell'armonizzazione dei corali, se necessario per particolari melodici o armonici, e inoltre anche per varietà e per ottenere una linea armonica più dolce. Talvolta, ma non molto spesso, l'allievo potrà impiegare anche le cadenze evitate: anche questo procedimento si trova qua e là nelle composizioni di Bach: in questi casi, la frase porterà chiaramente verso il I grado, ma al posto di quest'ultimo si avranno infine, dopo il V, il VI o il IV grado.

Sto per toccare uno dei punti più deboli della vecchia teoria armonica, in cui essa abbandona improvvisamente il consueto sistema espositivo per venir rappezzata — come dissi nel primo capitolo — da un altro sistema che però non è tale, al fine di mettere a posto, alla bell'e meglio, i più conosciuti fenomeni armonici. Curioso che nessuno vi abbia mai fatto caso: ma a questo punto *l'armonia, l'insegnamento delle armonie, si occupa dei suoni « estranei » all'armonia!* Eppure gli elementi estranei all'armonia non rientrano certo in un metodo d'armonia, così come in un trattato di medicina non possono rientrare elementi « estranei alla medicina » (ma è sintomatico che questa espressione non esista). Tutto quello che entra in trattati del genere ci sta appunto perché non è estraneo alla medicina; altrimenti non ci starebbe. L'espressione «suoni estranei all'armonia» mi può far pensare solo che un certo numero di suoni è inadatto — o è inadatto in certe condizioni — a costituire delle armonie e che tali suoni, inadeguati per natura a formare armonie, cioè sonorità simultanee, vengono indicati come qualcosa che non ha niente a che vedere con la musica e perciò viene anche escluso da quest'arte e dai suoi metodi.

In realtà un trattato d'armonia può occuparsi solo di armonie, di accordi, e non avrebbe nulla da dire su fenomeni estranei, oppure potrebbe dire solo che non ha niente a che fare con tutto ciò: insomma i suoni estranei all'armonia o non esistono oppure non sono estranei all'armonia.

Invece i suoni estranei all'armonia (e allora, come si vede, come minimo è sbagliato il nome) sarebbero aggiunte casuali agli accordi del sistema dell'armonia e la sonorità che ne deriva non dovrebbe poter essere intesa come un accordo, essendo impossibile riferirla a una fondamentale. Altra caratteristica di questi suoni è allora che essi danno origine a sono-

rità più o meno dissonanti, cioè sonorità che abbisognano di risoluzione o almeno di essere giustificate dal fattore melodico. Ma quello che più conterebbe in tali suoni è la loro casualità, in quanto si presentano solo isolatamente e più di rado degli altri suoni.

Ma allora è un fatto che i suoni estranei all'armonia formano degli accordi, dunque non sono estranei, ma danno origine con la loro partecipazione ad armonie, dato che «armonia» è qualsiasi sonorità simultanea di due o più note.

Sarebbero tuttavia armonie casuali, cioè che non si presentano con necessità e compaiono, in contrasto con le leggi della logica musicale, quando uno meno se l'aspetta, almeno stando a questa logica. Dunque sono qualcosa di simile a una meteorite o a una stella cadente, che c'è ma sembra che ci sia per caso, poiché non potevamo predire il momento della sua comparsa; né lo sapevamo.

Eppure è un caso che si presenta troppo spesso per poterlo veramente considerare indipendentemente da quelle leggi. Oltre al caso relativamente raro in cui in una melodia si presentano soltanto suoni compresi negli accordi sottostanti, se la melodia ha un movimento appena un po' più rapido delle armonie che la sorreggono presenterà sempre suoni di questo genere: ma un fenomeno così frequente non può essere considerato casuale e bisogna invece cercare di scoprirne le leggi. Il fatto che quando è caduta un tegola in strada passava proprio quella certa persona, può essere attribuito al caso (sebbene nemmeno questo può essere un caso, ma può essere predeterminato): non può essere però colpa del caso se la persona colpita passava proprio nel momento cruciale; perché se una tegola cade dal tetto (e questo può forse essere un caso) e se uno passa per la strada (e anche questo può forse essere casuale) non è certo casuale, anzi è perfettamente logico, che costui venga colpito; e nessuno si può attendere qualcosa di diverso. Dunque, dal concorso di due casi può nascere qualcosa di perfettamente logico.

Osserviamo ancora: il fatto che la tegola sia caduta è tutt'al più un caso in relazione con la sciagura che ha provocato, ma non di per sé, perché essa è caduta per due cause precise: da un lato la disattenzione di chi avrebbe dovuto trattenerla, dall'altro la legge di gravità. Anche il fatto che la persona colpita passava di sotto non è un caso: costui aveva scelto quella strada per una ragione precisa, e poiché procedeva a una certa velocità, al momento buono doveva trovarsi sul punto della disgrazia, per

quanto lontano potesse esserne finc a poco prima. L'unico elemento casuale, forse, in tutto questo sta nella coincidenza delle due circostanze, poiché in tale caso non possiamo certo conoscere una legge. Di conseguenza un fenomeno può essere o meno attribuito al caso solo secondo i punti di vista.

Anche per quanto ci interessa le cose stanno probabilmente così. Forse anche qui l'unico caso incontrollabile sta nel fatto che la voce movendosi sull'armonia ferma provoca sonorità che non risultano conformi alle leggi, che non erano magari nelle intenzioni dell'autore e da cui egli non si aspetta nessun effetto armonico, sonorità che non hanno peso in rapporto alla base armonica, né hanno influenza sull'ulteriore decorso dell'armonia. In tal caso bisogna pensare che l'autore abbia ideato la melodia e l'armonia ognuna per sé e non simultaneamente, ottenendo poi un altro risultato: ma nemmeno allora si potrebbe parlare di sovrapposizioni armoniche casuali, perché esse, in effetti, non lo sono in quanto le due cause che le generano sono conformi alle leggi: e non è casuale, ma necessario che le due cause operino contemporaneamente, mentre dalla natura di tutto l'insieme non solo se ne può prevedere ma anche valutare esattamente la comparsa. Semmai si potrebbe parlare di sovrapposizioni armoniche *inesenziali* e senz'alcuna influenza: perché esse lo sono nella misura in cui non hanno apparentemente nessun influsso sull'ulteriore evoluzione dell'armonia. Anche questo non è esattissimo, essendo inverosimile che in un organismo armonico com'è l'opera d'arte vi sia qualcosa che non ha influenza sull'insieme.

Esaminiamo pure il caso più primitivo, quello del valzer. Qui l'evoluzione armonica, se così si può dire, non è praticamente influenzata dai suoni estranei per il fatto stesso che questo schema armonico preesisteva quasi alla melodia che dà origine a quei suoni: eppure anche qui trovo dei fenomeni tali per cui il fatto di attribuire a questi accordi una posizione particolare risulta per lo meno ingiusto. Intanto in qualsiasi punto di questo schema può capitare qualsiasi accordo che non ha apparentemente un'influenza sull'insieme: questo avviene anche nei recitativi, dove un accordo viene spesso continuato in una maniera che non gli si attaglia e che tutt'al più viene resa comprensibile dalla parte del canto, non accompagnata, che collega questi accordi. Lo stesso avviene in questo schema di valzer, dove la ripetizione di tonica e dominante viene seguita una volta da accordi in forma di cadenza e la seconda volta no, in modo che non

è possibile ritenere che la cadenza successiva sia provocata dall'armonia precedente. D'altro canto, a meno di non supporre addirittura che lo schema armonico del valzer preesista alla melodia, bisogna ammettere che questi dettagli, sommati, determinano il momento in cui deve subentrare un cambiamento dell'armonia; il che può essere ritenuto un influsso di questi dettagli sul decorso armonico, anche se non nel senso corrente.

Ci possono anche essere altre armonie oltre a queste casuali che non hanno apparentemente influsso sull'ulteriore decorso armonico, mentre di contro non è dimostrato che queste armonie accidentali siano veramente senz'alcun influsso. Teniamo subito presente che questo *non* dipende solo dalla loro natura, così come non dipende dalla loro natura il fatto che abbiano un influsso sull'armonia: tutto dipende invece dal modo con cui esse sono usate. A volte possono essere distribuite in modo che appaiono prive di ogni necessità, a volte invece in modo che tutto sembra dipendere da loro. Dovrebbe pertanto essere anche possibile utilizzare diversamente tali armonie; e anche se una volta si può riuscire a dimostrarne l'apparente mancanza d'influsso, è errato tuttavia ritenere come cosa pacifica che esse debbano essere sempre senz'influsso alcuno: bisognerebbe piuttosto indagare con quali artifici esso possa essere paralizzato. Tutto ciò non esclude comunque che esse siano in grado di costituire accordi d'importanza uguale a quella di tutti gli altri.

E allora?

Esaminiamo prima la natura di uno di questi accordi che non è ritenuto come una sovrapposizione armonica accidentale o priva di influsso e a cui si riconosce una legalità e la capacità d'impiego normale. La prima caratteristica di un accordo è che esso è formato da almeno tre suoni diversi; dunque anche da quattro, cinque, sei suoni, e così via. «Così via» per modo di dire: poiché in armonia l'accordo di cinque suoni è ammesso a mala pena, in quanto gli accordi di nona generano «dubbio nello spirito» dei teorici, invece di suscitare la riflessione nel loro cervello. Gli accordi di cinque suoni costituirebbero dunque un limite: non si sa quale sia, come e perché esista, ma si vede tra le righe dove si vuole arrivare. Del pari non si parla degli accordi contenenti più di cinque suoni: nessuno dubita però che siano accordi, e tutt'al più si dice che sono formazioni armoniche accidentali, col che si suppone che le altre non siano tali.

Ho già indicato, parlando delle armonie prive d'influsso sul tutto, che esse sono casuali solo a un'osservazione assai superficiale e da un punto

di vista errato. Ma ora mostrerò un caso in cui anche le armonie ammesse dal sistema possono essere accidentali, purché non si voglia andare oltre la superficie. Ho già indicato prima che anch'esse possono essere senz'influsso sul tutto. Non voglio ora dimostrare questa verità con esempi tratti dalla letteratura musicale moderna, né mi farò forte della constatazione che si possono avere motivi conduttori (*Leitmotive*) basati su due o tre accordi privi di conseguenze armoniche (il che avviene nella tecnica impressionistica); né mi baserò su esempi ancora più vecchi, come il «triplice» accordo del *Flauto magico*:¹ tutti casi in cui gli accordi rimangono privi d'influsso su quel che segue e che quindi si potrebbero anche ritenere casuali, volendo essere anche qui altrettanto imprecisi. Intendo parlare invece del contrappunto, della polifonia, dove si suole dire che gli accordi hanno origine *casualmente dalla condotta delle parti*, dal momento che è l'elemento melodico ad essere responsabile del risultato polifonico, indipendentemente dalla costruzione: ecco fatto!

Anche questo è vero solo per metà, perché anche qui gli accordi non sono del tutto privi d'influenza; ma relativamente lo sono, esattamente come lo sono le formazioni armoniche occidentali causate dai suoni estranei all'armonia.

La casualità o la mancanza di ogni influsso non sono dunque caratteristiche insite nella natura delle cose, ma tutt'al più proprie della tecnica: questa prima definizione non permette pertanto di poter ulteriormente escludere gli accordi con più di cinque suoni. Si potrà dire tutt'al più che non la loro presenza, ma la loro costituzione è accidentale. Gli accordi maggiori possono esser ritenuti chiariti nella loro costituzione riferendosi al modello della serie degli armonici. Per gli accordi minori però, anche se si accetta per spiegarli il rivolto della struttura della triade maggiore o l'esistenza degli armonici inferiori, nessuna spiegazione del genere è più applicabile nel momento in cui si pensa alle triadi e agli accordi di settima aumentati e diminuiti, e a tutte le altre sonorità riconosciute ormai come accordi. Queste non hanno più nulla a che fare con le triadi, così facili a spiegarsi, se non la costituzione per terze, che è però insufficiente. Né è una spiegazione il concetto dell'alterazione, che è solo la constatazione di un dato di

1. [È il cosiddetto « triplice accordo massonico » che compare a metà dell'*ouverture* (« adagio ») e si ripresenta nel corso dell'opera come simbolo di Sarastro e degli iniziati.]

fatto: il dire che i suoni degli accordi possono essere modificati, o meglio sostituiti da altri, è un'osservazione giusta, ma un principio comune e unitario che spieghi anche solo superficialmente tutte le funzioni manca completamente.

Se dunque la capacità che ha un accordo di stabilire un nesso e di provocare delle conseguenze è più una possibilità della nostra tecnica che non della sua natura, e poiché il modello degli armonici superiori serve a spiegare al più la triade perfetta maggiore e nient'altro, allora non è affatto chiaro che cosa sia in realtà un accordo di questo nuovo tipo. Eppure il nostro sistema armonico va ben più in là dell'accordo maggiore: che cos'è l'accordo di settima? E l'accordo di nona? E gli altri?

Così, è evidente, non si risolve un bel nulla; non abbiamo né definizioni né spiegazioni dei fenomeni, e non si riesce nemmeno a descrivere con sufficienza la natura di un accordo: e allora come si fa a capire quando non si tratta di un accordo?

Parlo naturalmente molto *in generale*, in modo da evitare ogni dubbio. Esiste un certo numero di sonorità che vengono riconosciute come accordi, anche se non esiste una formula solida e immediata, né una legge valida in assoluto che ne stabilisca il legame con la natura: ma la grande maggioranza di sonorità, altrettanto frequente quanto le precedenti, non viene riconosciuta come tale. E questo non può certo essere un sistema che dia affidamento.

Vanno citate ancora alcune caratteristiche per distinguere questi due gruppi, caratteristiche che non sono state prese in considerazione, e infine un'altra questione che viene sottaciuta, ma che ha la maggiore importanza nella setta dei teorici e degli esteti: ed è la questione della bellezza, dei confini della bellezza. Ma di questo mi occuperò più avanti. Le altre questioni sono l'origine storica, il trattamento a cui questi accordi vengono sottoposti nelle opere d'arte e infine una faccenda assai ridicola, ma che ha sempre avuto più importanza di quanto non si sia portati ad ammettere: il risultato grafico.

Origine storica. Non ci interessa accertare se gli accordi siano stati originati dalla condotta delle parti o se sia stato possibile muovere le parti solo grazie alla conoscenza degli accordi: le due cose derivavano dalla stessa esigenza – sia nel primo che nel secondo caso – dall'esigenza di porre nel giusto rapporto il materiale dato in natura (il suono) con l'organo di percezione e con tutto ciò che è in relazione fisica o associativa con questo

organo, sia pure in secondo e in terzo luogo; in altre parole dall'esigenza di adeguare l'organo della percezione al materiale dato in natura – dal momento che questo, essendo privo di vita, è immutabile – in modo da riuscire il meglio possibile a comprenderne e a penetrarne la sostanza. Entrambi i metodi obbediscono a questa esigenza, poiché entrambi, anche se per vie diverse, adempiono lo scopo di imitare nella maniera più fedele possibile il materiale dato: e l'imitazione sarà tanto più perfetta quanto più si riuscirà a comprenderne – con l'intuito, con l'orecchio oppure con le facoltà pensanti e razionanti – e a coglierne tutte le peculiarità con le loro differenze. Ed ecco che i musicisti di tutti i tempi svelano sempre nuovi segreti, e producono modelli sempre più fedeli, poiché ogni nuovo gradino raggiunto permette una più profonda penetrazione: l'orecchio primitivo intende il suono come un'entità indivisibile, ma la fisica scopre che è un elemento composto. Intanto i musicisti hanno scoperto che esso è *passibile di continuazione*; che *in lui c'è del moto*; che nasconde problemi contrastanti; che vive e si vuole propagare: hanno scoperto che esso contiene l'ottava, la quinta e la terza.

Dovendo seguire il volere e la genialità dei teorici, i musicisti si sarebbero dovuti fermare a questo punto. Cosa che non hanno fatto. Avevano scoperto la scala, ma non ne sapevano trovare la fondamentale: e allora fecero ciò che gli uomini devono fare se vogliono trovare qualcosa: rifletterono e si servirono della combinazione, fecero cose che furono causa di molti sbagli, ma forse anche di qualche verità, ciò che gli uomini devono fare sempre quando non sono più sorretti dall'ispirazione. Non riuscivano a camminare? Presero le stampelle. Non vedevano? Si misero gli occhiali; insomma si aiutarono con la *matematica* e con le risorse della *combinazione*, e ne nacque un sistema meraviglioso: meraviglioso se commisurato con le nostre facoltà intellettuali, ma infantile rispetto alla natura, che si serve di una matematica superiore.

Ma gli uomini si sono fermati a questo punto: mentre non avrebbe dovuto essere così, poiché fino a poco innanzi essi si erano trovati sulla via giusta, sulla «via» per eccellenza, e poiché ora il modello naturale non genera più il nuovo ma le leggi generano, nell'incrocio delle razze e nell'incesto, forme che hanno scritto in fronte il pallore delle idee dei padri e delle madri come un marchio di fugacità. Fino a poco innanzi l'uomo era sul giusto cammino, fin quando cioè egli aveva imitato il modello degli armonici obbedendo all'imperativo del materiale; ma poi si introdusse

il sistema temperato, e questo temperò il cocente impeto della ricerca. Si era concluso un armistizio: ma era una sosta che non serviva a preparare nuove armi, bensì a metter ruggine. Il sistema temperato era un espediente, un espediente geniale perché la situazione era grave e grande il bisogno d'aiuto. Era una semplificazione geniale, ma sempre un espediente. Nessuno, se avesse le ali, preferirebbe volare con una macchina: anche la macchina è un espediente geniale, ma se l'uomo potesse volare solo col desiderio rinuncerebbe volentieri alla macchina. Non si sarebbe mai dovuto dimenticare che il sistema temperato era solo un armistizio, e che come tale non poteva durare più di quanto non lo imponesse l'imperfezione dei nostri strumenti; non si sarebbe dovuto dimenticare che avremmo dovuto avere a che fare coi suoni ancora assai spesso, e che finché non ne avremmo risolto gli innati problemi non avremmo potuto lasciar requie né a loro né a noi; sì, nemmeno a noi, perché siamo noi quelli che cerchiamo, gli inquieti che non si stancano finché non hanno trovato. Può darsi che ci sia negato di raggiungere veramente questo traguardo, ma siamo almeno certi che fin allora non avremo requie, che lo spirito irrequieto non cesserà di occuparsi di questi problemi finché non li avrà chiariti il più possibile. Contrariamente a coloro i quali, pigri e orgogliosi per le scoperte altrui, credono che il nostro sistema armonico rappresenti il *non plus ultra* e che più in là non si possa andare, io penso che siamo soltanto all'inizio: e dobbiamo andare avanti.

A partire da un certo momento, la formazione storica risulta dunque poco indicata a chiarire il vero senso dei fenomeni: e precisamente dal momento in cui trascura in parte il modello naturale, mettendo al posto dei suoni naturali quelli artificiali, temperati, dal momento cioè in cui essa scaccia la natura dall'arte e gli armonici diventano «non musicali», in quanto se un corista intona esattamente una terza maggiore stona dal punto di vista musicale. In quello stesso istante diventano possibili tutti quegli accordi che costituiscono il sistema armonico odierno, ma essi portano tuttavia già in sé, come ho avuto precedentemente occasione di dimostrare, i germi che in futuro distruggeranno il sistema stesso (v. quel che si è detto a proposito dell'accordo di settima diminuita). Ma l'evoluzione storica non è in grado di dare una spiegazione univoca nemmeno negli stadi iniziali, in quanto non costituisce una linea unitaria: una volta perviene agli accordi mediante il movimento delle parti, un'altra fa sviluppare la voce singola sugli accordi. Se si è poi tanto miopi, come si è, da

considerare come fine ultimo il risultato parziale, da ritenere che l'origine del movimento sia una volta l'armonia e un'altra volta la melodia, sparisce la possibilità di percepire tutto l'insieme; e invece di accorgersi che entrambi i fattori servono a un solo scopo – che è quello di penetrare nel dato naturale – si pensa che la sostanza della musica sia data qui dal primo, là dal secondo elemento: mentre in realtà il risultato ultimo non sta nemmeno nel terzo fattore di cui si parlava, ma in un altro elemento ancora che non è qui il caso di esaminare.

L'origine storica delle formazioni armoniche che i teorici chiamano accordi accidentali mostra dunque solo il modo in cui esse furono usate per la prima volta dai compositori, e quindi non è adatta a corroborare la conclusione che quelle sonorità siano accidentali. Questo per i seguenti motivi:

1) perché l'origine storica è un fenomeno diverso dall'origine naturale: quest'ultima sarebbe infatti causa di fenomeni corrispondenti alle leggi naturali;

2) perché l'origine storica deve pure aver seguito, in qualche caso, la volontà della natura (anche se per difficili vie traverse); giacché i prodotti del nostro spirito non possono essere completamente diversi da quelli della natura; e se ammettiamo che la natura abbia delle leggi, allora anche questo prodotto dell'uomo non può essere casuale, ma dev'essere conforme a quelle leggi;

3) perché l'origine storica serve solo a constatare in quale ordine e per qual via quelle armonie sono entrate nella musica, ma non in quale rapporto stanno con lo scopo ultimo dell'attività dell'uomo. Queste armonie potrebbero benissimo essere nate come formazioni casuali e tuttavia potrebbero ugualmente essere altrettanto sostanziali e conformi alle leggi come lo sono le altre, di cui abbiamo già osservato la natura fondamentale;

4) infine, perché anche tutti gli altri accordi del nostro sistema armonico sono nati in maniera analoga a questi. Usati infatti inizialmente di rado e con cautela, presentati quasi impercettibilmente, essi diventarono poi, con l'accrescersi della familiarità dell'orecchio, elementi quotidiani e ovvi di qualsiasi brano armonico, vennero sciolti dal loro contesto e impiegati come accordi autonomi, come abbiamo visto accadere con la triade diminuita e con l'accordo di settima.

Eccoci alla seconda caratteristica di queste armonie «prive di influsso» su tutto il resto: il trattamento che ne è stato fatto nelle opere d'arte. An-

che di qui non potremo trarre conseguenze diverse dall'argomento precedente, in quanto se ne vede più l'origine e lo sviluppo che non il significato. Questo non dovrebbe accadere se gli artisti avessero sempre il coraggio di risalire alla radice prima. Ma siccome così non è, bisogna ed è possibile comprenderlo senza essere ingiusti e senza mancar di rispetto a quei grandi spiriti che hanno percorso questo cammino; bisogna rendersi conto che la loro opera è stata necessaria così come essi l'hanno prodotta, e che, ripeto, l'arte in realtà è costituita da un quarto fattore sempre presente in questi maestri, anche se essi, riguardo al loro materiale, hanno tenuto presente in minor grado il fine ultimo della natura.

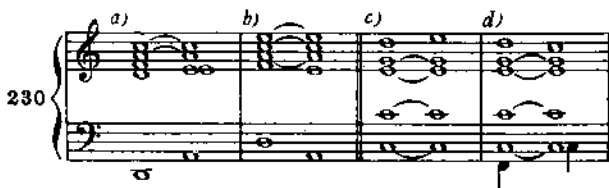
Nelle opere d'arte queste sonorità sono impiegate in maniera diversa dagli accordi ammessi, per le seguenti ragioni: gli accordi ammessi sono o consonanze o dissonanze; come consonanze sono assolutamente liberi e ubbidiscono tutt'al più alla necessità del movimento di fondamentale; come dissonanze vanno preparati e risolti, ma con l'evoluzione si è arrivati a far sempre di più a meno di prepararli e di risolverli.

Ammettiamo ora che la necessità di risolvere le dissonanze sussista sempre, e che la mancata risoluzione sia solo apparente o sia un vezzo stilistico la cui principale premessa è sempre la risoluzione: bisognerebbe però sempre constatare la differenza che gli accordi dissonanti irrisolvono, quando cioè sono seguiti da un nuovo accordo corrispondente al carattere della dissonanza e al concatenamento di gradi, mentre le armonie accidentali risolvono in maniera diversa. Per esempio, il suono *re* che si presenta sull'accordo *do-mi-sol* come ritardo e come nota di passaggio, risolve mentre l'accordo sottostante *do-mi-sol* resta fermo, e non muta; e allora il *do-mi-sol* risulta veramente essere la cosa principale, immutabile, mentre il suono *re* sarebbe l'aggiunta non sostanziale, accidentale e mutevole.

Supponiamo pure che in armonia non vi siano casi analoghi: ma questo non basterebbe a dimostrare che *do-mi-sol-re* non è un accordo. Secondo me infatti possiamo solo dire di conoscere l'origine storica di questa armonia, la quale ci dimostra solo che quest'ultima inizialmente si presentò così e fu trattata in quel modo, mentre ho già mostrato spesso che il trattamento cambiò quando il fenomeno divenne generale e ben conosciuto. Basta d'altronde ricordare la regola per cui contemporaneamente alla risoluzione di un ritardo può cambiare anche l'armonia – in modo che la nota di risoluzione cada su un accordo diverso (v. es. 244) – per notare che il trattamento di queste armonie non è nemmeno necessariamente legato a

certi vincoli determinati. *Vi sono poi anche delle analogie in armonia*: per esempio quando l'accordo di settima *re-fa-la-do* risolve col movimento discendente del *do* in *re-fa-la-si*. Se qualcuno è disturbato dal fatto che anche *re-fa-la-si* è un accordo di settima, può supporre che l'accordo *re-fa-do* (accordo di settima privo della quinta) risolva in *re-fa-si* $\flat$, dove l'armonia sottostante non muta. Si dirà che però la fondamentale cambia, cosa che non avviene per i ritardi; e io rispondo che questa è solo una differenza di trattamento, non vincolante per il senso armonico.

Vorrei poi che mi si dimostrasse che anche nella risoluzione del ritardo la fondamentale non cambia. Abbiamo visto spesso che in passato si supposeva, per spiegare altri casi più semplici, una fondamentale sottintesa sotto la fondamentale apparente e abbiamo accettato questa spiegazione, perché essa è veramente necessaria se vogliamo spiegarci i fenomeni armonici in base alle fondamentali degli accordi. Forse anche in questo caso bisogna supporre l'esistenza di una fondamentale sottintesa che compie un certo movimento; e se in altri casi abbiamo potuto supporre una fondamentale di questo genere, potremo farlo anche qui. Molte sono le ragioni per cui non possiamo individuare questa fondamentale, ma soprattutto per il fatto che questo tentativo non è mai stato fatto. Ma supponiamo che io scopra come fondamentale dell'armonia *do-mi-sol-re* un *la* o un *fa*: in tal caso potrebbe darsi che le parti siano condotte in un modo che ci sembra nuovo solo perché non abbiamo mai tentato un'operazione del genere: perché, in altre parole, questo caso – data la visione limitata che noi abbiamo dei rapporti di fondamentali – è troppo poco simile agli altri oggetti del nostro esame. Ma poi, questa somiglianza è veramente così trascurabile? Forse che altri casi, dove il movimento delle fondamentali è chiarissimo, non sono molto simili a quello che noi qui non vogliamo ammettere?



Forse che gli esempi 230 *a* e 230 *b* non sono assai simili tra loro? Eppure i movimenti delle fondamentali sono chiari: e abbiamo sempre degli accordi (230 *a* e *b*), e non putacaso ritardi!

Credo che non sia necessario procedere oltre, anche se ci sarebbe ancora molto da dire. A noi interessa aver capito che il primo modo di trattare queste armonie serve solo a far luce sul modo in cui esse furono originariamente impiegate; e con questo risulta evidente a chiunque che più tardi l'impiego non poteva che essere diverso. Altro sono i lavori preliminari che rendono possibile l'impiego di un mezzo, altro le nuove possibilità che nascono da questo mezzo.

Resta da esaminare l'ultimo elemento relativo a queste armonie casuali: sembrerebbe un fattore da trattarsi scherzando e invece purtroppo la cosa sta diversamente. Io sostengo che il sistema delle triadi è stato ampliato agli accordi di quattro e di cinque suoni soltanto, perché e dove era possibile continuare il modello della struttura per terze, basandosi cioè in effetti sulla risultanza grafica dei suoni, sulla sensazione *visiva*: punto, linea, punto, linea, punto, linea, ecc. Furono accolti nel sistema dell'armonia solo i suoni che potevano essere riferiti a questo modello: perché è ovvio – e ne parlerò più tardi – che un accordo di settima è un'armonia più complessa che non, per esempio, l'accordo *do-mi-sol-re*. Eppure l'accordo di settima è ammesso come accordo, invece quest'altra armonia non è considerata tale. Ammettiamo pure che un musicista possa trovare prima un accordo di settima – specie se stimolato dall'aspetto grafico – che non l'armonia *do-mi-sol-re*, anche se quest'ultimo dovrebbe essere per lui più logico dell'altro; e questo per il fatto che la serie successiva delle idee non deve dipendere dal grado di affinità con il modello. Ma non è nemmeno sicuro che l'accordo di settima sia stato trovato per primo: fu soltanto ammesso prima nel sistema dell'armonia; il che, se non è vergognoso, è però ridicolo.

Credo ora di aver dimostrato che queste armonie non sono certo più casuali, né gratuite degli accordi accettati nel sistema armonico e che l'evoluzione storica e il trattamento che ne è stato fatto nelle opere d'arte non ne possono stabilire l'importanza armonica. Ho anche dimostrato che se fossero estranee all'armonia non potrebbero far parte di un trattato d'armonia; e posso dunque giungere alla seguente conclusione:

Non esistono suoni «estranei all'armonia», poiché l'armonia è formata da qualsiasi sonorità simultanea di più suoni. Sono estranei all'armonia solo i suoni che i teorici non sono stati capaci di far rientrare nel loro sistema: e ciò deriva dal fatto che i teorici hanno supposto arbitrariamente che l'orecchio sia in grado di accettare solo i primi cinque suoni della scala degli armonici.

Così ha fatto per esempio Heinrich Schenker,¹ una mente arguta, piena di idee e di fantasie. Non ho letto il suo trattato, ma mi è bastato sfogliarlo per trovare, accanto al tentativo onesto, guidato da un raro talento e da una rara cultura, di approfondire le proprie conoscenze, una serie di errori. All'origine di questi errori sta la supposizione sottintesa, tipica degli storici accademici, che il periodo della «massima fioritura» della musica sia passato: di qui l'autore è portato a polemizzare con eccessiva violenza contro gli artisti moderni. Dato che, come riesce sempre a dimostrare, gli esempi tratti dall'antico son buoni, il nuovo per lui è cattivo: senza però che sappia osservare che questo «nuovo» è, in fondo, sostanzialmente uguale all'antico. Davanti a una mela acerba, ma in maturazione, si comporta come uno che conosca solo le mele mature e afferma: il tempo della fioritura è passato! Per grandi che siano i meriti dello Schenker, egli dimostra la sua impotenza particolarmente quando cerca di demarcare i limiti con intenti positivi e proprio qui diventa nebuloso. Questo accade, per esempio, quando parla del «misterioso numero cinque», che secondo lui (se ben ricordo) l'uomo non sarebbe capace di superare. Certo è un pensiero poetico, ma forse un po' troppo «poetico» in senso deteriore, dal momento che il vero poeta conosce la verità. Intanto l'uomo ha superato da tempo il numero cinque, ma questo non disturba lo Schenker, poiché egli desidera che per lui il numero cinque rimanga misterioso. Allora non solo diventa cieco di fronte alla realtà, ma non va oltre osservazioni false, inesatte, che è l'unica maniera di tenere in piedi il «mistero». In se stesso il numero cinque non è certo meno misterioso di tutti gli altri numeri, ma nemmeno di più; e poi i misteri che l'uomo riesce a scoprire o non sono misteri oppure l'uomo, in effetti, non li ha scoperti: se la natura vuole nasconderci qualcosa, ci riesce di certo molto meglio. Inoltre il numero cinque sarebbe misterioso perché in musica si presenta sempre come una sorta di limite: come quinto suono armonico, per esempio (non posso ricordare proprio tutti i casi elencati dallo Schenker), e come quinto suono della scala (quinta). Ma allora chi dice che la quinta abbia qualcosa a che fare col numero cinque? Forse perché l'abbiamo chiamata quinta. Ma non per questo essa è in realtà un cinque, perché nella serie degli armonici occupa il secondo posto, nella triade il terzo e nella scala cromatica il settimo. Noi chiamiamo «quinta» la distanza *do-sol*: ma questo non di-

1. [Nelle già citate *Neue musikalische Theorien und Phantasien*.]

pende dal fatto che essa sia veramente e in ogni senso un cinque, bensì dal fatto che nella nostra scala attuale – la *nostra* scala, si badi bene – tra il *do* e il *sol* vi sono altri tre suoni. E se ce ne fossero stati due o quattro? Anche questo, dal momento che la natura può essere interpretata in maniera assai più varia dei nostri misteri, sarebbe stato possibile, oltre che perfettamente esatto.

Ecco a quali sbagli si arriva a voler cercare un numero di cause appena sufficiente a spiegare i fenomeni esistenti e già noti, mentre bisognerebbe prevedere un'eccedenza di possibili cause per i casi che ancora non esistono. Invece di ritenere i fenomeni già *noti* come gli *unic*i esistenti, e di *spiegare soltanto essi* come le manifestazioni estreme ed immutabili della natura, bisogna considerare la natura stessa in rapporto con le nostre sensazioni: allora tutti questi fenomeni non costituirebbero la conclusione, la fine, la ragione ultima, ma solo una piccola parte di un tutto enorme e incontrollabile, dove il numero cinque è altrettanto interessante quanto tutti gli altri numeri – siano essi numeri primi, prodotti o potenze – ma non di essi più misterioso; e questi numeri non sono misteriosi per quello che sono in se stessi rispetto a noi, ma solo perché non sappiamo se, perché e quali fenomeni essi governano, o almeno lo presentiamo senza saperlo con certezza. Non bisogna poi trascurare che questi misteri per il profano possono essere soltanto spiacevoli: può gustare giustamente il brivido che essi danno solo chi ha la grazia di presentirne la risoluzione, mentre il mistero in se stesso non contiene certo più verità di quanta ne contenga una scena patetica al cinematografo.

Una volta trovate queste basi, i suoni estranei all'armonia non esistono più: il suono, che è il modello naturale, è adatto ad ammettere come accordi ben altre armonie che non siano così semplici. Il nostro rapporto con questo modello è di ricerca e di analisi; e imitandolo possiamo scoprire un numero maggiore o minore delle sue verità. Lo spirito creatore ha sempre più bisogno di conoscerne, mentre chi si limita a ricevere e a godere dall'esterno si accontenta del meno. Tra questi due estremi si svolgono le lotte dell'arte: da una parte la verità, la ricerca, dall'altra l'estetica, il patrimonio che si crede di aver accumulato la riduzione di ogni aspirazione a ciò che si può ottenere concretamente. L'aspirazione del musicista è di penetrare la natura del suono e di ricavarne tutto ciò di cui è capace l'intelligenza umana combinando e associando tra loro i diversi elementi. Invece quello che è a portata di mano ha provvisoriamente gli stessi limiti

che hanno la nostra natura e gli strumenti da noi inventati, mentre non ha limiti in ciò che sta fuori di noi, cioè nel suono. Quello che non possediamo ancora forma invece l'oggetto delle nostre aspirazioni.

Possediamo un sistema in cui possono rientrare con una certa esattezza certi armonici, mentre altri vi rientrano con una certa imprecisione; siamo riusciti a ottenere quasi tutte le possibili combinazioni interne di questo sistema grazie all'orecchio interiore dell'artista creatore, alla sua intuizione: resterebbe in assoluto da verificare il rapporto esistente tra quello che abbiamo conseguito e le nostre aspirazioni insoddisfatte. E nelle nostre aspirazioni rientra ancora una esatta sistemazione di tutti gli armonici riferiti alle relative fondamentali, eventualmente la creazione di un sistema nuovo, la combinazione interna di tutti i rapporti esistenti in esso, l'invenzione di strumenti in grado di riprodurlo, ecc., ecc.

Sono stati trovati non solo gli accordi accidentali, ma anche quelli fondamentali, perché il modello naturale non solo lo permetteva, ma lo esigeva. Le consonanze maggiori sono imitazioni immediate, le altre consonanze sono imitazioni mediate del modello, ed entrambe sono contenute nella serie degli armonici intesa come fondamentale di altri armonici più o meno lontani. Anche le dissonanze, più lontane, sono in parte state trovate indirettamente (anche se *senza precisione*, come il sistema temperato) e in parte direttamente o combinando i suoni tra loro. Il suono concreto giustifica del resto le imitazioni esatte e quelle meno precise, ammette l'approssimazione, come si vede nel sistema temperato che è appunto un sistema di approssimazioni, il sistema perfetto di una scala imperfetta. Le dissonanze furono introdotte sempre con cautela, con la preparazione, la risoluzione, note di passaggio, abbellimenti e così via; e gli abbellimenti precorrono già il posteriore impiego completamente libero delle dissonanze, che è necessariamente lo stadio successivo al precedente. E via di questo passo! Ché siamo solo all'inizio, poiché non conosciamo nemmeno tutti gli ornamenti e forse non immaginiamo nemmeno se e quali di questi abbellimenti stanno preparando la via all'aspetto futuro della musica. Ma come un bel giorno si ebbe il coraggio di fissare sulla carta l'accordo di settima, così si avrà un bel momento il coraggio di fissare anche questi abbellimenti. E poi, avanti ancora! Come si ebbe il coraggio di impiegare l'accordo di settima liberamente, usandolo anche dove non v'era a prepararlo nemmeno un abbellimento, ammettendolo nel sistema in tal veste, trasferendolo anche sugli altri accordi della scala, alterandolo, creando nuovi accordi sui gradi

artificiali, così anche in questo caso si arriverà, col tempo, a combinare i suoni tra loro, a stabilire delle approssimazioni ritenendole, a loro volta, un traguardo definitivo.

Ma ancora non siamo arrivati a questo punto, né dobbiamo minimamente arrivarci. Si tratta solo di vedere se si possono far rientrare o no nel nostro sistema certi accordi che siamo già autorizzati a impiegare. Io sostengo che essi vi possono rientrare, benché il sistema sia troppo limitato per accoglierli, benché esso si sia posto dei limiti che in realtà non dovrebbe avere. Se, per esempio, produciamo nel registrò grave del pianoforte la triade maggiore di *do*, nella serie degli armonici vicini avremo contemporaneamente per il *do* i suoni *do-mi-sol*, per il *sol* i suoni *sol-si-re* e per il *mi* i suoni *mi-sol-#-si*: complessivamente *si, do, re, mi, sol e sol #*. E sono solo gli armonici vicini! E un *re* sull'accordo *do-mi-sol* dovrebbe essere estraneo all'armonia! Cioè, se v'è il *re* si tratta di un caso particolare, non di impiego quotidiano; e se col *re* si fa quello che si è fatto sopra col *mi* e col *sol*, non si ha un'armonia come nel *do-mi-sol*, ma il *re* dev'essere estraneo e l'armonia prodotta accidentale. In altre parole se si realizza nell'armonia anche il *re* — che è comunque un armonico del *do* — con lo stesso diritto con cui vengono presentati come suoni reali il *mi* e il *sol* anche e soltanto perché fanno parte della serie degli armonici, questa sarebbe un'armonia accidentale, mentre l'altro sarebbe un accordo, anche se tra i due non v'è nessuna differenza.

La cosa appare logica; è difficile far rientrare nel nostro sistema il *re*, perché persino i teorici più progrediti sostengono che gli accordi di nona — ammesso che esistano — non sono passibili di rivolto, anche se proprio gli accordi di nona dimostrano che l'armonia *do-mi-sol-re* è perfettamente naturale. Nello stesso tempo questo *do-mi-sol-re* dimostra di essere più logico di un accordo di settima, in quanto in un accordo di settima sul *do* si dovrebbe avere, come settima, il quarto armonico di *sol* o il sesto di *do*, che però è stonato. Dal momento poi che nell'accordo considerato il *sol* ha praticamente gli stessi diritti del *do*, il quarto armonico del *sol* (che non è stonato) è più logico del sesto di *do* (che è stonato). Ma il *re*, secondo suono della serie degli armonici del *sol*, è ancora più ovvio del *si* che è il quarto armonico; e' dal momento che in determinati casi il quarto suono di *sol* può essere preferito al sesto di *do* (il che avviene pure nell'accordo di settima *do-mi-sol-si*, che è un accordo «ammesso» e quindi può chiamare in causa la natura), il secondo armonico del *sol* dovrà essere giustificato a maggior

ragione, e dunque l'accordo *do-mi-sol-re* è più logico di *do-mi-sol-si* ♯ (o *si* naturale).

E il *sol* ♯? Come può rientrare nel sistema? Come se esso dovesse essere per forza costruito sulle terze! E perché non sulle quinte, che sono formate da suoni più vicini tra loro che non quelli delle terze? E poi perché «costruito»? Forse i suoni hanno tre e magari più dimensioni. E va bene, costruisci pure, ma non pretendere che io prenda il tuo sistema per più di quello che è: un sistema di esposizione dei fenomeni armonici, ma non un sistema che li spiega. Prendiamo un rivendugliolo che ha messo insieme una quantità di roba vecchia: egli vi introduce un ordine occasionale, sceglie e assortisce i capi migliori e lascia in un mucchio i rifiuti che non è più in grado di mettere insieme. Poi viene un compratore e lui gli dice: «Qui c'è la merce migliore; e lì c'è dell'altra roba di cui non so come servirmi. Si scelga pure quello che le può tornar utile!» Ebbene, quel rivendugliolo si comporta come questi teorici costruttori; infatti, in mezzo alla robaccia che egli non sa come utilizzare e per cui non avrebbe dato i suoi vecchi pantaloni e la sua giacca rappezzata, in mezzo a quella robaccia si trovano per lo più gli antichi capolavori d'arte, quadri preziosi, violini d'autore e così via. «Ma io, per conto mio, non so proprio che farmene!» E confessalo allora! È quanto mi basta, e tu puoi continuare tranquillamente a «costruire»; ma dovevo pur dire che il sistema è sbagliato o per lo meno insufficiente, dal momento che non è in grado di assorbire dei fenomeni che pure esistono, oppure li definisce robaccia, eccezioni, formazioni armoniche accidentali, mucchio inutile. Questo, perché il sistema crede di potersi spacciare per «natura», mentre è a mala pena un sistema espositivo. Confessa dunque che «non sai come servirtene» e torneremo amici. Ma basta con l'arroganza.

Dunque non esistono suoni estranei all'armonia, ma solo suoni estranei al sistema armonico. Le note di passaggio e di cambio, i ritardi e così via sono, come le settime e le none, nient'altro che tentativi di far rientrare nelle possibilità ammesse dal sistema – nelle armonie – sonorità simili agli armonici più lontani. Dare regole per l'uso significa, nel migliore dei casi, descrivere il modo in cui per lo più sono state impiegate, ma non v'è ragione di sostenere che si sono in tal modo ben delimitati i casi in cui esse suonano bene da quelli in cui suonano male. Ma i casi in cui suonano male non esistono, prova ne sia tutta quanta la letteratura musicale. Non vi son limiti alle possibilità dell'armonia, o ve ne sono tutt'al più nel tentativo di

ordinare le armonie in un sistema che ne stabilisca la valenza estetica. Ma sono limiti provvisori, perché un giorno anche questi saranno superati.

Un esempio: su un'armonia tenuta *do-mi-sol* due parti eseguono una scala di *do* maggiore per moto contrario:



Che armonie ne risultano (231 a)? Metto in rilievo nell'es. 231 b i momenti che acquistano particolare interesse. Altro caso: su una triade tenuta *do-mi-sol* due parti procedono per terze in moto contrario (231 c). Certo sono incontri duri; e poiché non è possibile sistemarli con una teoria che invece di cercare la verità vorrebbe costruire la bellezza, sembra che i teorici non siano riusciti a comprendere queste durezza proprio per la loro durezza, per la loro bruttezza. Infatti, a inserirle in un sistema con parità di diritti nascerebbe il pericolo che esse prendano piede come le altre armonie, e allora i teorici dovrebbero cominciare a riflettere: terribile, proprio terribile! Eppure questi casi si presentano spessissimo nella realtà. Non ho bisogno di prendere in considerazione il caso comunissimo in cui le scale cromatiche procedono per terze, e tanti altri che si presentano nella cosiddetta «musica dei rumori» (che anche qui ci siano di mezzo degli «abbellimenti»?) per mostrare tutto ciò che sarebbe possibile dimostrare già nei casi precedenti.

Sostengo che queste armonie sono veri e propri accordi: non gli accordi del sistema, ma gli accordi della musica. Si obietterà che questo avviene

solo di passaggio. Rispondo che anche gli accordi di settima e di nona si presentavano solo di passaggio prima di essere accolti nel sistema. Si dirà che gli accordi di settima e di nona non erano dissonanze dure come queste. Macome si fa a saperlo, domando io? Chi era presente quando gli esteti, i parassiti, se la son presa con i primi accordi di settima e di nona? Ma *io so* benissimo che essi se la son presa anche con le prime terze, quando qualcuno ebbe l'ardire di aggiungerle alle quinte vuote, eppure non si direbbe che sono dissonanze troppo aspre, altrimenti non si avrebbe certo il coraggio di scriverle: e invece lo si fa. Mi si dirà che lo si fa solo perché passano così rapidamente e perché sono già risolte prima che si affacci la coscienza della dissonanza. Ma che significa «rapido»? Una cosa può essere lenta per uno, rapida per un altro, perché la rapidità può essere indicata solo con un numero proporzionale alla capacità di comprensione: per riuscire a capire qualcosa, bisogna che sia veloce ma non troppo e allora si riesce a capire. Se non altro, una persona sensibile alle dissonanze sa che la melodia non potrebbe interrompersi in uno di questi punti tanto pericolosi. Ecco che la dissonanza viene allora percepita, anche se solo in questa maniera. Ma anche se rimanesse nel subcosciente, essa verrebbe comunque percepita. Forse che qui non avviene lo stesso fenomeno che conosciamo nelle altre dissonanze già emancipate? Forse che gli artisti, i quali, giorno per giorno, scrivono ed eseguono coscientemente queste armonie, non finiscono col rendersi conto coscientemente di fenomeni così semplici del subcosciente? Del resto un direttore d'orchestra è pur in grado di individuare gli sbagli anche in queste armonie, sempre che non siano eccessivamente coperte. Se la nostra coscienza è in grado di controllare le armonie in relazione alla figurazione scritta, se dunque l'orecchio le analizza pur nell'estrema rapidità, perché mai non dovrebbe essere in grado di individuarle quando si presentano fuori da ogni discorso, quando durano di più e quindi l'orecchio ha più tempo di familiarizzarsi vedendone e comprendendone le inclinazioni e i moventi?

Ammesso, per un momento, che queste armonie si presentino più spesso di passaggio che liberamente: forse che non le troviamo già abbastanza in veste di liberi ritardi? E cos'è mai un ritardo libero, in sostanza, se non un accordo? Che cos'è un'appoggiatura se non una vergognosa concessione che l'orecchio sveglia fa all'occhio lento a comprendere? L'occhio non sopporta insomma la manifestazione grafica di queste sonorità. Mi si obietterà anche che il ritardo deve risolvere: e forse che gli accordi di settima non lo devono? Anzi è più facile che un ritardo libero venga lasciato

di salto e senza risoluzione che non una settima: di conseguenza il ritardo libero verrebbe ad essere addirittura una dissonanza meno sensibile della settima, il che in fondo non è poi nemmeno tanto sbagliato. In generale, i ritardi liberi servono più di rado che non nelle parti sviluppate melodicamente a formare delle armonie, è vero; e ne è piuttosto responsabile la melodia, il tema, sempre che non si voglia considerare come un accordo tutta la sonorità nel suo complesso. Se non lo si può considerare come un accordo, ciò non dipende dal fatto che non lo sia, ma dal fatto che esso non è uguale a nessuno di quelli che si presentano nel sistema.

