

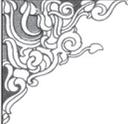
RUGGERI

MANUALE DI ARMONIA PRATICA

per lo studio del basso continuo,
dell'accompagnamento e della composizione
secondo il metodo della Scuola Napoletana settecentesca

RICORDI

ai miei allievi
del Conservatorio di Novara



COLOPHON



Copyright © 2012 Casa Ricordi
via B. Crespi, 19 - 20156 Milano

Tutti i diritti riservati – All rights reserved
Stampato in Italia – Printed in Italy

ER 2986
ISMN 979-0-041-82986-9

SOMMARIO

Premessa	v	7.6 Dominanti secondarie	71
1. Propedeutica tecnica e armonica	3	7.7 Esercizi sulla settima di dominante con modulazioni	77
1.1 Gli accordi principali e la loro numerica ...	3	8. Accordo di settima di II specie	79
1.2 Movimenti della mano	6	8.1 Accordo di settima di II specie ("settima minore") allo stato fondamentale	79
1.3 Esercizi sui cambi di posizione delle triadi .	7	8.2 Rivolti	82
1.4 Esercizi sulle sostituzioni	8	8.3 Risoluzione a distanza	82
1.5 Scale armonizzate nelle tre posizioni	8	9. Accordo di settima di III specie	83
2. La concatenazione degli accordi perfetti	21	9.1 Accordo di settima di III specie e di sensibile	83
2.1 Il basso procede per salti di terza (o sesta) .	22	9.2 Esercizi sulla settima di III specie	85
2.2 Il basso procede per salti di quarta (o quinta)	23	9.3 Esercizi sulla settima di sensibile nel modo maggiore	86
2.2.1 Movimento del basso II-V nel modo minore	24	10. Accordo di settima di IV specie	89
2.3 Il basso procede per gradi congiunti	24	10.1 Accordo di settima di IV specie ("settima maggiore")	89
2.3.1 Movimento del basso V-VI (cadenza d'inganno)	25	10.2 Rivolti	90
2.4 Esercizi sulla concatenazione delle triadi (I livello)	26	11. Accordo di settima diminuita	91
2.5 Esercizi sulla concatenazione delle triadi (II livello)	28	11.1 Accordo di settima diminuita	91
3. Il primo rivolto della triade	31	11.2 Trasformazione nella settima di dominante	93
3.1 Aspetti generali	31	11.3 Trasformazione in accordo di quarta e sesta	95
3.2 Situazioni ricorrenti	33	12. Note estranee all'armonia	97
3.3 Esercizi di concatenazione con triadi allo stato fondamentale e in I rivolto	39	12.1 Considerazioni generali	97
4. Il secondo rivolto della triade	43	12.2 Nota di passaggio	98
5. La cadenza	45	12.3 Nota di volta	98
6. Esercizi sulle triadi	51	12.4 Arpeggio	99
6.1 Concatenazione delle triadi in posizione fondamentale e rivoltata	51	12.5 Appoggiatura	99
6.2 Progressioni	54	12.6 Ritardo	101
6.3 Bassi arpeggiati	55	12.7 Anticipazione o portamento	101
6.4 Modulazioni	57	12.8 Nota sfuggita	101
6.5 Imitazioni e note di passaggio	58	12.9 Nota cambiata	102
7. Accordo di settima di dominante	63	13. Esercizi (I)	103
7.1 Accordo di settima di dominante in posizione fondamentale	63	14. I ritardi	111
7.2 Esercizi sull'accordo di settima di dominante allo stato fondamentale	65	14.1 Aspetti generali	111
7.3 Rivolti della settima di dominante	66	14.2 Ritardo della terza	112
7.4 Risoluzione a distanza	67	14.3 Ritardo dell'ottava	114
7.5 Esercizi propedeutici sui rivolti dell'accordo di settima di dominante	68	14.4 Ritardo della sesta	115
		14.5 Ritardo della quinta	116
		14.6 Ritardi nei rivolti degli accordi di settima di dominante	116
		14.7 Ritardi nell'accordo di settima diminuita ..	120
		14.8 Ritardi multipli	121
		14.9 Ritardi al basso (basso legato)	122
		14.10 Ritardi con risoluzione evitata	125

