

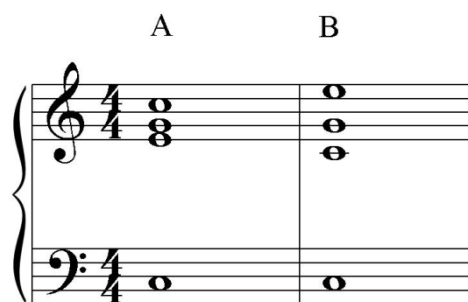
LE QUATTRO VOCI – DISPOSIZIONE A PARTI STRETTE E A PARTI LATE

Armonizzare una melodia vuol dire disporla in un contesto armonico, sovrapponendole degli accordi.

Di norma, scolasticamente le melodie vengono armonizzate a quattro voci, dette anche “parti”:
BASSO – TENORE – CONTRALTO – SOPRANO.

La disposizione delle voci si definisce “a parti strette” quando la distanza tra il tenore e il soprano è compresa entro l’ottava.

La disposizione delle voci si definisce “a parti late” quando la distanza tra il tenore e il soprano supera l’ottava. Nella disposizione a parti late la distanza tra le singole voci (eccetto basso-tenore) è normalmente compresa entro l’ottava.



A = Esempio di basso a parti strette. La distanza tra il tenore (MI) e il soprano (DO) è compresa entro l’ottava (nel nostro esempio, è una sesta)

B = Esempio di basso a parti late

MOTO DELLE PARTI

In un collegamento di accordi, tra due voci che si muovono simultaneamente si possono avere tre tipi di moto:

Retto: quando le due voci vanno nella stessa direzione (salendo o scendendo)

N.B. quando le due voci vanno nella stessa direzione conservando il medesimo intervallo si parla di **moto parallelo** (N.B. possiamo non considerare il moto parallelo come un moto a sé stante, in quanto sottospecie del moto retto);

Contrario: quando una voce sale e l'altra scende;

Obliquo: quando una voce sale (o scende) e l'altra resta ferma.



COME SI COLLEGANO DUE ACCORDI – IL LEGAME ARMONICO

Nell'utilizzo degli accordi è utile realizzare una buona condotta delle parti attraverso il cosiddetto "legame armonico".

I PRINCIPI DEL LEGAME ARMONICO

COLLEGAMENTO ARMONICO – Ove possibile, si raccomanda di collegare gli accordi legando i suoni in comune (cioè, avendo cura che eventuali note in comune tra due accordi siano eseguite dalla stessa voce: **PRESTARE LA MASSIMA ATTENZIONE A QUESTO ASPETTO !!!**) e facendo muovere il meno possibile le altre voci.

COLLEGAMENTO MELODICO – Qualora non ci siano dei suoni in comune, è opportuno optare per il moto contrario delle voci superiori rispetto al basso (cioè, se il basso sale, le voci superiori scendono e viceversa), cercando di muoversi il meno possibile.

Il moto contrario e quello obliquo sono preferibili al moto retto perché aiutano ad evitare gli errori armonici.

The image displays musical notation for piano in 4/4 time, illustrating voice leading between two chords. Examples 1 through 6 show the connection between a first chord and a second chord. In all cases, the common note (D in the soprano part) is connected by a horizontal line, indicating it is sung by the same voice. Examples 3, 4, and 6 show the other voices moving in contrary motion (one up, one down) to achieve the best voice leading. Example 7 shows a similar connection in a different register.

ANALISI DEGLI ESEMPI

- 1) **Il collegamento è corretto.** Leghiamo il suono in comune tra i due accordi, avendo cura che sia nella medesima voce (DO al contralto), e facciamo muovere il meno possibile le altre voci (il tenore sale da SOL a LA e il soprano da MI a FA).
- 2) **Il collegamento è corretto.** Leghiamo il suono in comune tra i due accordi, avendo cura che sia nella medesima voce (SOL al contralto), e facciamo muovere il meno possibile le altre voci (il tenore scende da MI a RE e il soprano da DO a SI).