Ma ora mi si fa un'obiezione che è in grado di distruggere tutto quello che ho dimostrato fin qui: «queste armonie non sono belle». Devo rispondere che purtroppo questo è vero: non sono belle. Il triste della cosa si è che anche i grandi maestri del passato non si sono peritati di scrivere passaggi che non sono belli, come potrebbe sostenere senza fatica anche il più insignificante degli esteti. Questo per me è sempre stato un gran dolore; e di recente ho scoperto in Bach questi quattro accordi che non potrebbero mai piacere a un esteta, se li notasse:



Naturalmente quel furbacchione li ha nascosti nei *Motetti*, che sono scritti in chiavi antiche e quindi un teorico non può leggerli tanto facilmente e, per di più, di passaggio, dove un esteta non può sentirli tanto facilmente. Bisognerebbe proprio rivedere un po' le bucce a questo vecchio signore e costringerlo a giocare a carte scoperte, con le stesse carte scolorite che stanno sullo stemma dei nostri teorici. La cosa più singolare è che questo Bach ha addirittura fatto personalmente studi di teoria, anzi, nella sua qualità di insegnante, era costretto ad occuparsene direttamente. Era venuto addirittura il sospetto che egli avesse ereditato il segreto di famiglia per trovare i temi di fuga: è un comportamento spregevole, degno solo di un

uomo che ha della fantasia ed è inconcepibile che un uomo di indubbia cultura musicale possa scrivere cose di questo genere.

È veramente inconcepibile che i musicisti, i quali ne sanno sempre di più dei teorici, abbiano scritto dei passaggi non ammessi dall'estetica. Ah, «quel Mozart», eccolo qua che nella *Sinfonia in sol minore* scrive questo accordo (es. 233 a); il contesto è quello indicato nell'es. 233 b, è vero, ma manca comunque la preparazione:



Ma già ai suoi tempi i teorici gliel'avevan detto che correva troppo dietro alle dissonanze e che troppo spesso aveva la smania di scrivere cose non belle: col suo talento, non ne aveva davvero bisogno.

Invece sembra che i musicisti abbiano proprio bisogno di scrivere esattamente quello che agli esteti non piace, esattamente ciò che costoro dichiarano brutto: altrimenti questo fenomeno non continuerebbe a ripetersi nel corso di tutta la storia. Se si tratta di cose non belle sul serio, di chi è la ragione? Dell'esteta o dell'artista? La storia non permette di dubitare che la ragione è di chi l'ha sempre avuta, cioè del creatore, anche se sono cose non belle. Ma che cos'è questa bellezza?

La bellezza comincia ad esistere dal momento in cui le persone improduttive cominciano a sentirne la mancanza: prima non esisteva, perché l'artista non ne ha bisogno, e gli basta la veridicità, gli basta essersi espresso, dire ciò che doveva esser detto secondo le leggi della propria natura. Ma le leggi della natura dell'uomo geniale sono le leggi dell'umanità futura. La ribellione dei mediocri contro di esse si spiega abbastanza col fatto che queste leggi sono giuste. Per chi è improduttivo, l'opposizione al giusto è un istinto così violento che, per ricoprire la propria nudità, essa ha bisogno urgente della bellezza che gli uomini di genio le elargiscono involontariamente. Ma la bellezza, ammesso che esista, è inafferrabile, perché essa è presente solo là dove è creata dalla forza intuitiva di qualcuno: e solo questa forza intuitiva è in grado di crearla sempre dal nulla, ogni volta che il creatore mette in moto la sua fantasia. Essa esiste con questa forza, e appena

questa cessa, cessa anche la bellezza. Tutto il resto sono chiacchiere. Quell'altra bellezza, che si può possedere con regole e formule precise, non è che il vano struggimento degli improduttivi; e per l'artista essa non ha importanza come non ha importanza nessuna realizzazione concreta: all'artista basta l'aspirazione pura, mentre i mediocri vogliono possedere la bellezza. Eppure la bellezza si dà all'artista, che non l'ha voluta perché ha aspirato solo alla veridicità: solo ad essa. Tenta anche tu di raggiungerla, o uomo improduttivo, se ne sei capace! Ma l'artista la raggiunge perché essa è in lui, ed egli non fa che esprimerla, esprimerla da se stesso. La bellezza esiste nel mondo solo perché nella natura di chi non ha genio v'è un sentimento a lei congeniale, la capacità di soffrire e di sentire ciò che provano i grandi. È possibile che la bellezza si presenti come un prodotto secondario di questa capacità di «sentire insieme con gli altri», capacità che innalza i mediocri, come sottoprodotto risultante dallo sforzo che fa il genio nella penetrazione della natura.

Dunque questi accordi non sono proprio belli. Certo che non lo sono, perché in essi non v'è nulla di bello, nemmeno il suono singolo, il quale non è peraltro nemmeno brutto. Esso diventa bello o brutto secondo chi lo tratta e come lo si tratta. Forse anche è più giusto dire che questi accordi sono brutti che non dire che sono belli quegli altri: non sono belli davvero, specie all'inizio, e non possono nemmeno diventarlo col tempo; ma se l'ascoltatore non vi ha l'abitudine può farsela gradualmente. Allora anch'essi risveglieranno delle sensazioni di bellezza, come gli altri da tempo ben noti. L'orecchio spesso è tardo a capire, ma deve adeguarsi; e per l'uomo adeguarsi al nuovo in genere non è facile. Bisogna anche dire che proprio coloro che hanno una specie di cultura basata sulla bellezza sono più ostili, perché hanno una concezione del bello fondamentalmente contraria al nuovo che per loro dovrebbe essere bello; in realtà il nuovo vuole essere solo vero, vuole risultare veridico: ma per loro tutto questo fa parte del bello.

Si potrebbe sospettare che io voglia parafrasare il concetto di bello con quello di vero e di veridico. E questo potrebbe anche essere un vantaggio, ché se non altro cadrebbero tutte quelle indagini puramente formali e quegli esperimenti che vorrebbero riportare la bellezza a un problema d'aritmetica. Invece la bellezza, per essere qualcosa di reale, dovrebbe per noi essere qualcosa che *non* si lascia esporre come un problema d'aritmetica; il suo incanto non dovrebbe essere percepibile come un fattore assai sem-

plice, ma come qualcosa di molto complesso e la varietà dovrebbe veramente derivare da un germe che si spacca perché non può tener testa alla rivoluzione di forze che avviene nel suo interno; e non dovrebbe derivare da una formula addomesticata, dove prima del segno dell'uguale v'è un'entità inverosimile equilibrata da un'entità analoga dall'altra parte e non basta a far dimenticare che si tratta sempre di entità inverosimili il fatto che siano bilanciate nella formula. La vita è movimento, e non è possibile simboleggiarla in questa maniera. Ma nasce realmente il pericolo che all'arido entusiasmo formalistico subentri la molliccia sudiceria di un esagerato sentimentalismo moralistico.

Ebbene, venga pure questo pericolo! E ne nasca per qualche tempo quell'incertezza sulla natura delle cose che prima il formalismo ci aveva propinato con tanta aria di sufficienza. A me basta in fondo che si cambi, che il vetro attraverso cui guardiamo cambi colore. Si troverà il nuovo, e anche se non sarà molto più giusto di quello che si è trovato prima *sarà per lo meno nuovo*, e il nuovo, se non il vero, è comunque il bello. Non ho la grande preoccupazione dei farisei, che non credono alla bellezza se non la possono controllare con le regole da loro inventate – e non certo nate dalla loro esperienza. Chi crede negli uomini e nelle loro opere riconoscerà il genio senza bisogno dell'estetica, lo riconoscerà nei risultati immediati che il nostro istinto distingue bene così come sa fiutare da lontano chi gli è amico o nemico, chi è simpatico o no. Forse anche la veridicità può essere espressa matematicamente, e magari meglio ancora della bellezza dove infine non basta la formula; ma per capire ci vuole il senso della bellezza. La veridicità è un numero che indica il rapporto tra l'artista e la sua opera, e già in tal modo esprime la propria relatività. Basta questo per far osservare che – nonostante che la piena veridicità sia una soltanto: quando quel rapporto è uguale a uno e cioè quando cessa anche il movimento – in realtà esistono tutti gli stadi intermedi. Il che corrisponde alla vita, in quanto così si stabilisce un fine e nello stesso tempo si esaminano criticamente le nostre aspirazioni; qui v'è posto anche per l'errore, che come la verità ha la sua parte nella veridicità. E l'errore merita il posto d'onore, perché a lui si deve se il movimento non cessa, se la frazione non diventa uguale a uno, se la veridicità non diventa mai verità: poiché conoscere la verità sarebbe difficilmente sopportabile.

Anche le cause nate solo dalla sensibilità e gli effetti che si possono controllare solo con l'istinto finiranno probabilmente col pretendere dall'in-

intelligenza che essa ne riconosca le leggi, ma non vorranno che sia essa a dettar loro queste leggi e si comporteranno esattamente come le leggi della bellezza. Si avrebbe così almeno il vantaggio di evitare che la ragione tenda a semplificare fenomeni che si possono giudicare solo con la sensibilità, in un modo che per quest'ultima sarebbe troppo limitato anche se adeguato alla ragione.

Una volta compreso ciò che ho detto sull'esempio delle precedenti citazioni di Bach¹ e di Mozart, si sarà dimenticato che già prima avevo confutato l'obiezione che queste «disarmonie» si presentano solo di passaggio. Lo prevedo perché so che cosa pensa il mio gentile lettore quando vuole confutare qualcosa; e allora lo prego di richiamare alla memoria quelle argomentazioni. Le citazioni di Bach si trovano nel *Motetto n. 4* (ed. Peters, pp. 56 e 59) e nel seguente contesto:

a) Soprano

b)

Contralto

234 Tenore

Basso

Si ricorderà che mi sono già occupato del fatto che le note di passaggio siano più o meno rapide; e chi è d'accordo con quel ragionamento ammet-

1. Mi accorgo ora, grazie al malinteso di una persona che è della mia opinione, che gli accordi qui citati potrebbero essere ritenuti come casi speciali che si presentano in Bach incidentalmente. Ma essi non sono affatto casi speciali, al contrario sono casi normalissimi: non solo perché devono esserlo per via dello stimolo a impiegare gli armonici più lontani, ma soprattutto per via della scrittura a otto parti, che induce necessariamente a scrivere tali combinazioni.

terà che questo concetto relativo non può essere norma assoluta. Ma supponiamo che lo sia, e supponiamo che Bach volesse veramente un «bel» risultato: cosa ne deriverebbe? L'armonia indicata al segno $\sharp$ tra i due bassi (nota bene che non siamo in tempo rapido!), o le due seconde parallele al segno $+$ tra il secondo soprano e il primo contralto, o l'entrata libera del tenore al segno $\blacksquare$ (notare tra l'altro anche le ottave nascoste tra secondo soprano e primo contralto nell'es. 234 a), sono come minimo degli incontri molto duri. Mentre è indubbio che Bach li abbia ritenuti belli, essendo improbabile che un maestro della sua statura non sarebbe stato in grado di evitarli se glielo avesse imposto il suo senso del bello, ed essendo escluso che essi si trovino qui involontariamente o per errore, dal momento che non si trovano solo in questa, ma anche in tutte le altre composizioni di Bach; per lo meno non gli hanno dato fastidio, che egli tendesse o meno alla bellezza.

È certo dunque che le armonie dure, dal momento che si trovano in Bach e che non sono quindi errori, sono addirittura un'esigenza della bellezza, sempre che questa sia a sua volta un'esigenza inevitabile. Ammesso che Bach se le sia concesse di passaggio, solo perché il suo orecchio non le tollerava ancora da sole, è un fatto che egli le ha comunque usate e quindi ha spigolato più che a sufficienza dall'albero della conoscenza, ha ceduto all'istinto di introdurre sonorità così dure dove pensava di poterlo fare, senza nessun danno per la comprensione del risultato complessivo: ma quello che a noi interessa, cioè l'istinto di scrivere tali sonorità, esisteva; ed è un istinto che io ritengo identico a quello di introdurre anche gli armonici più lontani. Se Bach le ha usate di passaggio vuol dire che noi possiamo usarle liberamente; e se lui nuotava col salvagente lo ha fatto perché noi potessimo imparare a nuotare da soli; a sua volta lui stava a galla da solo là dove i suoi predecessori avevano bisogno del salvagente.

Mi si domanderà perché mai io abbia spiegato e così a fondo discusso nelle parti precedenti di questo trattato ogni particolare di un sistema, perché mi sia dato pena di eliminare anche i più piccoli errori, di dare a certe leggi una forma diversa, se continuo ora a portare esempi che dimostrano l'insufficienza di questo sistema. Mi si chiederà se voglio creare un sistema nuovo o ampliare e correggere l'antico. Io, ripeto, non sono in grado di offrire un sistema nuovo: il mio lettore troverà perciò uno squilibrio, per esempio, tra il fatto che io abbia tanto curato distinzioni sottilissime, come quando ho esaminato il secondo rivolto, mentre qui non solo evito di esa-

minare, coordinare e valutare dettagliatamente una quantità così grande di armonie, ma non lo faccio nemmeno per quanto riguarda il fenomeno nel suo insieme. Si penserà che l'allievo, guidato prima con tanta severità, viene a trovarsi improvvisamente e senza la necessaria preparazione davanti a una libertà di cui non sa che farsi.

D'accordo: lo squilibrio forse è addirittura maggiore che negli altri trattati, ma questo solo per il fatto che le mie descrizioni sono state nella prima metà assai più esatte, mentre nella seconda parte non dico comunque meno di quello che dicono anch'essi. Il mio studio di chiarire psicologicamente i problemi, sia partendo dal dato artigianale che dai suoni armonici, potrà comunque essere utile a un teorico del futuro anche se egli costruirà su basi diverse dalle mie. I miei tentativi infatti non si basano mai sul giudizio estetico, che è soggetto a cambiamenti, dal momento che non parlo mai di bello e di brutto, ma cerco di trovare cause e ragioni che si possano ritenere immutabili o di cui si sappia come, quando e perché sono mutate; e allora questo teorico dell'avvenire potrà trovare una situazione abbastanza chiara, e non dovrà perder tempo a studiare se, per esempio, il divieto delle quinte parallele è veramente insito nella natura, dal momento che qui gli viene indicata la funzione del secondo rivolto nelle opere degli antichi e le relative ragioni; mentre la distinzione tra dati naturali e fenomeni sorti con l'evoluzione dell'arte, le indicazioni relative alla formazione di armonie per interferenza del fattore melodico e la spiegazione di alcuni dettagli gli serviranno di norma. Già per questo fatto non credo dunque di essere stato troppo prolisso. Ora se, come sono convinto, le leggi dell'armonia del passato (quelle *reali*, non le esagerazioni ortodosse) sono anche le leggi dell'armonia futura, allora è certo che nella prima metà del mio trattato non ho detto troppo.

La sproporzione inoltre è ancora minore per il fatto che io non abbandono il sistema antico di colpo, come fanno i teorici, i quali vi sono costretti senza però renderne ragione. Finché ce la fanno, essi continuano a seguire la solita via di ricondurre tutto ai gradi della scala e ordinano gli accordi senza badare alla loro evoluzione; il che rende possibile valutarne le caratteristiche e le capacità di collegamento; ma poi passano improvvisamente a un altro genere di esposizione, quella storica, e qui tutti i fenomeni vengono coordinati e giudicati solo in rapporto all'evoluzione dell'armonia. Invece io ho già dimostrato, a proposito degli accordi sui gradi della scala, che alcuni fenomeni non sono nati per via armonica, e ne ho

dato una giustificazione melodica. Non ho voluto presentare un sistema naturale, ma solo un sistema d'esposizione: e pure sono riuscito a trovare *un* punto di vista, almeno *uno*, che permette una visione unitaria dell'armonia del passato; ed è un punto di vista che ci permette anche di guardare al futuro, poiché si basa sul principio che le dissonanze non sono che consonanze più lontane nella serie degli armonici; il che è come dire che le armonie originate per mezzo dei suoni «estranei» sono accordi né più né meno degli altri. È questo un principio abbastanza ampio da comprendere tutti i fenomeni armonici e non costringe a creare delle eccezioni. Le armonie ritenute finora casuali sono accordi ed è chiaro che possono venir usate come tali, tanto che se il nostro sistema non si troncasse a questo punto si potrebbe continuare nell'esposizione. Ma i teorici erano destinati a non arrivare fin qui, poiché non hanno voluto riconoscere queste armonie come accordi veri e propri.

Veniamo ora all'obiezione relativa all'allievo, secondo cui egli si troverebbe improvvisamente privo di guida e senza la necessaria preparazione, davanti a una libertà di cui non sa che farsi. Ho questo da obiettare: a parte il fatto che egli è in grado, proprio grazie alla severa preparazione ricevuta nei capitoli precedenti, di affrontare questa libertà con maggior sicurezza di quanto non sarebbe stato possibile se questa preparazione non fosse stata così severa, io non ho certo l'intenzione di dare all'allievo questa libertà. E a che gli servirebbe? La libertà non bisogna riceverla, bisogna prendersela; e se la può prendere solo un musicista con le carte in regola, uno cioè che la possiede comunque. Ciò che l'allievo può prendersi da sé, se il maestro non è in grado di darglielo, non è certo la libertà. La libertà che egli conquista, in tal maniera, è la stessa che aveva quando è venuto a imparare, una libertà senza basi, una libertà che non ha ancora il senso della responsabilità. Io dunque non posso dargliela; e dovrei creare un nuovo sistema armonico che regoli l'uso di questi accordi oppure proibire l'uso dei suoni estranei all'armonia.

Non sono riuscito però a trovare un sistema nuovo o a estendere il vecchio anche a questi fenomeni. Può darsi che non ci sia riuscito per costituzione mia, ma il mio fine consiste sempre nell'aver sanato la frattura esistente nel metodo tradizionale. E poi forse oggi non è affatto possibile crearne uno nuovo, perché disponiamo di troppo poco materiale, per di più troppo vicino nel tempo. A parte i tentativi di alcuni giovani compositori che hanno avuto il coraggio di obbedire al proprio orecchio, e lasciando

tranquillamente da parte i molti che hanno sì il coraggio, ma al posto dell'orecchio hanno solo una chiara visione di ciò che in futuro potrà portar loro un facile successo, finora si sarebbero usate queste armonie solo dove sono dichiaratamente di passaggio, e così via. Anche questo è logico e non contraddice affatto ai risultati da me raggiunti. Il musicista infatti ha innate queste leggi, non solo perché le ha apprese a scuola, ma perché esse indicano veramente la via su cui sono sorte queste armonie. Ho già fatto presente più volte che la maggior parte delle dissonanze ha trovato accesso nell'armonia per via melodica. Ma con la presente polemica voglio dimostrare qualcos'altro: 1) che esse ormai, come tutte le altre dissonanze nate in questo modo, sono accordi dello stesso tipo, e 2) che la loro annessione al vecchio sistema è solo esteriore e che esse devono essere valutate in base a un altro principio che è quello della loro evoluzione, invece di essere riferite ai gradi della scala.

Un esempio come questo di Mahler (v. es. 235)¹ e tanti altri passaggi in opere di questo musicista e di Strauss sono invece troppo isolati e soprattutto, ci sono ancora troppo vicini. Bisogna avere una certa distanza dal-



l'oggetto per vederlo nella sua totalità, perché da vicino si vedono dei particolari e solo la lontananza permette di vedere l'insieme. Del resto non sarebbe certo molto difficile calcolare tutti gli accordi possibili da due a dodici suoni riferiti a una fondamentale, collegarli tra loro ed esporre in esempi i modi d'impiego. E si potrebbero trovare anche i nomi relativi. Potremmo, per esempio, chiamare una triade di *do* maggiore con un *re* ♭ «estraneo» «triade maggiore con seconda minore», col *re* estraneo «triade maggiore con seconda maggiore», col *mi* ♯ «triade con la doppia terza», col *fa* «triade maggiore con quarta giusta», col *fa* ♯ «triade maggiore con

1. [Nella *Sesta sinfonia*, IV-Finale, ed. C. F. Kahnt, Leipzig 1906, p. 202.]

quarta eccedente», e così via. Su questi accordi si potrebbero applicare le note leggi della risoluzione, aggiungendo a queste anche quelle derivanti dal trattamento dei suoni estranei all'armonia. Ma è dubbio che tutto ciò possa servire a qualcosa, poiché nessuna applicazione pratica è possibile se non si descrive e non si valuta il risultato finale.

Volendo usare dei criteri di valutazione si ricadrebbe di nuovo in un sistema estetizzante, per di più un sistema che non può, come il vecchio, essere garantito da una serie imponente di realtà artistiche; questo sistema non avrebbe che da anticipare gli avvenimenti, prescrivendo loro una via precisa che essi forse non imboccheranno mai. Solo l'orecchio ci può guidare, la sensibilità al suono, l'impulso creativo, la fantasia, e giammai la matematica, la combinazione pura, l'estetica. Trattandosi così solo di un fatto esteriore di coerenza, io, non potendo creare un nuovo sistema, dovrei proibire l'uso dei suoni estranei all'armonia, tanto più che ho detto fin dall'inizio che i problemi di condotta delle parti riguardano l'armonia solo in quanto siano necessari per spiegare dei fenomeni armonici. Si tenga tuttavia ben presente che la compenetrazione reciproca delle due discipline – armonia e contrappunto – è totale almeno quanto la loro separazione è imperfetta, dal momento che ogni movimento delle parti può essere, a un certo punto, un fatto armonico, mentre ogni accordo può essere, a un certo punto, fondamento del movimento delle parti; sarebbe pertanto molto vantaggiosa una fusione delle due discipline, se la materia non diventasse troppo vasta. Da tutto questo deriva l'atteggiamento che io prenderò nei riguardi di questi accordi.

Solo una riflessione di carattere pedagogico mi trattiene dal concedere all'allievo la massima libertà nel far uso di tali accordi: cioè, avendogli finora detto esattamente, in base a vecchie esperienze, quando determinate armonie danno sicuro affidamento, vorrei continuare ancora con questo metodo. Non esistono esperienze per quanto riguarda il libero uso di questi accordi, mentre abbiamo metodi sperimentati per controllarli in base alle regole che guidano la condotta delle parti. Di conseguenza dirò quello che ho affermato, per esempio, a proposito delle quinte parallele: il vero maestro è libero, mentre l'allievo dovrà restare vincolato finché non si sarà conquistata la libertà. Esporrò quindi in breve i suoni estranei all'armonia seguendo il metodo corrente: ma l'allievo saprà per l'appunto – e questa è una differenza fondamentale – che questi accordi sono dissonanze al pari di tutte le altre; e saprà anche che le indicazioni relative all'uso di tali ac-

cordi non valgono più di quelle che gli ho date raccomandandogli di introdurre cromaticamente gli accordi vaganti. Queste regole rappresentano dunque solo i caratteri più semplici derivati dall'evoluzione storica; ma il futuro, che non fa ancora parte della storia, darà risultati diversi.

Ritardo, doppio ritardo, ecc. — Note di passaggio, note cambiate, anticipazione

Introdurremo nei nostri esercizi tutti i cosiddetti suoni estranei all'armonia (ritardi, note di passaggio, note cambiate, anticipazioni) come originati da fatti melodici. La loro comparsa e le dissonanze che immancabilmente portano con sé sono dunque giustificate dalla forza d'impulso di un motivo o di un ritmo che ne ha la medesima funzione, ma spesso anche da certe formule fisse che sono i già citati abbellimenti. Senza indagare se essi corrispondono all'inconscia sensazione per cui è possibile qualsiasi armonia, osserviamo che il noto effetto di certe movenze costanti e stereotipe — di cui la memoria garantisce la soddisfacente risoluzione, mentre l'orecchio la anticipa — permette di soddisfare la necessità al di fuori di norme troppo severe. L'effetto di *cliché* permette che esse siano introdotte, poiché si è appunto abituati al *cliché*, mentre l'assuefazione graduale ne favorisce un impiego più libero: di qui nascono nuovi *clichés*. Così il metodo vigente sfrutta l'assuefazione per dar vita, attraverso di essa, a metodi nuovi. Ecco, per esempio, uno di questi abbellimenti:

Se questo *sol* dissona con qualche altro suono, l'orecchio si attende, data l'abitudine, una risoluzione: ed ecco che la parte salta al *do*. Ma anche questo è un fenomeno noto, perché si sa che dopo il *do* si ritornerà

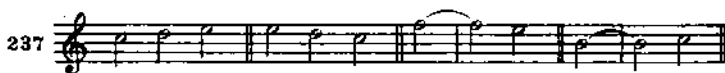
giù al *fa*, nel suono di risoluzione. È come quando in una commedia la situazione diventa per un momento grave; ma noi abbiamo letto sul programma «commedia» e sappiamo che le cose non si possono poi mettere tanto male: finiranno sempre con lo sposarsi. Tale effetto si basa dunque sul ricordo di situazioni analoghe. Se, per esempio, questo inciso ritorna spesso nello stesso pezzo si sa che dopo il salto ascendente vi sarà un salto discendente che ristabilirà l'equilibrio. Questo principio può essere applicato anche ad altri elementi melodici che non siano gli abbellimenti noti: ogni



inciso che si presenta in un pezzo, con una certa frequenza e con sufficiente chiarezza, può essere occasionalmente reso dissonante, purché l'ultimo suono produca nettamente la risoluzione consonante, l'appagamento della dissonanza: è una formula che si presenta spesso nel contrappunto di Mahler e di Strauss. Senza andare così lontano, si vede comunque che si tratta di una formula assolutamente giustificata, in quanto obbedisce allo stesso principio degli abbellimenti.

L'esame di questi fenomeni non rientra naturalmente in un trattato d'armonia, bensì nel contrappunto. Ma non voglio continuare senza aver fatto presente tutto questo e per me è importante aver mostrato, fin d'ora, la somiglianza tra l'abbellimento — il *cliché* — e l'inciso libero. In tal modo diventa facile spiegare, da un punto di vista non musicale ma psicologico, anche i problemi più complessi, seppure al di fuori del nostro sistema; di conseguenza i più semplici potranno essere sbrigati con poche indicazioni. Penso che basti descriverli per quello che sono e citare alcuni casi e alcuni possibili trattamenti, e l'allievo saprà già come usarli.

Il ritardo e la nota di passaggio risalgono alla più semplice forma melodica: alla scala e al frammento di scala:



Il ritardo è l'indugio di un intervallo di seconda in una parte, mentre avviene un cambiamento d'armonia. Perché il ritardo sia più caratteristico è bene di solito che formi una dissonanza; il che non è però assolutamente necessario, perché il *la* dell'es. 238 è indubbiamente un ritardo nel caso che il I grado si presenti come un accordo di cadenza.



La forma più comune si ha comunque con la dissonanza, perché solo così il ritardo acquista sufficiente rilievo; poi stiamo appunto parlando di dissonanze e dei metodi atti a introdurre gli armonici più lontani. Il ritardo può essere preparato o no. Inizialmente l'allievo lo preparerà, ma più tardi

potrà introdurlo anche senza preparazione, come «ritardo libero» (o appoggiatura). La preparazione è analoga a quella che conosciamo per

le altre dissonanze: cioè il suono dissonante deve trovarsi nell'accordo precedente nella medesima voce. Perché il ritardo sia una dissonanza, bisogna che nell'accordo in cui appare sia seconda, settima, nona o quarta di una fondamentale. Esso può risolvere — con un movimento melodico di seconda — ascendendo o discendendo.



In genere non si risolverà discendendo una sensibile ascendente e viceversa; ma anche questi casi possono capitare:



Esiste una regola secondo cui il suono di risoluzione non può apparire contemporaneamente al ritardo.



Ma la cosa capita talmente spesso che oggi non saprei proprio come prendere sul serio tale proibizione. Comunque questo procedimento non è molto buono nella scrittura pianistica a parti strette, mentre nella scrittura corale di Bach si trova spessissimo (ma del resto anche in pezzi per pianoforte e altrove).



Questo esempio è tratto dal motetto *Komm, Jesu, komm* (v. il primo soprano e il secondo contralto al segno ϕ). Un'eccezione ammessa anche alla forma più rigorosa di questa regola si può avere nel basso (v. es. 241 c, d, e). Si possono «ritardare» anche due o più voci.



Inoltre l'armonia può muoversi durante la risoluzione del ritardo, in modo che al suono di risoluzione si viene ad avere un'armonia diversa da quella relativa al ritardo stesso:



Naturalmente il ritardo non giustifica la comparsa di ottave, quinte parallele o altri movimenti proibiti. Il ritardo può essere lasciato anche di salto, in forma della cosiddetta «risoluzione ritardata», in cui la risoluzione arriva dopo una o più note intermedie. Anche senza conoscere tutte le forme correnti di abbellimenti, si può impiegare, in tal senso, qualsiasi forma che si abbia in mente.



In genere queste note intermedie si muovono attorno al suono di risoluzione, lo circoscrivono, gli stanno molto vicine melodicamente, sono suoni consonanti rispetto all'accordo di risoluzione, oppure ancora un'unione delle due possibilità (v. es. 245 c).

Vorrei citare alcune formule assai correnti perché servono a eliminare parzialmente le leggi dei punti di volta nel modo minore (v. es. 245 d, e, f): come si vede in questi casi viene interrotto il movimento del settimo suono verso l'ottavo, ritornando al sesto alterato.

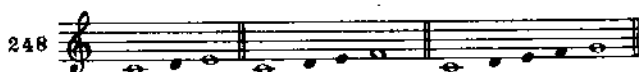
L'appoggiatura (ritardo libero) è simile alla nota cambiata. Per quanto riguarda il ritardo con preparazione vera, un tempo, la regola che esso doveva capitare sul tempo forte; eccezionalmente (!) però poteva cadere anche sul tempo debole: andò a finire che l'eccezione si trova quasi più spesso della regola. Naturalmente l'appoggiatura può presentarsi anche sul tempo debole; e allora non differisce essenzialmente dalla nota cambiata. In entrambi i casi è importante la risoluzione: ma anche nella più primitiva musica da ballo si trovano casi - come nell'es. 246 - in cui, per esempio, si salta senz'altro dal *re* al *si* ♭:



Il *re* e il *si* $\flat$ sono note cambiate che circoscrivono il *do*, ma lo stesso *do* è «estraneo all'armonia». Con ugual diritto si possono lasciare di salto anche i ritardi: per esempio in *Ich grolle nicht* di Schumann¹ le dissonanze sono o accordi di settima non risolti o ritardi (es. 247 ai segni +, †, ⊕): si possono considerare l'una cosa o l'altra. Ma basta intenderle come settime. L'allievo farà bene almeno a indicare la risoluzione, magari col metodo della risoluzione ritardata.



Abbiamo già citato spesso la nota di passaggio, che è un collegamento melodico tratto dal principio della scala e viene a congiungere gli estremi di un intervallo melodico ampio almeno una terza; in un intervallo di quarta si avranno pertanto due note di passaggio:



Quel che conta è che il suono iniziale e finale di questo disegno siano consonanze. Se invece le note di passaggio devono «riempire» una quinta, non è possibile che tutt'e tre i suoni siano dissonanti rispetto all'armonia:



Il *mi* (es. 249 a) è una consonanza; congiungendo i suoni estremi di una quarta entrambe le note di passaggio possono essere dissonanti (es. 249 b).

1. [N° 7 del ciclo *Dichterliebe* (*Amor di poeta*, poesie di H. Heine) op. 48, sedici *Lieder* per c. e pf. (1840).]

Anche le note di passaggio possono presentarsi contemporaneamente in più parti:



Le quinte e le ottave parallele che nascono con le note di passaggio sono proibite come tutte le altre:



Si riteneva, in passato, che questi parallelismi non sono eliminati per il semplice fatto che si presentano di passaggio, né sono mascherati dal ritardo. È un fatto che essi sono veramente cattivi – o buoni – come quelli che già conosciamo.

L'allievo tende spesso a ritardare una nota di passaggio: anche questo la scrittura rigorosa non lo permetterebbe, ma non esistono argomenti validi in contrario e tale forma si presenta molto spesso nelle opere dei classici:

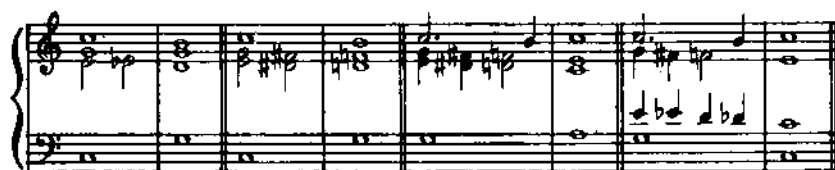


Spesso più note di passaggio simultanee producono accordi interamente nuovi, che possono essere considerati sia come accordi autonomi sia come accordi di passaggio. In realtà anch'essi sono autonomi e solo la teoria

delle note di passaggio non li ritiene indipendenti, sempre per il desiderio di far valere il principio delle formazioni armoniche accidentali.



Le note di passaggio possono ovviamente essere tratte anche dalla scala cromatica; e questo non può presentare nessuna difficoltà all'allievo: basta pensare al principio delle dominanti secondarie e tener presente che le note di passaggio rispecchiano una semplice forma melodica, il frammento della scala.



La nota di passaggio rende ottimi servizi negli accordi vaganti: essa può permettere la diversa interpretazione di un accordo; in tal modo si possono avere due passaggi come quelli indicati nell'es. 255 *a* e *b*, che grazie ad essa possono essere uniti in una sola frase (es. 255 *c*):



È un ottimo mezzo per modulare. Oppure si veda l'es. 256 *a*:



La cosa è possibile anche senza accordi vaganti (es. 256 *b*) e allora il passaggio dal maggiore al minore è favorito dall'introduzione cromatica del *mi* $\flat$ oltre che dal *si* $\flat$ e *la* $\flat$ di passaggio.

Anche la seguente formula è frequente:



e perfino queste:

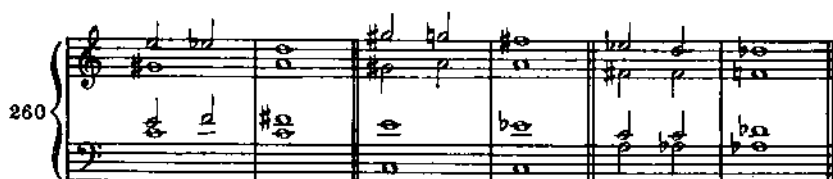


È logico che l'allievo potrà impiegare combinazioni sempre più ardite, quanto più strettamente si terrà alla forma originale: la scala e soprattutto la scala cromatica.



Quando poi ci sono accordi alterati o vaganti il risultato sarà addirittura piuttosto dolce. Spesso gli accordi vaganti possono essere mutati, con le note di passaggio, in accordi non alterati, e viceversa, accordi non alterati

possono essere trasformati in accordi vaganti; il che è un procedimento ottimo nelle modulazioni e anche per arricchire la cadenza.



Come si vede, con le note di passaggio nascono, qui e in molti altri casi, accordi già in forme autonome: si nota, una volta ancora, quanto sia ingiustificata la concezione delle armonie accidentali, concezione che fa di necessità virtù non ammettendo come accordi le armonie che non può far rientrare nel sistema. Esaminando gli accordi ammessi, che a loro volta non derivano da esigenze melodiche diverse da queste, è possibile confermare la giustezza di questa osservazione. È solo questione di necessità: ma anche il vanto che se ne trae è altrettanto insignificante.

Non si possono naturalmente elencare tutti i casi possibili in questo campo. L'allievo farà bene, ripeto, a usare inizialmente solo la forma tipica dei movimenti di passaggio, cioè il frammento melodico tratto dalla scala e, ovviamente, dalla scala cromatica. Evito invece il metodo, usato in quasi tutti i trattati, di abbellire a posteriori con ritardi e note di passaggio un qualsiasi pezzo scritto con minime e semibreve. È un esercizio ridicolo e anti-artistico in massimo grado, perché questo modo di adornare con abbellimenti — «tatuaggio», come lo chiama Adolf Loos¹ — è una bambinata.

Niente da dire se l'allievo, dopo aver fatto un esercizio in cui i ritardi e le note di passaggio sono nate contemporaneamente alla melodia e all'armonia, fa poi qualche correzione, migliorando, per esempio, un collegamento maldestro con una nota di passaggio, o un ritmo inceppato con un ritardo; non v'è nulla di sostanziale da obiettare. Ma l'allievo deve sempre perfezionare la capacità di concepire questi suoni estranei contemporaneamente al resto dell'armonia; il che non è affatto difficile come sembra. È pertanto assolutamente superfluo uno studio preliminare. Finché non gli vengano

1. [Vedi nota a p. 340.]

spontaneamente, l'allievo non deve eccedere nell'uso delle note di passaggio e cambiate. D'altro canto, il fine didattico a cui tende il metodo descritto sopra non è del tutto riprovevole in se stesso, perché costringe l'allievo a pensare sempre alle armonie di base e a non dimenticarle introducendo i suoni estranei. Eppure non so decidermi ad adottarlo, perché è troppo meccanico per uno studente che a questo punto deve già disporre di un discreto mestiere, mentre il vantaggio reale è minimo anche nei casi migliori; e ancor più fastidiosa è la falsa presunzione di arricchire dall'esterno un'idea musicale mediocre con abbellimenti che non le si addicono. Raccomando piuttosto di fare continui tentativi sulla carta e al pianoforte, cercando combinazioni e successioni da elaborare poi in un esercizio completo. «Elaborare»: ecco un esercizio migliore che mettersi ad abbellire dall'esterno, perché ci vuole la capacità di introdurre, preparare e proseguire giustamente un discorso.

La migliore spiegazione per la nota cambiata è che essa sia un abbellimento scritto o un vero e proprio elemento tematico. Almeno nelle forme più semplici, essa di solito fa parte di un disegno costituito da uno o più suoni estranei all'armonia e circoscrive un suono consonante:



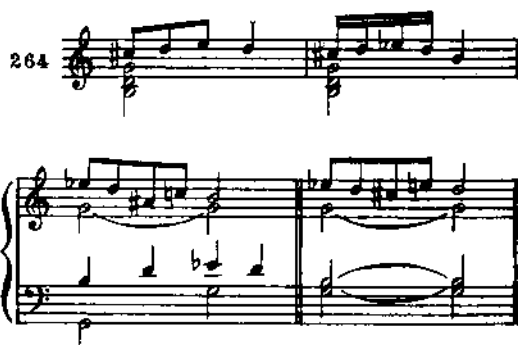
Anche il trillo, se si vuole, è una nota cambiata, o almeno lo è il trillo con chiusa, che risulta come segue:



Negli abbellimenti – che traggio dallo scritto di Heinrich Schenker: *Ein Beitrag zur Ornamentik*¹ – l'allievo ha molti modelli per queste formule fisse che, se eseguite lentamente, sono indubbiamente note cambiate, sempre che non si voglia ammettere che esse sono tali anche nelle successioni rapide. Comunque si tratta quasi sempre di casi in cui una nota è circonscritta dai suoni *più vicini*; il che però non è assolutamente necessario nel caso della nota cambiata, come dimostra l'esempio del ritardo con risoluzione posticipata, derivato dalla mescolanza di ritardo e nota di cambio. Tra l'altro le forme correnti della nota di cambio sono anche le seguenti:



Naturalmente si può far uso anche del cromatismo per introdurre note cambiate, però all'inizio, con una certa cautela:



L'anticipazione si basa sul principio opposto a quello del ritardo. Nel ritardo abbiamo infatti l'indugio di una o più voci durante un cambiamento di armonia, nell'anticipazione avviene l'inverso, cioè queste note risolvono prima del tempo:

1. [Wien, s. a., 2ª ed. 1908.]



Nell'es. 265 abbiamo un paragone tra i due casi: *a* è ritardo e *b* anticipazione. Questa, al pari del ritardo, può presentarsi in una o più voci contemporaneamente; per il resto non v'è altro da aggiungere.

Una volta che l'allievo si sarà familiarizzato in questo modo con i suoni estranei all'armonia, non incontrerà difficoltà nel realizzare accordi secondo le varie possibilità e non avrà bisogno di far credere che uno scheletro sia un corpo vivo appiccicandogli dei cenci, con un metodo che io non ammetto. Anzi si metterà in grado di introdurre queste nuove armonie con la stessa sicurezza con cui introduce gli accordi normali: esse cesseranno allora di essere casuali e cominceranno ad essere una legge di cui l'allievo non può dare una definizione precisa. Chiunque abbia esaminato attentamente un corale bachiano dovrebbe sapere che un vero maestro non ha mai fatto qualcosa di così poco artistico, nemmeno con la scusa di fare prima uno schizzo della composizione e di elaborarlo in un secondo tempo. Ecco qui il corale già citato della *Matthäus-Passion*:





Si dovrebbe vedere, a colpo d'occhio, che qui non abbiamo un'armonia modesta o priva di interesse, nobilitata poi con abbellimenti esteriori. Esaminiamo ogni singola voce a sé stante e vedremo che ognuna di esse è una melodia, spesso bella come la melodia principale del corale: dunque uno scopo ben diverso da quello esclusivamente esteriore! Si tenti poi di eliminare le note cambiate che si possono ritenere casuali: sarà per lo più impossibile o almeno sarà un tentativo talmente forzato che potrebbe essere solo il prodotto di uno di questi amatori di abbellimenti, ma non certo di Bach; e anche se quest'operazione non sarà sempre del tutto impossibile, questo sarà per il fatto che ne rimane sempre un risultato abbastanza buono, anche se il presunto «ornamento» è innato alla composizione nel suo insieme. Si può vivere anche senza il dito mignolo del piede, ma certo non si ha più un piede ben fatto.

Prendiamo nel primo verso le note di passaggio del basso, tenore e contralto: è chiaro che si tratta sempre di accordi il cui scopo armonico è di armonizzare una melodia ripetuta tre volte (v. i segni di ripetizione e il penultimo verso) in modo che l'armonizzazione — che potrebbe essere facilmente limitata a pochi accordi della scala — renda sempre, con tratti vigorosi, le caratteristiche principali della tonalità (I, IV e V grado), senza però essere tanto ricca da escludere in una successiva ripetizione una ricchezza di armonie ancora maggiore e più interessante. Per questa

ragione i gradi propri della regione della sottodominante cadono sui tempi deboli, in modo da vincolare meno, ma sono più rapidi e si presentano due volte, equilibrando così quella relativa debolezza. Ecco come mantenere in equilibrio due forze ineguali: basta farle operare su due leve pure ineguali.

Oppure vediamo come nella seconda frase la tonalità d'impianto sia introdotta indugiando: fino all'ultimo momento (*) v'è nel basso un *la* che fa quasi presagire un *re* maggiore. Ma la ragione è chiara: il corale oscilla tra *re* maggiore e *si* minore, come si vedè dalle cadenze, quindi un *si* minore troppo accentuato sarebbe all'inizio fuori luogo. La decisione verrà più avanti, quindi il *la* ha lo scopo di rimandarla e non è un ornamento.

Nella terza frase gli ottavi, che all'inizio avevano la funzione di imitare le prime quattro note della melodia, acquistano la fisionomia di un piccolo inciso a sé stante che prevale sulla figurazione di tutta la parte centrale; anche questo non è solo un ornamento, ma un elemento costruttivo seppure di importanza secondaria.

Nelle frasi successive abbiamo una tal ricchezza che non tento nemmeno di descriverla, perché non ci riuscirei in breve spazio. In una vera opera d'arte il rapporto reciproco degli accordi è solido e ben motivato dalla necessità costruttiva, indipendentemente dal fatto che il loro significato fondamentale sia più o meno evidente, che essi abbiano un peso effettivo o che siano soltanto prodotti dal movimento «ornamentale» delle parti: al punto che queste stesse parti che li costituiscono, per quanto possano avere un valore d'ornamento nell'insieme e per quanto mosse e contorte ne possano essere le linee, non possono in nessun caso essere seriamente considerate come mero abbellimento e non possono dunque essere eliminate, così come non si possono eliminare le parti analoghe in una costruzione in acciaio. Invece questi teorici che amano gli ornamenti dovrebbero fare il tentativo pratico di introdurre a posteriori la bellezza in una costruzione d'acciaio, prima di raccomandare questo metodo ai loro allievi; e dovrebbero mettersi sotto mentre sono in corso i lavori: allora non lo raccomanderebbero più.

Solo in arte si può essere meno coscientosi,¹ dove a giustificare la stu-

1. Purtroppo sembra che anche negli altri settori artigianali vi sia ben poca comprensione per l'utilità costruttiva o altro degli abbellimenti, tanto che alcuni

pidità di questa gente non v'è il pezzo di ferro che gli cade sulla testa! Si potrebbe obiettare che in fondo si tratta solo di esercizi e che naturalmente più avanti l'allievo non dovrà più fare in questa maniera: ma allora sono esercizi immorali, e non si può imparare la morale esercitandosi nell'immoralità; allora bisognerebbe considerare pessimo l'esempio portato dal maestro: ma questo significa pretendere troppo dall'allievo e troppo poco dal suo insegnante.

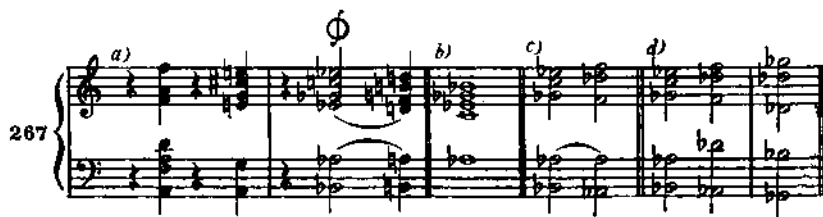
arrivano a semplificare sconsideratamente e altri a sovraccaricare insensatamente. Per esempio, mi accorsi finalmente, dopo che un orologio nuovo mi era caduto per terra parecchie volte, che esso mi scivolava tra le dita perché era sì moderno, ma anche troppo liscio, mentre le calotte del mio vecchio orologio erano cesellate in modo da aderire meglio alla mano con la loro superficie alquanto ruvida. In contrasto a questa ostilità verso gli ornamenti sta il piacere eccessivo che vi trovano i rilegatori di libri, i quali ritengono evidentemente che la legatura di un libro non sia altro che un ornamento del libro stesso: allora sono soddisfatti forse solo quando la legatura è «artistica», cioè quando possono pascersi la vista con il più gran numero possibile di fregi – come tali assurdi – che sono costati loro una gran fatica. Per esempio, incollano alle due teste del volume un capitello «cucito in serie» che indubbiamente appare «più bello» di quello orlato «a mano», ma che naturalmente non serve allo scopo di tenere insieme il libro in alto e in basso: ma lo scopo pratico per loro non è chiaro, quindi è privo di qualsiasi importanza. E in questo modo si sono spinti fino ad inventare il termine *aufkaschieren*, cioè nascondere mediante rivestimento. Per proteggere le parti esterne della carta, della stoffa e dei fili affinché non si logorino né si scollino, le hanno nascoste (*kaschieren* da *cacher*, nascondere), il che si faceva incollando sopra uno o più strati di carta. Quindi, se oggi si incolla un foglio di carta su un cartone che a causa del logorio tende a sdruccirsi, allora questo procedimento si chiama *aufkaschieren*.

L'accordo di nona è il figliastro del sistema. Pur essendo un fenomeno non certo meno legittimo dell'accordo di settima, si continua a dubitare, chissà perché. Il sistema dell'armonia incomincia a diventare artificiale nel momento in cui per imitazione dell'accordo maggiore nasce l'accordo minore. Né il fatto di costruire un nuovo accordo con l'aggiunta della settima è una conseguenza necessaria di questa prima idea, ma solo una conseguenza possibile. Ma se è possibile questo, allora devono essere possibili anche gli accordi di nona, di undicesima e così via, con il vantaggio di portare avanti il metodo della sovrapposizione per terze. Ne risulterebbe anche l'ulteriore vantaggio che, senza perdere il controllo dei movimenti della fondamentale, si potrebbe introdurre nel sistema ancora qualche cosa che ne resta oggi fuori: intendo le formazioni armoniche «accidentali». Quest'operazione potrei compierla io stesso: dirò più avanti perché non lo faccio.

