

# **CENNI DI ARMONIA E TEORIA**

**Aurelio Tarallo**

## Scale Maggiori e Tonalità

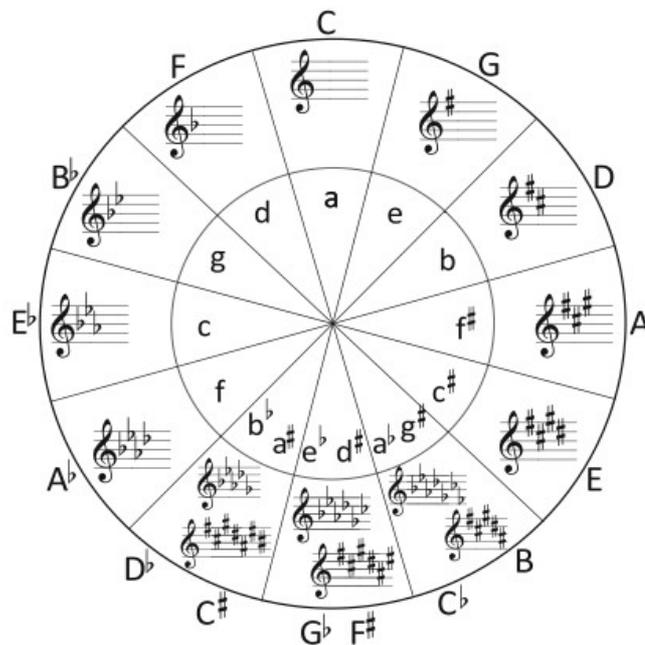
Una scala maggiore costruita su una qualunque nota fondamentale (tonica), segue una struttura definita di toni e semitoni.

C      D      E      F      G      A      B      C  
T      T      ST      T      T      T      ST

Ne consegue che partendo da una qualunque nota è possibile costruire la scala maggiore seguendo la sequenza tono/tono/semitono/tono/tono/tono/semitono. Prendiamo come ulteriore esempio una scala di A maggiore

A      B      C#      D      E      F#      G#      A  
T      T      ST      T      T      T      ST

Notare come, rispettando la struttura dei toni e semitoni, insorgano diverse alterazioni. Scale, tonalità e le rispettive alterazioni sono riassunte nello schema del CIRCOLO DELLE QUINTE, strumento fondamentale nella comprensione e applicazione di concetti di teoria e armonia. Il circolo delle quinte è uno schema che rappresenta le tonalità partendo da C maggiore (e la relativa minore) e si muove per quinte verso destra e quarte verso sinistra, muovendosi così per tonalità vicine (ovvero tonalità con il maggior numero di note in comune).



Un dettaglio importante è rappresentato dall'armatura di chiave, che contiene i diesis e i bemolli di ogni singola tonalità. Ci sono diverse tecniche per determinare le alterazioni di una scala/tonalità, una di esse è applicare la serie di toni e semitoni partendo dalla tonica. Un'altra tecnica sfrutta due serie di note, una per i diesis e una per i bemolli:

# F C G D A E B  
b B E A D G C F

Nel caso della serie per i diesis, l'ultima nota nell'armatura rappresenta la sensibile (la settima nota della scala) della tonalità/scala. Ne consegue che, per esempio, nell'armatura con tre diesis, l'ultimo di essi è un G#, quindi aggiungendo un semitono si deduce che la tonalità d'impianto è A maggiore (o la sua relativa minore. Al contrario, se ci viene chiesto di scrivere le alterazioni in chiave della tonalità di A maggiore è possibile scrivere le note della serie fino a quando raggiungiamo la sensibile. In questo caso particolare F# C# G#.

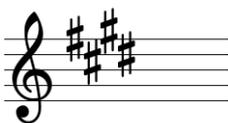
Nel caso della serie per i bemolli, la penultima nota nell'armatura rappresenta la tonalità/scala stessa. Ne consegue che se consideriamo l'armatura con tre bemolli, il penultimo, in questo caso Eb, sarà la nostra Tonica. Al contrario, se ci viene richiesto di scrivere le alterazioni in chiave della tonalità di Eb è sufficiente scrivere le note della serie fino alla nota successiva al Eb, in questo caso Bb Eb Ab.