- 3) **Il collegamento determina degli errori** (relazioni non ammesse, specialmente quella di quinta tra basso e soprano) che avremmo potuto evitare mantenendo il suono in comune nella medesima voce (non è possibile legare il DO al soprano con il DO al contralto - Ricordiamoci che in un basso di armonia è come se ci fossero quattro voci distinte che cantano simultaneamente: se abbiamo una legatura di valore su un suono bisogna che questo venga cantato dalla stessa voce).
- 4) **Il collegamento determina dei gravissimi errori** (quinte parallele per moto retto basso-contralto e ottave parallele per moto retto basso-soprano): questi dipendono dal fatto che, non essendoci suoni in comune, non abbiamo fatto il moto contrario tra le voci superiori e il basso (cioè, se il basso sale le voci superiori devono scendere, cercando di muoversi il meno possibile).
- 5) **Il collegamento è corretto** perché, non essendoci suoni in comune, abbiamo fatto il moto contrario tra le voci superiori e il basso (il basso sale e le voci superiori scendono, muovendosi il meno possibile).
- 6) **Il collegamento determina dei gravissimi errori** (quinte parallele per moto contrario basso-tenore e ottave parallele per moto contrario basso-tenore) che avremmo potuto evitare mantenendo il suono in comune nella medesima voce (non è possibile legare il SOL al contralto con il SOL al tenore).
- 7) **Il collegamento determina un piccolo errore** (relazione di quinta tenore-soprano, che normalmente non si ammette): questo dipende dal fatto che, pur avendo fatto il moto contrario tra il basso e le voci superiori, queste ultime non si sono mosse il meno possibile (il SOL del tenore doveva scendere a FA; il DO del contralto doveva scendere a LA; il MI del soprano doveva scendere a RE).

I CONTROLLI

Ad ogni accordo che si scrive è necessario procedere ad una serie di controlli, onde sincerarsi che non si siano verificati degli errori armonici. Questo aspetto è sicuramente tra i più noiosi e porta via molto tempo, ma è **INDISPENSABILE**: CHIUNQUE AFFRONTI UN COMPITO DI ARMONIA DEVE PROCEDERE A TALI CONTROLLI, NOTA PER NOTA, ACCORDO PER ACCORDO – SENZA ALCUNA ECCEZIONE !!!.

I controlli che andremo ad effettuare saranno sia di tipo armonico che di tipo melodico.

I c.d. **controlli armonici** sono dei controlli “verticali”, nel senso che dobbiamo calcolare l'intervallo che si viene a creare TRA OGNI VOCE E CIASCUNA DI QUELLE SUPERIORI, mettendo a confronto questo intervallo con quello che si viene a creare tra le medesime voci nell'accordo precedente ogni qualvolta ci sia un “sintomo di errore”.

1 2 3 4 5

6

Controllo n. 1 → Basso con tenore = accordo di terza maggiore
 Controllo n. 2 → Basso con contralto = accordo di quinta giusta
 Controllo n. 3 → Basso con soprano = accordo di ottava giusta
 Controllo n. 4 → Tenore con contralto = accordo di terza minore
 Controllo n. 5 → Tenore con soprano = accordo di sesta minore
 Controllo n. 6 → Contralto con soprano = accordo di quarta giusta

I c.d. **controlli melodici** sono viceversa dei controlli “orizzontali”, nel senso che dobbiamo calcolare tutti gli intervalli che si vengono a creare ALL’INTERNO DELLE SINGOLE VOCI (N.B. il passaggio da una nota all’altra nell’ambito della stessa voce viene detto “moto melodico”).

1 2 3 4

Controllo n. 1 → L’intervallo che si viene a creare nel basso è una quarta giusta
 Controllo n. 2 → L’intervallo che si viene a creare nel tenore è una seconda maggiore
 Controllo n. 3 → L’intervallo che si viene a creare nel contralto è un unisono
 Controllo n. 4 → L’intervallo che si viene a creare nel basso è una seconda minore

Come vedremo, ci sono casi in cui la dimensione armonica del controllo investe anche quella melodica e viceversa (es. false relazioni).

GLI ERRORI ARMONICI

I principali errori possono derivare da:

- 1) Errori di collegamento – Sincope armonica
- 2) Triade diminuita in stato fondamentale
- 3) Quinte e ottave parallele (dette anche “successioni di quinte/ottave”)
- 4) Quinte e ottave nascoste (dette anche “relazioni di quinta/ottava”)

- 5) Falsa relazione cromatica
- 6) Falsa relazione di tritono
- 7) Intervalli proibiti nel moto melodico
- 8) Raggiungimento dell'unisono per moto retto
- 9) Errato trattamento della sensibile
- 10) Errato trattamento della settima dell'accordo

ERRORI DI COLLEGAMENTO

Prenderemo anzitutto in considerazione due tipologie di errore (errori di collegamento e triade diminuita in stato fondamentale) in cui l'allievo potrebbe incorrere già in sede di numerazione del basso.