15. Progressioni	129
16. Il pedale	139
17. Accordi di sesta	143
17.1 Sesta napoletana	143
17.2 Seste implicite	144
17.3 Sesta italiana	144
17.4 Sesta francese	145
17.5 Sesta tedesca e svizzera	148
18. Accordi alterati	151
19. Nona di dominante	155
20. Riepilogo dei nessi principali	157
21. Esercizi (II)	165

Appendici

I. La scala armonizzata	179
II. Bassi senza numeri	185
III. Numerica "contrappuntistica"	203
IV. Avvio alla prassi	210
iv.1 Il numero delle parti	210
iv.2 Aspetti esecutivi del basso continuo all'organo	211
iv.3 Aspetti esecutivi del basso continuo al cembalo	214
iv.4 Gli strumenti del basso continuo	215
iv.5 Il recitativo	217
Bibliografia	224

PREMESSA

QUESTO metodo nasce direttamente dall'esperienza didattica e dalla necessità di dover fornire agli allievi una serie di esercizi pratici di "ripasso" dell'armonia, propedeutici alla realizzazione vera e propria del basso continuo. Lo studio di brani della letteratura barocca richiede infatti una padronanza armonica (sia teorica che pratica) e una capacità di analisi della partitura (modulazioni, movimenti contrappuntistici, note estranee all'armonia, ecc.) che vanno richiamati in separata sede, preliminarmente, cioè prima di affrontare il repertorio vero e proprio. Questo, infatti, a sua volta pone altri problemi esecutivi inerenti il numero delle parti, la posizione degli accordi, l'adattamento alla dinamica dell'insieme vocale-strumentale che si accompagna, l'uso dei registri, ecc. che possono essere affrontati solo se gli aspetti fondamentali della comprensione armonica sono già stati agevolmente superati. Da qui l'idea o, meglio, la necessità, di creare appunto una quantità di esercizi propedeutici, utili a richiamare le nozioni di armonia e a indirizzarle verso casi concreti, situazioni tipiche, formule-tipo presenti nella letteratura.

La connotazione pratica di questo lavoro non è oggi molto presente nei trattati di armonia, generalmente rivolti all'esercitazione compositiva o allo studio storico-analitico. La "praticità" del metodo viene dall'eseguitività diretta e immediata di formule essenziali, svolte per esteso e poi lasciate alla ripetuta esecuzione dell'allievo nelle varie tonalità, previa memorizzazione della formula stessa. In tal modo si vuole indurre lo studente

a sviluppare la capacità mnemonica, il meccanismo digitale (affinchè diventi quasi un automatismo), l'orecchio armonico e il trasporto.

La semplicità e, a nostro modo di vedere, la genialità di questo metodo non sono opera nostra, ma vengono direttamente dalla gloriosa Scuola Napoletana settecentesca di composizione. Uno su tutti, il metodo di Fedele Fenaroli – che grande fortuna ebbe per tutto l'Ottocento e fu ristampato sino agli anni '30 del Novecento – è basato su questo tipo di esercizi pratici: brevi formule, precisamente mirate ad affrontare un singolo problema armonico, e loro immediata trasposizione nelle varie tonalità per favorire nell'allievo la memorizzazione e la pratica del trasporto tonale.

L'armonia "ridotta in formule" presenta altri vantaggi: innanzitutto porta a capire che il pensiero armonico barocco era essenzialmente concepito come accostamento di tessere prestabilite, efficacemente sintetizzate nella cosiddetta "scala armonizzata", nelle regole fondamentali di concatenazione e in moduli standard di progressione. La conoscenza pratica di tali meccanismi compositivi costituisce anche la base per l'improvvisazione che – in termini generali – rappresenta proprio la realizzazione concreta di schemi e procedimenti modulari. Dunque, lo studio dell'armonia secondo il metodo settecentesco napoletano può a nostro avviso conservare anche oggi la sua utilità nella pratica del basso continuo e dell'accompagnamento in genere.

Marco Ruggeri

CAPITOLO 1

Propedeutica tecnica e armonica

PPRIMA di affrontare lo studio delle concatenazioni degli accordi – materia che sarà trattata a partire dal secondo capitolo – è bene che l'allievo possenga gli elementi tecnici di base. La realizzazione estemporanea del basso richiede, infatti, non solo una conoscenza teorica delle relazioni tra gli accordi (specialmente per il basso senza numeri), ma prima di tutto una buona pratica nell'esecuzione accordale. Dunque, nella prima fase dello studio, è necessario sgombrare il campo da limiti o difetti tecnici, spesso frequenti nello studente non abituato alla scrittura polifonico-accordale (con 3-4 parti simultanee) perché proveniente da un percorso di studi pianistici di tipo tradizionale, basato su scale, arpeggi, studi facili, sonatine classiche, ecc.