Per quel che ne so, l'obiezione principale riguardante gli accordi di nona è che non se ne possono impiegare i rivolti; e poi immagino che ci sia anche l'obiezione ridicola che questo accordo non può essere facilmente impiegato nella scrittura a quattro voci, perché ci vorrebbero cinque o sei parti. Si potrebbe trascurare l'analogia con i rivolti degli accordi di settima, o trascurarla almeno per ora impiegando quello che abbiamo a disposizione. Ma la teoria ha l'inclinazione a ritenere cattivo o almeno impossibile tutto ciò che non è già documentabile, e afferma volentieri che, non essendo stati usati in rivolto, gli accordi di nona sono cattivi, oppure che gli accordi di nona non esistono, dal momento che non sono mai stati usati in rivolto. Vi sarebbe un'altra strada, anche questa però sbagliata, e cioè che i teorici stessi inventassero i rivolti degli accordi

di nona, invece di lasciarlo fare ai compositori. La teoria però non deve anticipare nulla, ma deve costatare, descrivere, paragonare e ordinare i fenomeni. Perciò mi limito a dare ai compositori e ai futuri teorici alcuni suggerimenti relativi all'ampliamento del sistema, rinunciando a combinare delle armonie che indubbiamente occorrono già in parte nella musica moderna, ma in una forma fondamentalmente diversa da quella che dovremmo ottenere noi in questa sede.

La teoria era sulla giusta strada quando ha costatato l'esistenza degli accordi di nona; e poi avrebbe dovuto dire che i rivolti degli accordi di nona non sono in uso, ma avrebbe potuto tranquillamente tenersi per sé il fatto che li ritenga cattivi o addirittura impossibili; perché, in questi casi, il teorico dovrebbe limitarsi ad accertare un determinato fenomeno; e il suo compito termina col fornire alcuni elementi per la teoria dell'armonia: non deve mettersi in vista e far dell'estetica, perché allora fa una figura barbina. Un dato armonico non è brutto per il fatto che oggi non è in uso, perché potrà essere sempre impiegato domani e allora sarà bello. Nel sestetto *Verklärte Nacht* ho usato nel seguente passaggio, solo ad orecchio e senza sapere allora che cosa fosse dal punto di vista teorico, il rivolto di un accordo di nona indicato nell'es. 267 *a* al segno ϕ :



Ma ecco, mi accorgo con disappunto che è proprio il rivolto più categoricamente escluso dai teorici: trovandosi la nona al basso, la risoluzione più semplice sfocia in un secondo rivolto e tra due voci si viene a formare la cosiddetta «settima proibita» (*böse Sieben*), cioè la risoluzione di una settima nell'ottava (es. 267 *c*). Ma il secondo rivolto di risoluzione avrebbe potuto benissimo presentarsi di passaggio o anche (e in passato la teoria non sempre ha rigettato simili orrori) essere proibito del tutto; e poi la «settima proibita» si potrebbe evitare se (come nell'es. 267 *d*) il tenore saltasse al *re* $\flat$. Finalmente capisco l'irritazione — allora per me in-

concepibile — di quella società di concerti che rifiutò questo sestetto per via di questo accordo (fu veramente questa la motivazione). Logico: il rivolto dell'accordo di nona non esiste, e dunque niente esecuzione, perché evidentemente non si può eseguire ciò che non esiste. E dovetti aspettare ancora qualche annetto. Peraltro quando il pezzo fu eseguito nessuno si accorse che in quel punto v'è un accordo di nona in quarto rivolto, e oggi una cosa del genere non disturba naturalmente più nessuna persona intelligente. Nella *Salomè* vi sono ben altri accordi di nona, per citare solo un'opera che non solo viene eseguita, ma è oggi apprezzata anche da quelli che persero la calma per via del mio accordo di nona.

Dunque oggi l'accordo di nona e i suoi rivolti esistono o almeno possono esistere, ch   l'allievo trover   facilmente degli esempi nella letteratura musicale. Non v'   bisogno di dare norme particolari per il loro trattamento; chi vuole andar cauto potr   applicare le leggi relative all'accordo di settima, cio   risolvere le dissonanze e far salire di quarta la fondamentale.



E attenzione alle quinte!

Ma anche la risoluzione d'inganno dovrebbe essere buona come lo    nell'accordo di settima, perch   se la settima pu   restar legata, lo deve pur potere anche la nona, mentre la fondamentale sale:

269

V IV V VI I II II III II I

III IV III II IV V IV III VI V VII I VII VI

Detailed description: The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is labeled '269' on the left. Below the first system, a row of Roman numerals is provided: V, IV, V, VI, I, II, II, III, II, I. The second system is unlabeled but follows the same format. Below it, another row of Roman numerals is provided: III, IV, III, II, IV, V, IV, III, VI, V, VII, I, VII, VI.

Sono tutte combinazioni che derivano comunque dalla condotta delle parti, e sono già giustificate da questo fatto (per esempio, di passaggio); e,

270

Detailed description: The image shows a single system of musical notation for piano accompaniment, labeled '270' on the left. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various chords and melodic lines in both hands.

come risulta dalle mie osservazioni, il sistema relativo alle dissonanze ha pienamente raggiunto il suo scopo se riesce a giustificare tutti i fenomeni che avvengono nella condotta delle parti. Volendo poi lasciare la dissonanza di salto, si farebbe un ulteriore passo in avanti.

Ma per dimostrare l'esistenza dell'accordo di nona, a parte il caso in cui si presenta come ritardo, basterebbe citare gli accordi di nona di dominante con nona maggiore o minore che nessuno mette in discussione. Non volendo ammettere gli accordi di nona costruiti sugli altri gradi della scala, bisogna almeno ammettere che su ogni grado della scala è sempre possibile costruire accordi di nona maggiore e minore in funzione di dominante secondaria, anche se non vanno tutti equiparati senz'altro agli accordi propri della scala:



Con la nona minore, riferirli alla tonalità non è più difficile di quanto non fosse per gli accordi di settima diminuita da loro derivati, mentre quelli con la nona maggiore non presentano difficoltà maggiori dei corrispondenti accordi di settima. Naturalmente si potrebbero introdurre tutte le alterazioni tipiche degli accordi di settima, per esempio:



È ad ogni modo fuori discussione che essi possano essere impiegati, se considerati come accordi vaganti o collegati con essi, come si è visto ad es. nel passaggio tratto dal mio *Sestetto*, o come si vede nell'es. 273 a:



Le risoluzioni indicate nell'es. 273 a sono state prese dal trattato di A. Halm,¹ un'opera che tutto sommato è molto buona. In questo libro vi sono un sacco di belle cosette, ma questi collegamenti per l'autore sono «violenze» ed egli esclude di poter dar loro «un valore preminente, che sarebbe immeritato»; e li trascrive in posizione fondamentale (es. 273 b), perché l'accordo di nona – specie se v'è la risoluzione autentica con un salto di quarta ascendente – non può secondo lui essere rivoltato.

1. [August Halm (1869-1929), musicologo, didatta e compositore. *Harmonielehre*, Berlin 1905.]



Però si potrebbe cercare di rivoltarlo quando la risoluzione è diversa, dove non risultassero le quinte parallele, visto che sono tanto violente; ed è curioso che una mente così accorta non ci arrivi, pur andando tanto vicino alla soluzione. Ecco i paraocchi del sistema! Si ammira tanto, e a ragione, tutto quello che l'uomo è capace di inventare; ma ci si potrebbe ugualmente meravigliare per tutto quello che non ha trovato, pur essendoci andato vicinissimo. Un po' più di violenza mentale e meno paura delle violenze in estetica, e tutto andrebbe meglio, molto meglio!

L'allievo farà bene, impiegando gli accordi di nona, a rimanere all'inizio nell'ambito più semplice possibile, poi potrà tentare delle varianti in base al modello delle dominanti secondarie e ai suggerimenti che gli ho dato qui, e infine anche in collegamento con accordi vaganti. Ma farà bene soprattutto a seguire per ora le regole più rigorose possibili, e tanto meglio sarà se troverà su questa via possibilità sempre maggiori: perché la libertà la possiamo usare poi per conto nostro.

1. *Alterazioni di triadi, accordi di settima e di nona*

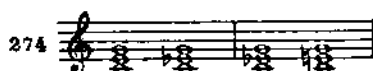
Le più importanti modifiche cromatiche possibili con le triadi perfette sono già note all'allievo dopo quanto si è detto sulle dominanti secondarie, sulle relazioni con la sottodominante minore, sulla sesta napoletana, l'accordo di quinta e sesta aumentata e così via. Nel seguente riassunto ripeto quello che già si è detto, integrandolo con ciò che ancora manca, senza nessuna pretesa alla completezza. Per esempio: non cito le alterazioni ascendenti della terza maggiore, non perché le ritenga impossibili – dal momento che le uso nelle alterazioni degli accordi di settima – ma perché non era mia intenzione di esporre tutte le possibilità esistenti, indipendentemente dal fatto che si trovino o meno nella letteratura musicale. Non seguirò pertanto un sistema preciso e citerò solo i casi per cui ho presente degli esempi, oppure i casi che ritengo facilmente documentabili, e talvolta anche casi in cui sono stato allettato dall'idea che degli esempi potessero esistere.

Ogni suono della triade viene alterato ascendendo o discendendo;¹

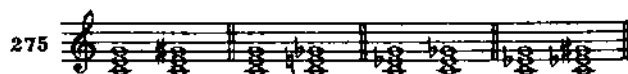
1. La parola *alterare*, derivando dal latino *alter* (= altro), può essere intesa nel senso di modificare (*verändern*); meglio però supporre che «alterare» significhi prendere un *altro* suono che non quello proprio della scala; e questo ci fa pensare alla sostituzione dei modi maggiore e minore con la scala cromatica di cui già s'è parlato. L'uso linguistico corrente in fatto di fenomeni tecnico-musicali, con la sua tendenza ad abbreviare le espressioni, distrugge molte cose al punto che diventa quasi impossibile ricostituirne il significato originario. Lo stesso mi capita quando dico «nel quarto circolo ascendente delle quinte» o «nel quarto circolo ascendente», che sono probabilmente abbreviazioni dell'espressione «nel circolo delle quinte che sta quattro gradi (o passi, o unità) più in alto». Inutile ribattere che uso queste abbreviazioni contro voglia, in quanto non ho il coraggio di introdurre le espressioni antiche, più esatte, come se fossero delle innovazioni.

L'alterazione può interessare uno, due o tutti e tre i suoni. Non considero favorevolmente l'alterazione della fondamentale e preferisco supporre che subentri una fondamentale diversa; e ho già detto perché quando ho esaminato la sesta napoletana.

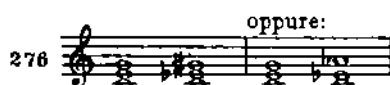
Con l'alterazione discendente della terza nelle triadi maggiori e con l'alterazione ascendente della terza in quelle minori otteniamo le forme già note:



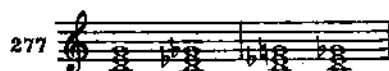
Con l'alterazione ascendente o discendente della quinta abbiamo:



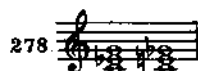
Con l'alterazione ascendente della quinta e discendente della terza nella triade maggiore abbiamo:



Con l'alterazione discendente della terza e della quinta nella triade maggiore o della sola quinta nella triade minore:



Con l'alterazione discendente della quinta e ascendente della terza nella triade minore:



Con l'alterazione discendente della fondamentale nelle triadi maggiore e minore:



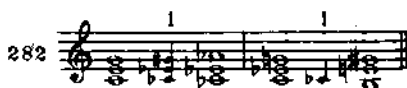
Con l'alterazione discendente della fondamentale e della terza nella triade maggiore:



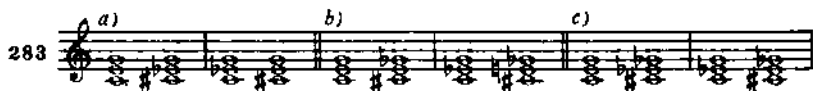
Con l'alterazione ascendente della quinta e discendente della fondamentale nelle triadi maggiore e minore (con contemporaneo scambio enarmonico):



Con l'alterazione ascendente della quinta e discendente della terza e della fondamentale nella triade maggiore, ascendente della quinta e della terza, discendente della fondamentale (con scambio enarmonico) nella triade minore:



Con l'alterazione discendente della terza e ascendente della fondamentale nella triade maggiore, o con l'alterazione ascendente della fondamentale nella triade minore abbiamo l'es. 283 *a*; con l'alterazione discendente della quinta e ascendente della fondamentale nella triade maggiore, l'alterazione discendente della quinta e ascendente della terza e della quinta, nella triade minore abbiamo l'es 283 *b*; con l'alterazione discendente della terza e della quinta e ascendente della fondamentale nella triade maggiore, con l'alterazione discendente della quinta e ascendente della fondamentale nella triade minore abbiamo l'es. 283 *c*:



Queste alterazioni danno in parte accordi che, ripeto, vanno riferiti a un'altra fondamentale quando la fondamentale è alterata. Negli altri casi, se non ci si vuole impegnare nella questione dell'ortografia, che oggi come

oggi è divenuta oziosa, è opportuno introdurre lo scambio enarmonico e scrivere, per esempio, *do-mi b-la b* invece di *do-mi b-sol #*, per quanto normalmente la regola relativa alle alterazioni dica che l'alterazione ascendente dev'essere espressa col # e col $\times$ (eventualmente anche col *b*), l'alterazione discendente con *b*, *bb* o *h*; o, più in generale: che l'alterazione dev'essere effettuata ponendo davanti alla stessa nota l'accidente corrispondente all'alterazione stessa.



Invece della notazione complicata che di solito deriva da questa precisione pedantesca, preferisco mettere un segno che richiami un accordo noto; e questo è possibile per la più gran parte di tali accordi. In altri casi si potrà rispettare almeno l'esigenza della parte singola, notando con semplicità almeno questa: per esempio preferirei sostituire l'es. 284 *b* col 284 *c* (cfr. l'es. 284 *d* tratto dallo «Scherzo» della *Sonata* per pianoforte op. 26 di Beethoven):



Le armonie risultanti da queste alterazioni sono accordi autonomi, ma chi ne ha voglia può considerarli come accordi di passaggio, cosa tanto più facile in quanto tutto sommato, se si pensa alla tonalità, tutti gli accordi sono considerati di passaggio, o almeno in movimento, con la sola eccezione del I grado.

Nell'es. 285 abbiamo casi piuttosto semplici; più complessi sono quelli dell'es. 286:

285

und ver-renkt ei-ne

Ze-he mir

(sesta napoletana)

ecc.

286

The image displays four staves of musical notation, likely for piano. The notation is in treble and bass clefs, showing various chords and melodic lines. The first staff has a '286' in the left margin. The second staff has a '286' in the left margin. The third staff has a '286' in the left margin. The fourth staff has a '286' in the left margin.

Può darsi che questo o quell'accordo sia duro, come nell'es. 283 c, o nell'es. 286 quello al segno † (anche sugli altri gradi). Questo accordo è simile a un accordo incompleto di settima di dominante ed è la mancanza della terza a renderlo goffo; non per questo però è del tutto escluso, e il fatto che un accordo indubbiamente duro si incontri anche nella musica «classica» placherà forse anche i più suscettibili, se si renderanno conto che qui questa loro suscettibilità nei riguardi degli accordi duri rappresen-

ta simbolicamente quella di Figaro: ma non dimentichiamo che Figaro l'alluce non se l'era slogato, e solo fingeva che gli facesse male.¹

Alla stessa maniera si possono introdurre delle alterazioni negli accordi di settima e di nona, escludendo qui completamente l'alterazione della fondamentale. L'alterazione della settima e della nona, nella maggior parte degli accordi, non presenterà forme nuove, ma sarà ugualmente possibile — se proprio si vuole — riferire certe successioni a questa origine, introducendole solo per via cromatica. A meno che non si preferisca ammettere che gli elementi melodici di passaggio e così via hanno da un lato provocato gli accordi alterati, ma che d'altra parte non è assolutamente necessario nel fare un esercizio tener presente, volta per volta, la loro origine. Una composizione non è come una lumaca che deve sempre portarsi appresso la casa: essa non ha bisogno di aver sempre in se stessa una documentazione tematica, una motivazione giuridicamente esatta del suo diritto all'esistenza. Dunque uno di questi accordi potrebbe benissimo essere un risultato del movimento delle parti, senza venire impiegato al momento buono in tale funzione, ma come un accordo uguale agli altri.

Mi limito ad accennare le possibili alterazioni degli accordi di settima, indicando qualche successione:



L'allievo dovrà sempre tener presente che l'alterazione di un suono — sarà bene ricordarlo ancora — nasce in prima linea dalla necessità di creare artificialmente una sensibile, e quindi l'alterazione ascendente dovrà preferibilmente salire di un altro semitono e quella discendente, che genera una sensibile discendente, scendere pure di un semitono. Ma può capitare che un suono alterato resti legato e anche che proceda nella direzione opposta a quella voluta dal suo carattere di sensibile. Questa possi-

1. [Mozart: *Le nozze di Figaro*, Atto II, scena 10.]

bilità si presenterà se non altro in accordi come quello indicato nell'es. 287 al segno $\oint$, il cui impiego può sembrare problematico. Nell'es. precedente ho indicato solo le alterazioni dell'accordo di settima di dominante, poiché è in parte superfluo fare lo stesso con gli accordi di settima e di nona secondari, dato che in genere ne risultano forme identiche; e poi l'esame di questi accordi andrebbe troppo oltre l'ambito di questo trattato. L'allievo potrà provare facilmente per conto suo. Naturalmente questi accordi portano solo ad altri gradi della tonalità: questa è l'unica differenza. Per il resto ho già mostrato prima come introdurli e fino a che punto se ne può far uso.

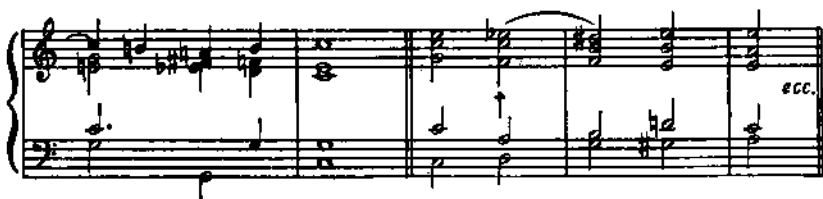
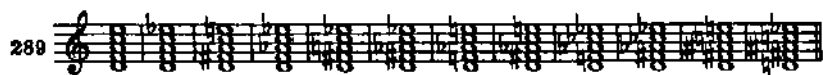
288

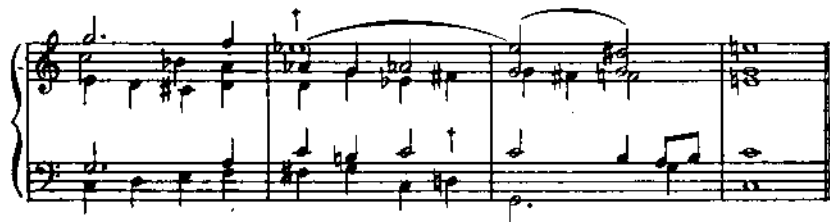
The image displays four staves of musical notation, each representing a system of piano accompaniment. Each staff consists of a treble and a bass clef. The notation shows various chromatic alterations (sharps and flats) applied to notes, likely to illustrate a specific harmonic or melodic concept. The first staff shows a sequence of chords and single notes with alterations. The second staff continues this sequence with more complex chordal structures. The third and fourth staves further develop the chromatic alterations, showing how they affect the overall harmonic texture. The notation is clear and legible, with standard musical symbols for notes, rests, and accidentals.

Come si vede, possono dare ottimi risultati anche quelle alterazioni la cui applicazione non risulta possibile a un primo esame. Questo risultato va in parte attribuito alla condotta melodica delle parti; e si sarà portati a considerare queste alterazioni come note di passaggio cromatiche, il che non è però ammissibile in quanto il procedimento più appropriato per l'analisi armonica è sempre quello di riferire tutto alla tonica piuttosto che accettare giustificazioni melodiche, che servono solo

a spiegare parzialmente l'origine degli accordi, mentre l'altro sistema ne chiarisce le funzioni e le tendenze.

Dal punto di vista «estetico» è fuori discussione che queste successioni abbiano tutto il diritto di esistere. Esse sono buone anche da un punto di vista puramente armonico; se poi v'è anche la forza tematica della melodia le loro possibili applicazioni si arricchiscono notevolmente.





Nell'es. 289 abbiamo alcune alterazioni dell'accordo di nona e nell'es. 290 alcune possibilità d'impiego, sempre basate sul principio di far continuare il suono alterato nella direzione dell'alterazione. Anche l'accordo di nona - naturale e alterato - può logicamente essere risolto con la cadenza evitata, al pari dell'accordo di settima; e poiché anche i teorici più moderati ammettono che la settima di quest'ultimo possa risolvere ascendendo (es. 291), come si osserva in ogni trattato, si potrà ammettere che anche nell'accordo di nona questa possa salire almeno cromaticamente: il che ovviamente accresce le applicazioni possibili dell'accordo di nona.



Nell'es. 292 si hanno due casi di nona ascendente; l'allievo potrà trovare da solo altri esempi.

2. Successioni abbreviate

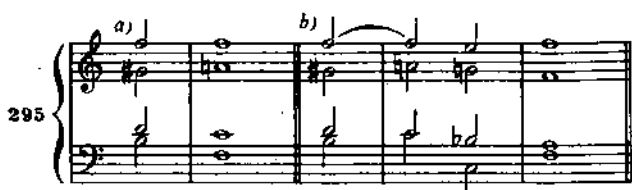
È un principio non del tutto nuovo per noi, eppure non vorrei tralasciare di riesporlo qui con altre parole, poiché esso potrà aiutarci a chiarire alcune cose. Abbiamo già parlato dell'effetto di *cliché*, della formula, caratterizzato dal fatto che alcune successioni che compaiono di frequente diventano elementi stabili con un significato unico e ben definito, talmente ben definito che basta ascoltarne l'inizio per aspettarci automaticamente una certa continuazione: la formula provoca di necessità un risultato preciso. Data questa premessa, gli elementi intermedi possono essere lasciati via, l'inizio e la fine possono essere direttamente ravvicinati e tutto il passaggio può essere per così dire «abbreviato», presentando solo il principio e la fine. Un'abbreviazione di tal genere è probabilmente anche la successione IV-V; come ho detto a suo tempo, essa dovrebbe essere considerata una sostituzione di IV-II-V; un'altra abbreviazione è data dalla sesta napoletana quando è seguita immediatamente dal V grado:



Di fatto la successione completa dovrebbe risultare come segue:



Forse anche le cadenze plagali hanno la medesima origine, e forse sembrano imperfette proprio perché manca qualcosa: le successioni IV-I e II-I stanno probabilmente in luogo di IV-V-I o II-V-I. Sullo stesso principio si basa forse l'es. 295 *a*, che si incontra spesso nelle cadenze o nelle semicadenze e che è derivato dall'es. 295 *b*:

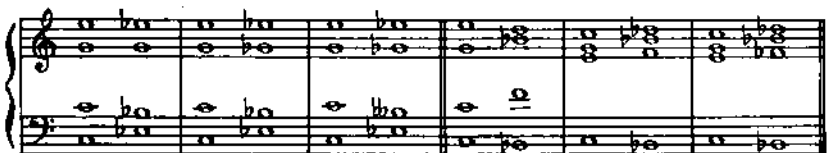
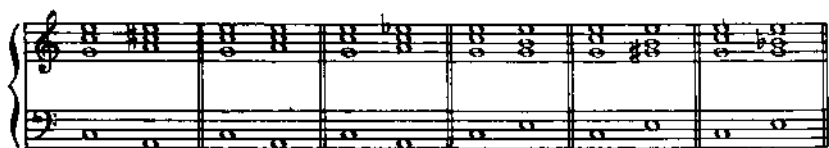
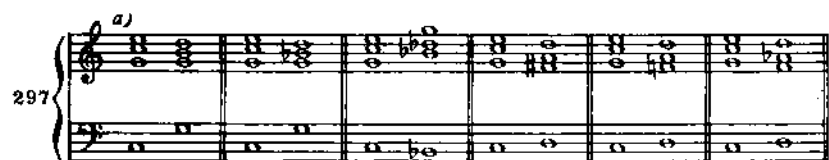


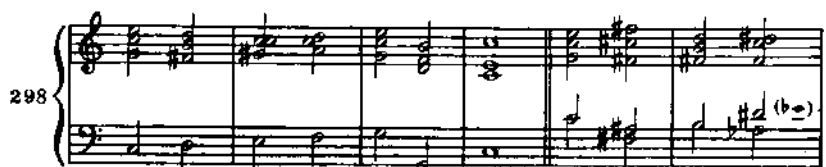
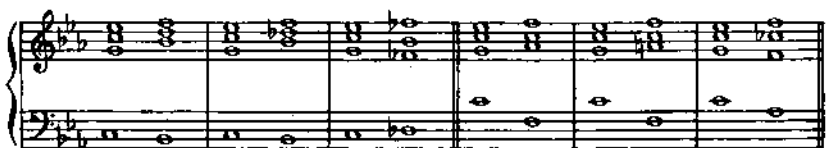
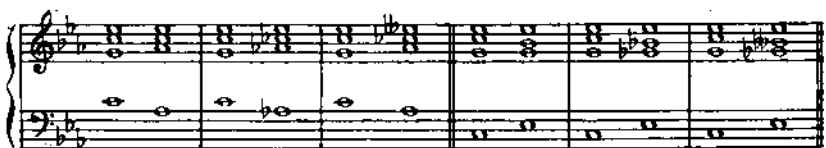
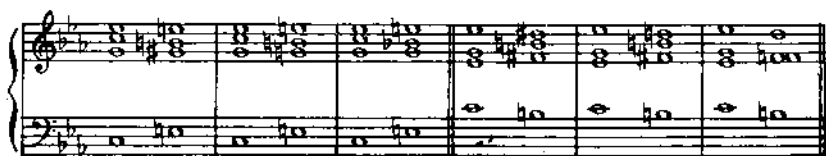
Tali abbreviazioni saranno in genere possibili solo in successioni che hanno una funzione precisa, dunque soprattutto nelle cadenze. Per esempio:



3. Collegamento di una triade con tutte le altre triadi e con gli accordi di settima – Collegamento di tutti gli accordi di settima tra loro

Nel seguente schema abbiamo una triade maggiore o minore in collegamento con tutte le altre triadi maggiori, minori e diminuite. La maggior parte dei casi ci è già nota, mentre quelli più insoliti sono usati in esercizi completi nell'es. n. 298, con esclusione della triade diminuita.





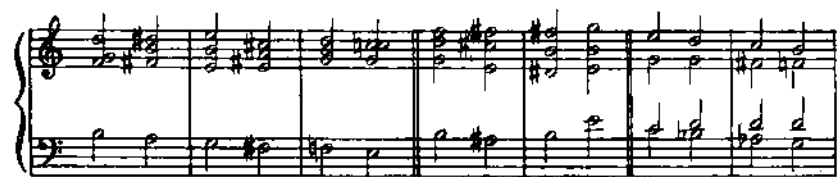
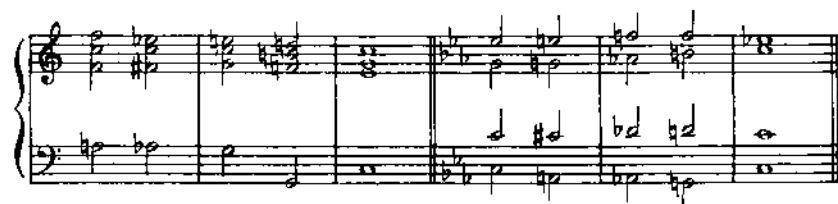


299

300

Nell'es. 299 si ha il collegamento della triade maggiore con tutti gli accordi di settima di dominante; nell'es. 300 di tutti gli accordi di settima di dominante tra loro.

301





Negli es. 301 e 302 abbiamo alcune successioni di non facile comprensione a prima vista, ma non poco efficaci in determinate circostanze. Lo stesso potrebbe logicamente mostrarsi con gli accordi di nona, ma lascio che l'allievo combini da solo queste successioni, sempre che se ne voglia occupare. Tutto può essere buono al suo giusto posto; e soprattutto la condotta melodica del soprano e del basso può servire a migliorare il risultato finale.

Anche il ritmo non va completamente trascurato a questo proposito, ch  a volte una successione pu  acquistare in efficacia se viene collegata con note di passaggio. Ma con l'impiego di note di passaggio, cambiate e ritardi, e con la conseguente introduzione di semiminime, si ottiene un aumento del moto che non potr  essere del tutto senz'influsso sul resto dell'esercizio. Dopo che l'allievo avr  bene appreso a trovare i ritardi, le note di passaggio e le note cambiate contemporaneamente all'armonia e avr  incominciato a muoversi per quarti, sar  bene che continui questo movimento fino alla fine dell'esercizio: probabilmente   questa la maniera migliore di utilizzarne le possibilit  ritmiche. Non   impossibile far sparire i quarti, evitandoli, prima sul tempo forte e poi anche su quello debole, oppure evitandoli prima nella melodia e poi nelle parti interne: ma non   certamente nemmeno facile.

4. *Qualche altro particolare: possibilità della settima ascendente; bassi dell'accordo di settima diminuita; un accordo di Mozart; un accordo di otto parti*

Data la premessa che anche la settima di un accordo possa salire, si ha la possibilità di sfruttare l'accordo di settima del primo grado nel modo minore:

The musical score consists of four systems of piano accompaniment, labeled a) through d), e), f), and g). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. System a) shows a sequence of chords: G major, G7, F#m, and D7. System b) shows G major, G7, F#m, and D7. System c) shows G major, G7, F#m, and D7. System d) shows G major, G7, F#m, and D7. System e) shows G major, G7, F#m, and D7. System f) shows G major, G7, F#m, and D7. System g) shows G major, G7, F#m, and D7. The number 303 is written to the left of the first system.

Questo accordo può essere trasportato su altri gradi della stessa tonalità, e darà buoni risultati specie nel collegamento con gli accordi vaganti (es. 303 e, f, g).



Ecco un'altra cosa che non è fatta per orecchie suscettibili ma che si incontra spesso nella musica moderna, specie in R. Strauss: bassi diversi usati per lo stesso accordo di settima diminuita. Questo dipende dal fatto che un accordo di settima diminuita può essere interpretato come accordo di nona in quattro diverse maniere. Supponendo che dopo ciascuno dei quattro casi possibili (es. 304 *a*) vi sia una lunga pausa o una circostanza tale che permetta una diversa interpretazione dell'accordo, non v'è nulla che possa impedire una concatenazione di questi quattro accordi. È un fenomeno che si incontra già nella musica classica. E se pensiamo con maggior rapidità (che è, in ogni senso, uno dei principalissimi stimoli dell'evoluzione, così come la lentezza di pensiero – spesso identica alla mancanza assoluta di ogni capacità di pensiero – produce esattamente l'effetto contrario) oppure se supponiamo che questo scambio del senso dell'accordo avvenga senza bisogno d'aiuto, si comprenderà come sia possibile (es. 304 *b*) aggiungere a un accordo di settima diminuita una parte formata dalle note di un altro accordo di settima diminuita. Scrivendo sotto un accordo di settima diminuita una scala, ci si può aiutare anche (es. 304 *c*) facendo cadere questi suoni sui tempi forti, cioè ad ogni quarto della battuta. Questa scala può presentarsi però anche come nell'es. 304 *d*, poiché lo scambio enarmonico dell'accordo può avvenire in qualsiasi istante, sempre se si segue il discorso con la dovuta rapidità. Qui appaiono nel basso, sui tempi deboli dei quarti, i quattro suoni che formano il terzo accordo possibile di settima diminuita: *mi-sol-si b-do #*.

Analoga alle dissonanze di cinque suoni che si presentano nell'es. 304 *d* è la forma di pedale nell'es. 304 *e*, di cui quelle sono la trasposizione su tre altri suoni del basso. Fondendo le due forme dell'es. 304 *d* ed *e*, si spiega come sia possibile avere nell'es. 304 *g* anche il terzo accordo di settima diminuita sotto l'accordo *fa # - la - do - mi* ♯: ogni singola armonia va interpretata a sé stante come nell'es. 304 *e*. L'es. di 304 *f* è ovvio, mentre per quanto riguarda gli altri otto suoni abbiamo appena dimostrato in quali condizioni possono comparire insieme con l'accordo di settima diminuita: pertanto tutti i dodici suoni della scala cromatica possono accompagnare questo accordo; e si dimostra così che qualsiasi melodia potrebbe essere armonizzata con un accordo di settima diminuita. In pratica questo non si fa perché è privo di interesse e poi sarebbe troppo cerebrale: meglio allora trovare armonie diverse e caratteristiche. Ma si potrebbe fare! E non è cosa per orecchie suscettibili, ma per orecchie ben preparate, per orecchie di gente che ha i riflessi rapidi!

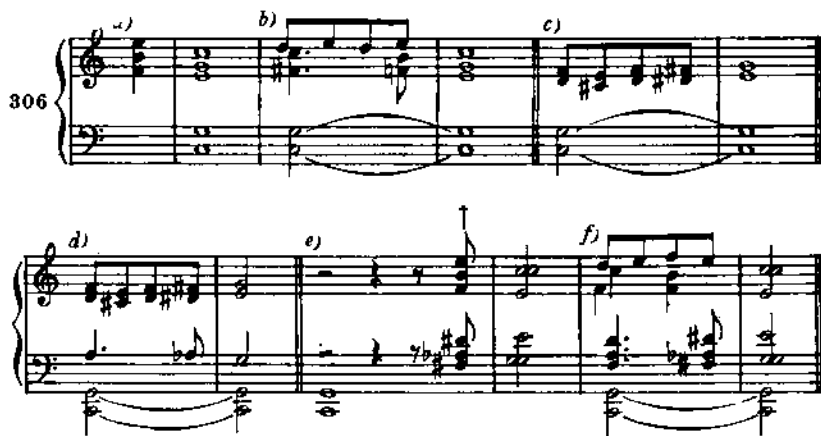
Ho citato un accordo di Mozart, che in questo autore si presenta rapido e di passaggio; ma potrebbe logicamente venire lento, e allora lo si potrebbe intendere meglio, potrebbero intenderlo anche le orecchie più suscettibili e tenerlo a mente. È un accordo (es. 305 *a*)¹ che potrebbe dare una graziosa progressione (305 *b*):



1. [Mozart: *Sinfonia in sol min.* K. V. 550, I^o mov., batt. 152.]

A usare i rivolti poi diventa ancora più simpatico (es. 305 *c*). E non v'è niente da obiettare, perché è di Mozart!

Ma ora vorrei mostrare un altro accordo che non si trova in Mozart, ma che potrebbe occorrere addirittura in Bach. Non v'è nessun bisogno di spiegare il salto del *mi* nell'es. 306 *a*, ed è possibilissima anche la forma dell'es. 306 *b*, su un pedale. Lo stesso dicasi per l'es. 306 *c* e *d*, che sono forme non insolite. Combinandole insieme però si ottiene un accordo formato da otto suoni diversi (es. 306 *e* al segno †) ed esso potrebbe trovarsi nella forma indicata nell'es. 306 *f*. Non so se esistono esempi in proposito nella letteratura musicale: ma dopo quello che ho indicato nei motetti a otto voci di Bach – dove si incontra un accordo di sei suoni che alle orecchie suscettibili non piacerà certamente più di questo di otto suoni – penso di poter dire che se Bach avesse mai scritto dei pezzi per coro a dodici voci potremmo trovare forse anche questo accordo, anche se gli accordi di nona non esistono.



5. Qualche altro schema di modulazione

Di massima io ho usato per le modulazioni i vecchi schemi, ma i risultati ottenuti, con l'impiego sistematico delle dominanti secondarie, degli accordi di settima diminuita e degli accordi vaganti, presentano pur sempre differenze sostanziali rispetto ai risultati consueti. Ma ho usato questi

mezzi vigorosi appunto al fine di arricchire le modulazioni, interdicensi espressamente l'impiego di tali accordi come mezzi modulanti. Si tenga sempre presente l'affermazione che «per modulare il tempo non manca» e che nelle opere d'arte con semplici mezzi modulanti la modulazione avviene gradualmente oppure non va normalmente molto lontano. Quando invece ha luogo una digressione improvvisa, le cose stanno diversamente, e l'autore desidera un forte contrasto che va giudicato come un elemento dinamico più che come un fatto armonico. Ma logicamente è anche un fatto armonico, un'escursione nell'armonia futura, e nemmeno in questo senso è un'eccezione, in quanto obbedisce a una legge che potremmo esprimere così: tutto ciò che vive ha dentro di sé l'avvenire, tutto ciò che è presente tende al futuro.

Ora che abbiamo studiato la modulazione del passato e abbiamo arricchito il nostro patrimonio coi mezzi del presente, siamo al punto di tentare anche gli effetti di mezzi nuovi, divenuti nel frattempo autonomi. Se ci interessasse potremmo naturalmente stabilire nuove leggi, per il fatto che esistono anche delle forme nuove; o meglio, dovremmo applicare esattamente o ampliare le leggi già esistenti: il che per noi è certamente difficile. Abbiamo visto infatti che se il suono (o la tonica) è il centro motore degli eventi armonici, esso è sempre abbastanza caratteristico da far rientrare in sé anche i fenomeni più complicati e ci permette di considerarlo il progenitore di tutto, anche se in lui forse sono presenti solo le possibilità astratte, ma non le realizzazioni concrete. Per questo motivo ho preferito impiegare i mezzi armonici più complessi nelle cadenze piuttosto che nelle modulazioni: dimostrare che la tonalità non può essere compromessa dalla loro presenza e che essi non portano necessariamente seco una modulazione era più importante del contrario, poiché è sempre possibile modulare anche coi mezzi più semplici.

Ho dimostrato che la tonalità non nasce da una perentoria esigenza della fondamentale, ma finché si parla di modulazioni, la tonalità resta una premessa necessaria, come la retta è un presupposto necessario per comprendere il cerchio: l'uno è impensabile senza l'altra. È dunque più opportuno considerare la tonalità come un grande campo d'azione: nei suoi settori più distanti vi sono forze vincolate con minor energia, e queste forze si ribellano alla signoria del centro. Ma se questo centro non cede (il che può dipendere solo dalla volontà dell'autore), esso costringe gli oppositori a girargli attorno in circolo, e tutto il moto torna

a suo vantaggio e a lui si riferisce: tutto gli rotea intorno. È una concezione confermata anche dai fatti artistici, poiché l'unica forma musicale che non ha questo centro, l'opera lirica, serve solo a dimostrare la possibilità contraria, cioè l'eliminazione della tonalità. Tutte le forme sinfoniche chiuse dell'arte del passato, tutto ciò che si basa sulla tonalità dimostra che anche le digressioni riconducono alla tonalità principale. È vero che la tonalità può essere eliminata, ma se essa persiste le modulazioni sono fenomeni che vanno considerati esclusivamente come digressioni dalla tonica, al pari di qualsiasi accordo che differisca da quello della tonica. Esse sono solo episodi di una grande cadenza, e il mio metodo di introdurre gli accordi vaganti soprattutto nelle cadenze corrisponde pertanto ai fatti dell'arte.

Le modulazioni dunque sono solo degli episodi. Ma si può anche estrarre e trattare a sé uno di questi episodi che nella cadenza si presenta in forma concentrata. Lo si potrà allora trattare in forma più ampia, meno concentrata appunto, più ricca di movimenti autonomi e di impulsi interiori più evidenti. È quello che abbiamo fatto nelle modulazioni precedenti arrivando appunto a impostarle con ampiezza e in senso graduale. Ma intanto, con i più complessi mezzi modulanti, abbiamo anche appreso altre possibilità per ampliare ulteriormente i nostri intenti. Risolto così il compito più difficile, che è di mettere questi mezzi al servizio di una tonalità determinata, usarli al fine modulante sarà senz'altro molto più semplice.

Avendo sempre mirato più a sviluppare il senso formale dell'allievo che a riempirgli la testa di conoscenze mal digerite, non vorrei, nemmeno adesso che sono sul punto di raccomandargli di modulare servendosi dei mezzi più «rapidi», trascurare alcune osservazioni che mi sembrano degne d'attenzione. Secondo me la ricchezza armonica non deriva dal fatto di passare attraverso un gran numero di tonalità, ma di usare una scrittura assai ricca di gradi armonici. In tal senso un corale di Bach è più ricco della maggior parte delle composizioni moderne. Avevo un allievo che credeva di essere «moderno»: alla quarta battuta modulava da *sol* a *re* ♯ maggiore, e poi, dopo due o tre battute, a *si* maggiore: ma sia in *re* ♯ che in *si* maggiore usava mezzi molto modesti e praticamente non impiegava altro che la tonica e la dominante. Per mostrargli dov'era l'errore ritrasportai il tutto a *sol* maggiore, rivelandogli così nel suo vero volto la vacuità, la monotonia e l'angustia armonica della sua melodia. Quando gli domandai se pensava

che fosse tanto audace comportarsi in *re* $\flat$ e in *si* maggiore con la stessa meschinità che in *sol*, capi finalmente di non aver ragione.

La caratteristica principale dell'arte dell'armonia sarà dunque la ricchezza d'impiego dei gradi della scala, mentre i mezzi di cui ci si serve sono relativamente d'importanza secondaria. Di chiaro v'è questo: se si usano accordi vaganti, specie nelle modulazioni, essi dovranno stare in rapporto proporzionale con gli altri fenomeni armonici: altrimenti sarà pressoché impossibile ottenere un'omogeneità formale. Bisogna che questi accordi si adattino al contesto, che quindi dovrà contenere elementi analoghi. Per esempio, in una successione di triadi perfette non è consigliabile interpretarne improvvisamente una come sesta napoletana; e del resto un passaggio del genere non potrebbe trovare una conclusione soddisfacente in una semplice cadenza IV-V-I. La cosa è ben diversa nell'opera d'arte e si saprà ormai che non è mia intenzione di criticare i capolavori della musica ma solo i compiti d'armonia. Spero che si ricordi quello che penso del rapporto che intercorre tra le nostre esercitazioni artigianali e l'opera d'arte: non v'è praticamente niente in comune tra le due cose. È per questo che anche i miei esempi sono sempre piuttosto rigidi: manca lo stimolo creativo, che crea la forma anche se vuole essere soltanto espressione, perché essi nascono solo dallo sfruttamento di una possibilità e non da una perentoria necessità. Qui ogni critica può riguardare solo l'uso che si fa delle leggi; a differenza di quanto avviene nei riguardi dell'opera d'arte, un procedimento come quello di cui ci stiamo occupando può essere ritenuto inadeguato e quindi criticato; e l'impiego di un mezzo modulante «rapido», casuale e isolato può essere giudicato immorale. Si deve dire allora: non si può continuare un'armonia introdotta come accordo di settima di dominante con un accordo aumentato di terza e quarta; non si può e ripugna, perché è come se si continuasse a inferire su un nemico che è già caduto e ha una gamba rotta, come se si continuasse a sparare contro uno che è già morto. Dire poi che basta una semplice cadenza a concludere un passaggio così complicato è come voler far passare una caduta rovinosa per un balzo leggiadro. Se con un mezzo rapido di modulazione si è realizzato un passaggio improvviso a una zona più discosta, questo dovrebbe servire solo come un'allusione, un'indicazione, un avvicinamento al traguardo finale, mentre la cadenza successiva dovrebbe ristabilire l'equilibrio tra la fine del pezzo e il traguardo che si voleva raggiungere. Fin da principio ho posto la condizione

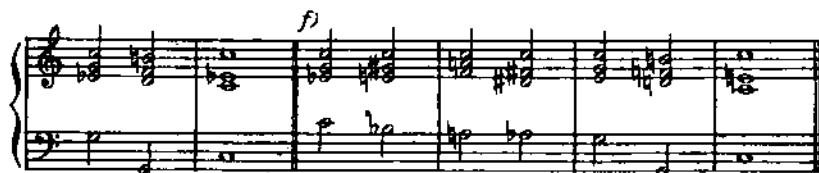
di indicare con chiarezza il traguardo da raggiungere, e quindi a questo punto la frase dovrebbe esprimere, essendo «in moto», la ricerca di quel fine.

Anche seguendo le indicazioni che sto per dare, le esercitazioni dell'allievo non diventeranno peraltro migliori: non mi segua dunque se tiene soprattutto all'omogeneità degli esercizi. Se invece ci si proverà, guasterà forse qualcosa, ma avrà affrontato quello che ci interessa; avrà aumentato le difficoltà, ma è più morale sbagliare su questa via che riuscire dov'è più facile: perché il fatto di riuscir bene non vuol dir nulla, o per lo meno significa che si sono semplificate troppo le cose.

Con queste premesse metterò a disposizione dell'allievo ancora alcuni schemi di modulazioni.

Una tonalità maggiore può essere trasformata nell'omonima minore e una tonalità minore nell'omonima maggiore con semplici mezzi:

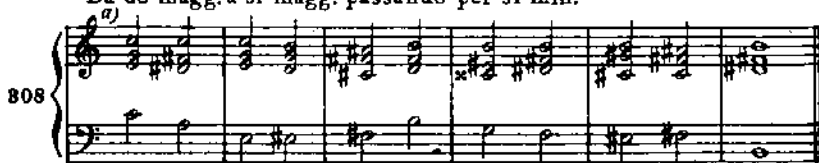




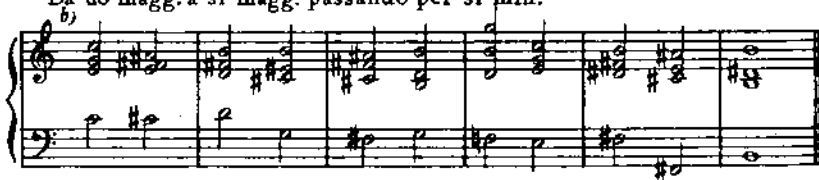
Ci sono logicamente molti modi di farlo, ma qui ho impiegato soprattutto la sesta napoletana e gli accordi aumentati di quinta e sesta, terza e quarta e seconda.

Si può sfruttare questa circostanza per svolgere nell'omonima tonalità minore una modulazione che doveva portare alla tonalità maggiore, cambiando poi il minore in maggiore; e viceversa se si vuole andare a una tonalità minore si può modulare prima all'omonima maggiore mutandola poi in quella minore:

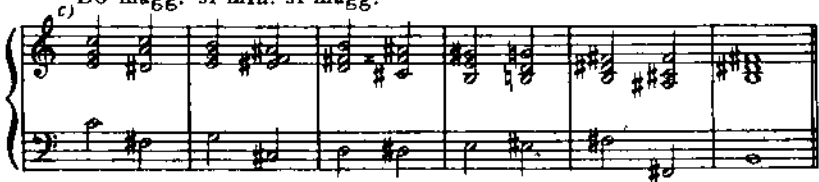
Da do magg. a si magg. passando per si min.



Da do magg. a si magg. passando per si min.



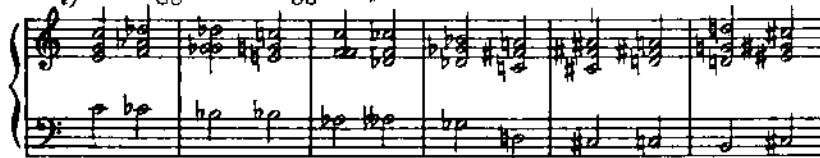
Do magg.-si min.-si magg.



d) Do magg.-si min.-si magg.



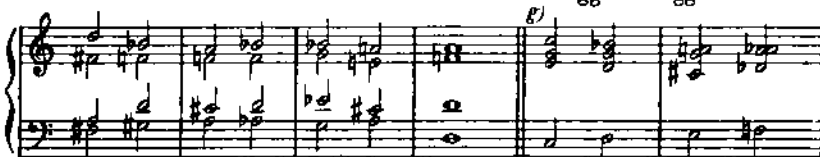
e) Do magg.-solb magg.-fa# min.

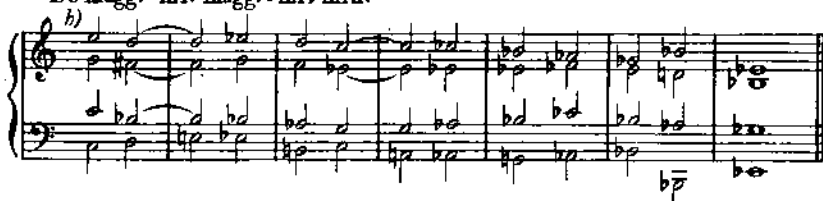


Do magg.-re magg.-re min.