I principali errori di collegamento sono i seguenti:

- 1) E' vietato andare da un accordo appartenente al gruppo armonico di dominante ad un accordo appartenente al gruppo armonico di sottodominante.
- 2) Non possiamo avere due accordi appartenenti allo stesso gruppo armonico a cavallo di battuta (sincope armonica).

TRIADE DIMINUITA IN STATO FONDAMENTALE

E' vietato avere la triade diminuita in stato fondamentale. Da ciò ne deriva che non possiamo avere VII35 nei due modi, e che non possiamo avere II35 nel modo minore.

LE QUINTE E OTTAVE PARALLELE

Le quinte e ottave parallele (dette anche "successioni di quinte/ottave") si verificano quando due voci, in intervallo di quinta o di ottava tra loro, si muovono per moto retto o contrario verso un medesimo intervallo di quinta o di ottava.

In pratica, se tra due voci (supponiamo, per esempio, il basso e il tenore) c'è un intervallo di quinta bisogna che, tra le medesime voci, nell'accordo precedente non ci sia un altro intervallo di quinta. Analogamente, se tra due voci c'è un intervallo di ottava bisogna che, tra le medesime voci, nell'accordo precedente non ci sia un altro intervallo di ottava.

N.B. / 1 – Se tra due voci c'è un intervallo di quinta e, nell'accordo precedente, tra le medesime voci c'è un intervallo di ottava NON c'è l'errore di quinte parallele. Analogamente, se tra due voci c'è un intervallo di ottava e, nell'accordo precedente, tra le medesime voci c'è un intervallo di quinta NON c'è l'errore di ottave parallele.

In questi casi, come vedremo successivamente, si può parlare di quinte od ottave nascoste.

N.B. / 2 – Il moto delle parti è ININFLUENTE al fine del determinarsi delle quinte o delle ottave parallele. Potremo pertanto avere quinte o ottave parallele per moto retto oppure per moto contrario: in entrambi i casi, siamo di fronte ad uno dei PIU' GRAVI ERRORI che si possano fare in un compito scolastico di armonia.

N.B. / 3 – Il cambio di stato/posizione dell'accordo NON annulla l'errore.

ECCEZIONE – La successione di quinte è sempre ammessa quando la seconda quinta è diminuita (quindi, si potrà avere una quinta giusta e poi una quinta diminuita; oppure, due quinte diminuite in successione).

ANALISI DEGLI ESEMPI

- 1) **Ottave parallele per moto retto basso-soprano.** Errore grave.
- 2) **Quinte parallele per moto retto tenore-soprano.** Errore grave.
- 3) **Quinte parallele per moto contrario basso-contralto + ottave parallele per moto contrario basso-soprano.** Due errori gravi.
- 4) **Quinte parallele per moto retto tenore-soprano.** Ammessa perché la seconda quinta (SI-FA) è diminuita.

LE QUINTE E OTTAVE NASCOSTE

Le quinte e ottave nascoste (dette anche “relazioni di quinta/ottava”) si verificano quando due voci, a prescindere dal rapporto intervallare che c'è tra di loro, vanno per moto retto su un intervallo di quinta o di ottava.

In pratica, se tra due voci c'è un intervallo di quinta o di ottava bisogna che le voci in questione non siano arrivate su questo intervallo per moto retto.

Non tutte le relazioni di quinta o ottava sono vietate. A differenza delle quinte e delle ottave parallele, che costituiscono un grave errore, con riferimento alle quinte e alle ottave nascoste gli studiosi non sono perfettamente concordi nel circoscrivere le relazioni ammesse e quelle vietate, soprattutto quando si verificano in parti interne (cioè, tra qualsiasi voce purché non si tratti di basso e soprano). Noi propenderemo per la seguente casistica:

PRIMA ECCEZIONE – Le relazioni di quinta e ottava sono sempre ammesse in parti interne (quindi tra basso e tenore - basso e contralto - tenore e contralto - tenore e soprano - contralto e

soprano; in pratica, tra qualsiasi voce purché non si tratti di basso e soprano), quando una delle due voci in questione (non importa quale) muove per grado e l'altra salta di quarta o di quinta.