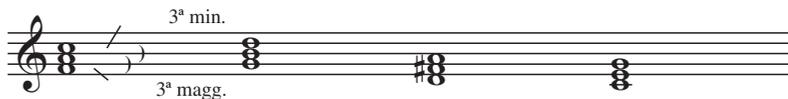
L'apprendimento sicuro di una tecnica accordale è dunque fondamentale per poter accedere alla comprensione teorica delle concatenazioni. Scopo principale di questo capitolo propedeutico è il raggiungimento dell'esecuzione accordale con mano morbida e rilassata, agile a collocarsi nelle varie posizioni richieste dalle distanze tra i tasti, il tutto con un disinvolto uso delle sostituzioni e con un rapido anticipo nella lettura. Per far questo non è necessario addentrarsi ora nella comprensione delle ragioni teoriche che stanno alla base delle concatenazioni, aspetti che verranno affrontati successivamente: anzi, l'assimilazione puramente meccanica dei movimenti sarà di grande aiuto per il proseguimento dello studio.

1.1 GLI ACCORDI PRINCIPALI E LA LORO NUMERICA

Gli accordi utilizzati nell'armonia tradizionale sono sostanzialmente di tre tipi: gli accordi di tre suoni o *triadi*, gli accordi di quattro suoni o *settime* e gli accordi di cinque suoni o *none*, con le loro derivate tipologie interne. La triade è costituita dalla sovrapposizione di due intervalli di terza, con quattro possibili combinazioni (ESEMPI 1-4).

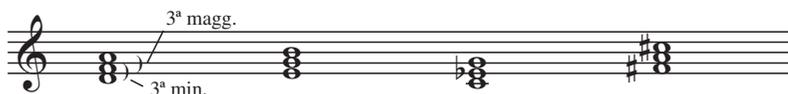
- ◇ accordo perfetto maggiore: terza maggiore + terza minore

ESEMPIO 1



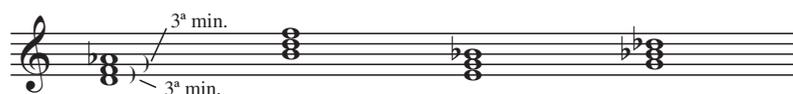
- ◇ accordo perfetto minore: terza minore + terza maggiore

ESEMPIO 2



◇ accordo di 5^a diminuita: terza minore + terza minore

ESEMPIO 3



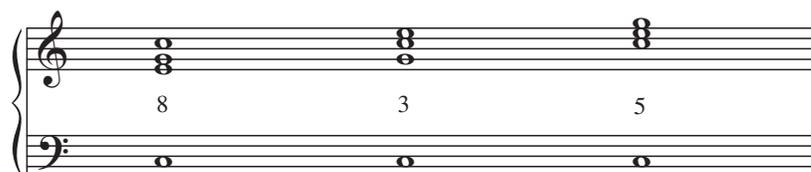
◇ accordo di 5^a eccedente: terza maggiore + terza maggiore

ESEMPIO 4



Le triadi vengono indicate con i numeri 3, 5, 8 o, come spesso accade nella letteratura, senza alcuna cifra. Il numero indica – almeno in sede teorica – l'intervallo relativo esistente tra il basso e la parte più acuta dell'accordo: quindi, la cifra 3 sta a significare che l'accordo è posizionato con la terza al soprano; e così via (ESEMPIO 5). Nella pratica, però, questi numeri (quando esistono) vengono usati liberamente (soprattutto 3 e 5) ad indicare in senso generico l'accordo perfetto, indipendentemente dall'intervallo della parte acuta.

ESEMPIO 5

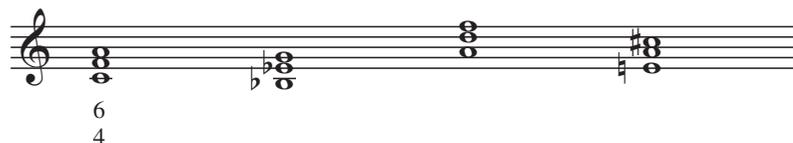


La triade può presentarsi *in tre posizioni*, a seconda di quale delle tre note costituenti l'accordo (fondamentale, terza o quinta) si trovi nel basso. Se è la nota fondamentale dell'accordo ad essere nella parte più grave, la triade si definisce in posizione *fondamentale* (cfr. ESEMPLI 1-5); se nel basso troviamo la terza, allora l'accordo si definisce in *primo rivolto* e viene indicato dai numeri 6 o 6/3 (ESEMPIO 5); se troviamo la quinta, l'accordo sarà detto in *secondo rivolto*, segnato con i numeri 6/4 (ESEMPIO 6).