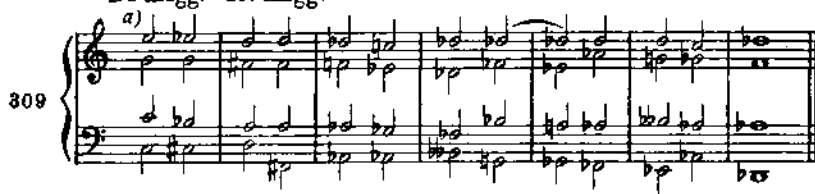
Do magg.-lab magg.-lab min.



Do magg. - mi $\flat$ magg. - mi $\flat$ min.

È facile che questo procedimento richiami i metodi usati per modulare al terzo e al quarto circolo delle quinte, basati sullo stesso principio. Ma non è l'unico modo possibile.

Un altro modo è di portarsi a un accordo vagante (sesta napoletana, accordo di quinta e sesta aumentata, triade eccedente, ecc.), compiendo così il primo passo della modulazione:

Do magg. - re $\flat$ magg.Do magg. - re $\flat$ magg.Do magg. - re $\flat$ magg.

Do magg. - re $\flat$ magg.



Do magg. - fa# min.



La min. - la $\flat$ min.



La min. - re $\flat$ magg.



Do magg. - fa magg.



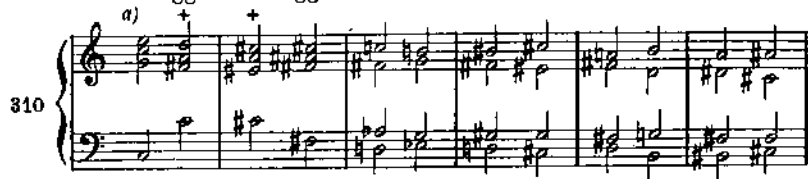
Do magg. - la magg.



Ecco ora un altro modo di esprimere lo stesso principio: ogni triade maggiore può essere intesa come una sesta napoletana e ogni accordo di settima di dominante come un accordo di quinta e sesta aumentata. Questo non deve però essere naturalmente il solo mezzo per modulare.

Nell'es. 310 abbiamo dei procedimenti in cui raccomando all'allievo di esercitarsi: si tratta di continuare in maniera diversa una serie di accordi (ai segni ++). In questi casi non conta tanto compiere una determinata modulazione quanto tentare tutte le possibilità di un tale accordo:

Do magg. - fa# magg.



La min. - fa min.

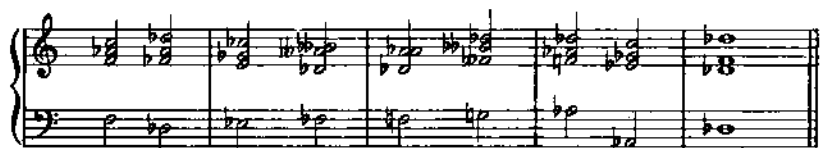
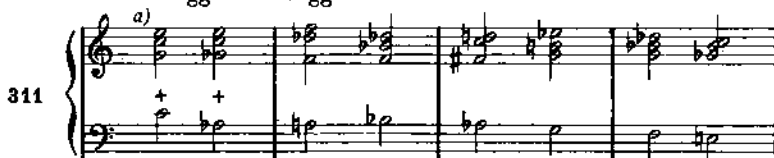


Mi min. - sib min.



Nell'es. 311 abbiamo lo stesso tentativo con una serie diversa di accordi (ai segni ++):

Do magg. - reb magg.





In questi ultimi esempi mi sono in genere attenuto deliberatamente, per quanto riguarda l'ortografia, alle norme correnti; e ho voluto in tal modo dimostrare che anch'essa serve ben poco a spiegare l'origine degli accordi mentre in compenso aggrava le difficoltà di lettura; ho usato dello scambio enarmonico solo quando io stesso non avrei più saputo che partito prendere. Mi si vorrà perdonare se tratto questa questione con tanta leggerezza, ma proprio di questo sono orgoglioso: orgoglioso di non aver riflettuto seriamente nemmeno per un attimo a ciò che costituisce tutta la cura degli accademici e di essermi direttamente reso conto, liberandomi da ogni premessa, che questo problema è insolubile e che se esiste ne ha colpa solo l'insufficienza della nostra scrittura musicale.

6. Qualche altro particolare

Vedremo ora qualcosa di analogo a ciò che si è detto nel quarto paragrafo di questo capitolo a proposito dell'accordo di settima diminuita. Avevamo visto la possibilità di sovrapporre qualsiasi melodia a *un solo* accordo di settima diminuita: ora mostreremo, al contrario, come una melodia possa stare su qualsiasi accordo di settima diminuita (e rispettivamente sul corrispondente accordo di nona). È una vecchia questione, che comincia a far capolino già nelle opere dei classici.

Il ritardo dell'es. 314 *a*, e così pure il passaggio «di ritorno» (nota cambiata) su un accordo di settima diminuita sono fenomeni a noi ben noti; e anche il *mi* $\flat$ come ritardo prima di un accordo di nona non è una novità (es. 314 *b*). Secondo le fondamentali cui viene riferito l'accordo di settima diminuita (314 *c*), questa melodia acquista significati diversi, e in corrispondenza una grafia diversa: se può trovarsi su tre fondamentali diverse — *do*, *fa* $\sharp$ e *mi* $\flat$ — ne deriva che, anche nelle opere classiche, può trovarsi pure sulla quarta fondamentale, sì che diventa possibile l'es. 314 *d*,

che, unito ai casi precedenti, ci dà l'es. 314 *e*, dove la melodia si trova su tutt'e quattro i relativi accordi di nona.

Lo stesso è dimostrabile con il segmento melodico dell'es. 314 *f*, da cui deriva l'es. 314 *g*. Si giunge allora all'es. 314 *h*, e nell'es. 314 *i* abbiamo la risoluzione dei rispettivi accordi di nona per mezzo del salto di quarta della fondamentale. Questi due disegni melodici combinati insieme danno l'es. 314 *k* oppure *l*; e le stesse possibilità risultano allora anche per questa melodia (es. 314 *m*). Il medesimo procedimento può essere applicato all'es. 314 *n*; e certo si possono tentare soluzioni analoghe anche con altri disegni e su altri accordi vaganti: si vedrà una di queste possibilità nel prossimo capitolo sulla triade eccedente. Forse interessa ben poco collegare direttamente in successione queste quattro combinazioni; ma dal momento che la cosa è possibile, può essere impiegata a fini migliori, come per la variazione armonica, la quale dà modo di continuare in modo diverso una frase.

314

The musical score for exercise 314 is presented in three systems, each with a piano accompaniment (left staff) and a vocal melody (right staff). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

- System 1 (a, b, c):**
 - a)** The piano accompaniment consists of a single chord (B-flat major triad with a suspended fourth, B-flat, D-flat, F). The vocal melody is a quarter note B-flat, followed by a quarter rest.
 - b)** The piano accompaniment consists of a single chord (B-flat major triad with a suspended fourth, B-flat, D-flat, F). The vocal melody is a quarter note B-flat, followed by a quarter rest.
 - c)** The piano accompaniment consists of a single chord (B-flat major triad with a suspended fourth, B-flat, D-flat, F). The vocal melody is a quarter note B-flat, followed by a quarter rest.
- System 2 (d, e):**
 - d)** The piano accompaniment consists of a single chord (B-flat major triad with a suspended fourth, B-flat, D-flat, F). The vocal melody is a quarter note B-flat, followed by a quarter rest.
 - e)** The piano accompaniment consists of a single chord (B-flat major triad with a suspended fourth, B-flat, D-flat, F). The vocal melody is a quarter note B-flat, followed by a quarter rest.
- System 3 (f, g):**
 - f)** The piano accompaniment consists of a single chord (B-flat major triad with a suspended fourth, B-flat, D-flat, F). The vocal melody is a quarter note B-flat, followed by a quarter rest.
 - g)** The piano accompaniment consists of a single chord (B-flat major triad with a suspended fourth, B-flat, D-flat, F). The vocal melody is a quarter note B-flat, followed by a quarter rest.

h) i) k) l) m) n)

This musical score consists of six measures, each with a unique label above the treble clef staff. The key signature is one sharp (F#). The bass clef staff provides harmonic support with chords and single notes. Measure h) features a continuous eighth-note melody in the treble. Measure i) shows a descending eighth-note melody. Measure k) includes a long, sweeping melodic line in the treble. Measure l) has a more complex, multi-measure melodic pattern. Measure m) features a descending eighth-note melody. Measure n) shows a continuous eighth-note melody. The bass clef staff contains various chords and single notes that complement the treble parts.

Ecco ora la possibilità di un'altra successione tutt'altro che rara, che è da intendersi come un'imitazione dell'accordo di settima diminuita (esempio 315 a):

315 a) b) c) d) e) f)

This musical score consists of six measures, each with a unique label above the treble clef staff. The key signature is one sharp (F#). The bass clef staff provides harmonic support with chords and single notes. Measure a) features a continuous eighth-note melody in the treble. Measure b) shows a descending eighth-note melody. Measure c) includes a long, sweeping melodic line in the treble. Measure d) has a more complex, multi-measure melodic pattern. Measure e) features a descending eighth-note melody. Measure f) shows a continuous eighth-note melody. The bass clef staff contains various chords and single notes that complement the treble parts.

È una successione che richiama quella dell'es. 315 *b* e che ci è nota nella veste dell'es. 315 *c* come una delle possibili risoluzioni dell'accordo aumentato di quinta e sesta o terza e quarta. Ma si presenta anche con la quinta abbassata di un semitono (*re*_b nell'es. 315 *d*) o, come nell'es. 315 *e*, come una specie di accordo di nona; e anche nell'es. 315 *f* non è insolito. È una situazione che può essere di grande ausilio nel modulare; il primo accordo ha qui quasi carattere di dominante, nonostante il movimento discendente del basso.

V'è ancora qualcosa da dire sul secondo rivolto, specie in cadenza. Questo accordo oggi viene trattato con una certa libertà, e in genere, usandolo, se ne conserva il carattere peculiare, introducendolo o risolvendolo più o meno come avveniva nella musica del passato. Ma il suo carattere specifico di solito è conservato per il fatto che lo si pone in punti esposti, dove provoca la consueta aspettativa: tuttavia già in Brahms lo troviamo con un trattamento più libero della risoluzione. Non mi riferisco tanto al caso della terza battuta della *Sapphische Ode*,¹ dove il secondo rivolto si presenta facendo pensare che la melodia del basso — dove esso era già comparso suono per suono — debba continuare; e nemmeno al caso che troviamo nella penultima battuta di questo stesso *Lied*, dove grazie all'anticipazione si ha nel basso un secondo rivolto; intendo piuttosto un caso come quello di *Botschaft*² alle battute 14-19, dove esso è lasciato liberamente di salto:



Qui Brahms interpreta il secondo rivolto né più né meno come una diversa posizione della triade (come si fa con il primo rivolto), che come tale può passare direttamente nella posizione fondamentale. Nella musica più recente ci si prendono naturalmente libertà ancora maggiori; e si ha in tal

1. [N. 4 dei 5 *Lieder* op. 94 (1884).]

2. [N. 1 dei 5 *Lieder* op. 47 (1868).]

modo la conferma nell'evoluzione artistica del principio esposto all'inizio, evoluzione che permette di non far più tanti complimenti con le dissonanze non appena esse divengono familiari al nostro orecchio.

7. Sospensione ed eliminazione della tonalità

Prima di chiudere questo capitolo voglio soffermarmi ancora su un argomento che avevo promesso a suo tempo di trattare. È giunto il momento di parlare della sospensione e dell'eliminazione della tonalità. È una questione che sarà impossibile dimostrare in forma di breve esempio, perché è necessaria una certa articolazione formale: chi vi è interessato, troverà molti esempi relativi in Mahler e in altri musicisti. D'altra parte lo stesso finale del *Quartetto* per archi in *mi* minore di Beethoven (op. 59 n. 2) è già un'esempio di tonalità sospesa; lo stesso dicasi degli ultimi tempi dell'op. 127 e 130 dello stesso autore e del finale del *Quintetto* per archi e pianoforte di Schumann. Il suddetto *Quartetto* beethoveniano incomincia in una specie di *do* maggiore che tende continuamente al *mi* minore; e anzi, poiché il *do* maggiore non è tanto vicino, arriva spesso ancora più in là fino a una dominante della dominante che acquista quasi valore di dominante vera e propria (*fa* $\sharp$ -*la* $\sharp$ -*do* $\sharp$). Poiché dunque vi sono buoni esempi nei classici, non mi vergogno di indicare qualcosa del genere nella mia opera. Due casi molto significativi di sospensione della tonalità nelle mie composizioni sono il *Lied* con orchestra op. 8 n. 5 *Voll jener Süsse*, che oscilla in massima parte tra *re* $\flat$ maggiore e *si* maggiore, e l'op. 6 n. 7 (il *Lied* «*Lockung*»), che esprime la tonalità di *mi* $\flat$ maggiore senza che nel corso del pezzo l'accordo perfetto di *mi* $\flat$ maggiore si presenti mai in modo da essere preso chiaramente per una tonica; e l'unica volta in cui appare, tende a portarsi nella regione della sottodominante. Sono due esempi non basati sul calcolo, ma nati dall'invenzione spontanea, e dunque non sono adatti ad essere imitati; ma chi se li andrà a guardare comprenderà che cosa intendo con questo termine e noterà quale ricchezza di mezzi armonici sia necessaria per arrivarci.

Per mostrare tuttavia la sostanza del problema, cercherò di dirne qualcosa. Se la tonalità dev'essere sospesa, oscillante, dovrà anche essere assicurata in qualche punto, ma non tanto solidamente da non potersi muovere con elasticità. Sono adatte a tale scopo due tonalità che hanno in

comune alcuni accordi come la sesta napoletana o l'accordo di quinta e sesta aumentata. Questo rapporto intercorre tra le tonalità di *do* e *re* ♯ maggiore, o tra *la* minore e *si* ♯ maggiore. Aggiungendovi anche le tonalità parallele minori – facendo oscillare, a sua volta, il *do* maggiore col *la* minore e il *re* ♯ maggiore col *si* ♯ minore – si ottengono nuove relazioni: *la* minore-*re* ♯ maggiore e *do* maggiore-*si* ♯ minore. La dominante di *si* ♯ minore viene ad essere l'accordo di quinta e sesta aumentata di *la* minore e così via. In quest'operazione gli accordi vaganti svolgeranno naturalmente una importante funzione (accordi di settima diminuita, sesta napoletana e triade eccedente). Ho provato, a più riprese, a fare qualche esempio di questo tipo, ma così «a freddo» non ci riesco e credo che sarà certo più facile all'allievo. Poco male del resto anche se non dovesse riuscirci, ché egli non dovrà almeno darli per modello ad altri!

Altri casi si trovano in Wagner, per esempio nel preludio del *Tristano*. Si osservi che l'accordo di *la* minore, per quanto sia presente in ogni battuta, non viene mai presentato direttamente in tutto il brano, ma viene sempre circoscritto e sospeso per mezzo di cadenze d'inganno.

Per quanto riguarda l'eliminazione della tonalità, qui tutto dipende esclusivamente dal tema, che deve motivare tale libertà armonica con la sua stessa struttura. Dal punto di vista armonico si avranno, in tal caso, quasi solo dei palesi accordi vaganti, mentre ogni accordo maggiore o minore potrebbe essere inteso, sia pure transitoriamente, come manifestazione di una tonalità. Non sono molto dissimili, in tal senso, nemmeno gli svolgimenti nelle composizioni classiche, dove il momento singolo, pur esprimendo manifestamente una tonalità, non la consolida, al punto che essa può andar perduta ad ogni istante. Facile trovare esempi nella letteratura musicale contemporanea, ma in parte anche in Bruckner e Hugo Wolf.

8. *La scala cromatica come fondamento della tonalità*

Aggiungo questo capitolo dopo aver già terminato il libro. Vi sono stato indotto da alcune obiezioni e rimostanze mossemi da Robert Neumann, un giovane filosofo che con la sua acutezza ha destato in me un gran desiderio di conoscerne le opere.¹ Egli fa due obiezioni: in primo luogo

1. [Vedi nota a p. 30.]

sostiene che io non ho mai enunciato il principio che permette di costruire le dominanti sui gradi secondari della scala, sì che si potrebbe ritenere che esse sono introdotte solo perché risultano dai modi gregoriani. In secondo luogo afferma che non ho stabilito nessuna relazione di affinità tra la tonalità e certi accordi minori, ma l'ho solo introdotta genericamente in forma schematica (v. p. 454). Trovo in parte ingiusta la prima obiezione, mentre la seconda mi fa venire un'idea nuova.

La prima obiezione: non è inesatto sostenere che i principi della mia esposizione armonica non sono enunciati mai coerentemente. Resta da vedere se tale coerenza è assolutamente necessaria, dal momento che essi vengono pur sempre applicati quando è necessario. Tuttavia li ricapitolero, e si vedrà quanto la mia esposizione sia unitaria anche se non arriva a costruire un sistema.

Innanzitutto è fondamentale la seguente supposizione psicologica: l'evoluzione dell'armonia si spiega soprattutto con l'imitazione conscia o inconscia di un modello e con il fatto che ogni imitazione nata in questo modo può divenire, a sua volta, modello di ulteriori imitazioni.

In base a tale supposizione si spiega la scala intesa come un'imitazione orizzontale e gli accordi intesi come imitazione verticale (più o meno fedele) del modello dato in natura, cioè del suono. La ricostruzione verticale, fedele ma incompleta, che è l'accordo maggiore, genera in unione con la scala un'altra ricostruzione più lontana, cioè l'accordo minore. Gli altri accordi della scala si spiegano come imitazione dell'idea della triade basata sulle distanze 1-3-5, regolata e delimitata dalle esigenze della scala. Le dominanti secondarie sono trasposizioni della triade fondamentale (maggiore) sui gradi secondari della scala: anche qui c'è l'influenza del modello della scala, il cui settimo suono è terza di un accordo maggiore.

Questa concezione risulta anche da un altro principio fondamentale che informa di sé tutto il mio trattato: la costatazione che un suono al basso tende a imporre i suoi armonici, cioè ha il bisogno di diventare fondamentale di un accordo maggiore; ed essa ha il privilegio che permette di trasportare (per imitazione) sulle nuove dominanti secondarie tutte le funzioni proprie della triade fondamentale, e soprattutto quella più importante costituita dalla tendenza di risolvere in un'altra fondamentale una quinta sotto, che abbiamo visto essere l'esigenza più forte di ogni fondamentale. È importante esprimere così questa funzione per prevenire l'errore di pensare che la dominante secondaria esista solo per via

di questa risoluzione: così la pensa lo Schenker quando parla del «processo di tonicizzazione», mentre una dominante secondaria può prodursi anche come fine a se stessa, senza l'intenzione di risolversi in una tonica secondaria. Poi ho interpretato l'accordo di settima diminuita come un accordo di nona sul V grado: e anche questa idea l'ho potuta trasferire sui gradi secondari e sulle dominanti secondarie. Lo stesso si è visto quando ho esaminato le funzioni e le varianti possibili del II grado: anche qui trasferii per imitazione sui gradi secondari la sesta napoletana, gli accordi aumentati di quinta e sesta, terza e quarta, seconda e gli altri accordi vaganti. Lo stesso si è fatto con la triade eccedente trasportata dal modo minore al maggiore.

Poi sono venute le relazioni alla sottodominante minore. Se si intende la tonalità, come io faccio, come una possibilità della tonica, la quale in senso verticale mette a disposizione dell'orecchio un'incredibile quantità di sonorità apparentemente estranee, si ha anche la possibilità di intendere tutto ciò che avviene modulando al terzo e al quarto circolo delle quinte, come se fosse condizionato dalla tonalità: per cui l'imitazione di procedimenti propri della modulazione permette di introdurre anche nella tonalità questi fenomeni estranei alla scala. Qui avrei forse potuto fare un altro passo avanti e raccomandare anche di imitare queste successioni partendo da tutti i gradi della scala dove esse non sono possibili basandosi su questa sola relazione: ma con questo non si potrebbe ugualmente arrivare a tutte le triadi esistenti; ed è facile rendersene conto. Mostrerò più avanti come però sia possibile anche questo.

Non si può parlare dei principi su cui si basa la mia esposizione senza tener presenti certe idee nate da una polemica e usate a scopi polemici. Anche se sono di natura negativa, e quindi non costruttive, queste idee sono non meno feconde di altri principi positivi; e anche se non formano la base del mio trattato, hanno messo in chiaro la possibilità di stabilire nuove basi. E sono queste: 1) la dimostrazione che un metodo di composizione musicale può e deve limitarsi all'insegnamento artigianale, senza tenere conto del sistema naturale o dell'estetica; 2) la constatazione che tra consonanza e dissonanza v'è solo una differenza graduale; 3) la dimostrazione che le tre presunte leggi relative al trattamento della dissonanza (scendere, salire o restar legata) sono superate da tempo dalla verità ormai già antica di una quarta legge: la dissonanza può essere

lasciata anche di salto; 4) la tesi che non esistono suoni estranei all'armonia, ma solo suoni estranei all'attuale sistema dell'armonia.

Messo insieme, tutto questo produce, anche se non in maniera sistematica e compiuta, una verità già esistente in arte: la possibilità di intendere come mezzi artistici propri dell'armonia anche le sonorità (o accordi) più lontane. Sono arrivato fino a questo punto; per il resto ho già detto abbastanza spesso che non so andare più avanti.

La seconda obiezione è giustificata: è vero che non ho indicato le relazioni di affinità per una serie di accordi minori. Relativamente al *do* maggiore sono questi gli accordi minori sul *re* ♭, *mi* ♭, *fa* ♯ (*sol* ♭), *la* ♭ e *si*. Non credo che sia possibile dimostrare per questi accordi un'affinità diretta e immediata col *do* maggiore: ma grazie all'obiezione mossa, mi è venuto in mente come si possa in vari modi dimostrare delle affinità indirette.

In primo luogo, vi sarebbe da considerare la possibilità di cui si è parlato a proposito dell'introduzione delle dominanti secondarie: sostituzione di una triade maggiore (*sol-si-re*) con l'omonima minore (*sol-si* ♭-*re*). Dal momento che le triadi maggiori su *re* ♭, *mi* ♭ e *la* ♭ stanno in relazione con la triade di *do* per il tramite della relazione alla sottodominante minore, poiché la triade sul *sol* ♭ si è già vista come imitazione della sesta napoletana sul V grado del modo maggiore e minore, e poiché quella sul *si* è dominante secondaria sul VII grado (del resto l'accordo *si-re-fa* ♯ potrebbe essere costruito per imitazione anche sul II grado di *la* minore), ci sarebbe la possibilità di stabilire questa affinità. Di fatto nell'es. 290 al NB il primo rivolto *mi* (ovvero *fa* ♭ - *la* ♭ - *re* ♭ per conto mio può essere considerato un accordo di passaggio alla sesta napoletana.

Un'altra via sarebbe di sfruttare la funzione di sottodominante minore del IV grado. Avrei peraltro un'obiezione, anche se non molto grave: mi disturba il fatto che si avrebbe qui una funzione della seconda quinta, che non è molto vincolante poiché contro di lei lottano due quinte soprastanti. Trattandosi però di affinità piuttosto lontane, questo non ha molto peso. Tale relazione non ci darebbe tutto quello che manca, ma in ogni caso permette l'accordo minore sul *mi* ♭ e quello maggiore sul *sol* ♭. D'altronde, unita con la prima via indicata, essa introduce anche gli accordi minori su *re* ♭, *la* ♭ e *sol* ♭: si ha in tal modo una doppia relazione, che può essere *solo di vantaggio* a queste affinità lontane della tonalità.

Ma una terza e più importante maniera sarebbe di realizzare un'idea già

esposta in questo libro: di basare il nostro esame non sui sette suoni della scala maggiore, ma sui dodici della scala cromatica. Ecco quali potrebbero essere i primi fondamenti di una teoria del genere:

I. Base di tutti i fenomeni generati dal collegamento dei suoni è una serie di dodici suoni (il fatto che per questi suoni ci siano ventun nomi che partono dal *do* è solo un risultato della nostra imperfetta grafia musicale: una grafia veramente perfetta dovrebbe avere solo dodici nomi per le dodici note, dando a ciascuna di esse un segno particolare):

<i>do</i> do $\flat$ do $\sharp$	<i>re</i> re $\flat$ re $\sharp$	<i>mi</i> mi $\flat$ mi $\sharp$	<i>fa</i> fa $\flat$ fa $\sharp$	<i>sol</i> sol $\flat$ sol $\sharp$	<i>la</i> la $\flat$ la $\sharp$	<i>si</i> si $\flat$ si $\sharp$
(do $\flat$)do do $\sharp$	(re $\flat$)re re $\sharp$	(mi $\flat$)mi(mi $\sharp$)	(fa $\flat$)fa fa $\sharp$	sol $\flat$ sol sol $\sharp$	(la $\flat$)la(la $\sharp$)	si $\flat$ si(si $\sharp$)

II. Da questi dodici suoni si possono derivare – sia in senso storico, sia a fini didattici – diverse scale:

- 1) 7 x 12 modi gregoriani;
- 2) 12 tonalità maggiori e 12 minori;
- 3) una serie di modi esotici (e simili) non usati nella musica europea, o usati solo di rado; vanno annoverati tra questi anche le due scale per toni interi eventualmente riferibili a dodici fondamentali;
- 4) dodici modi cromatici;
- 5) un modo cromatico.

III. Si individuano con esattezza, per ottenere omogeneità stilistica e formale, le caratteristiche derivanti da ogni serie di suoni: ne nascono le leggi della tonalità.

IV. La tonalità viene allargata:

a) le tonalità, *imitandosi* e *copiandosi* a vicenda, si fanno sempre più simili;

b) ma «simile» vale «affine» e in particolari condizioni corrisponde addirittura a «identico» (per esempio, negli accordi costruiti sulla stessa fondamentale).

V. La riduzione degli 84 modi gregoriani a 24 tonalità maggiori e minori e la derivazione delle affinità di queste 24 tonalità tra loro si compie nei seguenti modi:

- 1) in senso orizzontale:

a) l'affinità, basata su accordi di struttura identica, suddivide i modi gregoriani in modi di tipo maggiore e di tipo minore;

b) la reciproca imitazione delle cadenze permette al modo maggiore di assorbire tutto ciò che deriva dai modi gregoriani di tipo maggiore e al modo minore di assorbire tutto ciò che deriva dai modi di tipo minore; inoltre, in un secondo tempo, il maggiore e il minore si avvicinano al punto da essere uguali tranne che all'inizio e alla fine;

c) le triadi dei modi gregoriani sono $84 \times 7 = 588$, in parte diverse e in parte diverse solo per origine; di queste una gran parte, formata dagli stessi suoni, viene riferita a un numero minimo di tonalità, per cui rimangono $12 \times 7 = 84$ accordi riferiti ai due modi maggiore e minore, e ciascuno di questi si trova però in più tonalità maggiori e minori;

d) l'affinità citata in a) e

e) l'affinità derivante da un'unica fondamentale determinano un avvicinamento delle tonalità distanti una, tre e quattro unità nel circolo delle quinte;

f) anche le tonalità più distanti (due, cinque e sei unità nel circolo delle quinte) possono essere avvicinate con i seguenti mezzi: diminuzione delle barriere e semplificazione dei modi; ambiguità che permane negli accordi e nelle parti della scala; triadi diminuite derivate dalla costrizione della scala e corrispondenti accordi di settima (libera imitazione della triade data in natura), e relativa imitazione su altri gradi della scala.

2) In senso verticale:

La disposizione verticale soccorre quella orizzontale servendosi di sonorità di quattro o cinque suoni. Un accordo di settima, comprendendo quattro suoni della scala, contribuisce a caratterizzare tonalmente un pezzo di un terzo e un accordo di nona di due terzi più di una triade.¹

VI. Il passaggio da 12 tonalità maggiori e 12 tonalità minori a 12 tonalità cromatiche. Questo passaggio si compie con la musica di Wagner, la cui importanza teorica non è stata ancora studiata a fondo.

1. Gli accordi di più voci e la polifonia vera servono, se ben compresi, non a rendere moderno un pezzo di musica che non avrebbe altrimenti alcun interesse, ma ad affrettare il tempo di esposizione. La grammatica tende ad esprimere i pensieri con chiarezza e larghezza servendosi del minor numero possibile di parole scelte, soppesate e composte in rapporto al loro valore intrinseco. Nella musica abbiamo a disposizione, accanto al valore intrinseco degli elementi minori (come

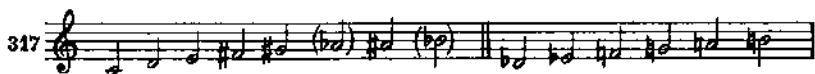
VII. La scala cromatica politonale.

Fino al punto V compreso, questo schema corrisponde all'impostazione del mio trattato: se non vado oltre è per le ragioni già esposte in diversi punti. Ora vorrei aggiungerne un'altra. Penso che attualmente non possiamo aspettarci un'ulteriore evoluzione dell'armonia. La musica moderna, con i suoi accordi di sei e più suoni, sembra trovarsi nello stadio corrispondente alla prima epoca della musica polifonica. Di conseguenza sarà più facile arrivare a giudicare la struttura degli accordi mediante un procedimento simile a quello del basso numerato che non arrivare a chiarirne la funzione con il metodo di riferirli ai gradi della scala. A quanto pare — e questo diventerà probabilmente sempre più chiaro — ci stiamo avvicinando a una nuova epoca dello stile polifonico, e com'è avvenuto nelle epoche anteriori gli accordi risulteranno dalla condotta delle parti: saranno cioè giustificati solo dall'elemento melodico.

suono, successione di suoni, motivo, figura, frase, ecc.), anche un ulteriore mezzo di economia espressiva, cioè la possibilità della simultaneità dei suoni; ed è forse per questo che la musica esprime più delle altre arti. Tuttavia da questo punto di vista il valore dei risultati raggiunti dalla musica di oggi è evidentissimo e non dipende dalla moda dei tempi. Il metodo potrà cambiare, ma il fine ultimo rimane.

XX. La scala per toni interi e i relativi accordi di cinque e sei suoni

Da circa dieci anni si presenta sempre più spesso nelle opere dei compositori moderni una scala formata da sei suoni a distanza uguale tra loro: la scala per toni interi.



Si dice che questa scala sia stata impiegata per la prima volta dai compositori contemporanei russi o francesi (Debussy e altri). Non so esattamente come stiano le cose, ma direi che il primo è stato Liszt. Recentemente¹ ho ascoltato la *Fantasia «Don Giovanni»*,² che fin allora non conoscevo, e ho notato con mia sorpresa la scala per toni interi. Ma so di certo che non conoscevo né i russi, né Debussy né questo pezzo di Liszt quando la introdussi, per la prima volta, nei miei pezzi, e la mia musica recava già da tempo i sintomi che conducono a farne uso di necessità. Qualcuno pensa che la scala per toni interi sia nata per influenza esotica, che cioè questa scala e altre ancora si trovino nella musica di popoli esotici. Ma per quanto mi riguarda, io non ho mai conosciuto la musica esotica e ho potuto tutt'al più avere con questi popoli una relazione di telepatia, dal momento che non mi sono servito degli altri mezzi di comunicazione della civiltà. Non credo nemmeno che i russi o i francesi abbiano sfruttato le loro più dirette vie di comunicazione marittima per importare senza dogana questa materia greggia, e credo piuttosto che

1. 1910.

2. [Su temi del *Don Giovanni* di Mozart (1841).]

la scala per toni interi sia nata da sé nella mente di tutti i musicisti del nostro tempo, come conseguenza naturale degli ultimi sviluppi della musica.

Esisteva a Vienna un vecchio insegnante di composizione che faceva parte solitamente delle commissioni d'esame per l'abilitazione all'insegnamento; pare che ogni anno costui facesse ai candidati la seguente domanda: «Cosa sa dirmi sulla triade aumentata?» E l'esaminando, se voleva uscire indenne da questa tentazione, doveva rispondere: «La triade aumentata viene impiegata a preferenza nella musica neotedesca.»

Per quanto questo dato di fatto potesse sembrare orribile al vecchio professore, la sua osservazione era esatta: la musica neotedesca prediligeva davvero la triade aumentata, e in misura notevole. Eccone la derivazione: punto di partenza erano il noto motivo della *Valchiria* e qualche altro passaggio armonico di Wagner, a cui si aggiungevano alcuni accordi alterati di settima e di nona; mi pare che basti questo per individuare, per una via molto meno complicata di quella dell'affinità spirituale internazionale, l'origine della scala per toni interi. Nelle opere dei compositori contemporanei, e anche nelle mie, si possono osservare due anticipazioni di un uso cosciente della scala per toni interi.

Prima: su una triade aumentata la melodia passa da un suono dell'accordo all'altro, servendosi di una nota di passaggio che produce due movimenti di tono intero atti a dividere la terza maggiore in due parti uguali. Questo può farsi a partire da qualsiasi suono (es. 318 *a, b, c*) e dà luogo all'intera scala per toni interi:

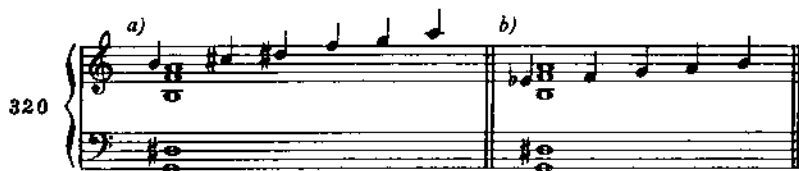


Seconda: lo stesso risultato si ottiene con note di passaggio su un accordo di settima di dominante con quinta aumentata (es. 319 *a* e *b*) o senza quinta (es. 319 *c*):





Sono due derivazioni assai simili, poiché in fondo l'accordo alterato di settima non è altro che una triade aumentata con aggiunta della settima, mentre la quinta eliminata è identica alla quinta aumentata.



Allo stesso modo l'es. 320 a non è che l'ulteriore trasformazione dell'accordo aumentato di settima in un accordo di nona. Dei sei suoni della scala per toni interi questo accordo ne contiene cinque: è chiaro che nella successione orizzontale, cioè nella melodia, si può arrischiare quello che è possibile in senso verticale; cfr. l'es. 320 b, dove manca solo il *do* # per completare la scala per toni interi.

Nell'es. 321 abbiamo un accordo contenente tutti i suoni della scala per toni interi:



Eccone la risoluzione:



e l'origine:



Con la contemporanea alterazione ascendente e discendente della quinta nell'accordo di nona, risultano altri due suoni che aggiunti ai quattro precedenti danno sei suoni.

Questa derivazione riflette il modo di procedere del nostro orecchio, che collega fenomeni di ugual natura, accosta direttamente fenomeni assai distanti nel tempo e sovrappone eventi successivi. Una volta individuati i $3 \times 3 = 9$ suoni dell'es. 318 *a*, *b* e *c*, essi vengono accostati nell'es. 318 *d* e infine sovrapposti nell'es. 321: tale concentrazione, per quanto inizialmente risulti difficile all'intelligenza, impone brevità.

Ogni compositore moderno è giunto ormai al punto di porre su una triade aumentata o su un accordo di settima con la quinta eccedente tre note in forma di scala, o per meglio dire, due motivi o frammenti di motivi (caso assai frequente, quest'ultimo, nell'epoca della minuziosa elaborazione tematica), di cui uno si trova sulla triade aumentata, mentre l'altro costituisce un brano di scala che va da tre a sei suoni. Si spiega così che non sono stati Strauss, Debussy, Pfitzner, io o qualche altro moderno a «far da modello» agli altri, ma che ciascuno ha trovato questo mezzo armonico per conto proprio. Io ho usato, per esempio, accordi per toni interi nel poema sinfonico *Pelleas und Melisande*, composto nel 1902, cioè all'incirca all'epoca del *Pelléas et Mélisande* di Debussy (ed è in quest'opera che, a quanto pare, Debussy impiegò per la prima volta¹ accordi e scale per toni interi): in ogni caso io ne feci uso almeno tre o quattro anni prima di conoscere la musica di Debussy:



1. [Per l'esattezza la scala per toni interi si trova già implicita nell'armonia delle opere precedenti al *Pelléas* a cominciare da *L'enfant prodigue* (1884), dove

Facendo muovere per moto contrario delle triadi eccedenti, risultano accordi dei quali uno sarà sempre una triade eccedente e il successivo (al segno *) un accordo formato di tutti i toni interi. Già nei *Gurrelieder* e nel *Sestetto*¹ vi sono punti che preludono alla scala per toni interi (recentemente mi è stato fatto notare che essa si trova nel *Sestetto* in una parte interna) e già nella composizione successiva ho fatto uso di tale scala, senza aver nel frattempo preso conoscenza di altre opere.

Debussy impiega questo accordo e questa scala più nel senso di un mezzo espressivo impressionistico, quasi in funzione di timbro (come anche Strauss nella *Salomé*), mentre io, avendo originato questi fenomeni per via armonico-melodica, ho inteso questi accordi più come una possibilità di collegamento con altri accordi e la scala come un mezzo reale di trasformazione della melodia. Del resto non ho mai sopravvalutato gli accordi e la scala per toni interi: e per quanto mi attraesse la circostanza che due di queste scale basterebbero a eliminare le scale maggiore e minore (e ve ne possono essere solo due, in quanto la terza sarebbe già una ripetizione della prima) come furono a suo tempo eliminati gli 84 modi gregoriani, tuttavia mi accorsi subito che l'impiego esclusivo di tali



scale avrebbe inflaccidito l'espressione, cancellando ogni possibilità di differenziazione.²

accanto ad effetti di quarte e quinte attenuate con seste e libere successioni di settime, s'incontra già fugacemente la scala per toni interi.]

1. [*Gurre-Lieder* per soli, coro e orch. (1899-1901) e *Verklärte Nacht* (*Notte trasfigurata*) op. 4, sestetto per archi (1899).]

2. Mi accorgo che così dicendo affermo forse qualcosa di altrettanto assurdo come il nostro professore viennese, che trovava il *Tristano* noioso perché contiene tanti accordi di settima diminuita. Ma poiché sono convinto di quello che penso, sento che il torto che avrei a non dirlo sarebbe maggiore del vantaggio che mi verrebbe da un prudente silenzio. Del resto v'è una piccola differenza: io dico questo non di opere esistenti, ma di opere non ancora scritte. Inoltre il vecchio professore non amava il *Tristano* non per via degli accordi di settima diminuita, ma perché non lo aveva affatto capito. Quando non si capisce qualcosa, l'amor

Ripeto, sarebbe molto attraente poter supporre che esistano solo tre scale: le due scale per toni interi e quella cromatica; ma nel momento stesso in cui quest'idea stava per imporsi in senso decisivo nell'evoluzione della musica, essa era superata e riceveva il colpo di grazia dalla constatazione che servirsi di queste serie di suoni è innaturale e superfluo. Per chi pensa che la tonalità sia l'esigenza indispensabile di ogni espressione artistica esse si escludono infatti da sé, o almeno così dovrebbe essere: poiché le possibilità armoniche indicate sopra non vengono usate nelle opere moderne isolatamente, ma quasi in senso esclusivo; e allora la relazione con una fondamentale va addirittura considerata una fastidiosa asimmetria. In altri casi, dove la tonalità è un artificio inteso a raggiungere un determinato effetto, essa potrebbe diventare facilmente un artificio assolutamente inadeguato al risultato da raggiungere. Penso insomma che non si possa strizzar l'occhio alla libertà se non si è ancora del tutto liberi; e non è giusto che ci debbano essere in un pezzo accordi vaganti, relazioni con tutte le tonalità, scale per toni interi e tutto il resto; non è giusto che le catene della tonalità debbano essere spezzate sopprimendo gli elementi che la consolidano e sostenendo quelli che la dissolvono per poi alla fine o in qualche altro punto vederla spuntare di nuovo dando ad intendere di aver avuto il controllo su tutto quello che è successo prima. È come «esser prigionieri della propria preda», e io non vorrei sedere sul trono da cui si sprigiona lo splendore sovrano della tonalità. No, credo che sia proprio impossibile: se si vuole avere come risultato la tonalità bisogna ottenerla con tutti i mezzi ad essa adeguati, e nelle modulazioni bisogna allora mantenere certe proporzioni, come le hanno di fatto mantenute i classici, bisogna evitare ogni elemento estraneo impiegando solo quelli che si possono adattare facilmente alle esigenze della tonalità.¹

proprio fida troppo in se stesso, diventa presunzione e trasferisce sull'oggetto la causa che invece è nel soggetto. Ma v'è ancora un'altra differenza: nel *Tristano* non esiste poi un numero così grande di accordi di settima diminuita, mentre io mi oppongo solo all'uso *esclusivo* di una determinata scala, come ho già visto fare dai miei allievi e di cui posso dire con certezza che non è bene. Nei grandi maestri questo fenomeno finora non l'ho ancora notato; ma se mi dovesse capitare, sarò sempre in tempo a ritirare questo giudizio.

1. Sembra che questo stia in apparente contrasto con ciò che ho detto in precedenza sulla tonalità, che cioè il fatto di arrivarci o meno dipende solo dall'autore. Penso infatti che arrivarci sia *possibile*; solo dubito che sia ancora necessario, che

Dunque, per chi crede alla tonalità e alle scale tradizionali, queste nuove scale devono rimanere escluse a priori. E poi, quale altro scopo deve avere la determinazione di una scala se non quello di dar luogo a una tonalità, a una tonalità specifica? Forse scopi melodici? Forse che i risultati melodici devono essere giustificati da una scala speciale, come se non bastasse la scala cromatica? Quanto agli accordi, quale utilità può mai avere una simile scala, se essa è nata quando gli accordi esistevano già da un pezzo? Questa scala non esprimerebbe dunque nemmeno l'origine degli accordi, anzi ne escluderebbe più d'uno, e non si potrebbero scrivere certi passaggi senza allontanarsi dalla scala stessa. Le scale degli antichi, così come le nostre scale maggiore e minore, *rispondevano se non altro alla media dei fenomeni armonici di un pezzo musicale*; solo chi, incapace di padroneggiare la libertà, vuole mostrarsi maestro di rigore può desiderare di conformare la media dei fenomeni armonici della sua produzione all'illibertà insita in queste nuove scale.

Perdono così importanza per me anche i tentativi di Busoni e Georg Capellen,¹ che a quanto pare sono per il resto tanto ingegnosi. Non conosco ancora il libro di quest'ultimo, ma lo leggerò certamente.² Le graziose

sia utile arrivarci. A tale scopo, ho fatto presenti le possibilità formali della tonalità sospesa ed eliminata, la quale permette, a sua volta, di supporre un centro attivo, ma indica, al tempo stesso, che non è necessario dare dall'esterno a questo centro un predominio che esso semmai possiede intrinsecamente.

1. [Georg Capellen (1869-1934) ebbe una certa risonanza fra i compositori per i suoi studi *Ein neuer exotischer Musikstil*, Stuttgart 1906, che l'A. cita nella nota seguente, e con la successiva *Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre*, Leipzig 1908.]

2. In fase di correzione di bozze (1911) sfoglio il suo libro *Ein neuer exotischer Musikstil* e vedo che egli, basandosi su una citazione di Riemann, combatte contro il «dogma» dell'autonomia delle voci, contro la proibizione delle quinte e ottave parallele; poi cita il Prof. Stumpf e sostiene essere ammissibile e verosimile «che a poco a poco anche i rapporti 4:7, 7:8, 5:7, ecc. vengano elevati al rango di consonanze».

In questi momenti mi spiace di sapere così poco: tutto questo devo indovinarlo. Oh, se avessi immaginato che un dotto della fama di Stumpf difendeva la stessa mia idea! A me mancano tutte queste fonti, e l'unica che ho a disposizione è il raziocinio. Così si procede con molta lentezza, ma si procede. Avevo dunque ragione quando mi opponevo istintivamente al «ritorno alla natura», meravigliandomi che un Debussy pensasse di trovare la natura seguendo le vie dell'arte nel cammino già compiuto, in quel retroterra che sta in disparte rispetto all'arte, essendo il luogo di raccolta dei ritardatari e degli avventurieri, meravigliandomi

melodie da lui pubblicate nel numero di agosto 1910 della rivista «Musik» mi piacciono, sono espressive, interessanti, e dimostrano una calda sensibilità. Ma non credo che sia necessario creare scale speciali per ottenere questi ed altri passaggi melodici, che cioè si debba precostruire ciò che dovrebbe essere frutto della sensibilità: so di certo che le cose vanno diversamente; e credo fermamente che non si può comporre in questa maniera. Inventare bisogna, e non calcolare! Certo, è lecito lavorare col cervello; ma non ci si dovrebbe nemmeno accorgere dei propri pensieri, poiché si può creare liberamente servendosi di un modo musicale soltanto se nell'inconscio è presente la sensibilità per esso. Non capisco poi perché una persona che è in grado, nonostante una precisa coercizione, di inventare melodie così graziose, non si abbandoni piuttosto alla sua energia interiore, che nemmeno quella coercizione riesce a paralizzare, invece di correr dietro a teorie che non hanno nulla in comune con il fatto artistico.

Quanto a Busoni, questo artista nobile e coraggioso è un uomo che io stimo e onoro molto: ma potrebbe risparmiarsi la seccatura di calcolare centinaia di scale. Ho fatto una gran fatica solo a imparare i nomi dei sette modi gregoriani, e non riuscirò a tenere a mente nemmeno cinque dei modi di Busoni;¹ e poi come farei a comporre se non li ho davanti a me? Devo

che un Debussy non si accorgesse come, volendo arrivare alla natura, non si debba tornare indietro, ma andare *avanti*. Avanti, verso la natura! Se avessi uno *slogan*, potrebbe essere questo; ma penso che esista ancora qualcosa di più elevato della natura.

[Carl Stumpf (1848-1936), il grande filosofo e psicologo le cui ricerche e teorie si collegano sia alla fenomenologia di Edmund Husserl (che fu suo allievo a Halle) sia alla successiva «psicologia della forma» (*Gestaltpsychologie*), studiò i fenomeni sonori nella *Tonpsychologie*, 2 voll., Leipzig 1883-90, arrivando ad affermare che la consonanza è determinata unicamente da ragioni psicologiche, in base al concetto di «fusione» dei vari elementi di un accordo, in opposizione alla teoria di Helmholtz circa l'influenza degli armonici sulla formazione della consonanza, in quanto sia le consonanze sia le dissonanze si possono ottenere «con o senza battimenti». Stumpf formulò quindi i concetti di «concordanza» (fusione di tre o più suoni) e di «discordanza» (separazione), ritenendo che la fusione dei suoni è indipendente dalla tonalità. Egli studiò in seguito anche i problemi delle origini della musica (*Die Anfänge der Musik*, Leipzig 1911, e altri scritti), fondando nel 1909, in unione col suo allievo Hornbostel, un «*Phonogramm-Archiv*» che si può considerare il punto di partenza della moderna etnologia musicale.]

1. [Cfr. F. Busoni: *Saggio di una nuova estetica musicale*, trad. cit. p. 148: «Ho ten-

fare come Weingartner che se li trascrive di fronte bene in vista? Ebbene no, col metodo di Weingartner non vorrei scrivere nemmeno una nota!¹

Quel che ho detto della tonalità non arriva certo al punto di poter essere interpretato come una critica a un'opera d'arte: per esempio, nelle opere di Mahler e di Strauss trovo che la tonalità è ancora perfettamente in armonia con la tematica che esprime. Per questo ritengo necessario dire qui che ritengo immortale l'opera di Mahler e che la pongo accanto a quella dei più grandi maestri. Ma a parte questo, una riflessione teorica di questo tipo non potrebbe indurmi a dubitare della grande impressione che mi fanno le sue opere.