SECONDA ECCEZIONE – Le relazioni di quinta e ottava sono sempre ammesse tra basso e soprano quando il basso salta di quarta o di quinta e il soprano muove per grado (ATTENZIONE, NON IL CONTRARIO: la relazione che si viene a creare quando il basso muove per grado e il soprano salta è SEMPRE VIETATA).

TERZA ECCEZIONE – Se il collegamento è fra gradi principali (I, IV o V), la relazione, sia in parti interne che in parti esterne, è ammessa anche quando una voce (non importa quale) muove per grado e l'altra salta di terza.

QUARTA ECCEZIONE – Così come per le successioni, anche con le relazioni è sempre possibile andare su una quinta diminuita.

QUINTA ECCEZIONE – Sono ammesse tutte le relazioni che vengono a crearsi a seguito del cambio di stato/di posizione di uno stesso accordo.

ANALISI DEGLI ESEMPI

1) **Relazione di ottava (ottave nascoste) basso-soprano.** Ammessa perché il basso salta di quarta (DO-FA) e il soprano muove per grado (MI-FA). Il contrario, con il basso che muove per grado e il soprano che salta, non è viceversa ammesso.

Si noti che anche tra il basso e il contralto c'è un intervallo di quinta (FA-DO), ma in questo caso non si verifica alcuna relazione perché le parti in questione fanno moto obliquo (il basso sale e il contralto resta fermo sul DO).

2) Non c'è alcuna relazione. E' vero che tra basso e tenore c'è un intervallo di ottava, ma le parti in questione fanno moto obliquo. Parimenti, tra il basso e il soprano c'è una quinta (SOL-RE), ma le parti in questione fanno moto contrario (il basso sale e il soprano scende); così come tenore e soprano c'è una quinta (SOL-RE), ma le parti fanno moto obliquo.

3) **Relazione di quinta (quinte nascoste) basso-soprano.** E' vietata perché entrambe le voci saltano.

Relazione di ottava (ottave nascoste) basso-tenore e relazione di quinta (quinte nascoste) tenore-soprano. Qualcuno in parte interne ammette tutte le relazioni, ma la maggior parte degli studiosi propende per l'interpretazione per cui la relazione è ammessa solo se una voce salta di quarta o quinta e l'altra muove per grado. Da ciò ne discende che le relazioni in questione non sono ammesse perché entrambe le voci saltano.

4) **Relazione di quinta (quinte nascoste) tenore-contralto.** Ammessa perché una voce (il contralto) muove per grado e l'altra (il tenore) salta di quarta.

Si noti che anche tra il tenore e il soprano c'è un intervallo di ottava, ma in questo caso non si verifica alcuna relazione perché le parti in questione fanno moto obliquo.

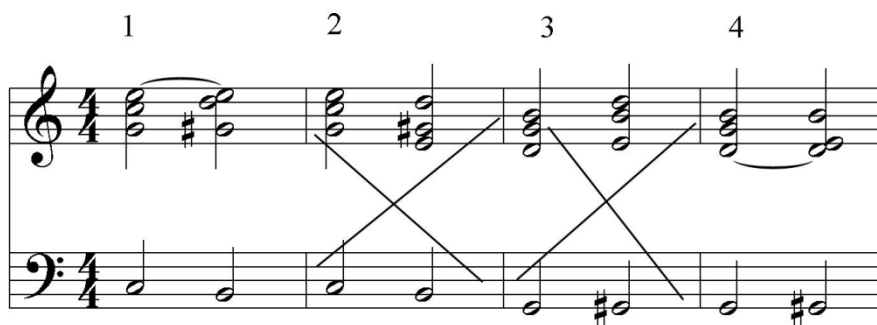
5) **Relazione di ottava (ottave nascoste) tenore-soprano.** Ammessa perché una voce (il tenore) muove per grado e l'altra (il soprano) salta di quarta.

Relazione di quinta (quinte nascoste) contralto-soprano. Ammessa perché andiamo su una quinta diminuita (SI-FA).

FALSA RELAZIONE CROMATICA

La falsa relazione cromatica (di unisono o di ottava) si verifica quando c'è un cromatismo e questo non è fatto dalla stessa voce.

Se il suono che fa il cromatismo è raddoppiato (cioè, se è presente contemporaneamente in due diverse voci), una voce realizza il cromatismo e l'altra deve procedere per moto contrario.