## Esercizi

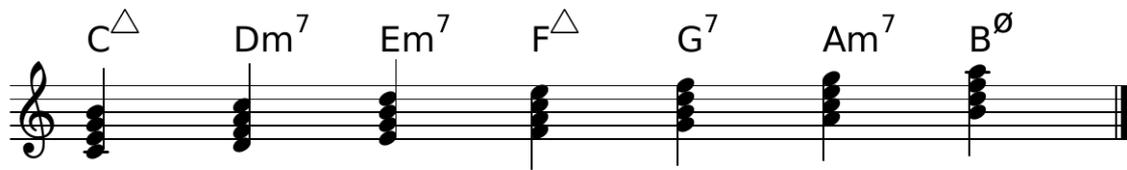
Scrivere le scale di Ab, Db, D e B scrivendo le alterazioni in chiave.



Scrivere la tonalità delle armature sottostanti.



## Armonizzazione Scala Maggiore



I = C E G B = Cmaj7  
 II = D F A C = Dm7  
 III = E G B D = Em7  
 IV = F A C E = Fmaj7  
 V = G B D F = G7  
 VI = A C E G = Am7  
 VII = B D F A = Bm7b5

I	II	III	IV	V	VI	VII
Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7b5
maj7	m7	m7	maj7	7	m7	m7b5

### Modi della Scala Maggiore

Costruzione per terze per evidenziare note dell'accordo ed estensioni

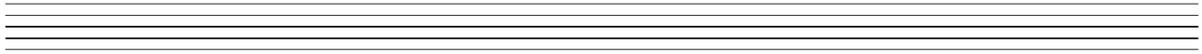
I = C E G B	D F A	T 3 5 7 9 11 13	Modo Ionico	/
II = D F A C	E G B	T b3 5 b7 9 11 13	Modo Dorico	b3, b7 [13 n.c.]
III = E G B D	F A C	T b3 5 b7 b9 11 b13	Modo Frigio	b9, b3, b6, b7
IV = F A C E	G B D	T 3 5 7 9 #11 13	Modo Lidio	#4 (#11)
V = G B D F	A C E	T 3 5 b7 9 11 13	Modo Misolidio	b7
VI = A C E G	B D F	T b3 5 b7 9 11 b13	Modo Eolio	b3, b13, b7
VII = B D F A	C E G	T b3 b5 b7 b9 11 b13	Modo Locrio	b9, b3, b5, b13, b7

I modi possono essere riorganizzati in base al loro suono e “colore”. Ecco la classificazione partendo da quello con il suono più chiaro a quello con il suono più scuro. Notare come l'aggiunta di alterazioni coincide col colore del modo.

- |                  |                     |          |
|------------------|---------------------|----------|
| • Modo Lidio     | #4 (#11)            | MAGGIORI |
| • Modo Ionico    | /                   |          |
| • Modo Misolidio | b7                  |          |
| • Modo Dorico    | b3, b7              | MINORI   |
| • Modo Eolio     | b3, b13, b7         |          |
| • Modo Frigio    | b9, b3, b6, b7      |          |
| • Modo Locrio    | b9, b3, b5, b13, b7 |          |

## Blank per Esercitarsi

Scrivere e armonizzare una scala a scelta come da esempio.



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

I	II	III	IV	V	VI	VII
maj7	m7	m7	maj7	7	m7	m7b5

### Modi della Scala Maggiore

Scrivere le note dei modi nella tonalità scelta come da esempio.

I =	T 3 5 7 9 11 13	Modo Ionico	/
II =	T b3 5 b7 9 11 13	Modo Dorico	b3, b7 [13 n.c.]
III =	T b3 5 b7 b9 11 b13	Modo Frigio	b9, b3, b6, b7
IV =	T 3 5 7 9 #11 13	Modo Lidio	#4 (#11)
V =	T 3 5 b7 9 11 13	Modo Misolidio	b7
VI =	T b3 5 b7 9 11 b13	Modo Eolio	b3, b13, b7
VII =	T b3 b5 b7 b9 11 b13	Modo Locrio	b9, b3, b5, b13, b7

## Elementi di Armonia Funzionale

Abbiamo analizzato la costruzione e l'armonizzazione di una scala maggiore, ora, prendendo in considerazione gli accordi risultati dall'armonizzazione, passiamo a delineare le funzioni che tali accordi assumono all'interno di progressioni armoniche.