Ho mostrato in vari punti di questo libro che l'artista ha da esprimere anche qualcos'altro che non la sua tecnica: anzi per me conta soprattutto questo «qualcos'altro». Io ho sempre ragionato così, l'analisi è venuta in un secondo tempo. Le mie argomentazioni devono servire a confutare la fede nella necessità della tonalità, ma non la fede nell'effetto espressivo di un'opera d'arte il cui autore crede nella tonalità. Un autore può esprimere le proprie credenze teoriche nella sua opera in maniera esteriore (e per fortuna solo così); ma nell'interno, là dove incomincia l'istinto, per fortuna vien meno qualsiasi teoria, e lì egli esprime qualcosa che è assai meglio della sua e della mia teoria. V'è una frase di Goethe – «nel sapersi limitare si manifesta la vera maestria»,² – che non va certo intesa come vorrebbero i farisei dell'arte; e anche se Goethe l'avesse intesa in questa maniera, a lui sarebbe però men che mai adatta, poiché egli era troppo grande per la limitatezza di questa errata interpretazione. Se questa frase ha un senso, essa può voler dire solo questo: la vera maestria si ma-

tato di ottenere tutte le possibilità di gradazione della serie delle sette note, e mi è riuscito di fissare 113 scale diverse abbassando e innalzando gli intervalli. Queste 113 scale (nell'ottava *do-do*) comprendono la maggior parte delle 24 tonalità conosciute, inoltre però una serie di nuove tonalità di carattere proprio. Ma con ciò il tesoro non è ancora esaurito, poiché è possibile la trasposizione di ogni singola di queste 113 scale e, oltre a ciò, la mescolanza di due (o perché non anche più di due?) di queste tonalità nell'armonia e nella melodia. »]

1. [Il celebre direttore d'orchestra Felix P. Weingartner (1863-1942) era anche compositore di opere teatrali, sette *Sinfonie*, poemi sinfonici e musica da camera.]

2. [«In der Beschränkung zeigt sich der Meister»: è un verso della poesia *Natur und Kunst* («Natura e arte») di Goethe, del ciclo *Epigrammatisch* («Epigrammi»).]

nifesta nella limitatezza che la ristrettezza della nostra fantasia e intelligenza vorrebbe imporre alla nostra vera vita spirituale e istintuale; il vero maestro infrange infatti le barriere ed è libero anche quando una coercizione esteriore gli faceva credere di non esserlo, al fine di mantenersi artificialmente in equilibrio. La mia critica non colpisce dunque, anche se lo volesse, il maestro che crede nella tonalità, ma solo il suo credo, la superstizione che ne sopravvaluta l'importanza e la necessità teorica.

La scala per toni interi è un artificio di deliziosa efficacia coloristica, e Debussy ha tutto il diritto di servirsi degli accordi per toni interi in tal senso, poiché la sua opera è efficace e bella. Ma non vorrei trascurare di dimostrare anche le possibilità armonico-costruttive di queste armonie. Gli accordi per toni interi, intesi come accordi vaganti, hanno almeno le stesse possibilità di collegamento delle triadi eccedenti e secondo le relazioni loro attribuite possono essere impiegati per modulare o per compiere digressioni armoniche.

Ogni suono può essere fondamentale di una dominante: ne derivano dunque sei risoluzioni in accordi maggiori.



Naturalmente da ogni altra possibile risoluzione di quest'accordo risulteranno sempre sei trasposizioni (una su ciascuno dei sei suoni dell'accordo): dunque sei volte la risoluzione in un accordo di settima di dominante (es. 327 *a*), in un accordo di settima secondario (es. 327 *b*), in un accordo di settima diminuita (es. 327 *c*), in due triadi eccedenti (es. 327 *d* ed *e*), in un accordo di settima con alterazione discendente della quinta (es. 327 *f*), in un accordo di nona minore con la stessa alterazione (es. 327 *g*), in un accordo di nona maggiore (327 *h*), in un accordo di nona minore (es. 327 *i*) e infine nell'altro accordo di toni interi (es. 327 *k*):

The image displays ten musical examples, labeled a) through k), illustrating various chord resolutions. These are presented in two systems of five examples each. Each example is written on a grand staff (treble and bass clefs). The first example, labeled 'a)', is preceded by the number '327'. The examples show different harmonic progressions and resolutions, often involving chromatic or oblique movements, as discussed in the accompanying text.

Sono già oltre 60 risoluzioni, anche attenendosi solo ai movimenti cromatici od obliqui, risolvendo cioè nel senso delle dissonanze vere e proprie. Con lo stesso procedimento è certo possibile trovarne molte altre; e se si sostituisce la risoluzione obbligata con risoluzioni libere, il numero delle possibilità aumenterà ancora di molto.

Evito qui di dare esempi in forma di esercizi completi, i quali, per la ragione già detta, difficilmente potrebbero riuscire bene. Sarà praticamente impossibile usare questi accordi senza che anche le parti della melodia presentino un'influenza di tali armonie; ma, volendole inventare, queste melodie non potranno non essere di livello superiore a quello che ci serve per un esercizio, poiché dovranno avere una loro forza tematica, un'espressione, un ritmo, e via di questo passo. Credo che questo non si possa ottenere con l'arido procedimento dell'esercizio d'armonia. L'allievo potrà però tentare; io non mi ci provo per non aumentare inutilmente, dove non devo, il numero di certi orribili esempi di cui sono pieni i trattati d'armonia. Ma se l'allievo studierà la musica moderna, troverà quello che cerca: una volta analizzato e compreso il caso singolo, ne trarrà stimolo e il resto o verrà da sé o non verrà mai.

Ho detto sovente che certe cose sarebbero state permesse più avanti: e questo sarebbe il momento giusto. Ma non posso ancora dare questo permesso senza raccomandare all'allievo di... non servirsene. Nell'ultimo capitolo esporrò tutte le ragioni che mi inducono a questa cautela: non sono tanto scrupoli pedagogici (che però non mancano) quanto artistici. È bene che l'allievo aspetti ancora fin quando non sarà certo del suo talento.

Ho mostrato che il sistema della sovrapposizione delle terze presenta una frattura e ho messo in chiaro che catalogare gli accordi non classificabili come «suoni estranei all'armonia» è un tentativo mal celato di chiudere la falla del sistema armonico con un mucchio imponente di materiale di scarto non vagliato, un mucchio talmente grande che né la falla di cui si è detto, né il sistema armonico stesso sono abbastanza grandi per assorbirlo. Se qui si parla di accordi per quarte non è per proporre di sostituire il vecchio sistema della sovrapposizione per terze con un sistema basato sulla sovrapposizione di quarte. Il sistema per quarte, identico a un eventuale sistema per quinte, potrebbe altrettanto bene richiamarsi alla natura e sarebbe in grado di originare tutti gli accordi in maniera più unitaria del sistema per terze. Ma non bisogna perdere d'occhio che la contraddizione con la realtà della musica odierna non sarebbe da poco: una triade maggiore è nel vecchio sistema una formazione semplice, mentre nel sistema nuovo sarebbe assai complessa. In quest'ultimo una triade perfetta dovrebbe essere l'accordo *re-sol-do* ovvero *do-sol-re*, il che avrebbe un fondamento naturale in quanto il *do* fondamentale ha come primo armonico il *sol*, mentre il *re* è, a sua volta, il primo armonico di *sol*. Ma questo accordo non è peraltro naturale come il *do-mi-sol*; e benché in nessun altro accordo come in quello di quarta la volontà interna del suono si compia al punto che la risoluzione nella quinta inferiore ne deriva addirittura come simbolo dell'unità di ogni fenomeno armonico simultaneo, se non di ogni fenomeno sonoro *tout-court*, tuttavia il sistema per quarte si vedrebbe costretto a ricercare determinate spiegazioni fuori della natura, senza per questo dimostrarsi inferiore al vecchio sistema che non ha, a sua volta, meno bisogno di un sussidio artificiale. Eppure

penso che, seppure come complemento transitorio del sistema per terze, questo tentativo dovrebbe aprire allo studioso dell'armonia certe prospettive nuove. Non sono in grado di determinare se questo semplificherebbe le cose; evito quindi di entrare in dettagli limitandomi, per non aumentare la confusione e il disordine precedenti, a spiegare perché parlo di accordi per quarte: la loro origine, dato che nella letteratura musicale si presentano — per quel che ne so — soprattutto come serie di quarte sovrapposte, mi autorizza a farlo.

Alla loro prima comparsa nella musica anche gli accordi per quarte, come probabilmente tutto ciò che poi acquista valore di normale mezzo tecnico, si presentano come mezzo d'espressione impressionistico. Si pensi ad esempio all'effetto del tremolo degli archi quando fu usato per la prima volta, e si capirà che qui non si tratta certo di un freddo esperimento tecnico, ma di un'idea musicale provocata da una possente necessità espressiva. Il vero musicista pretende una nuova sonorità, con tutto il suo effetto di inusitato e di moderno, solo perché deve esprimere sentimenti nuovi e inauditi che premono nel suo animo. Per i posteri che procederanno sulla stessa via, questo risultato sarà solo una sonorità nuova, un mezzo tecnico; ma in realtà esso è assai di più, perché una sonorità nuova è un simbolo trovato involontariamente: esso preannuncia l'uomo nuovo, che in esso si esprime.

Tali nuove sonorità, destinate a divenire tipiche di tutta la produzione di un artista, si presentano spesso già nelle sue primissime opere: per esempio si può vedere in Wagner che già *Lohengrin* e *Tannhäuser* contengono accordi che più tardi diventeranno tanto importanti per il suo mondo armonico. Ma nelle opere giovanili essi compaiono isolatamente, posti nei punti più in vista, in quei punti che hanno un'espressione singolarmente nuova: perché l'autore pensa che essi diano *tutto*, dicano *il massimo*, rappresentino un mondo, diano voce a un nuovo universo di sensazioni, *esprimano in modo nuovo ciò che è nuovo, cioè un uomo nuovo*. Tutto questo si può costatare facilmente in Wagner, a noi ancora abbastanza vicino per farci ricordare che cosa v'era di nuovo in lui e già abbastanza lontano per poterlo, in un certo senso, osservare nel suo insieme e per comprenderne l'evoluzione e l'evoluzione del nuovo da lui scoperto. Partendo dalla concezione corrente che si aveva allora della musica, egli obbedisce dapprima solo alla necessità di esprimersi purchessia, senza curarsi del nuovo e del bello, dello stile e dell'arte, ma senz'accorgersene si introducono

anche caratteristiche di una determinata evoluzione. Nel primo caso capita che egli non riesce a ottenere ciò che qualsivoglia artigiano avrebbe fatto impeccabilmente e incontra degli ostacoli destinati a creare un nuovo alveo alla corrente di espressioni che egli porta dentro di sé; ma nel secondo caso il risultato è positivo; è un'intuizione, qualche manifestazione diretta, inconscia, spesso brutale, a volte quasi infantile del suo proprio essere.

Il giovane artista invece non si conosce, non avverte ancora in che cosa egli differisce dagli altri e soprattutto dalla tradizione, ma segue grosso modo ciò che gli offre la sua educazione, senza essere in grado di infrangerla su tutta la linea in favore delle sue tendenze. Egli non apre nessuna breccia, e dove ci riesce non lo sa, credendo che la sua opera non differisca in nulla da ciò che si ritiene artisticamente buono; e quando la dura realtà della critica gli fa notare che nella sua opera non tutto va secondo le regole — come del resto dev'essere in ogni vero artista — si desta improvvisamente dal suo sogno e si avvede che la sua opera non coincide perfettamente con quei valori medi dati dalla cultura, incomincia ad osservare in che consiste la diversità delle sue preferenze e delle sue antipatie. *L'artista coraggioso si abbandona completamente alle sue tendenze; e solo chi si abbandona ad esse è coraggioso, e solo chi è coraggioso è un artista.* Manderà allora per aria la tradizione, si scuoterà di dosso i risultati dell'educazione, balzeranno in primo piano le sue tendenze, gli ostacoli creeranno un nuovo corso alla corrente dei suoi sentimenti e si imporrà sugli altri un colore preciso che, nel quadro precedente, era subordinato: è nata una nuova personalità, un uomo nuovo! Ecco un esempio di evoluzione dell'artista, dell'evoluzione dell'arte.

Tutto questo gli altri lo chiamano rivoluzione e accusano gli artisti che assecondano e amano queste necessità espressive, di tutti i possibili delitti raccolti nell'immondezzaio del repertorio linguistico della politica, dimenticando però che questo fenomeno può essere inteso come una rivoluzione solo in senso analogico e che questa analogia deve essere esatta solo nei punti *rapportati* tra loro, cioè *simili*, e non sotto ogni punto di vista. Un artista che ha una buona idea nuova non va scambiato con un dinamitardo o un incendiario; e la somiglianza tra la comparsa del nuovo in campo spirituale e le rivoluzioni politiche sta tutt'al più nel fatto che, per un certo periodo, predomina ciò che incontra successo, e in quest'aspettazione il vecchio si sente minacciato dal nuovo. Ma le differenze sostanziali

sono maggiori, in quanto le conseguenze di un pensiero, essendo di natura spirituale, sono durature, mentre le conseguenze delle rivoluzioni, limitate come sono al settore materiale, sono transitorie. Inoltre l'arte nuova non ha mai avuto l'intenzione o l'effetto di scacciare o addirittura di distruggere l'arte antica che l'aveva preceduta: anzi, nessuno come l'artista che crea veramente il nuovo ama i suoi predecessori con più profondità, amore e rispetto; perché il rispetto è coscienza della propria condizione e l'amore senso di comunanza spirituale. V'è forse bisogno di ricordare che Mendelssohn — e anche lui a suo tempo era nuovo — riesumò Bach, che Schumann scopersé Schubert e che Wagner ha sollecitato la comprensione di Beethoven con l'opera, la parola e l'azione?

È molto meglio paragonare la comparsa del nuovo con la fioritura di un albero: essa è il divenire naturale dell'albero della vita. Ma se esistessero alberi interessati a impedire questa fioritura, allora essi potrebbero chiamarla, appunto, «rivoluzione». Coloro che vorrebbero eternare l'inverno dovrebbero combattere la primavera, anche se vi sono già dovuti passare le cento volte e se hanno potuto costatare che, in fondo, questa primavera (odiata) è anche la loro primavera. Ma basta aver la memoria e la vista corta per scambiare il divenire con il sovvertimento, per credere che se il nuovo nasce da ciò che, a suo tempo, era pure nuovo, esso significhi distruzione dell'antico.

Il dato impressionistico dei nuovi mezzi d'arte, quando essi compaiono per la prima volta, è per me il vagito di un essere in divenire, tutto sentimento senza traccia di coscienza, ancora fortemente legato alla cellula germinale che è più intimamente connessa all'universo della nostra coscienza; ma è anche segno di una peculiarità che più tardi produrrà un frutto eccentrico, diverso dagli altri perché organizzato in modo particolare. Esso è un sintomo delle possibilità che più tardi diventeranno certezza, un presagio velato di misterioso splendore. Come questi elementi appartengono a ciò che *unisce all'universo, alla natura*, così essi si presentano quasi sempre *come espressione di un'atmosfera naturale*: il torrente fa pensare alla sorgente.

È singolare che questi felici elementi di novità, anche se costituiscono solo il punto di partenza di un'evoluzione che finirà col superare di gran lunga tali primitivi fenomeni, non perdono mai del tutto la loro efficacia: anche se l'evoluzione successiva giungerà a un supremo spiegamento artistico, essa non provocherà mai un'impressione del ti-

po prodotto dalla sua prima comparsa. Penso al passaggio del corno nel finale della *Pastorale* e alla sonorità dei corni da caccia lontani all'inizio del secondo atto di *Tristano*, che per noi non perderanno mai il loro fascino, per quanto i principi armonici su cui si basano si siano poi sviluppati molto di più:



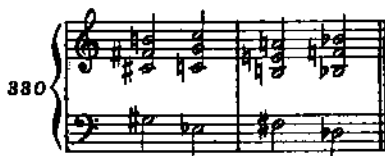
In Beethoven non è solo un pedale normale con sopra una melodia priva di terza, e in Wagner non è solo l'impiego dei suoni naturali del corno, dal momento che gli altri corni producono nelle sue stesse opere anche altri suoni naturali: è una constatazione evidente che non ha bisogno di essere spiegata. Beethoven dovette avvertire bene questa singolarità, se il suo senso della forma lo spinse a rispondere a questa con un'altra singolarità, in modo da «risolvere» la prima, se così si può dire: l'armonia della tonica arriva (ciò che è curioso dal punto di vista ritmico) sulla seconda metà della battuta (v. es. 328 al segno §).

Credo che questi due passaggi siano il punto di partenza di tutti gli accordi per quarte usati dai compositori moderni. Certe successioni di quarte in Mahler, il tema di Jochanaan nella *Salomè*, gli accordi per quarte di Debussy e Dukas vanno riportati all'effetto curioso originato da questi accordi; e forse in questa verginità si esprime già il futuro della nostra musica. Ma è una verginità che avverte solo chi è in grado di avere delle impressioni, cioè gli impressionisti. L'organo dell'impressio-

nista è un meccanismo dall'accordatura estremamente raffinata, un sismografo che registra i movimenti più lievi; gli impulsi più delicati eccitano la sua sensibilità, mentre le impressioni più violente la distruggono. Per il vero impressionista seguire questi delicatissimi impulsi, che la persona rozza non avverte mai, perché avverte solo le sensazioni più violente, è un'attrazione irresistibile. Lo attira tutto ciò che è lieve, appena percettibile, dunque ciò che è misterioso; e questo eccita il suo desiderio di gustare ciò che nessuno ha mai tentato. Dunque la tendenza dell'inaudito a rivelarsi a chi ne è in cerca, è grande come quella di chi cerca di scoprirlo; e in questo senso ogni artista veramente grande è un impressionista, poiché la reazione più raffinata agli stimoli più lievi gli rivela l'inaudito, il nuovo.

Questo si rivela in modo particolarmente evidente in Debussy, il cui impressionismo impiega anche gli accordi di quarta con tale forza che essi paiono indissolubilmente legati al nuovo da lui espresso, ed essi possono essere considerati con ragione come sua proprietà spirituale, anche se è possibile dimostrare che prima di lui e contemporaneamente a lui si scrivevano accordi analoghi. Comunque può darsi che questo dipenda anche dal fatto che in lui questi accordi esprimono atmosfere naturali, in quanto sembra proprio che attraverso loro parli la natura: ed è evidente che davanti al linguaggio della natura tutto il resto passa in secondo piano.

Anch'io, come probabilmente anche altri, ho scritto degli accordi per quarte senza ancora conoscere la musica di Debussy, e anzi forse anche prima, o almeno di certo contemporaneamente a lui; per quel che ne so li ho usati, per la prima volta, nel già citato poema sinfonico *Pelleas und Melisande*:



Essi si presentano qui isolati una sola volta per esprimere un'atmosfera la cui peculiarità mi indusse contro voglia a trovare un nuovo mezzo d'espressione. Sì, contro voglia, perché ancor oggi ricordo che indugiai a scrivere quest'armonia, ma non potei farne poi a meno data la chiarezza

con cui essa mi si imponeva. Ripresi poi gli accordi per quarte solo molto tempo dopo, nella *Kammersymphonie*,¹ senza ricordare il caso precedente e senza nel frattempo aver fatto la conoscenza con la musica di Debussy o di Dukas. Qui le quarte, rispondendo a una necessità espressiva tutta diversa, di giubilo impetuoso, danno vita a un compatto tema del corno,



si espandono architettonicamente sul pezzo e danno la loro impronta a tutta la musica. Ne deriva così che esse qui non compaiono in veste melodica o come effetto armonico puramente impressionistico, ma la loro peculiarità compenetra l'intera costruzione armonica; eppure esse producono accordi come tutti gli altri.

Mi si perdonerà che io mi occupi così minutamente della mia opera: ma lo devo, non sapendo se prima di me v'è stato qualche altro compositore che ha usato questi accordi in questo senso armonico.² Infatti il senso armonico comprende in sé anche l'impiego di questi accordi come possibilità espressiva impressionistica: dunque, come dice Karl Kraus, quando parlo di me parlo di quello che ci interessa.³

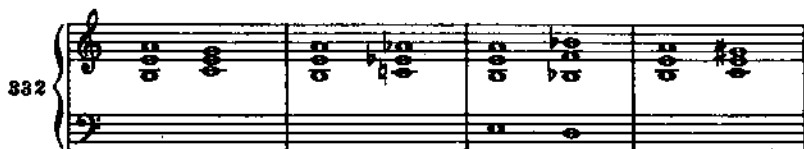
In questa e nelle mie opere posteriori non compaiono tutte le forme possibili di accordi per quarte. Darò qui solo alcune indicazioni.

Si possono avere accordi di tre, quattro, cinque, sei suoni e più, che nell'insieme permettono una notevole varietà:

1. [In *mi* bem. magg. per 15 strumenti solisti, op. 9 (1906).]

2. È possibile, anzi è probabile, che anche altri abbiano usato questi accordi oltre me: Mahler, Strauss, Pfitzner. Ma non li conosco, perché non mi sono saltati all'occhio o forse non li ho notati. Non voglio affatto garantirmi una priorità in tal senso: ci tengo ben poco, perché so benissimo che non è questo che ha importanza.

3. [Karl Kraus (1874-1936), critico, drammaturgo, poeta, esercitò sulle giovani generazioni una influenza, pari a quella di Schönberg, nel rinnovamento dei valori letterari e nella critica sociale del tempo.]



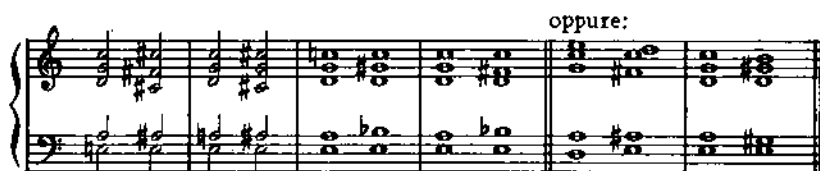
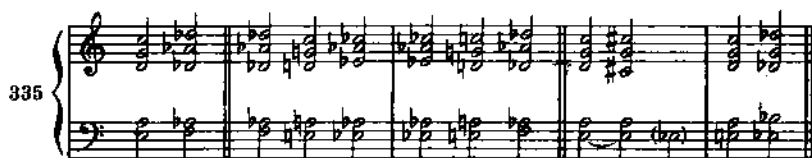
L'accordo per quarte di quattro suoni può essere addirittura prodotto mediante alterazioni partendo dal sistema per terze (v. 333 *b* e *c*).



Lo stesso dicasi per l'accordo di cinque suoni, il quale, come quello di quattro suoni, può tener luogo di una dominante da cui è possibile derivare questi due accordi con l'alterazione discendente della fondamentale (sempre che la si voglia ammettere), della settima e della quinta nell'accordo di quattro suoni, con la contemporanea alterazione discendente e



ascendente della fondamentale (da *la* $\flat$ a *la* o *si* $\flat\flat$ e a *sol*), della quinta (da *mi* $\flat$ a *mi* e a *mi* $\flat\flat$), e con la terza legata nell'accordo di cinque suoni. Nell'esempio in questione ho fatto uso di rivolti, ma se non ci si formalizza sulle quinte parallele si possono naturalmente impiegare anche le posizioni fondamentali.



Nell'es. 335 abbiamo alcuni collegamenti di accordi per quarte con accordi normali. L'accordo per quarte di sei suoni contiene una nona minore (rispetto al basso) e dunque è tra gli accordi per quarte la prima dissonanza «dura»: si tenderà allora a trattare prima questa nona, risolvendola o altro. Dò qui solo i collegamenti in cui si ha la risoluzione della nona:



Si badi che ho indicato solo le risoluzioni negli accordi più correnti, tralasciandone altri meno usuali il cui impiego del resto non dovrebbe praticamente provocare obiezioni, come dimostra l'es. 337 a:



L'es. 337 *b* mostra come, facendo scendere di semitono tre suoni (il *si* al *si* $\flat$, il *la* al *la* $\flat$ e il *sol* al *fa* $\sharp$) si ottiene l'accordo per toni interi (questo collegamento si presenta anche nella mia *Kammersymphonie*) e come questo accordo dia origine nuovamente, facendo scendere di semitono gli altri tre suoni rimanenti (il *do* al *si*, il *re* al *do* $\sharp$ e il *mi* al *mi* $\flat$), a un accordo per quarte di sei suoni.

Naturalmente è possibile indicare anche accordi per quarte di sette, otto, nove e più suoni; ma poiché non li conosco in questa forma, pur avendoli certamente già impiegati io stesso, tralascio di descriverli dal punto di vista teorico. Anche qui la teoria potrebbe servire di stimolo, senza però, come ho detto spesso, anticipare gli eventi. Ci sarebbe peraltro un motivo che potrebbe spingermi a continuare l'esposizione di questo sistema armonico, e cioè il fatto che la costruzione per quarte degli accordi può portare a un accordo contenente tutti i dodici suoni della scala cromatica, raggiungendo così se non altro la possibilità di studiare sistematicamente quei fenomeni armonici che già appaiono nelle opere di alcuni di noi: gli accordi di sette, otto, nove, dieci, undici e dodici suoni.



Non solo io, ma anche i miei allievi Alban Berg e Anton von Webern hanno impiegato accordi del genere; e anche l'ungherese Béla Bartók e il viennese Franz Schreker, pur seguendo una via più vicina a Debussy, Dukas e fors'anche Puccini, non ne sono molto lontani. Per quanto sembri peral-

tro che i più dotati compositori della nostra giovane generazione tendano a usare accordi del genere,¹ sarebbe poco utile costruire già oggi un sistema, in quanto la troppo breve distanza che ancora ci separa da questi fenomeni ci confonde la visione. Tuttavia la costruzione per quarte permette, come si è detto, di giustificare tutti i fenomeni armonici; e supponendo che certi suoni centrali possano essere eliminati, cioè che un accordo possa essere costituito per esempio del primo, secondo, quarto e decimo suono, si possono spiegare anche gli accordi del sistema per terze. Quest'ultimo invece, sia che si sovrappongano terze di ugual grandezza o una determinata serie di terze di grandezza diversa, non raggiunge questo risultato senza che si ripresentino ben presto delle ripetizioni. Alternando una terza maggiore con una terza minore (accordi maggiori) si ha già al nono suono una ripetizione del secondo (es. 339 *a*), mentre gli accordi minori danno la ripetizione già all'ottavo suono (es. 339 *b*). Le sovrapposizioni di sole terze minori producono solo quattro diversi suoni (es. 339 *c*),

1. La lista di coloro che oggi (1921) impiegano questi mezzi sarebbe parecchio lunga. Ma non penso nemmeno di ridurre il valore del mio libro prendendo spunto dai fatti del giorno e dandogli attualità. Neppure sono proprio lieto della quantità e della qualità di questi compagni di lotta, per i quali esiste naturalmente un nuovo «indirizzo» e che si chiamano atonalisti. È un termine da cui devo tenermi lontano, perché sono un musicista e non ho nulla a che fare con l'atonale. Il termine «atonale» potrebbe solo indicare qualcosa che non corrisponde affatto alla natura del suono. Già il termine «tonale» è usato impropriamente se lo si intende in senso esclusivo e non inclusivo: esso può avere un senso solo se si ammette che tutto ciò che deriva da una successione di suoni — sia esso vincolato mediante la relazione diretta a una unica tonica o mediante legami più complessi — costituisce la tonalità. È evidente che in base a questa definizione, che è l'unica giusta, non è possibile creare un'antitesi ragionevole che corrisponda alla parola «atonalità». Se tutto nella musica oppure tutto ciò che deriva da una successione di suoni, deve caratterizzare l'atonalità, dove si può introdurre la negazione? Un pezzo di musica dovrà sempre essere tonale almeno per il fatto che da suono a suono vi deve essere una relazione in base alla quale i suoni, siano essi successivi o sovrapposti, diano una continuità accettabile come tale. In tal caso, forse, non si potrà avvertire chiaramente né dimostrare la tonalità; e queste relazioni potranno essere oscure o di difficile comprensione, o addirittura incomprensibili: ma qualsiasi rapporto di suoni non potrà mai essere chiamato «atonale», così come un rapporto di colori non può essere definito «aspettrale» o «acomplementare», perché questo tipo di antitesi non esiste. Inoltre non si è studiato il problema se ciò a cui lo schiudersi di queste nuove sonorità dà vita, non sia appunto la tonalità di una serie di dodici note; anzi probabilmente lo è, e allora questo sarebbe



un fenomeno parallelo alla circostanza che ha dato luogo ai modi gregoriani, a proposito della quale ho detto (v. p. 27) che «si sentiva l'attrazione di una tonica ma non si sapeva quale fosse e allora le si provavano tutte». Qui non la si sente affatto, eppure ciononostante probabilmente essa esiste. Volendo per forza trovar dei nomi si potrebbe pensare ai termini «politonale» o «pantonale»: ma prima di tutto bisognerebbe stabilire se questa musica non è semplicemente tonale. Questo termine è dunque un assurdo ed è certo che tra gli «atonalisti» ve ne sono molti che farebbero meglio ad occuparsi davvero di ciò che è atonale piuttosto di produrre delle brutte opere (faccio eccezione per il compositore viennese Josef Hauer, le cui teorie sono profonde e originali anche dove le trovo esagerate, e le cui composizioni, anche dove mi sembrano più «esercizi» che composizioni vere e proprie, rivelano un vero talento creativo, e il cui contegno umano lo rende rispettabile per coraggio e abnegazione); ma io credo che anche costoro non riuscirebbero a produrre – almeno finché useranno dei suoni – nulla di veramente atonale. Solo è triste che l'idea che «oggi sia lecito scrivere tutto» trattenga tanti giovani dall'imparare qualcosa di buono, dal comprendere le opere dei classici, dal farsi una cultura: in fondo anche prima era lecito scrivere tutto, ma i risultati non erano senz'altro buoni. Soltanto i veri maestri non possono permettersi di scrivere tutto, perché essi devono fare ciò che è necessario, devono adempiere il loro compito. Solo a coloro che hanno il coraggio e il fervore di accettare le conseguenze e il grave peso che è stato loro accollato contro la loro volontà, solo ad essi è dato di prepararsi a questo compito con ogni assiduità, tra mille dubbi di non riuscirci, tra mille scrupoli di non aver ben compreso ciò che impone loro una forza superiore; il che è ben diverso dal vezzo di seguire una tendenza. E più arduo.

[Joseph Matthias Hauer (1883-1960) doveva più tardi pubblicare alcune opere teoriche: *Deutung des Melos* (Leipzig 1923), *Vom Melos zur Pauke* (Wien 1925) e

mentre le sovrapposizioni di sole terze maggiori ne producono solo tre (es. 339 *d*). Sovrapponendo due terze minori e due terze maggiori si avrebbero dieci suoni diversi: ma il decimo e il dodicesimo suono sono ripetizioni di suoni precedenti e solo l'undicesimo è nuovo (es. 339 *e*). Un tale sistema corrisponderebbe del resto meno del sistema per quarte ai principi naturali, poiché basandosi sulle due terze minori esso ha in comune con l'idea di una triade maggiore soltanto il principio della struttura per terze. Lo stesso vale per i due tentativi esposti negli es. 339 *f* e *g*, che pure contenendo tutti i dodici suoni derivano da due prodotti artificiali del sistema come lo sono tanto la triade eccedente, su cui si basa il primo esempio, quanto l'accordo di settima diminuita, su cui si basa il secondo.

La tesi fondamentale che la natura delle dissonanze è solo una questione di gradualità, mi induce a respingere la concezione dei suoni estranei all'armonia, e all'ardimento di definire il sistema della struttura per terze come insufficiente, quindi a valutare la possibilità di un sistema armonico per quarte: ciò farà saltare la mosca al naso ai difensori delle opere d'arte tradizionali (che io, del resto, non attacco, ma semmai credo di comprendere meglio e di rispettare più intimamente) e ancor più agli autori di trattati che restano vincolati a un'estetica antiquata in quanto fraintesa.

Ho saputo, per esempio, che un tale, venuto per un'indiscrezione a conoscenza di alcuni fogli del manoscritto e di alcune indicazioni sul contenuto del mio libro, chiamò questo trattato «una grande apologia della musica moderna»: questo non mi secca neanche poi tanto, ma devo comunque respingere tale definizione, perché inesatta. La musica moderna ha infatti bisogno più di essere eseguita che difesa, e l'interesse di respingere gli attacchi diminuisce quanto più diventa evidente che gli accusatori, spiegando a battaglia la critica contro l'opera, l'impotenza contro il vigore, la sterilità contro la produttività, non fanno che distruggere se stessi. La loro inattività in campo creativo toglie loro ogni valida speranza nel futuro, ma diviene un delitto quando essi, imitando le maniere dell'arte, esigono con voce stridente che si attribuisca il massimo rispetto ai loro siste-

Zwölftontechnik, die Lehre von den Tropen (Wien 1926), formulando quasi contemporaneamente a Schönberg una sua teoria dodecafonica fondata su 44 «tropi» elaborata nelle sue precedenti ricerche sul «melos» atonale in base allo studio dell'antica musica cinese; teoria che non ebbe però alcun seguito nella prassi musicale.]

mi, ponendoli più in alto delle opere reali. Con questo non voglio esprimere spregio per i sistemi e anzi ammiro in altri senz'ombra di invidia, al punto di essere quasi ingiusto, questa dote, che a me manca, di costruirne.

Heinrich Schenker,¹ per esempio, per quanto non pervenga mai alla chiarezza totale, lo rispetto e lo stimo solo per il fatto che è uno dei pochi che aspirano veramente a creare un sistema, ma ancor più perché ama e comprende opere del passato con la stessa mia passione, tanto che pur essendo assai lontani per quanto concerne il presente e il futuro della nostra arte, siamo tanto più vicini per quanto concerne il passato. Ma quando, come mi è stato detto, parla in un nuovo libro sul contrappunto del tramonto della composizione, sostenendo che oggi nessuno può più comporre, non sta certo a un livello più alto di coloro che come invalidi rimpiangono «il buon tempo passato». Certo non bisogna essere contenti del proprio tempo: non però perché esso non è più il buon tempo passato, ma perché non è ancora quello nuovo, futuro e migliore. Da questi attacchi gratuiti non v'è nessun bisogno di difendere la nostra arte; e la virulenza che in essi si esprime è psicologicamente interessante perché mostra che gli incrollabili difensori dell'arte antica sono assai inquieti sul risultato della loro difesa e della nostra lotta. Essi presagiscono e temono che l'arte del passato vincerà ancora e conquisterà alla sua destra un posto d'onore per l'arte nuova, per la sorella minore.

Secondo la buona saggezza militare antica ogni azione di difesa deve essere impostata prendendo l'offensiva; il che significa che una buona difesa non si deve praticamente distinguere da un attacco: chi cerca verità teoriche *basandole su giudizi estetici dati, senza controllare se quest'estetica e questi giudizi sono esatti*, le sue teorie rivelano una sola aspirazione, l'aspirazione di procurarsi faticosamente delle dimostrazioni di questi giudizi; e sono prive di valore. A questo punto sono io l'accusatore, ed ho tutta la buona volontà di distruggere: non io sono il difensore, ma loro, perché – e questa è la grande differenza tra noi – io ho affrontato questo problema e non ho dato una risposta campata in aria, come ha fatto per esempio Riemann, orgoglioso del fatto che la sua teoria

1. [Nelle cit. *Neue musikalische Theorien und Phantasien*, al cui 1° vol. (*Harmonielehre*, Stuttgart 1906), già cit. precedentemente dall'A., si devono aggiungere il II° vol. (in due parti: *Kontrapunkt*, I, Stuttgart 1920, e *Kontrapunkt*, II, Wien 1922) e il III° (*Der freie Satz*, Wien 1935).]

riesca a formulare le regole con maggior rigore e precisione, senza accorgersi che proprio per questo sarà superata tanto più rapidamente.

Sembra che anche Mayrhofer,¹ di cui avrei forse già letto da un pezzo il libro *Der Kunstklang* se non fosse scritto con tanta pedanteria, si arresti di fronte a questa barriera. Anche lui è sul punto di darci una teoria, il che sarebbe una lodevole impresa in quanto finora una vera teoria non l'abbiamo; ma egli definisce la dissonanza come il necessario complemento della consonanza, accentuando così il rapporto di contrasto, per cui dubito che egli possa arrivare al punto a cui forse potrebbe giungere senza accettare questo compromesso tra l'estetica e la verità. Peccato, perché ho l'impressione che fosse su una strada alquanto giusta, a parte la terminologia intricata, che fornisce dei nomi senza fornire delle idee precise. Ma pur partendosi dall'estetica e scendendo a patti con essa, non è escluso che possa trovare qualcosa di esatto.

Per me poi è stato, in un certo senso, più facile che per quegli studiosi che non sono compositori. La loro estetica per me non era un elemento dato, non foss'altro per il fatto che la fantasia, l'orecchio e il senso formale me ne imponevano un'altra; giacché per me quei divieti e quegli obblighi di cui essi si affaticano a render ragione, erano eliminati a priori dall'idea musicale, che dimostrava il contrario. Mi saliva così spontanea alle labbra la domanda se l'estetica fosse nel giusto; e non fu la riflessione a decidere inizialmente a suo sfavore, ma la sensibilità musicale. Anche se con la riflessione sono giunto a risultati diversi, non l'ho fatto per difesa, ma perché avevo la sensazione di non far altro che esporre, raccontare e descrivere come si svolgono realmente i fenomeni musicali nella mia produzione. Il mio orecchio aveva risposto affermativamente... e tutta l'intelligenza di un musicista sta proprio nell'orecchio.

Così ho forse inventato qualcosa che già esisteva, ma almeno l'ho inventata e non scelta fra altre, l'ho trovata fuori (che è quanto dire «inventata») perché l'ho sentita: ho sentito che il mio raziocinio mi rendeva impossibile correggere una cattiva idea musicale; e mi son detto

1. [Robert Mayrhofer (1863-1935), musicologo austriaco, autore di diverse opere teoriche, tra cui *Der Kunstklang*, vol. I: *Das Problem der Durdiatonik*, Wien 1910; riallacciandosi alle teorie di Moritz Hauptmann (*Die Lehre von der Harmonik*, Leipzig 1868), propose tra l'altro la soluzione del problema maggiore-minore in maniera differente dalla tesi Oettingen-Riemann, prendendo in considerazione due triadi che hanno la stessa terza (*Parallelklänge*).]

che questo non poteva essere un caso e che ci doveva essere una legge. Questa legge è quella dell'idea musicale. Ero arrivato così al punto di meditare sul rapporto del mestiere con l'arte, al punto di stabilire che l'arte e il mestiere si somigliano come il vino assomiglia all'acqua. Certo, nel vino v'è dell'acqua, ma chi parte dall'acqua è un sofisticatore. Si può anche meditare una volta solo sull'acqua, ma allora si impone una netta separazione; e questo mi ha portato a vedere in un metodo di composizione nient'altro che un insegnamento di «mestiere». Così è risolto il nostro problema, poiché le necessità di un mestiere non vincolano anche l'arte. Per me nell'arte l'afinalità rappresenta insieme all'espressione il massimo: in tal modo ho potuto indirizzare l'insegnamento del mestiere solo all'utilità pratica, che qui è al suo posto, anzi è inevitabile, mentre là non entra per nulla. Ma sono due cose che non hanno niente in comune tra loro.

Non raccomanderò all'allievo di servirsi nei suoi esercizi di composizione delle armonie che ho indicate qui, a meno che esse non si trovino anche in altri trattati più antichi. Le composizioni dell'allievo, per quanto egli si serva di mezzi più o meno moderni, saranno cattive o buone in base alla relazione tra il suo talento innato a dover dire qualcosa e la sua capacità di esprimersi. L'insegnante può influenzare solo una parte di questo rapporto, cioè la capacità di esprimere; e forse nemmeno questa, poiché dubito addirittura che questa capacità possa essere accresciuta per mezzo di espedienti tecnici. Imitando la tecnica dei suoi modelli l'allievo non impara a esprimere se stesso; gli si può mostrare «come si deve fare», mettendo in rilievo che anche altri hanno fatto così: questo potrà essere insegnamento dell'arte, ma non ammaestramento dell'artista, poiché la capacità di esprimersi non dipende certo dalla maniera e dal numero dei mezzi artistici a disposizione. Con essi tale capacità può evolversi, dal momento che non esiste solo per ciò che esprime in se stessa, ma vive anche di ciò che hanno fatto gli altri. Tuttavia l'opera di chi è veramente dotato presenta, in fin dei conti, esteriormente solo un rapporto minimo con la tradizione che le è servita di modello.

L'artista d'ingegno osserva se stesso, e in base a questa auto-osservazione si evolve, partendo dalle condizioni preliminari, dai modelli che prima gli erano serviti forse di sostegno, di punti d'appoggio nel tentativo di muovere i primi passi; infine egli *non scrive secondo le regole dell'arte, ma secondo l'imperativo dell'artista.*

Tra lo stile di Mozart e di Beethoven vi sono, per esempio, differenze sostanziali: questo oggi è chiaro a chiunque, ma tali differenze non sono così grandi da poter stabilire nell'uno l'impiego di leggi diverse da quelle

dell'altro; al contrario vi sono passaggi, anzi interi passi, di Mozart che potrebbero quasi essere di Beethoven, e viceversa. Questa circostanza sembrerebbe in contrasto con quanto si è detto prima. Ma risalendo ancora più indietro, al XVI o al XVII secolo, le differenze diventano ai nostri occhi talmente labili che è assai facile scambiare tra loro gli stili. La distanza dall'oggetto in esame ha un effetto talmente livellatore da cancellare le differenze di personalità; diventa praticamente impossibile distinguere dal lato stilistico — per non dire anche da quello contenutistico — un artista dall'altro, e si percepisce solo quello che è a tutti comune e da cui noi estraiamo le regole artistiche. Da una certa lontananza si avverte solo lo spirito dell'epoca, e chi può mettersi a sufficiente distanza avverte lo spirito stesso dell'umanità; le personalità singole scompaiono alla distanza, ma diventa visibile ciò che esse esprimono: l'umanità, ciò che vi è di meglio in esse. Solo le vette più alte, che sono più vicine all'osservatore e nelle quali le qualità migliori e più sublimi si innalzano dal profondo attraverso vasi capillari, solo loro esprimono lo spirito dell'umanità. Ecco che la distanza, che in un primo tempo rimpiccolisce, ritorna ad ingrandire gli oggetti, e noi torniamo a vedere le vette e le grandi personalità, anche se in maniera diversa. Certo si vede il modo in cui esse stanno in rapporto, ma non si vede più ciò che si poteva osservare da vicino, non si vede più che sono nettamente separate perché *i rapporti reciproci non sono più rapporti d'arte, non sono mezzi d'arte, ma sono rapporti ben più profondi.*

Stando a una distanza media si può trovare, ripeto, una linea che indichi la via seguita dai mezzi e dalle regole dell'arte: supponendo di poter considerare la parte più piccola di una curva come una retta infinitamente piccola, una simile illusione ottica è perfettamente possibile anche nei riguardi del sistema circolatorio che indica le vie percorse dall'evoluzione dei mezzi dell'arte. Non tenendo conto delle digressioni minori, questa può essere benissimo una direttiva accettabile, anzi deve esserlo in quanto lo scopo ultimo è comune, così come sono comuni anche i nostri limiti estremi.

L'occhio di chi voglia comprendere l'arte deve essere in grado di adattarsi a tutte queste distanze, perché le immagini che vediamo in lontananza sono importanti come quelle che ci stanno più vicine. Ma da lontano noi possiamo solo osservare il passato, perché se potessimo osservare da lontano anche il presente terminerebbe ogni lotta, mentre non pos-

siamo essere dispensati dalla lotta, anche se la sua conclusione è predefinita, se ne conosciamo il punto d'arrivo, se sappiamo chi vincerà, come avviene nelle manovre militari dove il vincitore è stabilito in partenza. Tuttavia la lotta deve essere condotta con la medesima serietà come se potessimo cambiarne l'esito; e dobbiamo combattere con la stessa passione come se non sapessimo quale idea riuscirà vincitrice, anche se questa idea vincerebbe ugualmente senza bisogno di battaglie, essendone la vittoria già predisposta. Forse anche la nostra lotta è preordinata: comunque, la passione che vi mettiamo è giustificata.

La prossimità agli oggetti, il presente, che noi avvertiamo nella maniera più immediata e violenta, ci presenta la personalità viva pronta alla lotta, in veemente dissidio col suo ambiente. Le diverse personalità sono nettamente distinte e sembra quasi che non abbiano nulla in comune, che fuoriscano totalmente dalla linea dell'evoluzione, che nulla le colleghi col resto dell'umanità; e come nelle manovre militari quelli che sono destinati a perdere devono tentare di rivolgere a proprio favore tutte le situazioni già note in precedenza, così l'idea destinata a soccombere si difende contendendo ogni palmo del suo terreno. Come nelle manovre il vincitore predestinato non può starsene con le mani in mano, ma deve agire come se ne andasse della sua vita, così l'idea che uscirebbe comunque vincitrice opera con la medesima veemenza: in posizione di battaglia, tutti i muscoli sono tesi, ogni movimento ha uno scopo e un fine. Ecco l'aspetto sotto cui il tempo presente ci presenta la personalità in azione.

Se la prossimità ci mostra la diversità, la distanza ci rivela la comunanza di idee; se il nostro tempo ci mostra le divergenze delle personalità, la semi-distanza ci mostra la somiglianza dei mezzi usati, mentre la grande distanza elimina entrambi i fenomeni, rivelando le personalità nella loro differenza ma anche nel loro effettivo legame, mostrandoci che quel che più conta nella personalità dell'artista è la penetrazione in profondità nel proprio essere: questo esprime la natura vera dell'umanità.

La cosa più importante è la capacità di ascoltar se stessi, di guardare dentro di sé in profondità: questa capacità non si può certo conquistare, e comunque non è possibile insegnarla. L'uomo medio sembra possedere questa capacità solo in pochi momenti eletti; per il resto pare che non viva in base alle sue tendenze ma in base a determinati principi; ma chi ha dei veri principi, i principi dell'umanità, vive anche secondo le sue vere

tendenze, che coincidono appunto con i fondamenti dell'umanità senza che egli lo sappia, anche se forse ne ha sentore.

Allora ciò che noi chiamiamo «mezzi d'arte» o «stile», tutte le proprietà che l'individuo mediocre ritiene necessario di limitarsi a copiare per diventare anche lui un artista, risultano secondarie e acquistano tutt'al più un valore di sintomi. La somiglianza stilistica dei capolavori di un'epoca a noi già lontana si spiega appunto per la distanza esteriore e scompare avvicinandosi, tanto che a ben guardare la linea evolutiva dei mezzi dell'arte è un fenomeno assai complesso. Ma tutto ciò che costituisce lo stile è tipico tutt'al più dell'epoca in cui l'artista attivo lotta con i contemporanei, ed è soltanto un sintomo attraverso il quale i contemporanei dovrebbero scoprire quali sono gli uomini davvero importanti, mentre non ha importanza alcuna in relazione al quadro che vediamo alla distanza.

L'insegnamento atto ad ammaestrare un artista dovrebbe pertanto consistere al massimo nell'aiutarlo ad ascoltare se stesso, perché la tecnica e gli artifici non lo aiutano affatto. Questi ultimi dovrebbero essere possibilmente una scienza segreta, alla quale ha accesso solo chi sa trovarsela da sé. Chi sa ascoltarsi conquisterà questa tecnica, magari per una strada diversa da quella del metodo, magari per vie traverse, ma sempre con infallibile sicurezza: egli saprà udire ciò che a tutti è comune; e ciò che lo distingue dagli altri non è forse il modo in cui lo sente, ma il fatto stesso di averlo sentito. Le maniere rivelate dai mezzi della tecnica sono forse adatte più ad allontanarci che ad avvicinarci all'oggetto reale dell'arte.

Non raccomando dunque all'allievo di impiegare mezzi tecnici moderni. Naturalmente deve farsi la mano per riuscire poi a realizzare gli eventuali imperativi dello spirito; ma per questo bastano anche i mezzi tradizionali. Non si vuol dire che i mezzi nuovi nuocciano, ma forse esiste ancora al riguardo un diritto di proprietà, diritto assai superbo che nega di dar via libera a chi non paga col proprio impegno personale. Ma chi si impegna troverà la strada e la troverà in un modo che lo autorizza anche a farne uso: per lui questa nuova via è aperta, ma è bene che rimanga chiusa per chi vuole solo farsi la mano. Essa finirà pure col diventare un bene comune, ma allora chi vi camminerà non vorrà certo più imparare «come si fa a imitare una personalità».