ESEMPIO 6



ESEMPIO 7



Se alla triade aggiungiamo all'acuto un'altra terza, otteniamo un accordo di settima, così detto per l'intervallo tra le due note estreme. Questo accordo presenta varie tipologie, generate dalla diversa conformazione delle terze interne. Per indicarli seguiamo la tradizionale suddivisione in specie, con il comodo ausilio dei gradi della scala per una loro rapida individuazione e memorizzazione.

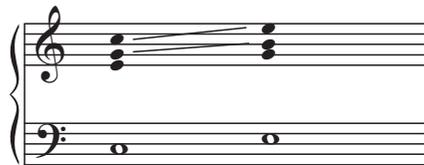
CAPITOLO 2

La concatenazione degli accordi perfetti

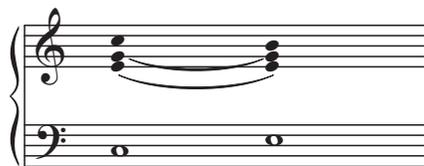
VENGONO ora affrontati alcuni bassi senza numeri da realizzarsi con triadi perfette in posizione fondamentale. Le regole di concatenazione sono molto rigide e non lasciano certo spazio alla creatività. Da apparente svantaggio, ciò risulta però di grande aiuto nella fase iniziale del corso, poiché consente all'allievo di procedere in modo sicuro ed autonomo. Man mano che la materia si amplierà il rigore di questa impostazione iniziale non sarà sempre tale, anzi, vi saranno momenti in cui si presenteranno varie soluzioni. Tuttavia, i concetti fondamentali espressi in questo capitolo (note comuni, moto contrario, linearità melodica), se ben assimilati, si dimostreranno di grande utilità anche con accordi più complessi. Dunque, è opportuno esercitarsi molto con queste regole basilari della concatenazione, fino a che la corretta successione degli accordi diventi spontanea e sciolta. Lo scopo è quello di acquisire il controllo costante del movimento delle parti, con particolare riguardo alle note comuni delle triadi. Ciò porta ad evitare errori di movimento (quinte e ottave parallele, intervalli eccedenti) e garantisce la pienezza e la cantabilità dell'armonia.

“Concatenare” gli accordi significa, dato un accordo iniziale su una nota del basso, trovare la posizione migliore dell'accordo successivo. Partendo, ad esempio, da una triade in posizione d'ottava sulla nota Do, concatenare l'armonia sulla seguente nota Mi del basso significa collocare l'accordo perfetto di Mi in una posizione tale da soddisfare le esigenze di un corretto movimento delle parti e garantendo una buona condotta melodica (ESEMPIO 39).

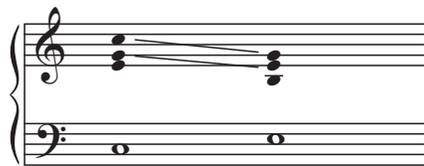
ESEMPIO 28



concatenazione errata, realizzata con moto retto che porta ad errori di quinte ed ottave parallele



concatenazione CORRETTA realizzata con il mantenimento delle note comuni nella stessa parte



concatenazione scorretta: il movimento non è lineare e le note comuni non sono nella stessa parte

Negli esercizi seguenti, la posizione dell'accordo iniziale verrà indicata con i numeri consueti (8, 5, 3). L'applicazione corretta delle regole consentirà di giungere all'accordo finale nella stessa posizione di partenza. La concatenazione delle triadi perfette avviene seguendo i movimenti intervallari del basso, che possono sostanzialmente riassumersi in tre situazioni generali e due casi particolari.

2.1 IL BASSO PROCEDE PER SALTI DI TERZA (O SESTA)

Quando il basso si muove per intervalli di terza (minore o maggiore, ascendente o discendente) e, analogamente, di sesta, gli accordi avranno *due note comuni* nelle stesse parti.