ANALISI DEGLI ESEMPI

1) **Collegamento corretto.** Il cromatismo SOL-SOL # è nella medesima voce (al tenore).

2) **Collegamento sbagliato = Falsa relazione cromatica.** Il cromatismo SOL-SOL # non è nella medesima voce (SOL al tenore e SOL # al contralto).

3) **Collegamento sbagliato = Falsa relazione cromatica.** Il suono che fa cromatismo (SOL) è presente in due voci (al basso e al contralto). A quel punto, una voce (il basso) realizza il cromatismo ascendente SOL-SOL #, però l'altra non fa moto contrario (siccome il basso sale, il contralto dovrebbe scendere).

4) **Collegamento corretto.** Il suono che fa cromatismo (SOL) è presente in due voci (al basso e al contralto). A quel punto, correttamente, una voce (il basso) realizza il cromatismo ascendente SOL-SOL # e l'altra fa moto contrario (il basso sale e il contralto scende).

FALSA RELAZIONE DI TRITONO

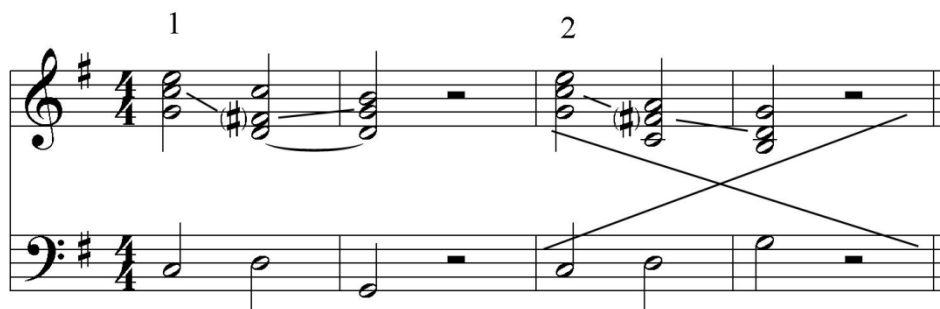
La falsa relazione di tritono si verifica quando due voci, in intervallo di terza maggiore tra loro, si muovono per moto parallelo, salendo o scendendo entrambe di un tono.



Falsa relazione di tritono. Tra il contralto e il soprano c'è un intervallo di terza maggiore (RE-FA #). Nell'accordo precedente, tra le medesime voci pure c'è un intervallo di terza maggiore (DO-MI) e le due voci in questione si muovono per moto parallelo di un tono (cioè, salgono entrambe di un tono: il contralto va da DO a RE, il soprano fa MI a FA #). *Nell'esempio, si viene a creare il tritono DO – FA # tra il contralto e il soprano e questo è assolutamente proibito.*

INTERVALLI CONSENTITI NEL MOTO MELODICO

Gli intervalli consentiti nel moto melodico (passaggio da un suono all'altro nell'ambito di una singola voce) sono quelli maggiori, minori e giusti. GLI ALTRI INTERVALLI SONO PROIBITI, con l'unica eccezione [non da tutti ammessa] dell'intervallo diminuito discendente alla sensibile che poi risolve salendo di un semitono alla tonica (qualcuno ammette sempre questo movimento, purché in parti interne) oppure dell'intervallo diminuito ascendente al sesto grado (eventualmente abbassato, se siamo nel modo maggiore) che poi risolve scendendo al quinto.



ANALISI DEGLI ESEMPI

- 1) **Corretto.** Al contralto abbiamo una quinta diminuita discendente (DO-FA #), che punta sulla sensibile (il FA # è per l'appunto la sensibile della tonalità di SOL Maggiore, in cui ci troviamo), la quale a sua volta risolve sulla tonica (SOL).
- 2) **Errato.** Dopo il salto al contralto di quinta diminuita discendente, la sensibile (FA #) non risolve sulla tonica bensì sul RE.

UNISONO PER MOTO RETTO

E' vietato raggiungere l'unisono per moto retto.