Va sottolineato che la seguente spiegazione è piuttosto superficiale, e non tocca che una percentuale minima dell'argomento dell'armonia funzionale. Nonostante ciò sarà possibile partire da queste semplici basi per poi esplorare l'argomento in maniera più specifica.

Partiamo dalla visualizzazione degli accordi con i relativi gradi, manteniamo la tonalità di C maggiore per semplicità, ma ovviamente il tutto è applicabile a qualunque tonalità maggiore.

I	II	III	IV	V	VI	VII
Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7b5

Ognuno di questi gradi ha un nome, nell'ordine:

- I = Tonica
- II = Sopratonica
- III = Mediante o Modale
- IV = Sottodominante
- V = Dominante
- VI = Sopradominante
- VII = Sensibile

Questa lista di nomi, di per se, potrebbe non recare troppe informazioni a chi non fosse già al corrente di nozioni generali di armonia, quindi cerchiamo di semplificare e mettere un po' d'ordine al concetto.

Delineiamo tre aree tonali, quella della **Tonica**, quella della **Sottodominante** e infine l'area di **Dominante**. Queste tre aree possiedono caratteristiche ben definite:

- **TONICA:** L'area di Tonica comprende gli accordi del **I**, del **III** e del **VI** grado della scala. Questi sono accordi di risoluzione o di staticità, danno un senso di stabilità armonica e possono essere descritti metaforicamente come “stare o tornare a casa”.
- **SOTTODOMINANTE:** L'area di Sottodominante comprende gli accordi del **IV** e del **II** grado della scala. Questi accordi sono utilizzati come preparazione per un accordo di dominante oppure semplicemente per instaurare un'instabilità armonica e allontanarsi in qualche modo dalla Tonica.
- **DOMINANTE:** L'area di Dominante comprende gli accordi del **V** e del **VII** grado della scala. Questi accordi hanno una funzione di tensione, e sono quindi, nel più classico dei casi, destinati ad essere risolti su un accordo di tonica (chiaramente non è sempre questo il caso), completando così il senso di risoluzione.

E' fondamentale capire che queste tre aree rappresentano LE FUNZIONI di questi accordi all'interno di una progressione armonica, mentre per quanto riguarda la nomenclatura ci atterremo semplicemente all'utilizzo del numero del grado.

Viene a questo punto piuttosto naturale chiedersi come questi accordi divisi in queste tre aree tonali vengano concatenati. E qui ci troviamo per forza di cose davanti a una mole imponente di casi e prassi esecutive. Cerchiamo però di farci strada attraverso un concetto fondamentale. Abbiamo già detto che Sottodominante equivale a preparazione, Dominante a tensione e Tonica a risoluzione. Prendiamo quindi in analisi questo semplice schema:

### PREPARAZIONE – TENSIONE – RISOLUZIONE

Scegliendo gli accordi primari di ogni singola area potremmo avere un risultato come il seguente:

I IV V I

Che, tradotto in accordi nella nostra tonalità di C maggiore sarà:

Cmaj7 Fmaj7 G7 Cmaj7

In questo caso partiamo dall'accordo di tonica, così da “dichiarare” immediatamente il suono di partenza. Il quarto grado arriva poi a introdurre instabilità armonica e “prepara” l'arrivo della tensione della dominante, che risolve nuovamente sul I grado e ci “riporta a casa”.

Adesso non resta che verificare il suono degli accordi che, seppur diversi, mantengono la medesima funzione. Proviamo per esempio a sostituire il IV grado con il II.

