

APPUNTI di ARMONIA

argomenti inerenti il linguaggio della musica tonale

Corso di Teoria dell'Armonia e Analisi

prof. G. Guerra

Inquadramento storico

L'Armonia è lo studio, la classificazione degli accordi e della loro concatenazione, sulla base del repertorio 'tonale' che si sviluppa tra la fine del XVI secolo e la fine del XIX.

La seconda metà del '500 rappresenta un periodo di novità nell'elaborazione del linguaggio musicale; dopo un lungo dominio della Modalità (legata al canto monodico e, successivamente, alla polifonia e al contrappunto), interviene il bisogno di una musica 'nuova' in cui i caratteri modali possano fondersi con una nuova sensibilità che si sta affermando nei confronti della dissonanza.

A distanza di secoli (dal sesto sec A.C. con la scuola Pitagorica) vengono ripresi gli studi della fisica del suono (Zarlino, Helmholtz, ecc.) che contribuiscono alla giustificazione teorico-pratica del passaggio dalla modalità alla tonalità.

L'acustica, oltre a confermare le teorie pitagoriche dei suoni armonici, della natura fisica della consonanza e della dissonanza, compie passi ulteriori grazie allo sviluppo della sperimentazione sulla natura e le caratteristiche delle vibrazioni sonore (Mersenne, Galilei, ecc.) . La teoria dell'armonia moderna acquista in tal modo anche una giustificazione fisico-acustica.

Il linguaggio tonale conserva i caratteri essenziali (se pur semplificati) della modalità; il raffinato sistema modale viene concentrato, per così dire, in due scale (modo maggiore e minore) che ne riassumono le sfumature essenziali.

Già nei primi decenni del '600 l'armonia assume la compiutezza di un linguaggio acquisito. Il '700 e gran parte dell'800 rappresentano la piena maturità del linguaggio, mentre la seconda metà dell'800 è impegnata a forzare i limiti delle possibilità armoniche fino al superamento della tonalità stessa ("Tristano e Isotta" [1859] di R. Wagner; parte dell'opera di Liszt).

Gli elementi di novità del linguaggio tonale

- l'uso della dissonanza adottata come elemento dinamico nel discorso musicale e non soltanto come espediente di coloritura espressiva (il cromatismo e la dissonanza non erano del tutto sconosciute nelle epoche precedenti, ai madrigalisti in special modo, ma rappresentavano elementi estranei, non sistematici, impiegati soprattutto per sottolineare le tensioni espressive del testo).
- la cadenza (la cadenza perfetta V-I) e i suoi sviluppi.
- la modulazione, cioè l'uso strutturale delle note alterate.

Lo spazio musicale diviene 'prospettico'. Da un centro tonale ben definito si diramano altre regioni armoniche che, con il centro, hanno rapporti di diversa affinità.

Principio di attrazione-repulsione, consonanza e dissonanza. Mentre il modalismo prediligeva gli andamenti consonanti, statici, il tonalismo cerca di raggiungere l'equilibrio dei due opposti.

Se fosse possibile avanzare un parallelo con altre forme espressive, potremmo ricordare la conquista dello spazio prospettico nella pittura, laddove lo spazio era presupposto della scultura e dell'architettura viene compiuto un passo nella modernità allargandolo alla raffigurazione bidimensionale (e nell'antichità, se pensiamo alla raffinata prospettiva dei templi greci), con Brunelleschi, Piero Della Francesca, e altri.

I gradi fondamentali della scala (I, IV e V, e i rispettivi accordi) rappresentano la struttura portante del linguaggio tonale. I loro rapporti sono dialettici, si estendono al senso stesso del brano instaurando tra loro rapporti facilmente leggibili e riproducibili.

Armonia

Accordo di tre suoni

Di definisce 'accordo' l'insieme di almeno tre suoni che si succedono ordinatamente per intervalli dispari (3° - 5° - 7° - ecc.).

I primi sei suoni armonici contengono tre volte la fondamentale, due volte la quinta e una volta la terza.

Il settimo armonico è la settima minore (accordo di settima di dominante)

L'ottavo è ancora una fondamentale, il nono è la nona maggiore (accordo di nona maggiore e, per estensione, minore).

Fin qui la cosiddetta 'armonia naturale'.

L'armonia artificiale è l'estensione dell'applicazione degli accordi naturali su gradi diversi della scala (settime su tutti i gradi, ecc.).

I due estremi:

l'accordo più semplice (triade) è formato da tre suoni: una fondamentale, la sua terza e la sua quinta, quello più complesso è formato da sette suoni: una fondamentale, la terza, la quinta, la settima, la nona, l'undicesima e la tredicesima.

