

3.

J. S. Bach, Corale n. 8, *Freuet euch, ihr Christen*, BWV 40 (n. 8)

a)

Mi m.: I V²₄ IV³₆ VII²₄ I⁴₆ II⁵₆ V I

Tetracordo discendente del IV

b)

Sol M.: I II⁵₆ V I Mi m.: VI II³₆ V VI II⁵₆ V I

[Originale in Fa minore dorico, con tre bemolli in chiave, trascritto in Mi minore dorico con due diesis in chiave. Si tratta, dunque, di una reminiscenza modale. Do# è la sesta dorica di Mi. Si veda anche il Corale n. 25.]

Esempio a

BATT. 1-2

Armonizzazione di accenti suddivisionali; sul secondo accento di 1/3 il Re# determina un accordo di settima diminuita del VII mancante della terza Fa# (ex quinta se riferita all'accordo di nona mancante della fondamentale Si).

Accordo del I⁴₆ di passaggio alla batt. 1/4.

Normale cadenza autentica impreziosita da una *échappée* e da una anticipazione che crea dissonanza con la sensibile.

Si osservi, inoltre, la ricchezza timbrica della realizzazione chitarristica.

Esempio b

BATT. 1/4-2

Cadenza in Sol (relativo maggiore) con la settima del II⁵₆ (Sol) che, prima di risolvere scendendo di grado, scende di terza su una nota "cambiata".

Anticipazione della tonica contestuale alla sensibile che, anziché risolvere producendo l'unisono e l'accordo incompleto (mancante della quinta) come nel caso precedente, scende di terza ottenendo così l'accordo completo.

BATT. 2/3-3

Cadenza autentica preceduta da una cadenza d'inganno e impreziosita dalla concomitanza dell'anticipazione della tonica con la settima di passaggio.

Il raddoppio della terza del VI nella cadenza d'inganno evita le quinte parallele che subito dopo si determinano per ragioni melodiche (l'esigenza di cantabilità di ciascuna voce), senza che ciò possa considerarsi errore.

11.
W. A. Mozart, Quartetto n. 5, K. 158

The image displays three staves of musical notation. The first two staves are in treble clef, and the third is in bass clef. The first staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a dynamic marking 'app.' above the third measure. Below the first staff, the chord 'Do M.: I' is indicated under the first measure, and 'V34' is indicated under the third measure. The second staff continues the melodic line with a slur over the first two measures and a dynamic marking 'app.' above the third measure. Below the second staff, the chord 'V7' is indicated under the first measure, and 'I (Accordo appoggiato: D/T)' is indicated under the third measure. The third staff shows a sequence of chords with measure numbers 7, 6, 9, and 8 written above them.

L'accordo di batt. 4 è il secondo rivolto dell'accordo della battuta seguente. Ciò non costituisce sincope armonica, e lo stesso vale per la scrittura *a specchio* consistente nel fatto che le due battute conclusive della prima semifrase (batt. 3-4) sono uguali, dal punto di vista armonico, a quelle dell'inizio della seconda semifrase (batt. 5-6).

Mettendo a confronto la scrittura strumentale con quella a quattro voci, a cui è riconducibile, le note che nel primo caso sono state definite appoggiature, per il fatto di non essere preparate, nel secondo caso sono state definite ritardi. Si tratta comunque di una questione nominalistica del tutto irrilevante.

Si osservi anche l'uso dell'accordo appoggiato a batt. 7, che possiamo cifrare con D/T (Dominante/Tonica). I suoni Fa, Si e Re formano infatti una triade diminuita alla quale è possibile assegnare la funzione di dominante.

18.
G. Verdi, *La traviata*

Re M.: IV I

V I IV₃⁶
Fa# m.: II_{nap}3⁶

I₄⁶ V

I
Re M.: III V₃⁴ I

Uso della sesta napoletana a fini di modulazione. Lo stesso frammento melodico viene armonizzata in due maniere diverse (batt. 1-4 e 9-12). La prima volta con un semplice IV-I allo stato fondamentale; la seconda con il IV₃⁶ inteso come II_{nap} del III che risolve su I₄⁶ di Fa# minore. Avviene quindi, attraverso la sesta napoletana, una tonicizzazione del III minore. La prima volta, nella tonalità d'impianto, si cadenza con V-I (batt. 5-8), la seconda con V-I nella tonalità del III (batt. 13-14), salvo portarsi di nuovo al tono d'impianto attraverso il suo V₃⁴. Va ancora osservato che la estrema semplicità della prima armonizzazione (si noti l'assenza del I₄⁶ di cadenza) mette bene in luce la raffinatezza della seconda.

42.
R. Wagner, *Tannhäuser* (Ouverture)

Mi M.: I I³⁶ VI I⁴⁶ IV³⁶ I³⁶ I³⁶ IV I³⁶ II

V del V 7 V²⁴ I³⁶ VI³⁶ I³⁶ I V

(Soluzione alternativa alle batt. 5-6)

1. Se prescindiamo dagli accordi di passaggio siamo in presenza, nelle prime quattro battute, di un canonico “basso che scende di terza” i cui accordi costitutivi sono contrassegnati con (*);
2. La falsa relazione cromatica di batt. 5-6 si sarebbe potuta evitare con la soluzione indicata in coda all’esempio che, pur essendo forse più corretta sul piano grammaticale, sarebbe risultata molto meno efficace sul piano espressivo;
3. Dal II di Mi (batt. 4), innalzando la terza (da La a La[#]) ci si porta verso una cadenza alla dominante.