Già per il fatto che non raccomando l'uso di queste armonie, non ho bisogno di darne una valutazione estetica: chi ci arriverà da sé non avrà certo bisogno di un cicerone, perché l'orecchio e il senso della verità

gli saranno guida più sicura di qualsiasi legge artistica. Ma v'è anche un altro motivo per cui posso farne tranquillamente a meno, senza per questo essere inferiore ai normali trattati. Ecco: le vecchie teorie ci danno un sistema che contiene ciò che l'esperienza definisce «bello». Ma vi sono in esse anche altre cose, che non sono raccomandate e anzi vengono addirittura proibite. Il metodo comunemente seguito è questo: si dispone un certo numero di combinazioni possibili, escludendo per mezzo di eccezioni i casi ritenuti inadatti; ma un sistema che presenta delle eccezioni non è tale o è insufficiente. Inoltre ho dimostrato che le ragioni di queste eccezioni sono per lo più errate e che — questa è per me la cosa più importante che si dovrebbe imparare da questo libro — queste eccezioni non sono che l'espressione di un determinato gusto artistico; l'unico rapporto di questo gusto con quello naturale consiste solo nel fatto che gli è assai inferiore; e queste eccezioni sono solo un imperfetto adeguamento alla natura, mentre adeguandosi a lei si deve arrivare allo scopo che mi sono prefisso in questo libro. Anzi ancora oltre, ancora più in là. Dunque le regole sono tutt'al più indicative solo per il grado in cui penetrano nel dato naturale; e non sono leggi naturali, ma leggi che vengono spazzate via dalla prima novità. E proprio io dovrei dare di queste leggi, proprio io dovrei fare una valutazione di questo genere e introdurre delle nuove eccezioni? Nessuno che fin qui si sia trovato d'accordo col mio metodo, potrà pretendere questo da me.

Immagino già che mi si farà quest'obiezione: come sarà possibile distinguere tra la persona capace e l'imbrattacarte, se non v'è nulla che stabilisce che cosa è buono e che cosa non lo è? Intanto devo dire che non mi interessa molto di saper distinguere chiaramente la persona capace, a cui miriamo in questa sede, da un imbrattacarte, poiché la capacità di quest'ultimo, consistente di fatto solo nel sapere bene a memoria e saper rispettare le leggi, ha ben poco di rispettabile. Saper individuare la trascuratezza è veramente difficile quanto superfluo: la capacità dell'artista non ha niente a che vedere con lei, perché l'artista non fa nulla che gli altri ritengano bello, ma solo ciò che per lui è necessario. Se poi gli altri vogliono applicare alle sue opere le leggi della bellezza è affar loro — visto che non possono vivere senza queste leggi — trovarne di quelle che siano adatte allo scopo.

Ma sono poi davvero necessarie, davvero non è possibile gustare i capolavori dell'arte senza queste leggi di bellezza? Che dire allora dell'impressione che l'arte fa al profano, che non sa nulla delle intavolature? Schopenhauer definisce l'ammirazione dei mediocri per il capolavoro d'arte come

una fede cieca nell'autorità. Questo è esatto per quanto riguarda le grandi masse; ma tra i profani ho trovato individui che avevano organi di percezione assai più raffinati della maggior parte dei professionisti; e so di sicuro che vi sono musicisti più sensibili alla pittura di molti pittori, come vi son pittori più sensibili alla musica della maggior parte dei musicisti.

Se non si vorrà ammettere questa verità, si vorrà almeno riconoscere, sempre che abbia un senso estendere la comprensione dell'arte, che la capacità emotiva e discernitrice del profano ne è presupposto indispensabile. Se il profano avverte l'arte deve anche essere in grado di valutarla, sempre che ciò sia necessario! Allora è in grado di valutarla per quello che è in sé e non ha bisogno di leggi della bellezza. Ma dunque che ci stanno a fare, queste leggi? Forse servono al critico? Chi è in grado di distinguere col palato un frutto buono da uno cattivo, non deve saper esprimere questa differenza in formule chimiche, e non ne ha bisogno per rendersene conto. Per contro, come può uno che non ha palato giudicare i cibi? E di che utilità sarebbe a costui la formula chimica? Sarebbe poi egli in grado di applicarla e, se lo fosse, a quali mai fini l'applicherebbe? Forse che l'allievo ha bisogno delle leggi per sapere fin dove può spingersi? L'ho appena detto fin dove può arrivare: fin dove lo spinge la sua natura, che egli deve sforzarsi di percepire esattamente se vuole essere un vero artista. Se invece vuole solo essere un artigiano, gli ostacoli verranno da sé e gli stessi impedimenti che lo tengono lontano dal novero degli artisti gli impediranno anche di spingersi troppo oltre.

Se invece un giovane è dotato, sbagli pur strada una volta e vada pure più in là del limite che gli impone il suo talento! Poco importa se egli non diventerà qualcosa di speciale per essere andato troppo lontano o rimasto troppo vicino. Ma i matti hanno paura di essere presi in giro, cioè di essere riconosciuti per quello che sono, e hanno paura di farsi imbrogliare: in loro è questa incertezza che va protetta. Mi sembra quasi che le leggi della bellezza, non potendo – almeno in questa forma – essere fine a se stesse, abbiano lo scopo di proteggere chi è inferiore da chi lo prende in giro, o anche di proteggerlo segretamente dall'essere sopraffatto da una nuova bellezza. Nulla teme il mediocre più di essere costretto a cambiare la sua concezione della vita; ed egli si è imposto un ideale che esprime questo terrore, l'ideale del «carattere». L'uomo «di carattere» è (variando una frase di Karl Kraus) quello la cui arteriosclerosi deriva dalla concezione che ha dell'universo.

Ma le leggi della bellezza potrebbero essere un fine a sé anche in altra forma, cioè intese come descrizione dei risultati espressivi comuni al maggior numero possibile di opere d'arte, come tentativo di riportare il più gran numero possibile di risultati espressivi al minor numero possibile di cause comuni, di coordinare i fenomeni per darne una prospettiva completa. Questo potrebbe esserne il fine, ma non dovrebbe andare più in là, né dovrebbe mai giungere alla conclusione che ciò che si presenta uguale nella maggior parte dei capolavori dell'arte debba essere così anche in tutti gli altri. Basterebbe quello, che è già più di quanto si può desiderare, ma comunque il massimo che si può ammettere.

Mi si chiederà perché mai io scriva un trattato d'armonia se desidero che la tecnica diventi una scienza segreta. Potrei rispondere che insegno perché la gente vuole imparare e io insegnare, cioè diffondere ciò che ritengo buono. Ma di fatto sono convinto che imparare è necessario. L'artista deve imparare magari solo per fare errori di cui più tardi dovrà liberarsi, poiché l'ondata d'energia che spazza via l'errore lava via nell'artista anche gli altri impedimenti che lo insudiciavano: per guarire un catarro oculare, bisogna provocare un'inflammazione all'occhio, in modo che guarendo non si sana solo l'inflammazione, ma anche la malattia vera e propria. Inoltre l'artista deve imparare perché non tutti devono incominciare da capo e sperimentare di persona tutti gli errori che accompagnano il cammino del sapere umano: fino a un certo punto ci si può e ci si deve affidare all'esperienza dei predecessori. Se una parte delle loro esperienze e delle loro osservazioni essi l'hanno fissata nella scienza, vi è un'altra parte — che non so se è la più fidata — che riposa nell'inconscio, nell'istinto. Abbiamo il diritto e l'obbligo di dubitare, ma farsi indipendenti dall'istinto è difficile quanto pericoloso, perché accanto alle cose giuste e sbagliate, accanto alle esperienze e alle osservazioni dei nostri padri, accanto a ciò che noi dobbiamo alla loro e alla nostra tradizione, abbiamo forse nell'istinto una capacità in divenire, che è la conoscenza del futuro; e forse ne possediamo anche altre, di cui l'uomo acquisterà un giorno coscienza, e che oggi può al massimo presentire e intravedere senza poterle però mettere in azione.

L'attività dell'artista è istintiva; poca influenza vi prende la coscienza, ed egli ha la sensazione che ciò che fa gli sia dettato da dentro, che egli lo faccia solo obbedendo alla volontà di qualche forza che è in lui e di cui ignora le leggi. Egli non è che l'esecutore di una volontà a lui celata,

dell'istinto, dell'inconscio che è in lui, di cui non sa se è nuovo o vecchio, buono o cattivo, bello o brutto: sente solo l'impulso a cui deve ubbidire. In questo impulso può esprimersi il vecchio come il nuovo, le idee legate al passato e quelle presaghe del futuro, le antiche verità o i nuovi errori, la sua natura musicale, così come l'ha ereditata da un suo antenato musicista o come se l'è conquistata attraverso lo studio della tradizione, ma forse anche l'effusione di una forza che cerca nuove vie; insomma, il giusto o lo sbagliato, il nuovo o l'antico, il bello o il brutto: come può saperlo l'artista che segue solo il suo istinto? Chi avrebbe mai l'ardire di voler distinguere nell'istinto, nell'inconscio, il giusto dal falso? Di separare il sapere ereditato dagli avi e la facoltà espressiva concessa dallo spirito? Lo voglia o non lo voglia, l'artista deve apprendere, perché ha appreso ancor prima di essere in grado di volerlo. Nel suo istinto, nell'inconscio sta un tesoro di sapienza antica che egli farà valere senza volerlo; e quello che gli insegna il maestro non nuocerà all'artista, come non gli nuoce ciò che ha appreso in questa maniera istintiva, prima ancora che la sua coscienza avesse preso forma.

V'è poi il mediocre, colui che non è produttivo in quel senso supremo; e soprattutto questi deve imparare. Per lui imparare è fine a se stesso, e suo compito è di ricevere come scienza ciò che in realtà è solo una fede: è la scienza che lo fa forte, mentre all'altro basta la fede. Egli non trova da sé, all'inizio, nulla; e nemmeno saprebbe progredire oltre se cominciasse a mezza strada. Se vuole rimanere mediocre come è nato, deve saper fare in modo che la distanza verso l'alto e verso il basso sia sempre identica; e siccome quello che sta più in alto progredisce, egli deve saperlo seguire alla debita distanza. Deve invece imparare ciò che non ha bisogno di scoprire, perché è già scoperto, e che non è del resto in grado di scoprire, altrimenti entrerebbe nel novero di chi sta in alto. Non è necessario né possibile proteggerlo dagli errori, ma con l'insegnamento si può condurlo al punto che gli è necessario se vuole rappresentare una buona media; e vale la pena di insegnare al fine di condurlo almeno a giudicare esattamente quello che producono gli altri, dal momento che lui stesso non è in grado di produrre qualcosa di valido. «Sono relativamente numerosi gli uomini» dice Adolf Loos «in grado di produrre, ma relativamente pochi quelli in grado di consumare i prodotti.»¹ Anche questo potrebbe essere un fine dell'insegnamento: indicare la strada a coloro che sono destinati a consu-

1. [Vedi nota di p. 340.]

mare i prodotti creati da altri; il che non va fatto servendosi delle regole della bellezza ma ampliando la loro sfera di cognizioni.

V'è poi ancora un motivo, che è forse il più convincente: cioè che la creazione di una teoria può essere anche fine a se stessa; e senza rivolgersi a un vero allievo può rivolgersi a un allievo immaginario. L'allievo non è forse che una proiezione del maestro verso l'esterno; e quando il maestro si rivolge a lui, parla in realtà solo a se stesso: «Parlando con te, mi rivolgo in realtà a me stesso.» L'insegnante insegna a se stesso, è maestro e allievo in uno. Egli vuole mettere in chiaro le cose, eliminando gli sfasciamenti degli antichi errori per introdurne magari degli altri, che saranno però più proiettati verso il futuro; e se egli fa assistere a questo lavoro gli estranei è lo stesso caso di quando crea un'opera d'arte consegnandola al pubblico. Egli è in lotta con se stesso, e la gente ascolta perché sa che questo processo l'interessa profondamente.

Tralascierò dunque tranquillamente di dare una valutazione estetica di queste nuove armonie. Forse un giorno tale valutazione sarà possibile, forse non lo sarà, forse sarà buona e forse no; ma speriamo che sia tanto perspicace da rendersi conto che questi sono i casi ritenuti buoni finora, mentre gli altri per il momento non incontrano ancora alcun favore, ma probabilmente saranno un giorno altrettanto accettabili. Non trascurerò tuttavia di annotare alcune insignificanti esperienze e osservazioni che mi sono venute dallo studio delle opere esistenti. Posso far questo naturalmente solo per istinto; e anche questo istinto dipende da determinate condizioni, da tutto ciò insomma che v'è in me di cultura innata e conquistata con lo studio. Non è dunque che io escluda tutto ciò di cui non farò menzione: forse sono fenomeni che non ho ancora notato e probabilmente non li conosco ancora; forse è a causa di inibizioni della mia cultura se non indico tutto ciò che dev'essere possibile, applicando tutte le combinazioni esistenti.

Quando compongo decido solo in base al mio sentimento, al mio sentimento della forma, che mi dice quello che devo scrivere, mentre tutto il resto rimane escluso. Ogni accordo che scrivo obbedisce a un'impellente costrizione, alla spinta della mia costrizione espressiva, ma forse anche a quella di una logica inesorabile, ma inconscia, insita nella costruzione armonica. Sono fermamente convinto che questa logica esiste anche qui, almeno nella misura in cui esisteva nei settori più antichi dell'armonia. Prova di ciò è che le correzioni derivate da considerazioni formali esteriori,

a cui la coscienza dell'artista inclina fin troppo spesso, finiscono col rovinare l'idea musicale. Questo mi dimostra che l'idea stessa era necessaria, che le sue armonie sono parte costitutiva dell'idea in cui non è possibile mutare nulla.

Si noterà in genere, impiegando accordi di sei e più suoni, la tendenza ad addolcire le dissonanze disponendo a grande distanza tra loro i singoli suoni dell'accordo: è evidente che si tratta proprio di un addolcimento che imita felicemente l'immagine naturale delle dissonanze, intese come armonici più lontani. In tal senso va inteso il seguente passaggio tratto dal mio monodramma *Erwartung*:¹

340

clarinetto
violino solo
oboe
viola sola
corno inglese
flauto
violoncello solo
corno
clarinetto
viola sola
clarinetto basso
basso tuba
contrabbasso

pp

Questo accordo contiene undici suoni diversi, ma la strumentazione delicata e la così grande distanza delle dissonanze tra di loro fa sì che esso risulti assai dolce. Inoltre c'è forse anche il fatto che i singoli gruppi di suoni sono disposti in modo da potersi facilmente ricondurre a forme precedenti: si veda il primo accordo, dove mi pare che l'orecchio si attenda questa risoluzione:

341

1. [*Erwartung* (Attesa), op. 17, monodramma per voce di soprano e orch. (1909). Poema di Marie Pappenheim. L'es. 340 si riferisce alla seconda batt. primo rigo di p. 42 nella riduz. per c. e pf., U. E., Wien 1922.]

Questa risoluzione non si verifica, ma ciò non pregiudica nulla, come avviene quando essa non si verifica nelle armonie più semplici. Il secondo accordo, riferito a una possibile risoluzione (es. 342 *a*) e all'accordo risolto nell'es. 341, come risulta nell'es. 342 *b*, può essere inteso (es. 342 *c*) come l'addizione di due accordi che hanno in comune un accordo di settima diminuita, il quale a sua volta, con due bassi diversi, si trasforma in due accordi di nona:



Ma non sempre sarà possibile una derivazione di questa sorta e il riferimento a forme del passato non riuscirà sempre, o riuscirà solo con una visione molto ampia: basterebbe, per esempio, che io scrivessi in un'altra occasione questo stesso accordo in una posizione molto più stretta. In un quartetto per archi del mio allievo Anton von Webern si trova il seguente passaggio:¹



Ecco uno dei molti passaggi analoghi contenuti nell'opera *Der ferne Klang* di Franz Schreker:²

1. [A. von Webern: *Fünf Sätze* op. 5 (1909) per quartetto d'archi, I, batt. 5, part. tasc., U. E., Wien 1922.]

2. [Franz Schreker (1878-1934) ebbe una notevole fama come operista nei primi decenni del secolo, interessò Schönberg e i suoi allievi (soprattutto Alban Berg) per le individuazioni timbriche della sua orchestra e per le soluzioni armoniche. *Der ferne Klang* («Il suono lontano»), rappresentata a Francoforte nel 1912, è la sua prima opera.]

344

violini con sordina

corni chiusi
pp

ecc.

Qui però buona parte del risultato armonico deriva dal movimento delle parti: ma sussiste ugualmente la somiglianza con gli esempi precedenti, nel senso che la facoltà delle dissonanze di dar luogo ad accordi non dipende dalle possibilità o dalle necessità di risoluzione. Anche il compositore ungherese Béla Bartók denota in molti pezzi per pianoforte una sensibilità sonora assai simile a questa, come dimostra questo passo:¹

345

ecc.

Interessante anche il seguente caso, tratto da una composizione del mio allievo Alban Berg:²

346

1. [B. Bartók: *Tizennégy Bagatell* («Quattordici bagatelle») op. 6 per pf., Budapest 1908; «Bagatella n. 10».]

2. [Alban Berg: *Vier Lieder* op. 2 (1908-09) per c. e pf.; 4° *Lied* (terzo dei *Mombert-Lieder*), quart'ultima batt., U. E., Wien 1928.]

Non so dire per ora perché esistano fenomeni del genere e perché siano giusti: essi saranno ovvi per chi accetta le mie idee sulla natura delle dissonanze. Comunque io credo fermamente che siano giusti, e lo crede anche un buon numero di altre persone. Per quanto riguarda le successioni di accordi del genere mi sembra che si possa chiamare in causa la scala cromatica, e sembra che esse siano regolate dalla tendenza di presentare nel secondo accordo i suoni mancanti nel primo, suoni che stanno di solito un semitono sopra o sotto quelli. Eppure è raro che le singole parti procedano di semitono, e ho anche osservato che sono rari i raddoppi, cioè le ottave: questo si spiega forse col fatto che il suono raddoppiato verrebbe ad avere una preponderanza sugli altri, diventando in tal modo una sorta di fondamentale, mentre non deve esserlo: o forse con la sua istintiva – e magari esagerata – repulsione di ricordare anche solo alla lontana gli accordi della tradizione. Dalla stessa ragione dipende probabilmente la circostanza che gli accordi elementari dell'armonia precedente non amano presentarsi in questa compagnia. Ma credo che la ragione sia anche un'altra: che essi cioè risulterebbero troppo freddi, aridi, inespessivi.

Forse abbiamo a che fare con un fenomeno che ho già citato in una precedente occasione: cioè che questi accordi elementari, imitazioni imperfette del materiale di natura, ci sembrano troppo primitivi, che manca loro qualcosa come la prospettiva, il senso della profondità, il quale manca per esempio anche nella pittura giapponese, volendola paragonare con la nostra. Forse negli accordi semplici di tre e quattro suoni ci manca la prospettiva, la profondità del suono. Se in un quadro una parte rispetta le leggi della prospettiva e un'altra parte no, l'effetto ne risulta pregiudicato: per questa ragione forse questi accordi un po' vuoti non possono stare accanto a quegli altri così pieni e rigogliosi, mentre l'impiego esclusivo degli uni o degli altri garantisce l'omogeneità di un pezzo e quindi anche un risultato espressivo esatto.

Sia io sia tutti coloro che scrivono armonie di questo genere fanno una precisa differenza tra i momenti in cui si deve scrivere un accordo di cinque, di sei o di più suoni: è questo un fenomeno di rilievo, da cui si dovrebbero trarre conclusioni precise. Non sarebbe possibile, senza pregiudicare il risultato espressivo, lasciar via un suono in un accordo di otto note, o aggiungerne un altro in uno di cinque. Anche la posizione dell'accordo è vincolante: se un suono viene trasposto cambia il significato, cessa la logica

e l'utilità, sembra infranta la coerenza dell'accordo. È evidente che qui esistono delle leggi precise; ma quali siano, non lo so. Lo saprò forse fra qualche anno, o forse le scoprirà qualche giovane. Per ora non mi resta che descrivere i fenomeni come si presentano.

Invece di proseguire nella descrizione preferisco avanzare una nuova idea a mo' di conclusione. Tre sono le qualità del suono: altezza, timbro e intensità. Finora esso è stato misurato solo in una di queste dimensioni in cui si estende, cioè in quella che chiamiamo «altezza». Trascurabili i tentativi fatti di misurare le altre dimensioni, mentre non si è cercato affatto di classificarne sistematicamente i risultati. L'analisi del timbro, che è la seconda dimensione del suono, si trova pertanto in uno stadio assai più grezzo e confuso che non la valutazione estetica delle armonie di cui si è parlato or ora. Ciononostante i compositori continuano ad allineare e a contrapporre gli accordi solo in base alla loro sensibilità, e a nessuno è mai venuto in mente di far stabilire le leggi che regolano questo procedimento da un sistema teorico particolare. La cosa per ora è appunto impossibile e, come si vede, si può scrivere musica ugualmente. Se i tentativi di misurare questa seconda dimensione avessero portato a un risultato apprezzabile, faremmo forse delle distinzioni più esatte, o forse non le faremmo: è un fatto comunque che il nostro interesse per i timbri si fa sempre più vivo, mentre si avvicina sempre più la possibilità di descriverli e classificarli (e con questa possibilità si avvicinano probabilmente anche delle leggi restrittive). Per ora possiamo giudicare l'efficacia estetica di questi rapporti solo con la nostra sensibilità: non ne conosciamo le relazioni con la struttura del suono naturale, forse non ce le immaginiamo nemmeno, eppure scriviamo tranquillamente successioni di timbri che hanno pur sempre qualcosa a che fare col sentimento della bellezza. Quale sistema regola queste successioni?

Non sono portato ad ammettere senz'altro la differenza di timbro e altezza del suono di cui normalmente si parla, ma penso che il suono si manifesta per mezzo del timbro e che l'altezza è una dimensione del timbro stesso. Il timbro è dunque il tutto, l'altezza una parte di questo tutto, o meglio l'altezza non è che il timbro misurato in una sola direzione. Ora se è possibile produrre, servendosi di timbri diversi per altezza, dei disegni musicali che chiamiamo melodie, vale a dire successioni di suoni che con i loro rapporti determinano la sensazione di un discorso logico, deve essere anche possibile ricavare dai timbri dell'altra dimensione – da ciò che chiamiamo solo «timbri» – successioni che col loro rapporto generino una logica equi-

valente a quella che ci soddisfa nella melodia costituita dalle altezze.

Tutto ciò può sembrare una fantasia avveniristica, e forse lo è: ma credo fermamente che si realizzerà, che essa è in grado di accrescere enormemente i godimenti dei sensi, della mente e dello spirito offerti dall'arte, che essa ci avvicinerà all'oggetto dei nostri sogni, che amplierà infine i nostri rapporti con ciò che oggi ci appare inanimato. Questo ci sarà possibile, ridando vita con la nostra stessa vita a ciò che ora è per noi momentaneamente morto, solo perché troppo debole è il vincolo che ad esso ci lega.

Melodie di timbri! Quali saranno mai i sensi raffinati capaci di percepire queste differenze, quale lo spirito tanto evoluto da trovar piacere in una materia così raffinata?

E chi ardirà mai di pretendere qui una teoria!

Indice dei nomi

- Aaron Pietro, xviii
 Al-Farabi, xvi
 Aristosseno di Taranto, xvii, xxi (*nota*)
 Artom C., xxv
 Artusi Giovanni Maria, xxx
 Bach Johann Sebastian, xxviii, 158, 254, 281, 301, 312, 338, 368 (*nota*), 369 (*nota*), 371-374 (es. 219 e 221), 376 (es. 223), 377, 380-382 (es. 225, 226 e 228), 389, 409 (es. 232), 413 (es. 234), 414, 421, 422 (es. 242), 431 (es. 266), 432, 463, 465, 502
 Banchieri Adriano, xxviii
 Bartók Béla, 508, 526 (es. 345)
 Beethoven Ludwig van, xxxv, xxxvi, 54, 69, 254, 281, 301, 302, 305, 358, 363, 444 (es. 284), 480, 502, 503 (es. 328), 515, 516
 Bellermann Johann Gottfried, 54, 56
 Berg Alban, xi, 3, 508, 526 (es. 346)
 Brahms Johannes, 54, 121, 149 (*nota*), 202, 216 (*nota*), 254, 259, 319, 363, 382, 458 (es. 316), 479
 Bruckner Anton, 35, 49, 339 (*nota*), 481
 Busoni Ferruccio, 29, 30, 494-496
 Capellen Georg, 494
 Corneille Pierre, xxxi
 Cotton Johannis (Affligemensis), xviii
 Dallapiccola Luigi, 29 (*nota*)
 Debussy Claude, 488, 491, 494-495 (*nota*), 497, 503-505, 508
 Descartes (Cartesio) René, xxxii
 Dukas Paul, 503, 505, 508
 Ehrenfels Christian von, xxii
 Erasmo da Rotterdam, xxix
 Euler (Eulero) Leonhard, xxxi
 Fogliani Lodovico, xxix
 Fux Johann Joseph, 226-227 (*nota*)
 Galilei Galileo, xxx
 Galilei Vincenzo, xxx
 Gesualdo da Venosa, xxvii
 Gevaert François-Auguste, xxi, xxiii
 Glareanus (Loriti) Heinrich, xxi (*nota*), xxix

- Goethe Johann Wolfgang, 121 (*nota*), 496
- Grossi Lodovico, xxviii
- Guido d'Arezzo, xxiv, xxv
- Halm August, 439
- Händel Georg Friedrich, 54
- Hauer Joseph Matthias, 510 (*nota*)
- Hauptmann Moritz, xii, 513 (*nota*)
- Haydn Franz Joseph, 54, 301
- Helmholtz Hermann, xxiv, 495 (*nota*)
- Hornbostel Erich von, 495 (*nota*)
- Hucbald de Saint-Amand, xviii
- Husserl Edmund, xv, 495 (*nota*)
- Kandinsky Wassili, xiv
- Kant Immanuel, xxxv, 121 (*nota*)
- Kraus Karl, 505, 520
- Leibniz Gottfried Wilhelm, xxxi
- Le Rond d'Alembert Jean, xxxii-xxxiii
- Liszt Franz, 488
- Loewengard Max, 118 (*nota*)
- Loos Adolf, 340, 428, 522
- Machault Guillaume de, xx
- Maeterlinck Maurice, 2
- Mahler Gustav, xi, 5, 87, 121, 364, 417 (es. 235), 420, 480, 496, 503, 505 (*nota*)
- Marenzio Luca, xxvii
- Marsenne, xxxi, xxxii
- Mayrhofer Robert, 513
- Mendelssohn-Bartholdy Felix, 382, 502
- Monteverdi Claudio, xxiv
- Mozart Wolfgang Amadeus, 54, 77, 165 (*nota*), 166 (es. 82), 281, 301, 302, 305, 310, 363, 394, 410 (es. 233), 413, 445 (es. 285), 447, 460, 462 (es. 305), 463, 488, 515, 516
- Murger Henri, 84 (*nota*)
- Neumann Robert, 3, 30 sgg., 481 sgg.
- Oettingen, 513 (*nota*)
- Palestrina Pierluigi da, xxvii
- Pappenheim Marie, 524 (*nota*)
- Pfitzner Hans, 87, 491, 505 (*nota*)
- Ploderer Rudolf, xiv (*nota*)
- Ptolomeo, xxix
- Puccini Giacomo, 508
- Racine Jean, xxxi
- Rameau Jean-Philippe, xii, xxvi, xxix, xxxi-xxxiii, xxxv, xxxvi
- Ramis (o Ramos) Bartolomé de, xxix
- Reger Max, 87, 369 (*nota*)
- Richter Ernst Friedrich Eduard, 17
- Riemann Hugo, xii, xxxii (*nota*), 81-82 (*nota*), 216 (*nota*), 494 (*nota*), 512, 513 (*nota*)
- Rore Cipriano de, xxvii
- Rufer Josef, xiv (*nota*)
- Sauveur Joseph, xxxii
- Schenker Heinrich, 148-149 (*nota*), 217 (*nota*), 402, 429 (es. 262), 430, 483, 512
- Schönberg Arnold, 436 (es. 267), 439 (es. 237 a), 480, 491 (es. 324), 504 (es. 330), 508, 524 (es. 340 e 341)
- Schopenhauer Arthur, 20, 121 (*nota*)

Schreker Franz, 508, 525, 526 (es. 344)

Schubert Franz, 151, 339 (*nota*), 502

Schumann Robert, 54, 254, 319, 424 (es. 247), 480, 502

Sechter Simon, 339 (*nota*)

Stein Erwin, XI, XIV (*nota*), 3, 4, 535 sgg.

Strauss Richard, 87, 369 (*nota*), 417, 420, 437, 461, 491, 492, 496, 503, 505 (*nota*)

Strindberg August, 2

Stumpf Karl, 494-495 (*nota*)

Tartini Giuseppe, XII, XXXIII, XXXIV (*nota*)

Vicentino Nicola, XXVII

Wagner Richard, XII, XXXVII, 35, 54, 55, 83 (*nota*), 121 (*nota*), 301-303, 305, 321-326 (es. 189 e 190), 329 (es. 194), 330, 481, 486, 489, 492 (*nota*), 500-503 (es. 329)

Weber Karl Maria von, 301, 305

Webern Anton von, XI, XIV (*nota*), 3, 508, 525 (es. 343)

Weingartner Felix von, 496

Weininger Otto, 2

Wellesz Egon, XI

Werckmeister Andreas, XXVIII

Wolf Hugo, 35, 481

Zarlino Gioseffo, XXIX-XXXII

Indice delle materie

Abbellimenti, 59 sg., 419

come spiegazione delle dissonanze, 171, 180, 404, 407

Accordo, 14 sgg., 31 sgg.

affinità tra accordi, 289 (affinità di quinta e di terza), 292 sg., 484; affinità tra le tonalità, 190, 281 sg., 338, 485 sg.; affinità tra tonalità maggiore e minore omonime, 261 sg., 275 sg., 467 sg., 485 sg.; affinità tra tonalità parallele, 212 sg., 261 sg., 485 sg.

accordi alterati, 223, 281, 441 sgg.; v. anche Nona, accordo di; Settima, accordo di; Triade

accordi di cinque e più suoni, 393 sg., 463, 484, 486 sg., 488 sgg. (accordi per toni interi), 499 sgg. e 505 sgg. (accordi per quarte), 515 sgg., 523 sg.

disposizione degli accordi, 42 sgg., 150 sgg. (norme per l'uso)

diversa interpretazione degli accordi, 193

(Accordo)

accordi estranei alla scala, 216 sg.,
223, 483

accordi incompleti, 103 sgg., 107
maggiore («divisione armonica» di
Zarlino), xxix - xxx (es. V); (di
Rameau) xxxii

minore («divisione aritmetica» di
Zarlino), xxx (es. VI); (di Rameau)
xxxii - xxxiv; (di Tartini) xxxiii -
xxxiv (e *nota* 1)

neutro, 183, 188, 193; v. anche
Modulazione

posizione degli accordi, stretta e
lata, 45, 50, 105, 270 (nel pedale),
276, 383 (nei corali); accordi di
sei e più suoni, 524 sg., 527; posi-
zione d'ottava, di quinta e di
terza, 48, 50

di quinta e sesta, 111 sgg. (v. anche
Settima, accordo di; Settima, ri-
volti dell'accordo di); - aumen-
tato di quinta e sesta, 309 sgg.,
318 sgg., 329, 333, 468, 481, 483
ripetizione di accordi, 53, 66, 195 sg.
(nelle modulazioni), 382 (nei co-
rali); di suoni nelle parti estreme,
92 sg., 105, 151 sgg.; di una serie
di suoni, 105 (v. anche Progres-
sione)

accordi della scala, 20 sgg., 34, 40 sgg.
di sesta, 67 (nel recitativo), 68 sgg.,
88 sgg., 106 sg.; nel modo mi-
nore, 130 sgg.; norme per l'uso,
153; nel modo maggiore come
sesta napoletana, 297 sg. (v. an-
che Sesta napoletana)

di settima, v. Settima, accordo di sto-
ria dell' - perfetto, xxix sgg.

di terza e quarta, 111 sg. (v. anche
Settima, accordo di; Settima, ri-
volti dell'accordo di); - aumen-
tato di terza e quarta, 309 sgg.,
313 sgg., 329, 333, 468, 483

di terza, quarta e sesta, v. - di
terza e quarta

di terza, quinta e sesta, v. - di quinta
e sesta

di terza e sesta, v. - di sesta
per toni interi e scala per toni in-
teri, 485, 488 sgg.; modo di trat-
tari, 497 sgg.; - e per quarte, 507

accordi vaganti, 166, 312 sg., 324
sgg., 460, 483; nei corali, 369
(*nota*); di passaggio, 426; e tona-
lità sospesa, 481; v. anche Settima
diminuita, accordo di (245, 301);
Triade aumentata (307); Nona,
accordi di (439); - per toni interi
(497), ecc.; i due accordi sul secon-
do grado, 322, 324

Altezza, v. Suono, dimensioni del

Anticipazione, 419 sgg., 431

Antifonia, xvii

Armonici, suoni, 23 sgg., 26 sgg.,
46, 57 sg., 66

e accordi per quarte, 499

e dominanti secondarie, 219 sg.

«armonici inferiori», xxxii, xxxiii
(*nota*)

nel primo e secondo rivolto, 68,
70 sg.

serie degli -, xxxiv (es. VIII)

- e suoni estranei all'armonia, 394, 403 (numero 5), 404
teoria degli - (di Rameau), xxxi sgg.
«terzo suono» di Tartini, xxxiii
e tonalità, 186
- Atonalità, 159, 509 (*nota*)
- Basso, v. Voce umana; v. anche Melodia: condotta melodica delle parti estreme
numerazione del -, 15, 47 sg., 129, 487
fondamentale di Rameau, xxxii
suono al - e suono fondamentale, 51, 64 sgg., 70 sgg., 93 sg., 144, 219 sg., 482; v. anche Fondamentale
- Battuta, 254 sgg.
parti della -, 259, 265 (nel pedale), 377 (nei corali)
- Cadenza, 104 (sensibile), 129 (modo minore), 147, 156 sgg., 163 sgg., 177 sgg., 193 sg., 282, 312, 384
accordi vaganti, 465
ampliamento della - con l'uso di dominanti secondarie, 222, 229
autentica, completa e semicadenza, 384 sgg.
evitata, v. - d'inganno
frigia, 387
che conduce a gradi secondari, 387
d'inganno, 147, 169 sgg., 386; in modulazioni, 194 sg., 344; partendo da dominanti secondarie, 217 (*nota*), 226; partendo dall'accordo di settima diminuita, 243, 252 sg.; nel pedale, 270; nel corale, 369; partendo dall'accordo di nona, 437, 451
note di passaggio, 436
plagale, 169, 360 sg., 373 (nei corali), 386, 453
sottodominante minore, 280, 292
sui gradi della scala, v. Scala, gradi della
successioni abbreviate, 452 sg.
svolta come tonalità a sé stante, 385, 387, 486
trasposizione delle cadenze, 386
- Chiusa, v. Cadenza
- Circolo
delle quinte, 189, 261 (e *nota* 2), 441 (*nota*; v. anche Modulazione)
trasposizione, modulazione al terzo - delle quinte mediante trasposizione di una modulazione al quarto - e viceversa, 274
- Condotta melodica, v. Melodia
- Consonanza, v. Dissonanza
- Contralto, v. Voce umana
- Contrappunto, 14 sg., 33 (*nota*), 255 sg., 394 e 486 (*nota*: polifonia)
- Corale
armonizzazione di corali, 15, 360 sgg., 364 sgg.
luterano, xxviii
- Corona, 264 sg.; v. anche Pedale
- Cromatismo, 127 (falsa relazione), 197 (*nota*: in modulazioni)
in collegamento con accordi della

- regione della sottodominante minore, 286
 e dominanti secondarie, 216 sg., 220 sg., 231 sg.
 note cambiate cromatiche, 429
 note di passaggio cromatiche, 425
 nel pedale, 265
 scala cromatica, 289, 312 sg., 342, 428, 481 sgg., 484 sgg., 493, 509 (*nota*), 527
 storia del -, xxvii sgg., xxxvii sgg.
 suono dell'accordo introdotto per via cromatica, 288 sg., 326
- Dia-pason, xvi
 Dia-pente, xvi
 Dia-tessaron, xvi
 Dissonanza (e modo di trattarla), 58 sg., 64 sg., 82, 115 sg., 170 sgg., 180
 nell'accordo di nona, 437
 nell'accordo di settima, 100 sg.
 e consonanza, 20 sgg., 23 sg., 85 (*nota*), 87 sg., 399 sg., 404 sg., 416, 483, 511
 e consonanza presso i Greci, gli Arabi e nel Medioevo, xvi - xviii
 maggior libertà nel trattamento della -, 175 sg., 404, 483
 di passaggio, v. Passaggio
 nel secondo rivolto, 59 sgg., 71 sg., 93 sg., 177 sg.
 suoni estranei all'armonia, 409 sg.
 nella triade aumentata, 132 sg.; v. anche Triade
- Dodecafonìa
 origine del «metodo dodecafonico»,
- XIII, XIV (*nota*)
 serie di 12 suoni, v. Cromatismo:
 scala cromatica
- Dominante, 41 sg., 61, 239 (*norme*);
 v. anche Nona di dominante; Settima di dominante; Sottodominante
 dominante della dominante, 146
 sg., 225 sg.; nel pedale, 267 sg.
 indugio sulla -, v. Parte tenuta
 diversa interpretazione della - in
 modulazioni al terzo e quarto
 circolo delle quinte, 264 sgg.
 passaggio per la -, 264 sgg., 268
 regione della -, 42, 147, 184, 232;
 e regione della sottodominante
 minore, 282
 ripetizione della -, 286
 secondaria, 216 sgg., 221 sgg., 238
 e 241 (*norme* per l'uso), 482 - 484;
 nel modo minore, 229; e accordo
 di settima diminuita, 241 sgg.;
 nel pedale, 265 sg.; e accordo
 aumentato di quinta e sesta, 311
 sg.; e accordo di nona, 438
- Enarmonia, 189 (*nota*), 249 e 252 (accordo di settima diminuita), 308, 311, 314, 333 sg., 443; v. anche Generi
- Esacordo, storia dell', di Guido d'Arezzo, xxiv sgg.
- Esercizi, 16, 52 sgg.
- Esotismo, 25, 29, 32 (*nota*), 485, 488
- Falsa relazione, 123
 in accordi della regione della sottodominante minore, 287

nell'accordo di settima diminuita,
244, 252

Fenomeni armonico-melodici, 31 sg.,
43, 336, 338, 393 sg., 415 sg., 417
sg., 447, 487, 492

Fondamentale, 24 sg., 26 sgg., 40 sg.,
61 sg.

alterazione della -, 241, 296 sg.,
311, 447

movimenti di seconda della - («di
salto»), 144 sgg., 153, 241 sg.;
nella cadenza (IV-V-I e V-IV-I),
164 sg., 166; nelle secondarie, 238

saliti di quarta ascendente della -,
102, 144 sgg., 153; la - nella
triade diminuita, 62, 126; nel-
l'accordo di settima, 101 sg., 153,
262; nell'accordo di quinta e
sesta, 111 sg.; nell'accordo di
settima diminuita, 245 sg.; nella
triade aumentata, 306; nell'accor-
do di nona, 427 sg.; nelle domi-
nanti secondarie, 230, 238, 482
salto di quarta discendente della -,
148 (*nota*), 153, 238

saliti di quinta della -, v. Quarta,
saliti di

saliti di terza della -, 144, 148 sg.,
153, 238

sottintesa, 140 (v. anche Suono),
145 sg., 170, 242 sgg., 311

successioni di fondamentali, 49, 143
sgg., 153 (norme), 201 (nelle
modulazioni), 264 sg. e 270 (nel
pedale), 286 (accordi della re-
gione della sottodominante); suc-

cessioni «ascendenti» e «discen-
denti», 148, 153

e suono al basso, v. Basso; suono al
e tonalità, 35, 158 sg., 184 sgg.,
483, 509 (*nota*)

Generi

diatonico, cromatico, enarmonico
(presso i Greci), XXI - XXII; nel
Cinquecento, XXVII

Grado

gradi della scala, v. Scala
maggior numero di gradi, 32 (*nota*)
primo -, 40 sg., 53, 69, 92; come
accordo di settima secondaria, 241;
come accordo di quarta e sesta,
v. Quarta e sesta, accordo di; v.
anche Fondamentale; Tonica; Ca-
denza

secondo - nel modo maggiore, 41,
164 sgg.; v. anche Dominante
della dominante (147, 225 sg.);
Settima, accordi di - - secondari
(240); Dominante secondaria (220,
483); Triade: triadi diminuite;
Settima, accordo di; Nona, ac-
cordo di; Sesta napoletana (296
sgg.); Accordo: aumentato di
terza e quarta, di quinta e sesta,
e di seconda (309 sgg.); i due ac-
cordi vaganti sul - - (322 sgg.);
Accordo di settima diminuita sul -
-, v. anche 249 sg., 252; - - nel
modo minore, v. Triade diminuita
nel modo minore; norme per
l'uso, 154; in cadenze svolte co-
me tonalità a sé stanti, 387

- terzo -, 40 sg., 100, 132 sg. (minore), 164 sg. (nella cadenza), 239 (come accordo di settima con la quinta diminuita), 240 (come accordo di settima secondario); v. anche Mediante
- quarto -, 41; nelle cadenze, 163 sgg.; nella cadenza plagale, 164, 169; nella cadenza d'inganno, 169; come dominante secondaria, 230; come accordo di settima secondario, 241; come accordo di settima diminuita sul - -, 243; v. anche Sottodominante
- quinto -, 41, 162 sgg., 169 sg.; il - - e il numero 5, 403; v. anche Dominante; Cadenza
- sesto -, 41; nel modo minore, 121 sg., 134 (*nota*); norme per l'uso, 154; nella cadenza, 167 sg.; nella cadenza d'inganno, 169 sg. (v. anche Cadenza); nella modulazione, 199; come accordo di settima secondario, 240
- settimo -, 41, 52, 57 sgg., 90 sg. (accordo di sesta), 99 sg. (accordo di quarta e sesta), 102; norme per l'uso, 153; accordo di settima, 113, 153, 241; nel modo minore, 121 sg., 134 sg., 181 sg., 199 (modulazione); nella cadenza, 167; trattamento più libero, 180 sgg. (v. anche Sensibile)
- Gregoriano, v. Modi gregoriani
- Intensità, v. Suono, dimensioni del
- Intervallo dissonante, 25, 55 sg., 57, 121, 155
negli accordi vaganti, 334 sg.
negli accordi della regione della sottodominante minore, 286
nell'accordo di settima diminuita, 249, 279, 290
- Legame armonico, 49, 62 sg., 105, 139 sgg.
- Legge della via più breve, 49, 139
- Mediante, 41
- Melodia
armonizzazione di una -, 165, 334 sgg., 362 sg., 366; v. anche Corale: armonizzazione di corali
condotta melodica delle parti estreme, 54, 67 sg., 73, 143 sgg., 151 sgg., 459; soprano, 104 sg., 274; basso, 54, 71 sg., 93, 110, 132, 264 sg.
linea melodica, 15, 32 sg., 45 sg., 54 sg., 95 (accordo di quarta e sesta), 183, 255; nelle modulazioni, 274; nel corale, 365; abbellimenti, 419, 421, 432
melodizzare, 16, 254 sg.
- Modi gregoriani, 216 sgg. (v. anche *nota*); v. anche Modo
- Modo
concetto di «modo» e «tono», xxii - xxiv
greco, modi, xxi - xxii
gregoriani, modi, 28 (*nota*), 118 sgg., 485 sg., 510 (*nota*); 169 (*nota*: ca-

- denza plagale); 366 (*nota*: coralli); dominanti secondarie relative, 216 sgg., 235
- maggiore, 26 sgg., 485 sg.; e minore, 36 sg., 118 sg., 287 sg., 427, 485 sg.; v. anche Accordo: affinità tra tonalità maggiore e minore omomime
- minore, 118 sgg., 153 (*norme*); cadenza, 169 sg.; scala minore, 121 sg., 289 sg., 485 sg.; triadi minori, v. Triade
- origine dei modi «maggiore» e «minore» (modi di Glareanus), xxix
- Modulazione, 16 sg., 184 sgg., 188 sgg., 261 sgg., 292, 337 sgg.
- con l'accordo di settima diminuita, 246 sg.
- con le dominanti secondarie, 222, 226
- con note di passaggio cromatiche, 427
- con la triade aumentata, 309, 338 sg.
- altri schemi modulanti, 463 sgg.
- al primo circolo ascendente delle quinte, 192 sgg., 208 sg.; al primo circolo discendente delle quinte, 204 sgg.; al secondo ascendente, 341 sgg.; al secondo discendente, 341, 346; al terzo e quarto ascendenti, 261 sgg., 274, 470 sgg.; al terzo e quarto discendenti, 275 sgg., 470 sgg., al quinto e sesto, 348 sgg., 468; al settimo, ottavo e nono, 358, 470 sgg.; pedale, 270
- 242 sgg., 301, 461, 476, 483; e cadenza evitata, 170
- accordo di - di dominante, 438
- nell'accordo per quarte, 507; v. anche Quarta: nona nell'accordo per quarte
- come accordo per toni interi, 490
- alterazioni dell'accordo di -, 441 sgg., 447 sgg., 451
- rivolti, 314, 435 sgg.
- Norme (v. Prefazione alla 3^a edizione, 4), 153 sgg.
- condotta delle parti, 155 sg.
- sulle successioni di fondamentali, 153
- per l'uso degli accordi, 153 sg.
- per l'uso degli accordi della regione della sottodominante minore, 285 sgg.
- per l'uso degli accordi di settima diminuita, 252 sg.
- per l'uso degli accordi di settima di dominante secondari, 238
- per l'uso degli accordi di settima con quinta diminuita, 239
- per l'uso delle dominanti secondarie, 238
- per l'uso della triade aumentata artificialmente, delle triadi minori e delle triadi diminuite, 238 sg.
- Nota cambiata, 225 sgg. (*nota*), 373 sg., 382, 419 sgg., 423 sg., 429 sgg.
- Omofonia, xvii
- Organum
- per quinte e per quarte, 77, 78 (*nota*), 81
- Nona, 25, 452
- accordo di -, 11, 393, 405, 435 sgg.; e accordo di settima diminuita,

- storia dell' -, XVIII - XX (es. I, II, III)
- Ortografia, 189 - 190 (*nota*), 327, 443, 476, 485
- Ottava, 25
- ottave parallele, 74 sgg., 107, 139, 425 (di passaggio)
- salto d' -, 56, 93, 179
- Ottavi di tono, 29; v. anche Tono
- Parte tenuta (nel pedale), 264, 268; v. anche Parti; Pedale
- Parti
- condotta delle -, 15 sg., 50 e 63 (incrocio), 54 sg., 68 (nei rivolti), 78, 82, 143 - 144 (*nota*), 232 sg. e 326 (cromatismo), 244 e 249 (accordo di settima diminuita), 255, 285, 418; v. anche Melodia: linea melodica; Quinte e Ottave parallele, ecc.
- estreme, 54 (v. anche Basso e Voce umana); loro condotta melodica, v. Melodia: condotta melodica delle - estreme
- maggior numero di -, 33 (*nota*)
- parte media, 155 sg.; v. anche Voce umana
- moto delle -, 54; in quarti e in ottavi, 260, 288, 348, 373 (corale), 433, 475; moto parallelo, obliquo e contrario, 74 sg., 81 (*nota*), 82 sg., 139 (v. anche Quinte e Ottave parallele)
- scrittura a quattro -, 42 sgg., 50
- parte tenuta (nel pedale), 264, 268
- Passaggio, 58 sgg.
- dell'accordo di quarta e sesta, 95 sgg.; v. anche Quarta e sesta
- dell'accordo di settima, 100 sg., 170, 180; v. anche Settima
- note di -, 11, 59, 419 sgg., 424 sgg.; nel corale, 373 sg., 382; v. anche Corale; Dissonanza (e modo di trattarla)
- nel pedale, 264
- di suoni estranei all'armonia, 408 sgg., 417
- Pedale, 259, 270; v. anche Modulazione
- Portamento, 58
- Primo grado, 40 sg., 53, 69, 92; come accordo di settima secondaria, 241; come accordo di quarta e sesta, v. Quarta e Sesta, accordo di; v. anche Fondamentale; Tonica; Cadenza
- Progressione, 105 sg., 115, 151 sgg., 355 sgg.
- Punti di volta
- nelle dominanti secondarie, 220
- leggi dei - -, 122 sg., 124 sgg., 154 (norme)
- nelle modulazioni, 197, 207, 263 sg., 270 (pedale)
- nel ritardo interrotto, 423
- Quarta, 25, 93
- accordo per quarte, 499 sgg.
- lidia, 216 (*nota*)
- quarte parallele, 80 sg.
- salto di -, 55; salto di - aumentata, v. anche Tritono; salto di - della fondamentale, v. Fondamentale: successioni di fondamentali