Accordi di triade sui gradi della scala

Nel modo maggiore:

I grado triade maggiore

II grado triade minore

III grado triade minore

IV grado triade maggiore

V grado triade maggiore

VI grado triade minore

VII grado triade diminuita

Nel modo minore (si usa la scala armonica):

I grado triade minore

II grado triade diminuita

III grado triade maggiore

IV grado triade minore

V grado triade maggiore (scala armonica)

VI grado triade maggiore

VII grado triade diminuita (scala armonica)

In sintesi l'accordo di triade si presenta nei modi maggiore e minore in quattro diverse forme:

Maggiore (3° Maggiore e 5° Giusta),

Minore (3° Minore e 5° Giusta),

Eccedente (3° Maggiore, Quinta Eccedente),

Diminuito (3° Minore, 5° Diminuita).

E' possibile costruire altre forme della triade ma queste sono costituite da suoni estranei al modo maggiore e minore (vedi: accordi alterati).

Primo e secondo rivolto di triade

Premessa:

I termini '**basso**' e '**fondamentale**' indicano nell'armonia due funzioni diverse: il 'basso' è propriamente la linea melodica cantata dei bassi, mentre la fondamentale è la nota su cui è costruito un accordo. Se l'accordo è in stato fondamentale le due note coincidono, nel caso dei rivolti la

fondamentale sarà affidata ad altre voci ma non al basso.

Nella cifratura la 'fondamentale' è indicata con numeri romani, il tipo e lo stato dell'accordo con numeri arabi (es. I6 indica che l'accordo ha come fondamentale il primo grado ed è in stato di primo rivolto).

Si definisce 'rivolto' la diversa disposizione dei suoni di un accordo, in particolare lo spostamento della fondamentale e della terza nelle voci superiori.

Nel **primo rivolto** di triade al basso viene affidata la terza dell'accordo, le voci superiori si trovano a distanza di terza e sesta rispetto al basso.

Viene indicato con 3/6 o semplicemente 6.

Dovendo scegliere una nota da raddoppiare si terrà conto della sua funzione all'interno dell'accordo:

- preferire il raddoppio della sesta (fondamentale dell'accordo),
- è possibile in alternativa il raddoppio della terza (quinta dell'accordo)
- evitare di raddoppiare il basso (che è la terza dell'accordo) soprattutto se è un terzo o settimo grado della scala.

Il **secondo rivolto** ha la quinta dell'accordo al basso, le voci superiori si trovano a distanza di quarta e sesta rispetto al basso.

Si raddoppia sempre il basso (quinta dell'accordo).

Il secondo rivolto di triade si impiega in tre situazioni:

- sul quinto grado di più tempi nelle formule cadenzali
- come accordo di volta (precede e segue una triade allo stato fondamentale)
- come accordo di passaggio (tutte le parti procedono per grado congiunto)

I gradi fondamentali

I gradi fondamentali della scala sono il I il IV e il V

Le triadi costruite su questi gradi contengono tutti i suoni della scala e sono i pilastri portanti del brano.

Come già sopra accennato le triadi (e più avanti vedremo le settime) sono raggruppati in:

Accordi di sottodominante II, IV (preparazione della dominante)

Accordi di dominante V, VII (tensione, instabilità)

Accordi di tonica I, VI (risoluzione, stato di riposo)

Nell'ambito tonale la classificazione degli accordi va ricondotta alla funzione che essi svolgono all'interno della scala. Un accordo di triade maggiore preso a se stante non è tonalmente comprensibile se non è chiarita la sua funzione tonale (sottodominante, dominante o tonica).

L'unico accordo che possiede una propria autonomia armonica è la **settima di dominante** (e la nona di dominante), perché, con la forte tensione che lo caratterizza, contiene in qualche modo anche la propria risoluzione.

Accordi paralleli

Vengono così definite le triadi che hanno un rapporto di terza e che hanno quindi due suoni in comune.

Le triadi parallele del I, IV e V sono rispettivamente sul VI, II e III grado.

Accordo di settima di dominante e rivolti

E' un accordo di quattro suoni costruito sul V grado dei due modi.

E' formato da: terza maggiore, quinta giusta e settima minore.

Può sostituire la triade sul quinto grado nella cadenza perfetta e nella cadenza d'inganno (in nessun altro caso).

Contiene le due sensibili della scala: la sensibile tonale (VII grado) e la sensibile modale (IV grado).

Il settimo grado sale di semitono (vedi le possibili risoluzioni della sensibile), il quarto scende di tono (nel modo minore) o di semitono (nel modo maggiore).

Come in tutti gli accordi di settima la dissonanza deve sempre scendere di grado.

Nella cadenza perfetta viene spesso usato nella forma incompleta che si ottiene sopprimendo la quinta e raddoppiando il basso.