68.

F. Chopin, Preludio op. 28, n. 4

La m.: I3⁶ V₃⁴ (La^b = Sol[#]) Re m.: II₃4⁶# (Fr.) II₃⁴ V⁹

V⁷ Sol m.: II⁷ V⁹
La m.: IV₃⁴ II₂⁴ V⁹
(Do m.: II₃⁴ VII₂⁴ V⁹) V⁷

Re m.: IV⁷ V⁹ I₃⁶
Fa m.: II⁷ V⁹ La m.: IV₃⁶ V⁷ II₃⁴ V⁷ II₃⁴

V⁷ I₃⁶ V₃⁴ Re m.: Fr. (Ted.) V⁹ V⁷

Sol m.: II⁷ V⁹
La m.: V⁹ del V II₃⁴ V⁹ I₃⁶ IV II₅⁶ V II₃⁴

19 4 - - ant.

V II₃₄ V V⁷ VI V⁷ del II₃₄ II_{nap}

22 4 - 3# 3# v. 4 - 3

I₄₆ Ted. riv. (M_b = Re[#]) V I

Il brano in esame è esemplificativo di molti procedimenti tipici dell'armonia romantica, caratterizzata da quella inquietudine che trova nel cromatismo il mezzo espressivo più idoneo a rappresentarla. Cominciamo ad osservare l'uso alquanto ambiguo delle alterazioni, riconducibile probabilmente proprio alla preferenza per la rappresentazione grafica di tipo cromatico a discapito della giusta interpretazione armonica. Già da batt. 2, chiaramente ascrivibile all'accordo di dominante, la terza dell'accordo (sesta rispetto al basso) ritardata dalla quarta anziché essere notata con Sol[#] compare come La_b. Lo stesso vale per la batt. 3 in cui la sesta francese Sib-Sol[#]-Re-Mi viene rappresentata non come tale, cioè come un accordo costruito sul Mi la cui terza maggiore (Sol[#]) è sesta alterata rispetto al basso (Sib), ma come accordo costruito sul Sib con settima minore (La_b) e quinta diminuita. (Nel commento all'Esempio 72 si approfondirà il tema della reciproca assimilabilità di due accordi le cui fondamentali siano in rapporto di quinta diminuita.) Analogo discorso può farsi per le batt. 13 e sgg. Si noti inoltre l'uso enarmonico dell'accordo di settima diminuita cifrato, come sappiamo, con V^{°9}.

Proviamo ora a ricostruire l'ingegnoso percorso compositivo che porta alla sottodominante (batt. 2-8) verificando come tale percorso, ridotto all'essenziale e normalizzato nell'uso delle alterazioni, possa configurarsi come grande ciclo delle quinte. Nel seguente esempio (a) gli accordi con valori di semibreve rappresentano le tappe fondamentali mentre quelli con valori di semiminima hanno funzione accessoria. L'ultimo accordo della successione rimane ambiguo (V^{°9} di Re minore o di Fa minore, Re_b = Do[#]) finché non risolve a batt. 9 sulla tonica di Re minore, tonalità della sottodominante.

a)

Batt.: 2 3 4 5 6 7 8

Re m: Fr. (II) II V^{°9} V Sol M.: II V^{°9} La m.: IV II V^{°9} Do M: V Fa M.: II Fa m.: V^{°9}

D SD D SD D SD

b)

Fondamentali: Mi La Re Sol La (Do)

Si consiglia di suonare più volte lo schema armonico con le sole semibrevi (*b*) arricchendolo poi delle funzioni accessorie per verificare percettivamente la dialettica interna a tutto il procedimento e cogliere le sottigliezze delle graduali transcolorazioni che costituiscono la principale caratteristica del linguaggio romantico, il cui cromatismo, spinto alle estreme conseguenze, porterà soprattutto con Wagner alla dissoluzione del linguaggio tonale.

Altro elemento da osservare è il modo con cui la sottodominante di batt. 9 è collegata alla dominante di batt. 12. Ciò avviene inserendo due battute (10-11) in cui la successione melodica 5°-6°-5° del basso è armonizzata con V-II₃⁴-V anziché V-II₃⁴^{6#}-V, il procedimento teorizzato nella prima parte che trova più largo uso nella letteratura (cfr. p. 36). Analogo discorso vale per le batt. 19 e 20.

Si colga infine l'analogia tra il percorso che inizia a batt. 7 e adduce alla sottodominante di batt. 9 e quello che inizia a batt. 15/3 e adduce alla dominante di batt. 17. I due procedimenti hanno in comune l'espedito dell'abbassamento della terza (indicato nell'esempio *a* con il segno —) il cui effetto consiste nella trasformazione di un accordo avente funzione dominante (*D*: V o V⁹) in un accordo, costruito sulla stessa fondamentale, avente funzione sottodominante (*SD*: IV o II).