- e sesta, accordo di, 68, 93 sgg., 106; e accordo di terza e quarta, 111 sg.; nel modo minore, 130; norme per l'uso, 153; nella cadenza evitata, 175; nella cadenza, 177 sgg., 249, 251, 259 sg., 298; trattamento più libero, 479; e accordo di sesta, 69 (v. anche Sesta)
- sovrapposizione di quarte, 499 sg.
- Quarti di tono, 29, 34 (*nota*); nel Cinquecento, xxvii; v. anche Tono
- Quarto grado, 41; nelle cadenze, 163 sgg.; nella cadenza plagale, 164, 169; nella cadenza d'inganno, 169; come dominante secondaria, 230; come accordo di settima secondario, 241; come accordo di settima diminuita sul —, 243; v. anche Sotto-dominante
- Quinta, 25, 31, 403 (e il numero 5) quinte dei corni, 77
- quinte diminuite, 25, 57 sg., 61 sg., 181; v. anche Secondo e Settimo grado; Triade diminuita; Circolo delle quinte
- quinte di Mozart, 77, 310
- quinte parallele, 11, 74 sgg., 85 (*nota*: nella musica moderna), 139, 183, 418, 425 (di passaggio)
- salto di —, 55; salto di — diminuita, v. Tritono; salto di — della fondamentale, v. Fondamentale: successioni di fondamentali
- e sesta, accordo di, 111 sgg. (v. anche Settima, accordo di; Settima, rivolti dell'accordo di); accordo aumentato di — e sesta, 309 sgg., 318 sgg., 329, 333, 468, 481, 483
- Quinto grado, 41, 162 sgg., 169 sg.; v. anche Dominante; Cadenza e il numero 5, 403
- Raddoppio
- di un suono dell'accordo, 46, 64 (nella triade diminuita), 527
- della terza, 73, 90, 106, 113, 134
- Ritardo, 177 (accordo di quarta e sesta come —), 399, 419 sgg.
- interrotto, 244
- libero, 420 sg.
- Ritmo, 15, 254, 256, 265 (nel pedale), 274, 459; nel corale, 365 (v. anche Corale)
- Rivolti, v. Triade; Settima, accordo di; Nona, accordo di
- origine storica dei —, 68
- teoria dei — (Rameau), xxxi sgg.
- Scala, 26 sgg., 29 sgg. (di 53 suoni), 31 sgg. (*nota*: — di più gradi), 485 sg., 487 e 509 (politonale-cromatica), 492, 495
- gradi della —, 41 sg., 49 sg., 125 (*nota*: gradi «alterati» e «non alterati»), 250, 415, 417, 487; nel modo minore, 124; ricchezza di gradi della —, 282, 465 (v. anche Primo, Secondo grado, ecc.); svolti come tonalità a sé stanti, 223, 268 (nel pedale), 348 (nelle modulazioni),

- 367 sgg. (nei corali), 385, 387, 486 (nelle cadenze)
 come melodia, 96, 98, 289, 328, 420, 426, 428; v. anche Cromatismo: scala cromatica; Accordo: scala per toni interi
 di Zarlino (diatonica pura), xxx (es. VII)
- Seconda, 25
 accordo di, 111 sgg., 151; v. anche Settima, accordo di; Settima, rivolti dell'accordo di
 aumentata, 244; accordo di - aumentata, 309 sgg., 313 sg., 329, 333, 468, 483
 movimento di, 420 sg.; movimento di - della fondamentale, v. Fondamentale: successioni di fondamentali; movimento di - aumentata, 290
 e quarta, accordo di, v. Quarta e sesta, accordo di
- Secondo grado
 nel modo maggiore, 41, 164 sgg.; v. anche Dominante della dominante (147, 225 sg.); Settima, accordi di - secondari (240); Dominante secondaria (220, 483); Triade: triadi diminuite; Settima, accordo di; Nona, accordo di; Sesta napoletana (296 sgg.); Accordo: aumentato di terza e quarta, di quinta e sesta, e di seconda (309 sgg.); i due accordi vaganti sul - - (322 sgg.); Accordo di settima diminuita sul - -, v. anche 249 sg., 252
- nel modo minore, v. Triade diminuita nel modo minore; norme per l'uso, 154
 in cadenze svolte come tonalità a sé stanti, 387
- Sensibile, 91 sg., 104 sg., 118, 220, 232 sg., 238
 nel modo minore, 121 sg.
 come ritardo, 420
- Sesta, 25, 56 sg. e 107 sg. (salto di -)
 accordo di -, 67 (nel recitativo), 68 sgg., 88 sgg., 106 sg.; nel modo minore, 130 sgg.; norme per l'uso, 153; nel modo maggiore come - napoletana, 297 sg.
 accordo aumentato di -, 314
 dorica, 216 (*nota 2*)
 napoletana, 221, 296 sgg., 320, 329 sgg., 333, 348, 354, 468 sgg., 481, 483 sg.
- Seste parallele, v. Terza: terze parallele
- Sesto grado, 41; nel modo minore, 121 sg., 134 (*nota*); norme per l'uso, 154; nella cadenza, 167 sg.; nella cadenza d'inganno, 169 sg. (v. anche Cadenza); nella modulazione, 199; come accordo di settima secondaria, 240
- Settima, 25, 56 (salto di -)
 accordo di -, 100 sgg., 114 sgg., 276, 279 (come accordo «determinante»), 344, 404 sg.; nel modo minore, 134 sg., 460 sg.; sua preparazione con l'ottava, 141; nella cadenza, 167; nella cadenza

(Settima)

d'inganno, 170, 172; norme per l'uso, 153 sg., 240 sg. (accordi di - secondari); collegamenti di tutti gli accordi di -, 453 sgg., 457 sgg.; alterazioni degli accordi di -, 441, 447 (v. anche Settima di dominante, accordo di)

accordo di - artificiale con quinta diminuita, v. Triade diminuita come dominante secondaria

accordo di - aumentato, 489, v. anche Accordo: aumentato di terza e quarta, di quinta e sesta, e di seconda

accordo di - di dominante, 167; nella cadenza evitata, 170-172, 175; nella cadenza, 179, 259; nella modulazione, 203; come dominante secondaria, 221; come accordo vagante, 314 sg., 484; come accordo per toni interi, 489, 497 (v. anche Settima, accordo di; Quinto grado)

diminuita, 182 sg., 241 sgg., 252 (norme per l'uso), 265 sg. (nel pedale), 301 sgg., 325 sgg., 336, 483; nei rivolti, 251; nei corali, 369 (*nota*); ancora qualche dettaglio, 460 sgg., 476, 478 (v. anche Quinta diminuita; Nona, accordo di; Settimo grado)

movimento ascendente della -, 460 sg.

«proibita» (*übore Sieben*), 174 sg., 436 di Rameau xxxv (*nota*)

rivolti dell'accordo di -, 111 sgg.,

114 sgg.; nel modo minore, 138; norme per l'uso, 154 (v. anche Accordo di quinta e sesta, di terza e quarta, e di seconda)

Settimo grado, 41, 52, 57 sgg., 90 sg. (accordo di sesta), 99 sg. (accordo di quarta e sesta), 102; norme per l'uso, 153; accordo di settima, 113, 153, 241; nel modo minore, 121 sg., 134 sg., 181 sg., 199 (modulazione); nella cadenza, 167; trattamento più libero, 180 sgg. (v. anche Sensibile)

Sistema armonico, 7 sgg., 14 sgg., 115 sg., 395 sgg., 406 sg., 415 sgg., 441 sgg., 481 sgg., 487, 512; intergrazione del -, 441

Sistema temperato, 25, 28, 36, 58, 191 (*nota*), 397, 404

Solmisazione, v. Esacordo

Soprano, v. Voce umana; Parti estreme

Sottodominante, 41; relazione della - minore, 280 sgg., 285 sgg. (norme), 322; in cadenze svolte come tonalità a sé stanti, 387, 483 sg.

regione della -, 147, 184, 232, 238 sg., 276, 282 (nel modo minore)

Suono, 21 sgg., 34 sgg., 404, 482

alterazione ascendente e discendente di un -, v. Cromatismo; Radoppio; Ripetizione di suoni dimensioni del -, 406, 528 suoni estranei all'armonia, 390 sgg., 484

Tenore, v. Voce umana; Parte media

Terza, 25, 31, 371

- maggiore, 365
 minore, 243, 305
 terze parallele, 80 sg., 83 (*nota*)
 c quarta, accordo di, 11 sg. (v. anche Settima, accordo di; Settima, rivolti della); accordo aumentato di - e quarta, 309 sgg., 313 sgg., 329, 333, 468, 483
 -, quarta e sesta, accordo di, v. Terza e quarta, accordo di
 -, quinta e sesta, accordo di, v. Quinta e sesta, accordo di
 salto di - della fondamentale, v. Fondamentale: successioni di fondamentali
 e sesta, accordo di, v. Sesta, accordo di
 sistema per sovrapposizione di terze, 243, 246, 349, 401 sg., 406 sg., 486, 509
 Terzi di tono, 29; v. anche Tono
 Terzo grado, 40 sg., 100, 132 sg. (minore), 164 sg. (nella cadenza), 239 (come accordo di settima con la quinta diminuita), 240 (come accordo di settima secondario); v. anche Mediante
 Timbro, v. Suono, dimensioni del
 Tonalità, 10, 34 sgg., 87, 158 sgg., 184 sgg., 190 sg., 281 sg., 483 sg., 485 sg., 509 (*nota*); e accordi vaganti, 312 sg., 465
 eliminazione della -, 465, 480 sgg., 483 sgg.
 intermedie, 212 sgg., 223, 229, 263, 342 (*nota*; v. anche Dominanti secondarie)
 sospesa, 160, 167
 svolgere come - a sé stante, v. Scala, gradi della
 Toni interi, v. Accordo per toni interi
 Tonica, 41; v. Fondamentale e dominante, armonizzazione con gli accordi di, 376
 Tono, divisione del
 ottavi di -, 29
 quarti di -, 29, 34 (*nota*); nel Cinquecento, xxvii
 terzi di -, 29
 Trasposizione, v. Circolo; Cadenza
 Triade
 aumentata, 124 sg., 132 sg., 153 sg. (norme per l'uso), 199 (modulazione); come dominante secondaria, 222, 485; - aumentata artificialmente (norme per l'uso), 238; in cadenze svolte come tonalità a sé stanti, 387; come accordo vagante, 245 sg., 301, 305 sgg., 328 sg., 481; v. anche Accordi per toni interi, 489, 491
 diminuita, 41, 57, 61 sgg., 153 sg. (norme per l'uso); come secondo e quarto grado nel modo minore, 124, 134 sg.; come dominante secondaria, 221, 239 (norme; diminuita artificialmente), 285 (relazioni con la sottodominante minore), 387 (in cadenze svolte come tonalità a sé stanti); nel pedale, 265; v. anche Secondo e Terzo grado

(Triade)

triadi principali e secondarie, 31, 34, 40 sg., 153 sg. (norme per l'uso), 216 (*nota 2*), 218 sgg.; triadi della scala, 40 sgg.; collegamento delle triadi, 48 sgg., 52 sgg., 88 sgg., 453 sgg.; triadi in modo minore, 124 sgg., 220 sgg., 238 sg. (norme per l'uso della - minore artificiale); alterazioni delle triadi, 441 sgg.; rivolti delle triadi, 65 sgg., 130 sgg. (v. anche

Sesta, accordo di; Quarta e sesta, accordo di)

Trillo, 429

Tristano, accordo del, 324

Tritono, xxvi, 91 sg., 141

Unisono

Unisoni paralleli, 78 sgg., 82; v. anche Ottave parallele

Voce umana, 43 sgg., 47, 50, 82, 155 sg.

Guida pratica al *Manuale di armonia* di Arnold Schönberg
ad uso degli insegnanti e degli allievi, compilato da
Erwin Stein

La vita degli animali di Brehm, la grammatica di Heyse, il trattato di composizione di Marx¹ e tutti quei buoni libri su cui abbiamo studiato, non esistono più. — Erano libri che illustravano solo il punto di vista di un'epoca determinata, eppure ciascuno di essi era al livello di una personalità che non si mascherava dietro un'opinione preconstituita, ma balzava fuori viva come un'individualità di altissimo valore etico. Questi libri discesero da tali vette, per potersi portare all'altezza della scienza moderna, grazie alla modestia degli innumerevoli «rielaboratori», persone troppo discrete spiritualmente e moralmente per scrivere libri in proprio, che non ci tengono a far sapere in che cosa consistono le loro modifiche e si accontentano che i lettori attribuiscono a loro qualcosa di quel che c'è di buono e all'autore qualcosa di quel che c'è di cattivo in queste opere.

Naturalmente il mio manuale di armonia è troppo lungo; e quando l'autore — che è l'ostacolo vivente a ogni ragionevole riduzione — non sarà più di questo mondo, ne faranno le spese tre quarti buoni del libro.

Per conto mio questa «guida» — che io stesso ho incoraggiato — è un tentativo di rendere superfluo anche l'ultimo quarto restante. Saranno peraltro necessarie continue revisioni perché possa tenere il passo coi tempi sempre migliori, affinché le nuove generazioni possano ancora servirsi utilmente di quel poco di buono che si è trovato

1. [Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 4 voll., Leipzig 1837-47, rielaborato da H. Riemann, 1887-90.]

in un'epoca la quale, per essere anteriore, è di conseguenza anche peggiore. Voglio dire che basterà solo ampliarlo, accettando con rispetto quel poco che è degno di essere conservato e lasciando perdere tutto il mio manuale senza apportarvi modifiche.

Per questo ringrazio di tutto cuore l'autore di questa guida, che ha fatto il primo passo per adempiere il mio desiderio.

Arnold Schönberg

Scopo di questa guida è di facilitare l'insegnamento basato sul *Manuale di armonia* di Schönberg. C'è da pensare che la quantità delle idee che esso contiene e l'ampio spazio occupato dalle deduzioni e dalle motivazioni teoriche dei fenomeni armonici, dagli sviluppi polemici, dalla critica ai normali sistemi d'insegnamento, abbiano reso scomoda finora la consultazione del libro agli allievi che intendono solo apprendere o ripassare l'artigianato dell'armonia, e ai maestri che vogliono avere solo un facile panorama della materia trattata. Questa guida vuole render giustizia di tutto questo e guidare il lettore attraverso tutto il corso svolto nel libro, indicando solo ciò che per l'allievo è da apprendere assolutamente.

Abbiamo scelto la forma di un minuzioso «indice delle materie» costituito da titoli e frasi-chiave che rimandano alle corrispondenti pagine e agli esempi musicali del trattato, da cui è desunta letteralmente la più gran parte di questa guida. Abbiamo conservato anche la suddivisione dei capitoli, con l'esclusione solo di alcuni capitoli puramente teorici; le parti più importanti dei capitoli stessi sono state poi suddivise in altri paragrafi. Per facilitare la comprensione abbiamo distinto la materia del corso in senso stretto dalle indicazioni e dagli esercizi: nel corpo normale si troverà la materia che il maestro deve spiegare e che l'allievo deve imparare, in *corsivo* le indicazioni da tener presenti nello svolgimento degli esercizi – limitazioni, estensioni, consigli di varia natura – e in corpo piccolo gli esercizi da svolgere.

La consultazione di questa guida è semplicissima: basta che l'allievo rilegga e impari caso per caso le righe citate del *Manuale* di Schönberg, studiando a fondo i relativi esempi che gli serviranno di modello per

gli esercizi da svolgere: gli esempi sono naturalmente la cosa principale. Il «mestiere» dell'allievo migliorerà quanto maggiore sarà il numero degli esercizi ben svolti; e non mi stancherò mai di ripetere, a questo proposito, che ogni esercizio va svolto in diverse tonalità. Una volta che l'allievo avrà raggiunto una certa scioltezza nello scrivere le successioni di accordi, potrà tentare di risolvere gli esercizi anche direttamente al pianoforte, il che gioverà alla sua presenza di spirito e al suo orecchio soprattutto nelle modulazioni; e, come dice Schönberg, l'educazione dell'orecchio è uno dei compiti principali dello studio dell'armonia. Inoltre l'allievo non trascuri quello che ha imparato della condotta delle parti.

Gli ultimi capitoli trattano armonie e successioni di accordi che si presentano solo nella musica moderna. Ma anche se essi oggi non fanno ancora parte dell'insegnamento normale, è sembrato consigliabile farne fare ugualmente conoscenza all'allievo, dandogli qualche chiarimento su sonorità che oggi gli capita di ascoltare in ogni concerto: anche essi sono stati pertanto inclusi in questa guida.

Erwin Stein

Marzo 1923

Il modo maggiore e le triadi sui gradi della scala

(Capitolo IV del testo di Schönberg)

	pag.	es.
I. Le triadi sui gradi della scala nel modo maggiore		
a) Costruiamo sui sette gradi della scala maggiore sette accordi formati con i suoni della scala	40	1
b) I singoli suoni della scala, quando sono suoni fondamentali, si chiamano <i>gradi</i>	40	
c) Costituzioni delle triadi sui gradi della scala	40-41	
d) Nomi dei gradi della scala	41	
II. Disposizione degli accordi		
a) Rappresentazione delle successioni degli accordi per mezzo della scrittura a quattro parti	43	
b) Registri delle voci	43-44	
c) Estensione delle voci	44	3
<i>Preferire il registro medio</i>	44	4
<i>Usare solo eccezionalmente le note più acute e più gravi</i>		
d) Posizione stretta e posizione lata	45-46	5
<i>Nelle parti superiori la distanza tra due voci non deve superare l'ottava</i>		
e) Nella scrittura a quattro parti occorre raddoppiare una nota dell'accordo	46	
<i>Inizialmente raddoppieremo solo la fondamentale</i>	46	
ESERCIZIO N. 1: Disporre in posizione stretta e lata le triadi della scala (in diverse tonalità)	46-47	6

f) Il <i>basso</i> numerato indica con numeri arabi i rapporti tra i suoni dell'accordo e il suono più grave	pag. 47-48	es. 7
g) <i>Posizione d'ottava, di quinta e di terza</i>	48	

III. Successione delle triadi tonali principali ed accessorie

<i>Non daremo regole, ma solo indicazioni</i>	48
1. <i>Collegando le parti, fare solo i movimenti strettamente necessari al collegamento degli accordi</i>	48-49
2. <i>Collegare solo gli accordi che hanno un legame armonico</i>	49-50
<i>Fare particolare attenzione alla tabella</i>	
3. <i>La fondamentale va data al basso; non incrociare le parti</i>	50

ESERCIZIO n. 2: *Collegare gli accordi in base alla tabella* 50-51

«L'allievo stesso si pone il problema da risolvere»

1. Scelta degli accordi secondo la tabella
2. Scrivere sotto il rigo del basso il numero di grado degli accordi
3. Scegliere la posizione (stretta o lata; di terza, di quinta o d'ottava)
4. Disposizione del primo accordo: attenersi rigorosamente alle domande elencate 50
5. Eseguire il collegamento, sempre attenendosi alle domande 51

Raddoppiare inizialmente solo la fondamentale 51

Esempio di una successione di due accordi 51 8

«L'allievo pensi sempre la successione degli accordi come risultato del *movimento delle parti*» 51

Differenza tra *fondamentale* e nota che sta al basso 51

Esercitarsi a collegare tra loro tutti i gradi della scala 51-52 8

IV. Successione delle triadi tonali principali ed accessorie in brevi esercizi

A) Descrizione dell'assunto	52
-----------------------------	----

B) Sue condizioni	pag.	es.
a) Lunghezza degli esercizi	52	
b) Ripetizioni dei gradi della scala	52-53	
c) Significato del I grado	53	
d) L'esercizio incomincia e finisce con la triade del I grado	53	
e) Ordine di successione dei gradi della scala	53	
<i>Due indicazioni relative alla condotta delle parti</i>	55-56	9
ESERCIZIO n. 3: <i>Scrivere brevi esercizi</i>		
Un esempio	53	11a
Attenersi sistematicamente alla tabella	53-54	11b, c
Eeguire gli esercizi sempre rispondendo alle tre domande	51	
Scegliere posizioni diverse	57	
Esercitarsi anche in altre tonalità	57	

V. Il settimo grado

La quinta diminuita, intervallo dissonante, va preparata e risolta

A) Spiegazione		
a) della preparazione	61	
b) della risoluzione	61	
B) La risoluzione		
a) L'accordo di risoluzione	62	12
b) Movimento della voce dissonante	62	
c) Difficoltà nella condotta delle parti; possibilità di rinunciare al legame armonico	62-63	12
<i>Nella triade diminuita si può raddoppiare la fondamentale o la terza, ma non la quinta</i>		
	64	12f
C) Preparazione col IV o il II grado	64	
Collegando accordi dissonanti abbiamo una nuova domanda a cui rispondere: «Qual è la dissonanza?»	64	
Esempi relativi alla preparazione e alla risoluzione del VII grado	64	13
ESERCIZI n. 4: <i>Preparare e risolvere l'accordo del VII grado</i>		
	64	
n. 5: <i>Farne uso in brevi esercizi</i>	65	

	pag.	es.
VI. Rivolti delle triadi		
Necessità e vantaggi dell'impiego dei rivolti	65	
1. Diversità di risultati nella ripetizione degli accordi	66	
2. Dare al basso una linea più melodica tenendo presente i limiti della sua estensione	67	
Primo rivolto: l'accordo di terza e sesta (6); secondo rivolto: accordo di quarta e sesta (6)	68	14
Valutazione armonica dei rivolti	68	
A) L'ACCORDO DI TERZA E SESTA	73	
<i>Salvo necessità, non bisogna raddoppiare il suono del basso</i>	73	
ESERCIZIO n. 6: Esercitarsi con accordi di terza e sesta di tutti i gradi in posizioni diverse	73-74	15
<i>Nell'accordo di sesta si può raddoppiare anche la quinta</i>	74	
Quinte e ottave per moto retto		
a) Tre modi di muovere le parti	74-75	16/17
b) Quinte e ottave parallele dirette	75	18
c) Quinte e ottave parallele nascoste	76	19
<i>Indicazioni relative alla proibizione di quinte e ottave parallele</i>	88	
Collegamenti delle triadi con il primo rivolto, del primo rivolto con le triadi e dei primi rivolti tra loro		
ESERCIZIO n. 7: Realizzare i collegamenti indicati nelle tabelle A, B e C; ripetere ogni esercizio almeno due volte: col raddoppio dell'ottava e col raddoppio della quinta	88-89	23
Il collegamento di un accordo col proprio rivolto o di un rivolto con la relativa triade in posizione fondamentale si chiama <i>scambio</i>	90	
Esame dei collegamenti col VII grado	90-91	24
Modo di trattare i salti di quinta diminuita e di quarta aumentata	91-92	25

<i>Indicazioni per l'uso dell'accordo di sesta in brevi esercizi</i>	<i>pag.</i>	<i>es.</i>
--	-------------	------------

1. <i>Dal punto di vista armonico</i>	92	
2. <i>Lunghezza degli esercizi</i>	92	26
3. <i>Dal punto di vista melodico</i>		
a) <i>Condotta della linea del basso</i>	93	
b) <i>Ripetizione e varietà</i>	93	
c) <i>Punto culminante</i>	93	

ESERCIZIO n. 8: *Impiegare l'accordo di sesta in brevi esercizi*

B) L'ACCORDO DI QUARTA E SESTA

<i>Modi di trattarlo</i>	97
a) <i>La preparazione</i>	97
b) <i>La risoluzione</i>	97

Due accordi di quarta e sesta non devono essere collegati tra loro

97-98

c) <i>L'accordo di quarta e sesta di passaggio</i>	98
d) <i>La scala come melodia</i>	98

ESERCIZI n. 9: <i>Preparare l'accordo di quarta e sesta</i>	98-99	27a
n. 10: <i>Risolvere gli accordi di quarta e sesta</i>	99	27b, 28
<i>Collegamenti col VII grado</i>	99-100	29
n. 11: <i>Impiegare accordi di quarta e sesta in brevi esercizi</i>	100	30

VII. Accordi di settima

Un accordo di settima è formato da tre terze sovrapposte alla fondamentale: *fondamentale, terza, quinta e settima*

È una *dissonanza*

Risoluzione per mezzo del salto di quarta ascendente della fondamentale

102

Preparazione della settima per mezzo dell'ottava, della quinta o della terza

102

A) Accordi di settima preparati con la *terza*

a) *Esempi relativi alla preparazione e alla risol-*

luzione degli accordi di settima del I e del VII grado	pag. 103	es. 31
b) Collegamenti col VII grado	103	
c) Movimento della <i>sensibile</i>	104	

ESERCIZI n. 12: Preparare gli accordi di settima con la terza e risolverli in brevi esercizi formati coi tre accordi interessati

104 31

n. 13: Scrivere brevi esercizi di 8-12 accordi in cui un determinato accordo di settima viene preparato con la terza. Per la successione delle fondamentali attenersi alla nostra tabella di p. 49

104

Esempi relativi a questo secondo esercizio

104 32/33

Condotta delle parti: in determinati casi l'allievo potrà condurre le parti anche per la via meno breve, se così potrà migliorare melodicamente la voce superiore

105

- B) Accordi di settima preparati con la quinta
- a) Esempi relativi alla preparazione e alla risoluzione
- b) Collegamenti col VII grado

105-106 34
106

Il VII grado è inadatto a preparare il V

ESERCIZI n. 14: Preparare gli accordi di settima con la quinta e risolverli in brevi esercizi formati coi tre accordi interessati

n. 15: Scrivere brevi esercizi in cui un determinato accordo di settima è preparato con la quinta

Escludiamo per ora la preparazione con l'ottava

- C) Preparazione e risoluzione degli accordi di settima con accordi di terza e sesta e di quarta e sesta

ESERCIZI n. 16: Preparare la settima con la terza. Quando l'accordo di preparazione è in primo rivolto bisogna raddoppiare la terza

106-107 35

106

n. 17: Preparare con la quinta

107 36

Un accordo di settima non va risolto in un primo rivolto

107 36/15

Risolvere in accordi di quarta e sesta

108 36/17

n. 18: <i>Scrivere brevi esercizi impiegando accordi di settima</i> preparati con la terza e con la quinta, con triadi e con accordi di sesta e di quarta e sesta, risolvendoli in triadi in posizione fondamentale o in secondo rivolto	pag. 109	cs.
Condotta melodica del basso	109	
Un esempio di come l'allievo deve concepire i suoi esercizi	109	37
Realizzazione dell'esempio	109-110	38/39

VIII. Rivolti degli accordi di settima 111 40a

L'allievo deve impiegare i rivolti nell'intento di dare maggior varietà alla linea del basso e di evitare ripetizioni sgradevoli

ESERCIZI n. 19: <i>Preparare e risolvere gli accordi di quinta e sesta dei gradi I-VI</i>	111-112	40b
n. 20: <i>Preparare e risolvere l'accordo di terza e quarta dei gradi I-VI</i>	112	40d
n. 21: <i>Preparare e risolvere gli accordi di seconda dei gradi I-VI</i>	112	40e
n. 22: <i>Preparare e risolvere gli accordi di quinta e sesta, terza e quarta e di seconda del VII grado</i>	113	40f-h
n. 23: <i>Impiegare i rivolti degli accordi di settima in brevi esercizi</i>	114	40i
Concepire gli esercizi come si è detto a p. 108		
Esercitarsi sempre in tonalità diverse		

IX. Collegamento degli accordi di settima

La settima deve essere stata preparata come consonanza nell'accordo precedente e risolvere discendendo

Alcuni esempi	114-115	40k-m
---------------	---------	-------

Il modo minore

(Capitolo V)

	pag.	es.
a) La scala minore	121	
b) Scala minore melodica ascendente e discendente	122	
c) <i>Le leggi dei punti di volta</i>	122	
1° punto di volta: il <i>sol</i> # deve salire al <i>la</i>		
2° punto di volta: il <i>fa</i> # deve salire al <i>sol</i> #		
3° punto di volta: il <i>sol</i> deve scendere al <i>fa</i>		
4° punto di volta: il <i>fa</i> deve scendere al <i>mi</i>		
Le leggi dei punti di volta servono a garantire le caratteristiche della tonalità minore	123	
I punti di volta 3° e 4° potranno più tardi essere trattati più liberamente	123	

I. Le triadi della scala minore

Struttura delle triadi sui gradi alterati e non alterati	124	41
ESERCIZIO n. 24: <i>Collegare gli accordi</i> secondo la tabella di p. 49 e tenendo presenti i punti di volta		
Tenere sempre presenti le domande di p. 64!	124	
La seconda domanda ha ora questa forma: «Quali sono le dissonanze o i punti di volta da osservare?»		
Molti collegamenti sono per ora impossibili	124	
1. Collegare <i>tra loro i gradi non alterati</i> (v. nota a pag. 125)	125	42
2. Collegare il <i>I con i gradi alterati</i>	125-126	43
3. Collegare il <i>II grado non alterato</i> (e una triade diminuita e pertanto deve risolvere al V grado) <i>e alterato</i>	126	44

4. Il <i>terzo grado non alterato</i> non può essere collegato con gradi alterati	pag. 126	es. 45
5. Il <i>IV grado non alterato</i> non può essere collegato con gradi alterati	127	
<i>La legge delle false relazioni</i>	127	
Continuazione dell'ESERCIZIO n. 24:		
6. Collegare il <i>IV grado alterato</i>	127	46
7. Collegare il <i>V grado alterato</i>	128	47
8. Il <i>VI grado alterato e non alterato</i> non può essere collegato con gradi alterati	128	48

BREVI ESERCIZI IN MODO MINORE

<i>Usare i gradi con alterazioni meno sovente di quelli senza alterazioni</i>	128
<i>Usare gli accordi alterati soprattutto verso la fine</i>	128-129
<i>Il penultimo accordo dev'essere sempre il V grado alterato (dominante)</i>	129
Le alterazioni dei gradi vanno indicate nella numerazione del basso	129

ESERCIZIO n. 25: <i>Scrivere brevi esercizi in modo minore</i>	129	49
--	-----	----

II. Rivolti delle triadi nel modo minore

L'impiego dei rivolti rende possibili alcune successioni prima impraticabili

ESERCIZI n. 26: <i>Collegare accordi di sesta e di quarta e sesta</i>	130	50/55
n. 27: <i>Impiegare i rivolti in brevi esercizi</i>	132	56

LA TRIADE AUMENTATA

a) Preparazione e risoluzione (facendo <i>ascendere</i> la dissonanza)	132-133	57a
b) Sua costituzione	133	
c) Maggior libertà di trattamento: può essere collegata con accordi con cui non ha legame armonico e non ha bisogno di preparazione. Attenzione ai punti di volta!	133-134	

ESERCIZI n. 28: Scrivere collegamenti con la <i>triade aumentata</i>	pag. 134	es. 57
n. 29: Scrivere collegamenti con la <i>triade diminuita del VII grado</i>	134	58

III. Accordi di settima e loro rivolti nel modo minore

a) Accordi di settima della scala minore non tutti sono utilizzabili	134-135	59
b) Preparazione e risoluzione di accordi di settima con suoni non alterati	135	60
c) Esame degli accordi di settima con suoni non alterati	135-136	61

ESERCIZI n. 30: Preparare e risolvere gli accordi di settima con accordi di sesta e di quarta e sesta	136-137	61a
n. 31: Brevi esercizi con uso di accordi di settima		
n. 32: Preparare e risolvere i rivolti degli accordi di settima	138	
Elaborare tutto sistematicamente i Primi, secondi e terzi rivolti di tutti i gradi con suoni alterati e non alterati, preparati e risolti con le triadi e con accordi di sesta e di quarta e sesta		
n. 33: Impiegare i rivolti in brevi esercizi	138	62
n. 34: Collegare tra loro gli accordi di settima		
n. 35: Impiegarli in brevi esercizi		62, 3 e 4

Collegamento di accordi privi di legame armonico
(Capitolo VI)

	pag.	cs.
ESERCIZI n. 36: Collegare <i>triadi di gradi contigui</i>	139	
«Per evitare i parallelismi bisogna far uso del moto contrario»	139-140	63/64
n. 37: Collegare <i>accordi di sesta</i>	140	65/66
n. 38: <i>Preparare</i> gli accordi di settima e i loro rivolti <i>con l'ottava</i>	141	68
Elaborare sistematicamente gli esercizi		
n. 39: <i>Elaborazione in forma di brevi esercizi</i>	142	69
Bisogna compiere gli esercizi in modo <i>maggiore</i> e in modo <i>minore</i> . D'ora in avanti gli esercizi potranno essere alquanto più lunghi		

Qualche consiglio per ottenere buone successioni - Cadenze
(Capitolo VII)

Essendo i mezzi più ricchi, anche gli esercizi dovrebbero cominciare a essere più compiuti e scorrevoli	pag. 143	es.
Difetti formali come conseguenza delle precedenti limitazioni indicati sulla base dell'es. n. 69: condotta del soprano e del basso, successioni delle fondamentali	143	69

I. Successioni delle fondamentali.

a) Salto di quarta ascendente	144	70
b) Salto di terza discendente	144-145	71/72
c) Movimento di seconda ascendente e discendente	145	
Spiegabili come abbreviazione di due movimenti	145-146	73
d) Indicazioni delle successioni come forti o <i>ascendenti</i> , fortissime o <i>di salto</i> , deboli o <i>discendenti</i>	147-148	
e) Salto di quinta ascendente	148	75a
f) Salto di terza ascendente	148	75b, c
g) Impiego delle successioni discendenti	148-149	76
<i>Indicazioni riassuntive</i> (v. anche le «Norme» di p. 153)	149-150	
<i>Varietà nelle successioni di fondamentali! Mescolanza di movimenti per grado congiunto con salti della fondamentale</i>	150	77a, 78

II. Condotta delle parti

a) Varietà e ripetizione	151
--------------------------	-----

b) Ripetizioni di suoni e di intere ripetizioni di suoni	pag. 151	es.
c) Rispettare l'estremità acuta e quella grave	151	
d) Possibilità di miglioramento nelle ripetizioni di suoni al soprano e al basso (v. anche le «Norme» di p. 155)	152	79

III. Norme

1. Successioni di fondamentali	153
2. Uso degli accordi	
A) Nel modo maggiore e minore	153-154
B) Nel modo minore	154-155
3. Condotta delle parti	155

IV. Chiuse e cadenze

A) <i>Distinzione della tonalità</i> dai suoi vicini più prossimi		
La tonalità è espressa dagli accordi della scala	160	
Affinità della tonalità coi suoi vicini più prossimi	160-161	
<i>Do</i> maggiore e <i>sol</i> maggiore; <i>do</i> maggiore e <i>fa</i> maggiore	161	80a, b
La distinzione della tonalità	161	
1. dalla tonalità della <i>sottodominante</i> si ottiene melodicamente col suono <i>si</i> , armonicamente con il V grado	161-162	
Esprimere la tonalità col solo I grado	162	
Esprimere la tonalità col V e col I grado	162-163	
2. dalla tonalità della <i>dominante</i> si ottiene melodicamente col suono <i>fa</i> , armonicamente col IV e col II grado	163	
a) col II grado	163	
b) col IV grado	163	
B) <i>Cadenze</i>		
a) Gli ultimi tre accordi delle chiuse saranno: IV-V-I oppure II-V-I	164-165	
b) Esame delle possibilità d'impiego di altri gradi della scala a fini cadenzali. La successione VI-V-I non è inutilizzabile	166-167	
c) Uso degli accordi di settima e rivolti dei gradi cadenzali	167	

<i>Il V grado (dominante) si usa solo in posizione fondamentale, spesso anche come accordo di settima</i>	pag.	es.
<i>Il II grado si usa in posizione fondamentale e come accordo di sesta, settima, quinta e sesta, terza e quarta</i>		
<i>Il IV per lo più nella posizione fondamentale o come accordo di sesta; più raramente come accordo di settima</i>		
<i>Il VI si usa solo in posizione fondamentale come triade</i>		

ESERCIZIO n. 40: Scrivere brevi esercizi che concludano con cadenze di tre accordi	169	83
Procedere sistematicamente ed esercitarsi anche in modo minore		

V. Cadenze evitate o d'inganno

<i>Cadenza autentica: V-I; cadenza plagale: IV-I e cadenza d'inganno: V-VI e V-IV</i>	169-170	
Impieghiamo la cadenza d'inganno per prolungare la cadenza conclusiva	170	
<i>Il V grado va usato nella posizione fondamentale, spesso anche come accordo di settima</i>	170	
Risoluzioni della settima	174	
a) discendendo: V-I; V-VI, V-III		91a
b) rimanendo legata: V-IV, V-II		91a

Se la settima resta legata, la fondamentale deve salire

«Relazione proibita della settima con l'ottava» («böse Sieben»)	172	92
1. Cadenze d'inganno con l'accordo perfetto sul V grado	174	91b
2. Cadenze d'inganno con l'accordo di settima sul V grado	174	91c
3. Collegamenti analoghi a partire dai rivolti degli accordi di settima	174	93
Attenzione nell'uso del secondo rivolto!	175	

Esempi di esercizi in cui la cadenza è prolungata mediante cadenza d'inganno	pag. 175	es. 94
Introduzione dell'accordo di settima di dominante senza preparazione	175	94b, c
Settima di passaggio	175-176	95

ESERCIZIO n. 41: Scrivere brevi esercizi in cui la cadenza finale è prolungata mediante la cadenza d'inganno e trattando la settima con maggior libertà		
		94

VI. Il secondo rivolto nella cadenza

A) Spiegazione		
a) come ampliamento della cadenza col I grado prima del V	177	96
b) come <i>ritardo</i> prima del V grado	177-178	97
B) Esempi relativi all'impiego del secondo rivolto nella cadenza	178	98
<i>Dopo il II grado in posizione fondamentale il basso del secondo rivolto della cadenza può essere preso di salto</i>		
	179	99
Salto d'ottava del basso invece della nota legata	179	99
C) Effetto di « <i>clicbé</i> » del secondo rivolto nella cadenza	179	

ESERCIZIO n. 42: Impiegare in cadenze il secondo rivolto	98, 99
--	--------

*Maggiore libertà nel trattamento del VII grado
nel modo maggiore e minore*
(Capitolo VIII)

I. Triade diminuita	pag.	es.
a) Trattamento della quinta diminuita	180	
<i>La successione VII-I nella pratica si presenta più spesso della successione VII-III</i>		
b) Tale successione è giustificata dal movimento melodico	180-181	100
<i>La triade diminuita si usa di solito solo in primo rivolto</i>		
	181	
c) Il VII grado come sostituto del V	181	101
d) Le triadi sul II, VI e VII grado nel modo minore	181	102
II. Accordi di settima		
a) Sul VII grado del modo maggiore e sul II del modo minore	182	
b) L'accordo di settima diminuita	182	103
Alcune maniere di risolverlo		
<i>Le quinte nascoste (diminuite e perfette) sono permesse</i>		
	182-183	103f, g
<i>Evitare la risoluzione nel secondo rivolto del I grado</i>	183	103l, m
Risoluzioni dell'accordo di settima diminuita in cui le parti procedono di salto		
	183	104

Modulazione al primo circolo delle quinte

(Capitolo IX)

	pag.	es.
I. Impostazione del problema	188	
a) Descrizione di esso	188	
b) I nostri esercizi si articolano in tre parti	188	
1. Esprimere la tonalità e introdurre gli accordi che permettono il passaggio all'altra tonalità (<i>accordi neutri</i>)		
2. Parte modulativa		
3. Cadenza		
c) Condizioni relative agli accordi neutri	188	
d) Le modulazioni più semplici: al tono parallelo minore, alla quinta superiore e inferiore e alle relative tonalità parallele	188-189	
II. I circoli delle quinte		
a) Spiegazione del termine	189	105
b) Il circolo delle quinte esprime le affinità di due tonalità, ma solo fino a un certo punto	190	
c) Il circolo delle quinte serve a misurare la distanza tra due tonalità	190-192	
d) Tabella del circolo delle quinte per <i>do</i> maggiore e <i>la</i> minore	192	106
III. Modulazione al primo circolo delle quinte		
A) DA <i>do</i> MAGGIORE A <i>sol</i> MAGGIORE		
a) I mezzi per modulare		
1. α) Accordi neutri rispetto a <i>sol</i> maggiore	192	
β) Interpretazione degli accordi	193	

γ) Riassunto: accordi neutri e possibilità di dar loro una interpretazione diversa	pag. 193	es.
2. Accordi atti a modulare: V, VII e III	193	
3. Cadenza nella tonalità d'arrivo	193-194	
b) Esempi relativi alla modulazione da <i>do</i> maggiore a <i>sol</i> maggiore		
1. Le forme più brevi e più semplici	194	
α) Il <i>do</i> magg. è dato come tonalità affermata in precedenza	194	
β) Il I grado di <i>do</i> magg. è (come accordo neutro) = IV di <i>sol</i> magg. (diversa interpretazione dell'accordo)	194	
γ) Parte modulante: V grado di <i>sol</i> come accordo modulante e poi I di <i>sol</i> magg.	194	
δ) Cadenza in <i>sol</i> magg.	194	107a
<i>Per evitare una ripetizione identica, durante la modulazione si può impiegare il I grado in primo rivolto, realizzare una cadenza d'inganno o usare il V grado in rivolto</i>	194-195	107
2. L'impiego di accordi di mediazione (neutri) tra l'accordo di partenza e quello modulante	195	108a-c
<i>Ripassare per l'accordo modulante</i>	195	108c
3. Il VII e il III grado come accordi modulanti	195-197	108d-b
Ripetizione del I e del V grado nella modulazione	197	
B) DA <i>do</i> MAGGIORE A <i>la</i> MINORE		
a) Il mezzo modulante per eccellenza è il V grado con la terza alterata	197	109
b) Diversa interpretazione del I grado di <i>do</i> come III grado di <i>la</i>	197	
c) Rispettare le leggi dei punti di volta!	197	
d) Il II grado come mezzo modulante	198	
e) Il III, VI e VII grado alterati	198	
C) DA <i>do</i> MAGGIORE A <i>mi</i> MINORE		
a) Accordi neutri	199	110

- b) Accordi modulanti: V $\sharp$, II e ancora VII, II, III, VI, e V alterati pag. es.
199-200

ESERCIZI n. 43: <i>Modulare da una tonalità maggiore alla tonalità maggiore della quinta superiore</i>	107/108
n. 44: <i>Modulare da una tonalità maggiore nella minore parallela</i>	109
n. 45: <i>Modulare da una tonalità maggiore nella minore relativa della quinta superiore</i>	110
Dopo il V grado servirsi spesso della cadenza d'inganno	201
Scrivere prima i numeri dei gradi, poi scegliere le posizioni e i rivolti	201
Sotto i primi accordi dell'esercizio indicare i numeri dei gradi che si riferiscono alla tonalità d'inizio. A partire dall'accordo modulante i numeri si riferiranno solo alla tonalità di arrivo	201
Saper dar conto delle successioni delle fondamentali	201
Procedere con sistematicità, da forme brevi e semplici a forme più complesse	
Esercitarsi sempre in tonalità diverse	

D) MODULAZIONE AL PRIMO CIRCOLO DELLE QUINTE DISCENDENTE

- a) Difficoltà della modulazione: I grado di *do* magg. = V di *fa* magg. 204-205
- b) *Da do magg. a fa magg.*
- Al I grado di *do* si può far seguire direttamente il I di *fa* 206 IIIa
- Meglio però inserire l'accordo di settima sul V grado di *fa* 206 IIIb, c
- Altri mezzi per modulare: II, IV, VII grado 206 III d-i
- Cadenze d'inganno IIIk, l

ESERCIZIO n. 46: <i>Modulare da una tonalità maggiore alla tonalità maggiore della quinta inferiore</i>	III
---	-----

- c) *Da do magg. a re min.*

<i>È necessario eliminare il punto di volta do prima di poter introdurre gli accordi col do$\sharp$: si prestano all'uso il IV, II, o VI grado</i>	207	III2
---	-----	------

Accordi modulanti: IV, II, VI grado; V, VII, III grado alterati	pag. 207	es.
Raddoppiando l'ottava del I grado di <i>do</i> (= VII di <i>re</i> min.) solo uno dei due <i>do</i> può obbedire alla legge dei punti di volta. Gli accordi alterati non devono pertanto compari- re tanto presto	207-208	
Raddoppiando la quinta o la terza nel I grado di <i>do</i> si supera questa difficoltà	208	
ESERCIZIO n. 47: <i>Modulare da una tonalità maggiore alla tonalità minore parallela della quinta inferiore</i>		112
E) LE MODULAZIONI AL PRIMO CIRCOLO DELLE QUINTE PARTENDO DALLA TONALITÀ MINORE		
Da <i>la</i> min. a <i>do</i> magg., <i>sol</i> magg. e <i>mi</i> min., <i>fa</i> magg. e <i>re</i> min.		
ESERCIZI n. 48: <i>Dal modo minore alla tonalità maggiore parallela</i>	208	113
<i>la</i> min. è un <i>do</i> magg. che incomincia col <i>la</i> : I di <i>la</i> min. = VI di <i>do</i> magg.		
n. 49: <i>Dal modo minore alla tonalità parallela maggiore della quinta superiore</i>	209	114
Accordi modulanti: V, VII, III grado		
n. 50: <i>Dal modo minore alla tonalità minore della quinta superiore</i>	210	115
Accordi modulanti: II grado, V alterato e VII, oltre a tutti gli altri accordi con suoni alterati		
n. 51: <i>Dal modo minore alla parallela tonalità maggiore della quinta inferiore</i>	211	116
Accordi modulanti: V ⁷ , II, IV, VII grado		
n. 52: <i>Dal modo minore alla tonalità minore della quinta inferiore</i>	211	117
Eliminare il punto di volta		
Accordi modulanti: IV grado, VI, II, V alterato, VII, III		

IV. Modulazioni al primo circolo delle quinte passando per tonalità intermedie

A) PASSANDO PER LA TONALITÀ PARALLELA DI QUELLA D'ARRIVO	211-212
--	---------

- | | | |
|--|----------|---------|
| 1. Modulazione al modo minore: si modula al modo maggiore e si cadenza al minore | pag. 212 | es |
| 2. Modulazione al modo maggiore: si modula al modo minore e si cadenza al maggiore | 212 | |
| Valutazione di queste modulazioni: | | |
| a) Arricchimento dei mezzi | 212 | |
| b) Modulando tra due tonalità maggiori è bene presentare come tonalità intermedia una tonalità minore, modulando tra due tonalità minori una tonalità maggiore | 212 | |
| c) La tonalità intermedia permette di usare altri accordi che non siano quelli delle scale delle tonalità di partenza e d'arrivo | 212 | |
| <i>Rapporti di equilibrio tra tonalità intermedia e tonalità d'arrivo</i> | 213-214 | 118a, c |

La tonalità intermedia non deve essere affermata con eccessiva insistenza

ESERCIZIO n. 53:

- | | |
|---|---------|
| 1. Da <i>do</i> magg. a <i>sol</i> magg. per <i>mi</i> min. | 118a, i |
| 2. Da <i>do</i> magg. a <i>mi</i> min. per <i>sol</i> magg. | 118b |
| 3. Da <i>la</i> min. a <i>mi</i> min. per <i>sol</i> magg. | 118c |
| 4. Da <i>la</i> min. a <i>sol</i> magg. per <i>mi</i> min. | 118d |
| 5. Da <i>do</i> magg. a <i>fa</i> magg. per <i>re</i> min. | 118e, k |
| 6. Da <i>do</i> magg. a <i>re</i> min. per <i>fa</i> magg. | 118f |
| 7. Da <i>la</i> min. a <i>fa</i> magg. per <i>re</i> min. | 118g |
| 8. Da <i>la</i> min. a <i>re</i> min. per <i>fa</i> magg. | 118h |

Esercitarsi in questi stessi rapporti partendo da altre tonalità

B) LA TONALITÀ PARALLELA DI QUELLA DI PARTENZA COME TONALITÀ INTERMEDIA

ESERCIZIO n. 54:

- | | | |
|---|-----|---------|
| 1. Da <i>do</i> magg. a <i>sol</i> magg., <i>mi</i> min., <i>fa</i> magg. e <i>re</i> min. per <i>la</i> min. | 214 | 119a, b |
| 2. Da <i>la</i> min. alle stesse tonalità passando per <i>do</i> magg. | | 119c, d |
- Esercitarsi in questi stessi rapporti partendo da altre tonalità

Quando un pezzo di musica «è in cammino» 214-215

C) DUE TONALITÀ INTERMEDIE	pag.	es.
ESERCIZIO n. 55: <i>Modulare nelle tonalità del primo circolo delle quinte passando per le tonalità parallele della tonalità di partenza e d'arrivo</i>	215	120
D) ARRICCHIMENTO DELLA CADENZA MEDIANTE TONALITÀ INTERMEDIE		
ESERCIZIO n. 56: <i>Compiuta la modulazione, ca- denzare nella tonalità parallela di quella di partenza o d'arrivo; poi ritornare alla tonalità d'arrivo</i>	215	121

*Dominanti secondarie e altri accordi estranei alla scala
derivanti dai modi gregoriani*
(Capitolo X)

I. Le alterazioni dei modi gregoriani	pag.	es.
a) Le alterazioni furono gradualmente impiegate come i punti di volta nel modo minore	217	
Nel dorico (<i>re</i>): ascendendo <i>la-si-do$\sharp$-re</i> ; discendendo <i>re-do-si$\flat$-la</i>		
Nel frigio (<i>mi</i>): ascendendo <i>si-do$\sharp$-re$\sharp$-mi</i> , discendendo <i>mi-re-do-si</i>		
Nel lidio (<i>fa</i>): <i>si$\flat$</i> invece di <i>si</i>		
Nel misolidio (<i>sol</i>): <i>fa$\sharp$</i> invece di <i>fa</i>		
Nell'eolico (<i>la</i>): come in <i>la</i> minore		
b) Arricchimento dei modi maggiore e minore introducendo le alterazioni nella tonalità	218	
c) Accordi che se ne originano:		
1. Triadi con la terza maggiore su gradi che dovrebbero avere una terza minore	220	
La terza maggiore è sensibile; gli accordi sono le dominanti degli antichi modi gregoriani		
Li chiamiamo <i>dominanti secondarie</i>	220-221	126
Il II grado ($\sharp$) è dominante secondaria del V		
Il III ($\sharp$) è dominante secondaria del VI		
Il VI ($\sharp$) è dominante secondaria del II		
Il VII ($\sharp^5_{\sharp 3}$) è dominante secondaria del III		
<i>La dominante secondaria sul VII grado va impiegata raramente</i>		

<i>Accordi di settima sulle dominanti secondarie:</i>	pag.	es.
il I grado (7b) è dominante secondaria del IV grado	221	127
2. Una triade maggiore che non ha carattere di dominante sul VII grado: <i>si^b-re^b-fa</i>	221	
3. Una triade minore sul V grado: <i>sol-si^b-re</i>	221	
4. Triadi diminuite: sul I grado: <i>do[#]-mi-sol</i> ; sul III: <i>mi-sol-si^b</i> ; sul IV: <i>fa[#]-la-do</i> ; e sul V: <i>sol[#]-si-re</i>	221	128
5. Triadi aumentate: sul I grado: <i>do-mi-sol[#]</i> ; sul IV: <i>fa-la-do[#]</i> ; e sul V: <i>sol-mi-re[#]</i>	221	129

II. Impiego di accordi estranei alla scala nelle modulazioni

A) INDICAZIONI

- a) *Le alterazioni vanno trattate come punti di volta* 221-222
I suoni con alterazione ascendente do[#], fa[#], sol[#], re[#] devono salire, quelli con alterazione discendente (b) devono scendere
- b) *Gli accordi estranei alla scala vanno impiegati con cautela* 222
- c) *Modulando a sol magg. e mi min. bisogna allontanare dal punto d'arrivo gli accordi che contengono il b; lo stesso dicasi, modulando a fa magg. e re min., per gli accordi che contengono il b* 222
Un esempio 223 130
- d) *Non tutte le triadi maggiori o minori precedute da una dominante rappresentano una tonalità. Più che di «tonalità intermedie» bisognerebbe parlare di:*

Gradi della scala introdotti con l'uso di dominanti secondarie 223

ESERCIZIO n. 57: *Modulare al primo circolo delle quinte usando tali accordi alterati* 223 131

B) LA DOMINANTE DELLA DOMINANTE

Ha la funzione di un II grado di cadenza 225 131c, 132

È per lo più usata in primo o secondo rivolto, ma spesso anche in fondamentale 226

C) CADENZE D'INGANNO PARTENDO DA DOMINANTI SECONDARIE pag. cs.