Cmaj7 Dm7 G7 Cmaj7

Ci troviamo così di fronte a una cadenza perfetta che troviamo spesso nel jazz, ovvero il classico II – V – I. Un accordo è stato cambiato, il “colore” sarà cambiato, ma la funzione rimane la stessa. Proviamo ora ad allargare il nostro esempio ripetendo il giro e sostituendo il I grado con un VI alla fine. Questa volta partiremo dal Dm7

Dm7 G7 Cmaj7 Dm7 G7 Am7

Se suoniamo questa semplice progressione è possibile nuovamente accorgersi della differenza nel colore della risoluzione.

Questi pochi esempi riportati, come già detto, non fanno che introdurre appena un argomento che ha secoli di storia e di studi e sviluppi. Il consiglio più utile che queste poche pagine possono dare è quello di, oltre che approfondire l'argomento sui manuali, ANALIZZARE OGNI SINGOLO PEZZO CHE SUSCITA IL NOSTRO INTERESSE, in maniera tale da capire come sono costruite le progressioni armoniche a partire dal risultato finale, così da creare un collegamento indissolubile tra “suono” e teoria.

Prima di avventurarci in una semplice analisi armonica, va introdotto brevemente un altro concetto fondamentale che trova applicazioni sia nella musica Jazz che nella musica Pop in senso lato, ovvero comprendendo diversi stili e generi. L'argomento in questione è quello delle **dominanti secondarie**.

## Dominanti Secondarie

Una Dominante Secondaria altro non è che un accordo di dominante non appartenente alla scala e alla tonalità di impianto che risolve su un accordo della scala/tonalità. Questo si traduce nella trasformazione in accordo di settima di dominante degli accordi della scala per creare tensione verso una “tonica temporanea”.

Se prendiamo in considerazione la nostra tonalità di C maggiore, possiamo costruire le dominanti secondarie per ogni (o quasi) grado della stessa:

I	II	III	IV	V	VI	VII
Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7b5
V	V/II	V/III	V/IV	V/V	V/VI	/
G7	A7	B7	C7	D7	E7	/

Il VII grado rappresenta una sorta di eccezione, in quanto la fondamentale del suo accordo di dominante (in questo caso F#) non esiste nella tonalità corrente.

Queste dominanti sono di uso molto comune in molti generi musicali e sono utili per creare tensione verso un accordo della scala. Un semplice esempio potrebbe essere:

C Cmaj7 C7 Fmaj7

Qui possiamo vedere il C trasformato in un C7 per risolvere sul IV grado, il Fmaj7. L'analisi risulterebbe:

I I V/IV IV

Un simile esempio può essere trovato nel pezzo “**You Are So Beautiful**” di Joe Cocker, nel quale si sente chiaramente il V/IV risolvere sul IV. Approfittiamo per sottolineare nuovamente l'importanza di saper collegare queste prassi a suoni e musiche reali e canzoni che conosciamo bene.

Un vero e proprio “festival” di dominanti secondarie è rappresentato nel giro blues della tradizione **Jazz/Bebop**. Dove le dominanti secondarie sono spesso anticipate dal RELATIVO II GRADO.

The image shows three staves of musical notation in 4/4 time, each with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff shows a sequence of chords: C7, F7, C7, Gm7, C7. The second staff shows: F7, F#o, C7, Eo, A7alt. The third staff shows: Dm7, G7, C7, Am7, Dm7, G7. Each staff contains six measures of music, with the chords indicated above the notes.

Va specificato nell'analisi del Blues che il I e il IV grado vengono suonati come accordi di settima di dominante anche quando non hanno la funzione di dominante secondarie.

Detto ciò, il C7 nella quarta battuta altro non è che la dominante del F7 che segue, ed è preceduta dal relativo II grado (Gm7 sarebbe il II grado in tonalità di F). Lo stesso vale per il A7 nell'ottava battuta, dominante secondaria di Dm7, preceduta dal relativo II grado (che è semidiminuito in quanto la tonica temporanea è un accordo minore)

Ecco di seguito l'analisi intera del Blues:

The image shows three staves of musical notation, each with four measures. Above the staves are labels for the chord degrees. The first staff has labels: I, IV, I, II, V/IV. The second staff has labels: IV, IV#, I, II, V/II. The third staff has labels: II, V, I, VI, II, V. The notation consists of a treble clef, a 4/4 time signature, and diagonal slashes in each measure.