TRATTAMENTO DELLA SENSIBILE

La sensibile ha una spiccata tendenza a risolvere salendo di grado alla tonica, salvo i casi [marginali] della progressione tonale oppure quando questa assolva alla funzione di settima (spesso di volta o passaggio) nell'accordo I7 oppure quando ancora il settimo grado non assolva a funzione di sensibile ma di sottotonica (vedi ad es. l'armonizzazione del tetracordo discendente al soprano con la triade del III grado)

1) Per la sua naturale tendenza a risolvere sulla tonica (in armonia, si parla di "risoluzione obbligata"), la sensibile **NON PUO' ESSERE RADDOPPIATA** (cioè, non può essere presente in due voci contemporaneamente), altrimenti nel momento in cui risolve si determinerebbe un errore di ottave parallele.

N.B. Qualcuno ammette il raddoppio, se una voce risolve alla tonica e l'altra scende, ma questa è da considerarsi una eccezione alla regola sopra esposta non ammissibile in un semplice basso di armonia (vedi la c.d. "Sensibile di Bach").

2) Se la sensibile si trova in parti interne (cioè al tenore o al soprano) può anche risolvere scendendo di una terza, purché un'altra voce ne faccia sentire la naturale risoluzione (cioè, purché un'altra voce – in genere, quella superiore – canti la tonica).

TRATTAMENTO DELLA SETTIMA DELL'ACCORDO

La settima dell'accordo risolve scendendo per grado congiunto. Tutte le altre risoluzioni, sono da considerarsi "eccezionali".

Così come la sensibile, essendo la settima dell'accordo una nota a risoluzione obbligata, questa **NON PUO' ESSERE RADDOPPIATA**.

Le settime possono essere classificate su base funzionale, così da individuare due classi:

- a) **SETTIME c.d. NATURALI (SETTIME PRINCIPALI)** – Sono tutte le settime del gruppo armonico di dominante (cioè quelle costruite sul quinto e sul settimo grado della scala nei due modi).
- b) **SETTIME c.d. ARTIFICIALI (SETTIME SECONDARIE)** – Sono tutte le altre settime.

Nelle settime artificiali la dissonanza (cioè la settima dell'accordo) deve essere **PREPARATA**. Abbiamo i seguenti tipi di preparazione:

1) Preparazione c.d. “diretta” (detta anche “preparazione per collegamento armonico”) – La settima dell’accordo deve essere presente nell’accordo precedente nella medesima voce, per una durata almeno pari a quella della dissonanza (altrimenti parliamo di preparazione insufficiente).

2) Preparazione c.d. “indiretta” (detta anche “preparazione per grado”) – La settima dell’accordo viene raggiunta per movimento di grado, normalmente discendente.

Un particolare tipo di preparazione indiretta è quello che prevede che si raggiunga la dissonanza per salto mantenendo l'immobilità di tutte le altre parti (simile all'anticipazione).

Tornando al discorso relativo ai controlli...

Dopo aver correttamente numerato il basso, procediamo alla sua realizzazione.

Ogni volta che scriviamo un accordo, secondo i dettami del legame armonico, dobbiamo:

1) effettuare un controllo “verticale” e fermarci ogni volta che troviamo un’ottava o una quinta (salvo che si tratti di una quinta diminuita) per verificare che

1a) nell’accordo precedente, tra le due voci che stiamo controllando non ci sia un’altra ottava o quinta (in pratica, dobbiamo controllare che non ci siano quinte o ottave parallele);

1b) su questa quinta o ottava non si sia arrivati per moto retto (per far ciò, occorre integrare il controllo orizzontale a quello verticale), altrimenti si verifica una relazione (= quinte/ottave nascoste).

Nel caso in cui ci sia il moto retto, dobbiamo verificare che la relazione che si viene a creare non sia proibita.

2) Nell’ambito del nostro controllo “verticale” dobbiamo inoltre fermarci ogni volta che troviamo una terza maggiore per verificare che, nell’accordo precedente, tra le due voci che stiamo controllando non ci sia un’altra terza maggiore e che le parti non procedono per moto parallelo di tono (in pratica, dobbiamo verificare che non ci siano false relazioni di tritono; tale controllo investe evidentemente anche la dimensione “orizzontale” della scrittura musicale).

3) Dopodiché passiamo ai controlli “orizzontali”. In particolare dobbiamo verificare che non ci siano false relazioni cromatiche e che non ci siano intervalli proibiti nel moto melodico (cioè, all’interno delle singole voci).

Inoltre dobbiamo verificare che non si sia giunti per moto retto sull’unisono.

4) Infine dobbiamo verificare che l’eventuale sensibile e/o settima dell’accordo siano state trattate nel modo corretto.