Usare con cautela le cadenze d'inganno che non muovano dalla dominante della dominante 226

Queste cadenze d'inganno possono portare assai lontano dalla tonalità 227 133

Invece che alle tonalità intermedie, gli accordi estranei alla scala vanno riferiti alla tonalità di partenza finché non si presenta una serie di accordi che definisca inequivocabilmente quella d'arrivo

Esempio 228-229 131a

ESERCIZIO n. 58: Impiegare le dominanti secondarie per ampliare la cadenza

229 134

Le dominanti secondarie vanno impiegate anche nel modo minore 229-230

Non costruire dominanti secondarie sul IV grado del modo maggiore, sul VI non alterato e sul VI e VII alterati nel modo minore 230

In un esercizio di 10-15 accordi non bisogna presentare più di 3 o 4 accordi alterati 230

ESERCIZIO n. 59: Collegare più accordi estranei alla tonalità in modulazioni

230. 135

Un esempio di abuso di dominanti secondarie 230 135d

Se le dominanti secondarie ci avranno portati troppo vicini alla regione della dominante sarà bene portarsi subito alla regione della sottodominante; e viceversa 231-232

D) INTRODUZIONE DEGLI ACCORDI ALTERATI PER VIA CROMATICA 232 -

Lo scopo è di introdurre una *sensibile* ascendente o discendente 232

<i>Indicazioni:</i>	pag.	es.
1. <i>L'alterazione ascendente deve salire, quella discendente scendere</i>	232	
2. <i>L'alterazione ascendente o discendente deve aver luogo nella stessa voce</i>	232	
Modi di eludere le leggi dei punti di volta per mezzo del cromatismo	232	
<i>Norme</i>	232	136a
L'introduzione per via cromatica di accordi estranei alla scala è per la tonalità meno pericolosa della loro introduzione mediante le leggi dei punti di volta	232-233	
ESERCIZIO n. 60: <i>Introdurre nelle modulazioni gli accordi estranei alla scala per via cromatica</i>	235	136b
Le triadi minori e diminuite sono atte a introdurre dominanti secondarie	235	

III. Norme pratiche generali

1. per l'uso delle dominanti secondarie	238	
2. per l'uso degli accordi di settima sulle dominanti secondarie	238	137 A
3. per l'uso delle triadi eccedenti artificiali	238	137 B
4. per l'uso della triade minore artificiale	238-239	137 C
5. per l'uso delle triadi diminuite artificiali	239	137 D
6. per l'uso degli accordi di settima con la quinta diminuita artificialmente	239	137 E
<i>Come dominante nella cadenza la terza maggiore non deve nascere per via cromatica</i>	239-240	
Alcune limitazioni nell'uso degli accordi secondari di settima sui gradi della scala	240-241	137 F

IV. L'accordo di settima diminuita

A) L'accordo di settima diminuita è un accordo di nona privo della fondamentale	242	
Sua derivazione dalle dominanti secondarie	242	138

Su tutti i gradi della scala maggiore e minore si possono costruire accordi di settima diminuita quando il salto di quarta ascendente della fondamentale risolve su un grado della scala	pag. 243	es.
Introduzione dell'accordo di settima diminuita	243	
B) Sua costituzione	243	139
C) Sua ambiguità	243-244	
Libertà nel modo di trattarlo	244	
44 possibili significati di un accordo di settima diminuita	244-245	
Accordi vaganti	245	
<i>L'accordo di settima diminuita non deve essere impiegato come mezzo per realizzare modulazioni lontane</i>	246	
Sua efficacia	246	
Usiamo l'accordo di settima diminuita come qualsiasi altro accordo, tenendo cioè presente il grado su cui si trova	246	
Quel che conta è il movimento della fondamentale	247	
Introduzione degli accordi di settima diminuita mediante tutti i gradi della scala	249	140 A
Quattro diverse funzioni armoniche di un accordo di settima diminuita	249	140 B
Risoluzione dell'accordo di settima diminuita del II grado (con funzione di dominante della dominante) nel I. Un problema d'ortografia	249-250	140 Ba
D) Collegamenti dell'accordo di settima diminuita con le tre successioni più in uso della fondamentale (sottintesa).	250	141a
Dar conto delle successioni delle fondamentali	250	
<i>Non si possono ancora usare le risoluzioni che portano ad accordi estranei alla scala</i>	250	
Collegamenti e cadenze d'inganno in rivolti	251	141b
<i>Nella cadenza il secondo rivolto non può essere preceduto dall'accordo di settima diminuita del V° grado</i>	251	
Basso del secondo rivolto preso di salto	251	

V. Norme per l'uso dell'accordo di settima diminuita pag. es.

1. *L'accordo di settima diminuita può trovarsi solo dove può stare il grado della scala corrispondente alla sua fondamentale (sottintesa)* 252
2. *Esso ha funzione di accordo di settima di dominante o di settima secondaria* 252 140 A3
e 141c

Due successioni di uso comune 252-253

ESERCIZIO n. 61: Modulare al primo circolo delle quinte, ripetendo sistematicamente tutto quello che si è appreso

140 B

Divisione in battute e armonia
(Capitolo XI)

<i>Indicazioni:</i>	pag.	es.
1. <i>Nella cadenza il secondo rivolto deve trovarsi solo sul tempo forte della battuta</i>	259	
2. <i>Il secondo rivolto di passaggio è bene che cada sul tempo debole</i>	260	
 ESERCIZIO n. 62: <i>Modulare servendosi della suddivisione in battute, in tempo 4/4; ogni accordo deve occupare una minima</i>		
	260	143

Continuazione delle modulazioni

(Capitolo XII)

L'affinità del secondo circolo delle quinte è minore di quelle del terzo e del quarto	pag. 261
---	----------

I. Modulazioni al terzo e al quarto circolo ascendente delle quinte	261
---	-----

A) SFRUTTAMENTO DELLE AFFINITÀ DELLE TONALITÀ OMONIME

- a) Il fatto che la dominante sia identica permette di passare dal minore al maggiore (da *la* min. a *la* magg.) 261-262
- b) L'affinità delle tonalità parallele permette:
 - 1. di prender le mosse dalla tonalità parallela maggiore invece che da quella minore (*do* magg.-*la* magg.) 262-263
 - 2. di cadenzare, dopo il passaggio all'omonima tonalità maggiore parallela, nella sua tonalità parallela (*la* min. - *fa*♯ min.; *do* magg. - *fa*♯ min.) 263
- c) Al quarto circolo ascendente delle quinte: interpretazione della dominante di *mi* min. come dominante di *mi* magg. 263
Non è necessaria la supposizione ausiliaria delle tonalità intermedie

B) SUDDIVISIONE DEL NOSTRO COMPITO

- 1. Introduzione della dominante 263
- 2. Trasformazione della dominante 263

3. Passaggio alla tonalità maggiore ed eventualmente poi alla relativa minore	pag. 264	es.
4. Cadenza	264	
C) LA TRASFORMAZIONE DELLA DOMINANTE	264	
a) <i>Nota legata e pedale</i>	264	
1. <i>La parte legata (pedale) deve incominciare sul tempo forte della battuta</i>	265	
2. <i>Dev'essere all'inizio e alla fine consonanza dell'accordo</i>	265	
3. <i>Deve terminare sul tempo debole</i>	265	
4. <i>Gli accordi compresi tra i due estremi devono costituire successioni logiche</i>	265	
<i>La cosa più importante è che la dominante si presenti due volte</i>	265	
<i>Tra il primo e l'ultimo accordo del pedale ne metteremo solo un terzo di collegamento</i>	265-266	144
b) L'accordo di collegamento		
1. Esame degli accordi relativamente alla loro possibilità di fungere come accordi di collegamento	266	144
Il più adatto è l'accordo del II grado come dominante della dominante o come accordo di settima diminuita	266-267	145
2. Esame dei movimenti di fondamentale		
Se l'accordo di collegamento è di settima, non può essere completo	267	
c) <i>L'indugio sulla dominante con una voce legata e il passaggio per la dominante</i>	268	
<i>La voce che resta legata non è il basso</i>	268	146
<i>Raccomandiamo di condurre le parti a scala</i>	268	
<i>La dominante può presentarsi anche in primo rivolto</i>	268	

La dominante della dominante può «realiz- zare la dominante come una tonalità a sé stante»	pag. 268	es.
D) INTRODUZIONE DELLA DOMINANTE	268	147 A
Tener presenti i punti di volta	270	
E) COME LASCIARE LA DOMINANTE	270	147 B
ESERCIZI n. 63: <i>Modulare da do magg. a la magg.</i>	270	148
Prima che si presenti la dominante non dobbiamo avere più di 4-6 accordi	272	
n. 64: <i>Modulare da do magg. a fa$\sharp$ min.</i>	272	149
Qui per lasciare il pedale è adatta anche la dominante secondaria o l'accordo di settima diminuita del III grado di la magg.		
ESERCIZIO INTERMEDIO: Per mezzo della cadenza modulare gli esempi del n. 148 al fa $\sharp$ min. e quelli del n. 149 al la magg.	272	
n. 65: <i>Da la min. a la magg.</i>	272	150
n. 66: <i>Da la min. a fa$\sharp$ min.</i>	274	151
Esercitarsi in tutte le modulazioni anche partendo da altre tonalità		
I primi esercizi avranno pochi accordi alterati, i successivi poco più		
Dar sempre conto delle successioni delle fondamentali		
La disposizione ritmica degli esempi non va intesa come un'articolazione in frasi musicali	274	
F) MODULAZIONE AL QUARTO CIRCOLO DELLE QUINTE ASCENDENTE		
L'indugio avviene sulla dominante di mi min.	274	
ESERCIZIO INTERMEDIO: Trasformare le modulazioni al terzo in modulazioni al quarto circolo ascendente delle quinte	274	
ESERCIZI n. 67: <i>Modulare da do magg. a mi magg.</i>		152a
n. 68: <i>Modulare da do magg. a do$\sharp$ min.</i>		152b
n. 69: <i>Modulare da la min. a mi magg.</i>		152c
n. 70: <i>Modulare da la min. a do$\sharp$ min.</i>		152d

II. Modulazioni al terzo e al quarto circolo discendente delle quinte pag. cs.

Principio di questa modulazione: il I grado di una tonalità maggiore viene considerato come dominante (o dominante secondaria) e con un salto di quarta ascendente della fondamentale viene collegato a una triade minore

275-276

Questa triade minore (ad es. sul *fa*) può poi acquistare il significato di I grado (di *fa* min.), II (di *mi* magg.), IV (di *do* min.) e VI (di *la* magg.)

276

ESERCIZI n. 71: *Da do magg. a mi magg., do min., la magg., fa min.*

153

Evitare la monotonia nelle successioni della fondamentale

277

153a, f

Modulando al quarto circolo delle quinte una cadenza d'inganno può favorire la realizzazione

278

153d

n. 72: *Da la min. a mi magg., do min., la magg., fa min.*

154

Eliminare il *la* 1. Trattandolo come un punto di volta

278

154a

2. Mediante movimento cromatico

278

154b, c, e

Maggiore libertà nel trattamento dell'accordo di settima diminuita

1. *Non deve presentarsi necessariamente per via cromatica*

279

154d

2. *Sono permessi intervalli melodici aumentati e diminuiti*

279

Relazioni con la sottodominante minore
(Capitolo XIII)

I. Relazioni di una tonica maggiore con la sottodominante minore	pag. 280	es.
II. Acquisizione alla tonalità degli accordi originati dalla relazione con la sottodominante minore	280	155
III. Impiego di tali accordi		
A) In generale		
a) Essi stanno in contrasto con le dominanti secondarie, appartenenti sostanzialmente alla regione della dominante	282	
b) Servono a confermare vieppiù la regione della sottodominante	282	
c) Non possono essere sempre direttamente allacciati alla regione della dominante	282	
B) Collegamenti del VII grado del modo maggiore coi nuovi accordi	283	156
C) Norme relative a tali collegamenti		
1. Sono inusitati i collegamenti che presentano difficoltà nella condotta delle parti	285	
2. Le triadi diminuite vanno introdotte senza vigore	285	
3. La sottodominante della sottodominante	285	
4. Collegamento del I grado di <i>fa</i> min. col III di <i>do</i> magg.	285-286	157
5. Collegamenti che hanno un'analogia in tonalità vicine non presentano difficoltà	286	

6. Lo stesso dicasi per i collegamenti con moto cromatico delle parti	pag. 286	es.
7. Quel che soprattutto conta è il movimento della fondamentale	286	

D) Esame di collegamenti singoli

1. Introduzioni di questi accordi per mezzo di dominanti, dominanti secondarie e simili	286	158
Eliminazione di false relazioni	286-287	158b
2. Introduzione mediante l'abbassamento cromatico di una terza maggiore	287-288	159
È consigliabile che il movimento cromatico avvenga nel basso	288	159c
3. Introduzione col salto di terza ascendente o discendente della fondamentale	288-289	160
Valutazione di tali collegamenti	289	
Condotta cromatica delle parti: <i>forza melodica della scala cromatica</i>	289-290	
Intervalli melodici aumentati o diminuiti	290	160/161
<i>Scambio enarmonico</i>	290	
Quanto più la condotta delle parti imita la scala maggiore o minore, tanto più intelligibili sono le parti stesse. Riguardo agli intervalli melodici di seconda aumentata attenersi all'esempio della «scala minore armonica»	290	
Cadenze con uso di accordi della relazione alla sottodominante minore introdotti col salto di terza discendente o ascendente della fondamentale	290-291	162
4. Collegamento del II grado del modo maggiore col III della tonalità della sottodominante; del VI e VII del modo maggiore col III dell'omonima tonalità minore	292	163
ESERCIZI n. 73: Scrivere <i>cadenze in modo maggiore</i> , con gli accordi di cui sopra	293	164
Procedere sistematicamente	-	
L'eliminazione delle false relazioni non deve più seguire rigorosamente le leggi dei punti di volta	294	

n. 74: <i>Cadenze in modo minore</i> con la relazione della sottodominante minore	pag. 293-294	cs. 165
1. all'omonima tonalità maggiore		
2. alla tonalità maggiore parallela		
«A questo punto l'allievo dovrà già possedere un certo gusto e un certo senso della forma»	295-296	
IV. La sesta napoletana		164d
a) Sua origine	296	
b) Sostituisce il II grado nella cadenza	296	166
Da escludere la supposizione che sia nata con un abbassamento cromatico discendente della fondamentale	296	
c) Suo uso		
1. Come primo rivolto prima del I ^o o del V grado nella cadenza, introdotta col I o con altro grado della scala a ciò adatto	297	167
Rara l'introduzione mediante abbassamen- to cromatico	297	
2. Come secondo rivolto e in posizione fon- damentale	267	168
<i>Escludere per ora quei collegamenti in cui la fondamentale e la quinta vengano abbassate con- temporaneamente di semitono cromatico</i>	298	167g, 168d, 156†
d) Imitazione della funzione cadenzale della se- sta napoletana sugli altri gradi della scala	298	169
Attenzione all'accordo di quarta e sesta	300	170
ESERCIZIO n. 75: Scrivere <i>cadenze con l'uso della sesta napoletana</i> e imitando questo accordo sugli altri gradi della scala		169/170

Gli accordi vaganti raddolciscono l'introduzione degli accordi lontani	pag. 301	es.
--	-------------	-----

I. Ancora qualche particolare sull'accordo di settima diminuita

a) Ripetiamo (v. pp. 242 sg.): Come si presenta e come lo si può collegare ad altri accordi	301	138/141
b) L'allievo non abusi di questo accordo	303-304	171/172
c) Evitare l'introduzione del secondo rivolto del I grado con l'accordo di settima diminuita del V	304	173

ESERCIZIO n. 76: *Scrivere cadenze con l'accordo di settima diminuita*

II. La triade aumentata

a) Sua costituzione	305	174a, b
b) Sua ambiguità	305-306	174c, 175
c) Suo impiego come dominante con alterazione ascendente della quinta	306	176
d) Suo impiego come dominante secondaria con alterazione ascendente della quinta (e della terza)	306	177
e) Altri modi di usarlo	307	178

ESERCIZIO n. 77: *Impiegare la triade aumentata in cadenze*

A volte può recar vantaggio lo scambio enarmonico

308 179

f) La triade aumentata può servire a collegare modo maggiore e modo minore, ma non deve diventare l'unico mezzo per modulare	pag. 309	es. 180
g) Ancora due modi di trattare quest'accordo	309	

III. Accordi aumentati di quinta e sesta, terza e quarta, seconda, e sesta

a) L'accordo aumentato di quinta e sesta:		
Come lo si ottiene normalmente	309-310	181
Risoluzione nel secondo rivolto del I o nel V grado	310	182a-d
Inesattezza di questa derivazione	311	
1. Derivazione dell'accordo dalla dominante della dominante	311	183
2. Sua funzione	312	182
3. Suo uso	312	182
Osservazioni generali sull'impiego di accordi vaganti	312	
b) Gli accordi aumentati di terza e quarta e di seconda	313	184a
c) <i>Quarto rivolto</i> dell'accordo aumentato di quinta e sesta e sue risoluzioni	313	184e-k
d) L'accordo aumentato di sesta	314	184c, d
<i>Non è necessario preparare questi accordi</i>	314	184c

ESERCIZIO n. 78: *Usare l'accordo aumentato di quinta e sesta e i suoi rivolti in cadenze*

1. In modo maggiore: l'accordo aumentato di quinta e sesta, introdotto dai gradi I-VI, risolve nel secondo rivolto del I e nel V grado	185a, b
2. Lo stesso vale per l'accordo aumentato di terza e quarta	185c
3. Risoluzioni dell'accordo aumentato di seconda	185d
4. In modo minore: introdurre e risolvere l'accordo aumentato di quinta e sesta e i suoi rivolti	185e
5. Risolvere nel III grado del modo maggiore e minore	185f

e) Trasposizione dell'accordo aumentato di quinta e sesta sugli altri gradi della scala	pag. 318	es. 186
Accordi che in tal modo si ottengono	318-319	187
Loro uso		187

Esercizio n. 79: *Impiegare questi accordi e i loro rivolti in cadenze nel modo maggiore e minore* 187

f) Identità di suono di un accordo aumentato di quinta e sesta (e suoi rivolti) con l'accordo di settima di dominante	320	188
Un accordo aumentato di quinta e sesta viene risolto come se fosse un accordo di settima di dominante		
Un accordo di settima di dominante viene risolto come un accordo aumentato di quinta e sesta o come uno dei suoi rivolti		

Esercizio n. 80: *Impiegare questo accordo in cadenze* 188

Usare l'ortografia più semplice	322
---------------------------------	-----

IV. Due altre alterazioni del II grado

A) Come si formano		
il primo e	322	189a
il secondo di questi accordi	322	189b
* a) Altra possibile derivazione: la fondamentale è <i>lah</i> ?	322-323	189c-b
b) Le risoluzioni più usuali sono come quelle del II grado	323	189i
c) Non è pratico supporre che la fondamentale sia un <i>lah</i>	323	
d) Spiegazione del collegamento di questi accordi con una triade sul <i>re</i>	323-324	
B) Trasposizione di questi due accordi su altri gradi	324	189k
C) L'«accordo del <i>Tristano</i> »	324-325	189l-n

*Abbiamo accolto in questa «Guida pratica» le analisi che Schönberg dà di questi accordi per mostrare all'allievo con un esempio l'ambiguità degli accordi vaganti.

D) Le funzioni degli accordi vaganti in generale	pag.	es.
a) La loro derivazione non ha importanza agli effetti del loro impiego	325	
b) Essi stanno tra le diverse tonalità	325	
c) Le possibilità d'impiegarli sono pressoché illimitate	325	
Alcune risoluzioni dell'«accordo del <i>Tristano</i> » in Wagner	325-326	{ 189 o, p, 190

Indicazioni per impiegare accordi vaganti in successioni di accordi

a) Invece del movimento della fondamentale può essere qui l'elemento melodico a decidere del valore di un determinato collegamento	326
b) È bene che le note del secondo accordo, se non sono identiche, siano alterazioni cromatiche di quelle del primo	326
c) Nei primi esercizi l'allievo deve esprimere l'alterazione cromatica nella condotta delle parti	326

V. Collegamento di accordi alterati e vaganti tra loro

Indicazioni:

a) I collegamenti devono essere concepiti in modo da esprimere la tonalità	326
b) I rapporti esistenti tra i gradi della scala devono essere riconoscibili	326
A) Accordi di settima diminuita	
1. Accordi di settima diminuita tra loro	327 191

Indicazioni relative all'ortografia

a) Attenersi alla tonalità propria del momento specifico in cui si fa il passaggio	327
b) «È più giusta la grafia meno ricca di accidenti»	327
c) È bene esprimere ogni accordo con note che ne richiamino alla memoria uno più familiare	327-328
d) Nelle singole voci ci devono essere almeno brevi serie di alcuni suoni riferibili a una scala nota	328

1. <i>Non abusare delle successioni di accordi di settima diminuita</i>	pag. 328	es.
2. Accordi di settima diminuita con triadi aumentate	328	192
3. Con accordi aumentati di quinta e sesta, terza e quarta e seconda sul II grado e sugli altri gradi della scala	329	193
4. Con la sesta napoletana sul VI grado e sugli altri gradi	329-330	194
5. Con gli altri due accordi vaganti del II grado; trasportare questi anche sugli altri gradi		195/196
B) Triadi aumentate		
1. Tra di loro		197
2. Con gli accordi aumentati di quinta e sesta Esercitarsi anche con gli accordi trasportati sugli altri gradi della scala		198
3. Con la sesta napoletana	332-333	199
4. Con gli altri accordi vaganti		200
C) Accordi aumentati di quinta e sesta e loro rivolti		
1. Con la sesta napoletana		201
La sesta napoletana corrisponde all'accordo in cui risolverebbe l'accordo di seconda, di sonorità uguale all'accordo aumentato di quinta e sesta	333	
Consolidamento di una tonalità ripetendo l'accordo aumentato di quinta e sesta	333	
2. La sesta napoletana con gli altri due accordi vaganti	334	202
D) La sesta napoletana con i due accordi vaganti		203
E) Questi due accordi tra loro		204

Le parti devono essere condotte — se appena possibile — in base alle prime indicazioni, cioè senza intervalli melodici dissonanti, senza quinte per moto retto e così via

334

ESERCIZIO n. 81: *Utilizzare in cadenze tutti questi collegamenti*

VI. Ancora alcune possibilità di risoluzione del- l'accordo di settima diminuita	pag.	es.
Facendo procedere i suoi suoni per semitono diato- nico o cromatico	335-336	205
Discutibilità di tali risoluzioni	336	

Modulazioni al II, V, VI e ad altri circoli delle quinte

(Capitolo XV)

L'allievo dovrà inizialmente realizzare queste modulazioni con i mezzi più semplici pag. 337 es.

I. Modulazione al secondo circolo delle quinte

- a) Avendo le tonalità di partenza e d'arrivo pochissimi accordi in comune, questa modulazione va suddivisa in due parti 337
 - b) Gli accordi in comune 337
 - c) Possibilità di modulare servendosi di questi accordi in comune (neutri), senza servirsi della tonalità intermedia 337-338 206/207
 - d) Non fare modulazioni «improvvisate» 338-339
1. Pianificare la modulazione
 2. Il cammino della modulazione deve fondarsi su un'interna affinità delle tonalità interessate
 3. «Pessimo il procedimento di allineare triadi perfette e accordi di settima di dominante» per realizzare lunghe modulazioni
 4. Se si realizza la modulazione con un mezzo rapido, per es. con un accordo di settima diminuita, deve essere preparata. Ecco come questo è possibile dal punto di vista armonico:
 - a) Elasticità dell'armonia (sensazione di trovarsi in movimento)
 - b) Anticipare la duttilità dell'accordo modulante

5. Nelle modulazioni di una certa lunghezza la tonalità dev'essere resa elastica in diversi punti e con mezzi diversi, prima di realizzare la modulazione	pag. 341	cs.
A) Affinità delle tonalità del secondo circolo delle quinte	341	
B) Struttura di queste modulazioni	342	
1. La tonalità intermedia non viene affermata con forza pari alla tonalità d'arrivo	342	
2. I suoni più esposti vanno per ora trattati in base alle leggi dei punti di volta	343	
3. È possibile anche supporre due tonalità intermedie	343	
ESERCIZIO n. 82: <i>Modulare al secondo circolo ascendente delle quinte</i>	343	208
1. Nella cadenza si possono usare accordi alterati	344	
2. Si può trattar la settima con maggior libertà	344	208b
3. Le due parti della modulazione non devono essere troppo simili tra loro	344	
4. Ciò si ottiene coi seguenti mezzi:		
a) Cadenza d'inganno		
b) Accordo di sostituzione per tonica e dominante		
c) Varietà tra il modo maggiore e minore nelle tonalità d'arrivo e intermedie		
Un esempio di buona preparazione della tonalità d'arrivo	344	208f
ESERCIZIO n. 83: <i>Modulare al secondo circolo discendente delle quinte</i>		209
Distinguere bene i mezzi modulanti usati nelle due parti della modulazione	346	
Usando nella modulazione accordi alterati, la cadenza ne dovrà risultare più ricca	346	
Esame degli esempi	346	
Impostare le modulazioni con ampiezza	346	
L'allievo obbedisca al suo senso della forma	346	

ESERCIZIO n. 84: <i>Modulare al secondo circolo delle quinte ascendente e discendente servendosi di mezzi complessi</i>	pag.	es.
L'allievo introduca negli esercizi gli accordi alterati e vaganti nella stessa successione in cui sono stati esaminati	346	210

<i>La settima di passaggio (e così pure le alterazioni cromatiche) possono all'occasione essere impiegate in semiminime</i>	347	210a
---	-----	------

Un esempio relativo alla realizzazione di un accordo di sesta napoletana concepito come una tonalità a sé stante	347-348	210a
--	---------	------

II. La modulazione al quinto e al sesto circolo delle quinte

A) Struttura di queste modulazioni	348	
Indicazioni:		
1. <i>Non affermare la tonalità intermedia</i>	348	
2. <i>Ottimo l'impiego di dominanti secondarie, accordi di settima diminuita e altri accordi vaganti</i>	348	
3. <i>Ma i primi esercizi vanno svolti con mezzi semplici</i>	348	
Esempi	349	211
B) Uso di accordi alterati come mezzi modulanti	354	211c, f
Gli accordi vaganti permettono di fare a meno dell'«indugio sulla dominante»	354	
<i>L'uso di accordi di affinità lontana serve a preparare e non a realizzare la modulazione</i>	354	
<i>«Il buon effetto della modulazione dipende dalla preparazione della tonalità d'arrivo»</i>		
ESERCIZIO n. 85: Analizzare i mezzi modulanti impiegati negli esempi	355	211
C) <i>Progressione armonica</i>		
a) Efficacia formale della ripetizione	355	
b) Spiegazione della progressione	355	
c) Suoi vantaggi	355-356	
d) Suo impiego	356	

L'allievo non ne abusi

pag.

es.

Ripetendo una progressione si può realizzare la modulazione in due turni

- e) Ripetizione trasportata di una parte di melodia senza che l'armonia compia una progressione

356

211m, p

ESERCIZIO n. 86: *Modulare da do magg. e la min. a: si magg., sol $\sharp$ min., re $\flat$ magg., si $\flat$ min., fa $\sharp$ min., do $\sharp$ min., sol $\flat$ magg., e mi $\flat$ min.*

Esercitarsi nelle combinazioni più diverse possibili di queste modulazioni

356

Scegliendo un piano modulante di una certa complessità, anche l'esercizio risulterà di lunghezza corrispondente; eliminare il più possibile le tonalità intermedie servendosi di mezzi modulanti energici

357

212

III. Modulazioni a tonalità lontane

358

ESERCIZIO n. 87: *Modulare al settimo, ottavo circolo delle quinte, ecc.*

358

n. 88: *Modulare a diversi circoli delle quinte compiendo ampie digressioni*

358-359

213

I. Articolazione armonica del corale	pag.	es
a) «Come ogni forma d'arte, il corale ha un'articolazione ben chiara»	364	
b) L'articolazione risulta dalle <i>corone poste al termine dei versi (o frasi)</i>	365	
c) Come chiusa musicale al termine di ciascun verso ci sono accordi che esprimono la tonalità: innanzi tutto il I, poi il V e il IV, anche il III, VI e II grado	366-367.	
d) Il grado che sta come accordo conclusivo va <i>trattato come se fosse una tonalità a sé stante</i>	367	
II. Esempio di armonizzazione di un corale		
A) ESAME DELLE POSSIBILITÀ DI CHIUSA ALLA FINE DI CIASCUN VERSO (O FRASE)		
A quali accordi possono essere riferiti i suoni indicati dalle corone?	367-368	214
Indicazioni per la scelta dei gradi conclusivi:		
1. <i>Il primo verso va concluso possibilmente con la tonica</i>	368	
2. <i>Le chiuse degli altri versi devono dare un buon contrasto con la prima</i>	368	
3. <i>Non è tuttavia da escludersi la ripetizione di un grado, specie del I</i>	368	
<i>A volte è la stessa melodia del corale che esige la ripetizione</i>	-	
4. <i>Quando nella melodia del corale ci sono ripetizioni</i>		

<i>si cercherà di cambiare variando l'armonizzazione</i>	pag. 368	es.
5. <i>Volendo evitare la ripetizione non buona di un grado, dar mano a una cadenza d'inganno</i>	368-369	
6. <i>Nella scelta dei gradi conclusivi bisogna considerare anche i gradi precedenti</i>	369	
7. <i>L'inizio del verso deve trovarsi in un rapporto di prosecuzione rispetto alla chiusa precedente</i>	369	
8. <i>Stabilire prima se i suoni della melodia precedenti quello conclusivo permettono di cadenzare nel grado prescelto</i>	369	
a) Primo verso		
1. I grado come grado conclusivo	370	215/216
Movimento a cadenza d'inganno	370	
Valutazione del I grado come grado conclusivo	371	
2. Valutazione del IV grado come grado conclusivo	371	218
3. Valutazione del VI grado come grado conclusivo	371	217
b) Esame del secondo verso		
V grado come grado conclusivo	371-373	219
Il I grado, usato come conclusione, farebbe l'effetto di una cadenza plagale	373	
<i>Se ponendo due accordi sotto un solo suono della melodia si può ottenere un'armonizzazione più ricca e una cadenza più chiara, l'allievo potrà usare occasionalmente anche semiminime</i>	373	
c) Il terzo verso	373	220
d) Il quarto e il quinto verso		
Essendo i due versi identici, li si armonizzerà diversamente, in modo cioè che la ripetizione rechi un crescendo d'intensità	374	
Il II e il V come grado conclusivo: svolta alla sottodominante	374-376	221
Armonizzazione a base di tonica-dominante	376	221i

Condotta cromatica delle parti nell'armonizzazione di corali	pag. 376	es. 221k
Disposizione di questi due gradi di chiusa	376-377	222/223
e) L'ultimo verso	377	224

B) CONCLUSIONI FEMMINILI DELLE FRASI

1. *Se nell'ultima nota della frase la nota che si trova sul tempo debole è la stessa che sta sul tempo forte, la chiusa va compiuta sul primo tempo, e l'accordo ripetuto sul secondo* 377
2. *Se la nota che sta sul tempo debole, pur essendo diversa da quella che sta sul tempo forte, può appartenere allo stesso accordo, si dovrà scegliere quest'ultimo come accordo conclusivo e cambiarne la posizione sul secondo tempo* 377
3. *Se questi due suoni non possono essere riferiti allo stesso accordo, si raddoppi il valore delle ultime due note* 377-378

Qualche altra indicazione per la scelta dei gradi conclusivi 378

C) INIZI DEI VERSI

1. *L'inizio del verso deve stare in un buon rapporto con la chiusa precedente* 378
2. *L'inizio della frase deve preparare il grado di chiusa:*
 - a) *possibilmente avvicinandosi fin dall'inizio alla tonalità della chiusa* 379
 - b) *oppure, in caso di impossibilità, con una preparazione graduale* 379
 - c) *Anche una conversione improvvisa nel mezzo della frase può essere di ottimo effetto* 379

Esempi di diversa preparazione dei gradi conclusivi 380 22j

Esempio di una conversione improvvisa in Bach e sue ragioni 380-381 226

«In questo stile la variazione è uno dei requisiti fondamentali»	pag. 381	es.
--	-------------	-----

D) ARMONIZZAZIONE DELL'INTERO CORALE

a) Soluzioni per il primo verso	381	227
b) L'armonizzazione di Bach	381-382	228

L'allievo badi a evitare ripetizioni di accordi 382

Contrasto tra l'arte e le leggi dell'arte 383

ESERCIZIO n. 89: <i>Armonizzare corali</i>	383-384
Scelta dei corali	366 (nota)
Ogni corale va armonizzato in almeno due o tre maniere diverse	

III. Chiuse e cadenze

a) La chiusa migliore di un pezzo è quella con la cadenza autentica 384

b) Necessità di usare cadenze imperfette 384

Modi di formare la chiusa di un brano

I. Suddivisione in due gruppi

A) Cadenza autentica IV (II)-V-I (eventualmente VI-V-I) 385

B) Tutte le altre cadenze 385

II. In entrambi i gruppi si possono apportare delle variazioni:

a) coi rivolti delle triadi 385

b) impiegando accordi di settima, e così via 385

c) con alterazioni 385

III. Le triadi principali (I, V, IV) possono essere sostituite con quelle che le rappresentano 385

IV. Trasposizione delle cadenze sui gradi secondari:

1. per approssimazione

a) usando solo i suoni della scala 385

b) usando in parte i suoni estranei alla scala 385

2. con esattezza (realizzando i gradi in base alla tonalità che esprimono) 385

Suddivisione delle cadenze

I. *Cadenze complete*: IV-V-I e II-V-I 385-386

II. Le trasposizioni della cadenza autentica su altri

gradi della scala le consideriamo <i>simili alle cadenze complete</i> ma appartenenti alle <i>semicadenze</i>	pag. 386	es.
III. «Tutte le forme della cadenza autentica diverse dalle cadenze complete, e così pure tutte quelle che stabiliscono rapporti diversi mediante una successione diversa o mediante altri gradi, sono <i>semicadenze</i> »	386	
Facciamo presenti soprattutto le seguenti:		
1. <i>La cadenza plagale</i>	386	
Vedi anche:	384	
2. <i>La cadenza d'inganno</i>	386	
IV. Le altre semicadenze che conducono alla tonica		
1. Sostituzione di gradi tipici della cadenza autentica con gradi meno caratteristici	386	
2. a) Successione diversa da quella autentica	386	
b) Sostituzione dei gradi in quest'ultima successione	386	
c) Gradi completamente diversi	386	
V. Le semicadenze che conducono agli altri gradi della scala		
1. Cadenze proprie della scala	387	
a) Al V grado	387	
b) Trasposizione su altri gradi (cadenze plagali II-I e IV-I)	387	
c) Semicadenze simili alle cadenze d'inganno	387	
d) <i>Cadenza frigia</i>	387	
2. Cadenze svolte in base alla tonalità dell'ultimo accordo	387	
Impiego di accordi alterati nelle semicadenze svolte come una tonalità a sé stante	387-388	
Esempi di cadenze sui gradi secondari della scala	388	229
<i>Possibilità d'impiego della semicadenza nelle armonizzazioni dei corali</i>	389	

Suoni «estranei all'armonia»

(Capitolo XVII)

Il ritardo e la nota di passaggio risalgono alla scala	pag. 420	es. 237
--	-------------	------------

I. Il ritardo

a) Spiegazione	420	
b) Il ritardo è per lo più una dissonanza	420	238
c) Sua preparazione	420-421	239
d) Sua risoluzione	421	239/240

Tranne che il basso, nessuna voce deve presentare il suono di risoluzione insieme al ritardo 421-422 241/242

e) Si possono «ritardare» anche due e più voci	422	243
f) L'armonia può continuare a muoversi durante la risoluzione del ritardo	422	244

Il ritardo non giustifica le quinte e le ottave per moto retto 422

g) Risoluzione ritardata	422-423	245a-c
Alcune formule per evitare le leggi dei punti di volta	423	245d-f
h) <i>Ritardo libero</i> (appoggiatura)	423-424	246
Ritardi lasciati di salto	424	247

II. La nota di passaggio

a) Spiegazione	424	248
b) Il suono iniziale e finale dev'essere consonanza	424	249
c) Note di passaggio in più parti	425	250

<i>Le note di passaggio non devono dar luogo a quinte e ottave per moto retto</i>	pag. 425	es. 251
Preparazione di un ritardo con una nota di passaggio	425	252
Formazione di nuovi accordi mediante note di passaggio in più parti	425-426	253
d) Note di passaggio cromatiche	426	254
La nota di passaggio negli accordi vaganti	426	255
Utilizzazione di note di passaggio per modulare	427	256
Esempi di passaggi più arditi	427	257-259
Trasformazione degli accordi vaganti in accordi non alterati e viceversa mediante le note di passaggio	427-428	260
ESERCIZIO n. 90: <i>Impiegare ritardi e note di passaggio in brevi esercizi (cadenze e modulazioni)</i>		
Attenersi inizialmente alla scala	428	
Evitare il metodo di abbellire a posteriori un brano con suoni estranei all'armonia	428	
Tutt'al più si potrà fare <i>dopo</i> qualche correzione	428	
I suoni estranei all'armonia devono essere concepiti contemporaneamente al resto dell'armonia	428	
Fare continui tentativi sulla carta e al pianoforte ed elaborare poi ciò che si è trovato in un esercizio completo	429	

III. La nota cambiata

a) Spiegazione	429	261
b) Gli <i>abbellimenti</i>	429-430	262
La nota cambiata può circoscrivere un suono anche con suoni molto lontani	430	
c) Altre forme della nota cambiata	430	263
d) Note cambiate cromatiche	430	264

	pag.	es.
IV. L'anticipazione	430-431	265
ESERCIZIO n. 91: <i>Impiegare la nota cambiata e l'anticipazione in brevi esercizi</i>	431	
Esame dell'armonizzazione usata in un corale da Bach	431-433	266
<i>I suoni estranei all'armonia non sono ornamenti ma parti integranti della costruzione armonica</i>	433-434	

Alcune osservazioni sugli accordi di nona

(Capitolo XVIII)

<i>Per avere' accordi di nona completi sono necessarie cinque parti:</i>	pag.	es.
a) Risoluzione mediante salto ascendente di quarta della fondamentale	437	268
b) Risoluzione mediante cadenza d'inganno	437	269
Formazione di accordi di nona con note di passaggio	438	270
c) Accordi di settima e nona di dominante; accordi di nona sulle dominanti secondarie con nona maggiore e minore	438-439	271
d) Alterazioni degli accordi di nona	439	272
e) Collegamento con accordi vaganti	439	273
ESERCIZI n. 92: Introdurre e risolvere accordi di nona	440	
n. 93: Impiegare accordi di nona in brevi esercizi (da svolgersi a cinque voci)		

Alcune aggiunte e schemi che integrano il sistema (Capitolo XIX)

I. Alterazioni di triadi, accordi di settima e nona	pag.	cs.
a) Di triadi	441-443	274/283
Alterando la fondamentale, l'accordo va riferito a una fondamentale diversa	443	
L'ortografia	443-444	284
ESERCIZIO n. 94: Usare le alterazioni in brevi esercizi	444-447	285-286
b) Di accordi di settima	447	287
ESERCIZIO n. 95: Alterare accordi di settima di dominante e di dominante secondaria impiegandoli in brevi esercizi	447-450	288
Ala base delle alterazioni sta innanzi tutto il bisogno di una <i>sensibile artificiale</i>		
c) Di accordi di nona		289
ESERCIZIO n. 96: Servirsene in brevi esercizi	451	290
Settime e none ascendenti cromaticamente	451-452	291/292
II. Successioni abbreviate		
a) L'effetto di <i>cliché</i> di formule note	452	
b) Abbreviazioni	452	
Esempi	452-453	293-296
III. Collegamento di una triade con tutte le altre triadi e con gli accordi di settima - Collegamento di tutti gli accordi di settima tra loro		

	pag.	es.
a) Triadi tra loro	453	297/298
b) Triadi con gli accordi di settima di dominante		299
c) Accordi di settima di dominante tra loro		300
Collegamenti complessi	459	301/302
<i>Indicazioni ritmiche</i>	459	

IV. Qualche altro particolare

a) Settima che sale	460	303
b) Bassi diversi per lo stesso accordo di settima diminuita	461-462	304
c) Un accordo di Mozart	462-463	305
d) Un accordo di otto parti	463	306

V. Qualche altro schema di modulazione

ESERCIZI n. 97: Trasformazione del modo maggiore nello omonimo minore e del minore nell'omonimo maggiore	467-468	307
n. 98: Modulare in una tonalità maggiore passando per l'omonima minore, e in una minore passando per l'omonima maggiore	468-470	308
n. 99: Il primo passo della modulazione deve essere compiuto con un accordo vagante	470-472	309
n. 100: Tentare tutte le <i>possibilità intrinseche di un accordo</i>	472-473	310/311
n. 101: Modulare allungando la strada	474	312
n. 102: Modulare usando un movimento più ricco, con ritardi, note di passaggio e cambiate	475	313

VI. Qualche altro particolare

a) Diversi accordi di settima diminuita per armonizzare una melodia	476-477	314
b) Un collegamento che va inteso come un'imitazione dell'accordo di settima diminuita	478-479	315
c) Maggiore libertà nel trattamento del secondo rivolto	479-480	316

*La scala per toni interi e i relativi accordi
di cinque e sei suoni*
(Capitolo XX)

	pag.	cs.
a) <i>La scala per toni interi</i>	488	317
Sue derivazioni	489-490	318/319
b) <i>Derivazione degli accordi per toni interi</i>	490-491	320-323
c) <i>Gli accordi per toni interi come accordi vaganti</i>	497	
d) <i>Ogni suono può essere fondamentale di una dominante</i>	497	326
e) <i>Altre risoluzioni</i>	497-498	327

Accordi per quarte
(Capitolo XXI)

	<i>pag.</i>	<i>cs.</i>
a) Accordi per quarte di tre suoni	505	332
b) Accordi per quarte di quattro suoni	506	333
Gli accordi per quarte di quattro e cinque suoni possono tener luogo di una dominante	506-507	334
c) Accordi per quarte di cinque suoni	507	335
d) Accordi per quarte di sei suoni	507	336/337 ^a
Risoluzione in un accordo per toni interi	508	337 ^b