La scrittura in gradi si rivela estremamente utile nel momento in cui volessimo ragionare sui rapporti tra gli accordi indipendentemente da una tonalità in particolare ed è fondamentale per trasportare le progressioni da una tonalità all'altra.

Prendiamo ora in considerazione un altro pezzo per una breve analisi. Qui di seguito possiamo vedere gli accordi dell'introduzione del famosissimo pezzo "Bohemian Rhapsody" dei Queen. Pur essendo solo vocale nelle prime quattro battute la melodia e le altre voci ci permettono di ricavare l'armonia.

The image shows two staves of musical notation. The first staff has four measures with labels: Bb6, C7, F7, Bb. The second staff has five measures with labels: Gm7, Bb7, Eb, Cm7, F7. The notation consists of a treble clef, a 4/4 time signature, and diagonal slashes in each measure.

Come è possibile notare, grazie anche all'armatura in chiave, siamo in tonalità di Bb. Avremo quindi i seguenti accordi:

I	II	III	IV	V	VI	VII
Bbmaj7	Cm7	Dm7	Ebmaj7	F7	Gm7	Am7b5

Andiamo alla ricerca degli accordi non diatonici (ovvero che non appartengono) alla tonalità di Bb. Quindi prendiamo in considerazione il C7 nella seconda battuta e il Bb7 nella sesta. Il C7 altro non è che il V/V, infatti, se consideriamo il F7 come tonica temporanea e andiamo a prendere in prestito la sua dominante dalla tonalità di F maggiore, scopriamo subito che essa è proprio il nostro C7. Inoltre l'accordo risolvendo proprio su un F, ci da la conferma della sua funzione.

I	II	III	IV	V	VI	VII
Fmaj7	Gm7	Am7	Bbmaj7	C7	Dm7	Em7b5

In maniera simile il Bb7 nella sesta battuta è V/IV, preso in prestito dalla tonalità di Eb maggiore.

I	II	III	IV	V	VI	VII
Ebmaj7	Fm7	Gm7	Abmaj7	Bb7	Cm7	Dm7b5

Anche il Bb7 risolve sul Eb, confermando la sua funzione di dominante secondaria. Va menzionato che in musica sarà possibile incontrare anche dominanti secondarie che non risolvono sul grado di cui sono dominanti, o che non risolvono affatto. Questo rientra in un'idea più generale secondo la quale una dominante può essere deliberatamente NON risolta per creare un certo tipo di suono.

Ecco di seguito l'intera analisi del pezzo:

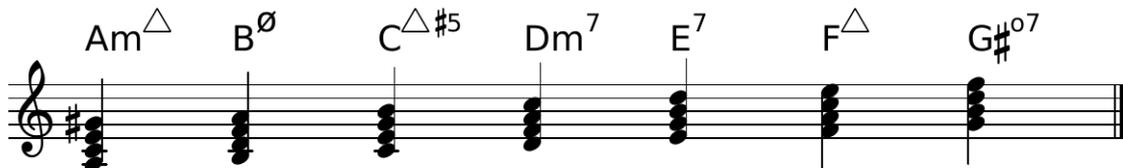
The image shows two staves of musical notation in 4/4 time, with slash marks representing chords. Above the first staff are the Roman numerals I, V/V, V, and I. Above the second staff are the Roman numerals VI, V/IV, IV, II, and V.

Nell'analizzare un pezzo è quindi fondamentale seguire alcuni parametri:

- Individuare la tonalità
- Scrivere gli accordi appartenenti alla tonalità
- Individuare gli accordi estranei alla tonalità
- Cercare una spiegazione per tali accordi, basandosi anche sulle risoluzioni che gli succedono.