ESEMPIO 29

ESERCIZI

Si consiglia di studiare ogni esercizio prima nella posizione di ottava (in tutte le tonalità prescritte), poi in terza e infine in quinta, facilitando così l'apprendimento e la memorizzazione.

a

b

CAPITOLO 5

La cadenza

ELEMENTO strategico nell'economia del brano poiché porta alla conclusione della frase e, dunque, definisce l'articolazione del discorso musicale, la cadenza viene realizzata in forme standardizzate che derivano da elaborazioni più o meno complesse del modulo di base, ossia la successione delle triadi perfette V-I (*cadenza semplice*).

ESEMPIO 51 MODULO BASE (CADENZA SEMPLICE)

Le varianti sono determinate dal prolungamento di durata del V grado, in modo da poter ospitare altre armonie, in particolare l'accordo di 6/4 e uno o più ritardi:

1) accordo di 6/4 e triade perfetta (*cadenza consonante*):

ESEMPIO 52

ESERCIZI

CAPITOLO 7

Accordo di settima di dominante

7.1 ACCORDO DI SETTIMA DI DOMINANTE IN POSIZIONE FONDAMENTALE

Gli accordi di settima – indicati dal numero 7 – si caratterizzano principalmente per l’obbligo della risoluzione. In altri termini, questi accordi non possono essere utilizzati in modo isolato, ma necessitano di un secondo accordo verso il quale tendono e risolvono. L’accordo di settima, infatti, reso dissonante dalla nota a distanza di settima dalla fondamentale, non può rimanere sospeso, ma deve confluire in una triade nella quale la tensione accumulata dalla dissonanza trovi un suo naturale rilassamento. In tal modo, proprio con gli accordi di settima, l’armonia comincia a caratterizzarsi per “funzioni”, ossia per relazioni univoche determinate dai vari gradi di tensione degli accordi. La “funzione” è dunque la proprietà di un accordo di tendere verso un altro, creando nessi e relazioni ben precise.

Tutti gli accordi di settima risolvono sulla triade posta a distanza di quarta superiore del basso (o quinta inferiore). Il principale accordo di settima è quello posto sulla dominante e, dunque, muovendo con intervallo di quarta ascendente, risolve alla tonica.

ESEMPIO 62

V I

La funzione esercitata dall’accordo di dominante è la risoluzione verso l’accordo di tonica, il che comporta un preciso movimento delle parti: la fondamentale al basso, come già detto, si sposta verso la tonica; la terza (sensibile) sale di semitono (tonica); la settima (sottodominante) scende di semitono (mediante); la quinta, non attratta da nessun semitono laterale, è libera di spostarsi un tono sotto (tonica) o sopra (mediante); la fondamentale di raddoppio interno rimane ferma.

L’aggiunta della settima alla triade di dominante crea un accordo di quattro suoni che, con il basso, porta ad un insieme di cinque suoni. Dovendo per convenzione svolgere le realizzazioni a 4 parti, occorre togliere una voce. Le possibilità sono due: eliminare il raddoppio della fondamentale (ESEMPIO 63-a), oppure rinunciare alla nota a distanza di quinta dalla fondamentale (ESEMPIO 63-b), nota forte quanto a conferire stabilità all’accordo, ma conseguentemente debole quanto a capacità di produrre tensione. Nel primo caso, la risoluzione porterà ad una triade incompleta; nel secondo, ad una triade completa. Si noterà la relazione “completo-incompleto”, e viceversa, nella conformazione degli accordi.

ESEMPIO 63

<i>7^a completa</i>	<i>risoluzione incompleta</i>	<i>7^a incompleta</i>	<i>risoluzione completa</i>
a	b	c	d
V	I	V	I

ESERCIZI

a

Musical exercise 'a' consists of a piano introduction and three bass clef staves. The introduction features a treble clef with chords and a bass clef with a 7th fret exercise. The three staves show a sequence of bass clef exercises in different keys: B-flat major, B major, and B minor.

b

Musical exercise 'b' consists of a piano introduction and three bass clef staves. The introduction features a treble clef with chords and a bass clef with a 7th fret exercise. The three staves show a sequence of bass clef exercises in different keys: B-flat major, B major, and B minor.

c

Musical exercise 'c' consists of a piano introduction and three bass clef staves. The introduction features a treble clef with chords and a bass clef with a 7th fret exercise. The three staves show a sequence of bass clef exercises in different keys: B-flat major, B major, and B minor.