Questa forma permette l'accordo completo sulla tonica.

I rivolti dell'accordo di settima di dominante si trovano rispettivamente:

sul VII grado, si cifra con 3/5/6 (terza, quinta e sesta)

sul II grado, si cifra con 3/4/6 (terza, quarta e sesta)

sul IV grado, si cifra 2/4/6 (seconda, quarta e sesta)

Cadenze

Successione di gradi fondamentali (e altri) della scala

V - I cadenza perfetta

I - V cadenza sospesa

IV - I cadenza plagale (o ecclesiastica)

V - III⁶ cadenza imperfetta (variante della cadenza perfetta in cui si usa il primo rivolto del I grado)

V - VI cadenza evitata o cadenza di 'inganno

IV⁶ - V cadenza frigia (al basso VI-V del modo minore, usato anche nel modo maggiore con l'abbassamento del VI grado). Modulo barocco che aveva la funzione di preparare lo stacco di un brano (generalmente in tempo veloce), o di una fuga. Il termine improprio 'frigia' allude al movimento di semitono discendente del basso.

Tipi eccezionali di cadenza:

Il abbassato – I, generalmente poste dopo la conferma del tono (variante della cadenza plagale).

Le suddette strutture cadenzali hanno spesso una funzione strutturale, sottendono cioè ad una sezione del brano.

Una frase musicale, ad esempio, può essere composta su una cadenza perfetta, avere cioè un accordo di tonica all'inizio e uno di dominante alla fine, oppure su una cadenza sospesa (I - V).

Queste considerazioni troveranno maggiore dettaglio nella parte riguardante l'analisi.

La conduzione delle parti, errori di collegamento

Le norme sulla conduzione delle parti nascono dallo studio del repertorio tonale più significativo, dalle constatazioni scientifiche sulla natura del suono (per quanto riguarda i raddoppi e i movimenti delle dissonanze) e, infine, dalle considerazioni sulla tendenza melodica del movimento delle parti (che è consigliabile interpretare propriamente in senso vocale).

Nella concatenazione degli accordi possono capitare errori di tipo '**melodico**' e di tipo '**armonico**'.

Errori melodici:

1. Sono proibiti tutti gli intervalli eccedenti e diminuiti e gli intervalli superiori alla 6° minore (ad eccezione dell'8°).

eccezione a. Sono ammessi gli intervalli di 4° e 5° diminuita, purché siano discendenti e successivamente salgano di semitono diatonico.

eccezione b. E' tollerato l'intervallo di 2° eccedente che si trova tra il VI e VII grado della scala minore armonica.

Il moto delle parti.

Il movimento di due voci può essere:

moto retto: tutte e due le voci salgono o scendono
moto contrario: una voce sale l'altra scende (o viceversa)
moto parallelo: una voce sale o scende l'altra rimane ferma

Errori armonici gravi:

1. Sono proibiti due intervalli di 5° e di 8° consecutivi sia per moto retto che per moto contrario.

In altri termini: due ottave o due quinte devono essere separate da una armonia diversa.

2. E' proibito procedere da una 8° verso un unisono e viceversa.

eccezione a. Sono consentite due quinte consecutive se discendenti di grado e la seconda è diminuita.

Errori armonici meno gravi (relazioni di quinta e ottava, quinte e ottave nascoste)

Questi errori si verificano solo nel moto retto.

1. Quando si procede per moto retto da un intervallo qualsiasi verso una ottava è necessario che la voce superiore proceda per grado congiunto (meglio per semitono) e la parte inferiore compia un intervallo non inferiore alla quarta.

2. Quando si procede per moto retto da un intervallo qualsiasi verso una quinta è necessario che una parte compia un grado congiunto e l'altra un intervallo non inferiore alla terza.

Per evitare gran parte di questi errori è consigliabile procedere per moto contrario.

Risoluzioni della sensibile

La sensibile, come tutte le note che hanno obbligo di risoluzione, non deve mai essere raddoppiata.

1. Normalmente la sensibile risolve salendo alla tonica.

2. Può risolvere scendendo di terza maggiore (portandosi sulla dominante) se si trova in una parte interna e procede per moto contrario con il basso (per evitare una relazione di quinta).

3. Può scendere di semitono cromatico (in questo caso ha luogo una modulazione).

Realizzazione del basso

Si immagini un coro a quattro parti: basso, tenore, contralto e soprano. La parte data è normalmente il basso, le altre tre voci potranno essere disposte a '**parti strette**' (raggruppate nel pentagramma superiore) o a '**parti late**' (le due voci maschili nel pentagramma inferiore, le due femminili in quello superiore).

Si tenga presente che la scrittura deve essere 'vocale', rapportata a un coro polifonico di medie possibilità.