## Armonizzazione Scala Minore Armonica

La scala Minore Armonica è una scala minore con la settima maggiore. Deriva dalla necessità di avere un accordo di dominante sul quinto grado di una scala minore, da qui il nome “Minore Armonica”, riferito alla necessità di natura armonica dalla quale è nata. In A minore naturale, per esempio, sul quinto grado avremmo un Em7. Alzando la terza del Em7 di un semitono, quindi trasformando il G in G#, otteniamo un accordo di settima di dominante. Mantenendo questa nota all'interno della scala otteniamo la scala e l'armonizzazione sotto riportata (tutti i G presenti nell'esempio sono G#, trattandosi di una sola battuta l'alterazione non viene ripetuta nel programma).



- I = A C E G# = AmMaj7
- II = B D F A = Bm7b5
- III = C E G# B = Cmaj7#5
- IV = D F A C = Dm7
- V = E G# B D = E7
- VI = F A C E = Fmaj7
- VII = G# B D F = G#dim7

I	II	III	IV	V	VI	VII
AmMaj7	Bm7b5	Cmaj7#5	Dm7	E7	Fmaj7	G#dim7
mMaj7	m7b5	maj7#5	m7	7	maj7	dim7

### Modi della Scala Minore Armonica

Costruzione per terze per evidenziare note dell'accordo ed estensioni

I = A C E G#	B D F	T b3 5 7 9 11 b13	Minore Armonica	b3, b13
II = B D F A	C E G#	T b3 b5 b7 b9 11 13	Modo Locrio	b13, b9, b3, b5, b7[13 n.c.]
III = C E G# B	D F A	T 3 #5 7 9 11 13	Modo Ionico	#5
IV = D F A C	E G# B	T b3 5 b7 9 #11 13	Modo Dorico	#11, b3, b7, #11
V = E G# B D	F A C	T 3 5 b7 b9 11 b13	Modo Misolidio	b9, b13, b7 (Phry.Dom.)
VI = F A C E	G# B D	T 3 5 7 #9 #11 13	Modo Lidio	#2, #9, #11
VII = G# B D F	A C E	T b3 b5 bb7 b9 b11 b13	Modo Superlocro	dim. b9, b3, b5, b13, b11, bb7

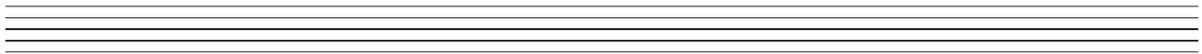
**N.B.** Il Superlocrio diminuito è una delle scale con un quarto grado bemolle, segnato come b11. Questo fatto particolare rende la sua analisi a volte più chiara se tale grado viene considerato terza maggiore, rendendo, di conseguenza, la b3 una #9.

Fatte queste considerazioni, possiamo analizzare così questo modo:

T 3 b5 bb7 b9 #9 b13

### Blank Per Esercitarsi

Scrivere e armonizzare una scala a scelta come da esempio.



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

I	II	III	IV	V	VI	VII
mMaj7	m7b5	maj7#5	m7	7	maj7	dim7

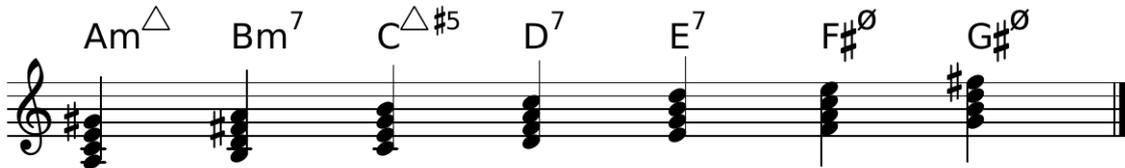
### Modi della Scala Minore Armonica

Costruzione per terze per evidenziare note dell'accordo ed estensioni

I =	T b3 5 7 9 11 b13	Minore Armonica	b3, b13
II =	T b3 b5 b7 b9 11 13	Modo Locrio ♭13	b9, b3, b5, b7[13 n.c.]
III =	T 3 #5 7 9 11 13	Modo Ionico #5	#5
IV =	T b3 5 b7 9 #11 13	Modo Dorico #11	b3, b7, #11
V =	T 3 5 b7 b9 11 b13	Modo Misolidiob9b13	b9, b13, b7 (Phry.Dom.)
VI =	T 3 5 7 #9 #11 13	Modo Lidio #2	#9, #11
VII =	T b3 b5 bb7 b9 b11 b13	Modo Superlocrio dim.	b9, b3, b5, b13, b11, bb7

## Armonizzazione Scala Minore Melodica

La scala Minore Melodica è una scala minore con la settima e la sesta maggiore. Nasce come soluzione a un problema di natura melodica della minore armonica (da qui il nome). Come abbiamo visto in precedenza la scala minore armonica presenta un intervallo di un tono e mezzo, che risulta piuttosto duro e difficile da intonare, è stato perciò “addolcito” alzando anche il sesto grado, così da ripristinare una sequenza di toni e semitoni tra le note della scala. (tutti i G e i F presenti nell'esempio sono in realtà G# e F#, trattandosi di una sola battuta l'alterazione non viene ripetuta nel programma).



- I = A C E G# = AmMaj7
- II = B D F# A = Bm7
- III = C E G# B = Cmaj7#5
- IV = D F# A C = D7
- V = E G# B D = E7
- VI = F# A C E = F#m7b5
- VII = G# B D F# = G#m7b5

I	II	III	IV	V	VI	VII
AmMaj7	Bm7	Cmaj7#5	D7	E7	Fm7b5	G#m7b5
mMaj7	m7	maj7#5	7	7	m7b5	m7b5

### Modi della Scala Minore Melodica

Costruzione per terze per evidenziare note dell'accordo ed estensioni

I = A C E G#	B D F#	T b3 5 7 9 11 13	Minore Melodica b3
II = B D F# A	C E G#	T b3 5 b7 b9 11 13	Modo Dorico b9 b9, b3, b7,
III = C E G# B	D F# A	T 3 #5 7 9 #11 13	Modo Lidio #5 (Lyd. Aug.) #4(#11), #5
IV = D F# A C	E G# B	T 3 5 b7 9 #11 13	Modo Lidio Dominante b7, #11
V = E G# B D	F# A C	T 3 5 b7 9 11 b13	Modo Misolidio b13 b13, b7
VI = F# A C E	G# B D	T b3 b5 b7 9 11 b13	Modo Locrio b2 b9, b3, b5, b13, b7
VII = G# B D F#	A C E	T b3 b5 b7 b9 b11 b13	Modo Superlocrio b9, b3, b5, b13, b11, b7

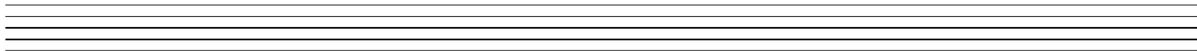
**N.B.** Il Superlocrio (anche noto come scala alterata) è una delle scale con un quarto grado bemolle, segnato come b11. Questo fatto particolare rende la sua analisi a volte più chiara se tale grado viene considerato terza maggiore, rendendo, di conseguenza, la b3 una #9. Fatte queste considerazioni, possiamo analizzare così questo modo:

T 3 b5 b7 b9 #9 b13

Anche l'accordo di riferimento viene quindi considerato un accordo di dominante, nello specifico, in questo caso, un **G#7alt**.

## Blank Per Esercitarsi

**Scrivere e armonizzare una scala a scelta come da esempio.**



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

I            II            III            IV            V            VI            VII

mMaj7    m7            maj7#5       7            7            m7b5        m7b5

### Modi della Scala Minore Melodica

Costruzione per terze per evidenziare note dell'accordo ed estensioni

I =	T b3 5 7 9 11 13	Minore Melodica	b3
II =	T b3 5 b7 b9 11 13	Modo Dorico	b9, b3, b7,
III =	T 3 #5 7 9 #11 13	Modo Lidio #5 (Lyd. Aug.)	#4(#11), #5
IV =	T 3 5 b7 9 #11 13	Modo Lidio Dominante	b7, #11
V =	T 3 5 b7 9 11 b13	Modo Misolidio	b13, b7
VI =	T b3 b5 b7 9 11 b13	Modo Locrio	b2, b9, b3, b5, b13, b7
VII =	T b3 b5 b7 b9 b11 b13	Modo Superlocrio	b9, b3, b5, b13, b11, b7