E' necessario rispettare l'estensione delle voci (evitare le regioni estreme) e la distanza tra loro.

Nell'armonizzazione a parti strette:

1. Le voci superiori tra loro non devono superare l'intervallo di ottava.

2. Tra basso e tenore non superare la due ottave.

3. Il soprano non deve superare il sib (eccezionalmente e per grado congiunto il sibeq. - do)

Nell'armonizzazione a parti late:

1. Evitare l'alternanza tra parti strette e parti late (non è un errore ma comporta spesso ampi intervalli a scapito della linearità della linea melodica)

2. Evitare gli incroci tra le parti.

3. Tra basso e tenore non superare la decima.

Note pratiche

-La posizione di partenza viene generalmente indicata dalla numerica (3, 5 o 8), gli altri accordi sono dati nella posizione che deriva da un corretto collegamento.

-Individuare le cadenze, esse hanno un'armonizzazione caratteristica.

-In ogni battuta devono essere marcati tutti movimenti (tranne che nell'ultima battuta, che ha un solo accordo sul tempo forte).

-Su note lunghe è possibile effettuare cambi di posizione (o cambi di stato se si usano i rivolti), oppure cambi di armonia se il basso lo consente.

-Le note comuni tra due accordi saranno legate nella stessa voce, ad eccezione del collegamento II - V nel quale si preferisce trascurare la nota comune e procedere per moto contrario con il basso (per migliorare cantabilità).

-Nella successione V - VI (cadenza evitata o d'inganno) si procede per moto contrario, solo la sensibile sale alla tonica, le altre parti scendono.

-Preferire l'andamento per gradi congiunti e il moto contrario.

-Allo scopo di migliorare l'andamento melodico delle voci è possibile ricorrere a raddoppi inconsueti (è possibile sopprimere la quinta ma non la terza dell'accordo).

-Sovrapposizioni e incroci: quando due voci salgono per moto retto, la voce più grave non deve andare a una posizione più alta di quella appena lasciata dalla voce più acuta (sovrapposizione), le quattro voci devono muoversi nella loro tessitura, senza che si verificino incroci, se non occasionalmente e tra Tenore e Contralto.

Tonalità e modalità

I due termini, lo ricordiamo, si riferiscono a due diverse caratteristiche della scala: **Tonalità**=altezza (ma anche sistema di rapporti tra i gradi), **Modo**=configurazione intervallare (posizione dei toni e semitoni rispetto alla Tonica).

Scale modali:

Dorica,	modello Re,
Frigia,	modello Mi,
Lidia,	modello Fa,
Misolidia,	modello Sol,
Eolia,	modello La (l'attuale modo minore),
Ionia,	modello Do (l'attuale modo maggiore).

Modi di altra derivazione:

Pentatonica (Do-Re-Mi-Sol-La-Do),

Esatonale (Do-Re-Mi-Fa#-Sol#-La#-Do),

Tzigana (Do-Re-Mib-Fa#-Sol-Lab-Si-Do),

oltre a vari tipi di scale ispirati alla cultura popolare (occidentale e orientale).

Modi a trasposizione limitata (Messiaen)

Funzioni tonali dei gradi della scala

I – IV – V gradi tonali, gradi forti.

Equidistanza del IV e del V rispetto alla tonica.

III – VI gradi modali, perché sono legati ai due diversi modi;

(II – III – VI – VII sono anche definiti gradi deboli).

Rispetto alla funzione armonica i diversi gradi si raggruppano in:

accordi di Tonica,

accordi di Dominante,

accordi di sotto-dominante.

Questi sono dei 'gruppi' logici che travalicano l'accordo specifico.

Es.: il II grado può assumere la funzione di V del V, in questo caso rientra nel gruppo della Sottodominante.

Altro es.: il VI grado in cadenza d'inganno 'sostituisce' la tonica.

L'armonia di dominante.

L'accordo di Dominante (soprattutto con la settima) è il più importante per determinare la tonalità. Spesso usato in alternanza con il I grado (forme di danza) è sufficiente a dare il chiaro senso della tonalità

Funzione tonale degli accordi.

Un solo accordo può essere interpretato in diverse tonalità: ad esempio la triade diminuita può essere intesa come VII grado di una scala maggiore o come II di una scala minore. Per definire chiaramente la tonalità sono necessari almeno due accordi che contengano le due sensibili della scala (IV e VII).

Esistono molteplici combinazioni che rispondono a questa esigenza (II – V; IV – V; V – VI, ecc); l'accordo di tonica da questo punto di vista, non è essenziale.

Intercambiabilità dei modi.

In una successione armonica l'aspetto tonale ha un peso maggiore rispetto a quello modale, per questo lo scambio tra modo maggiore e modo minore è piuttosto frequente e piano.

Lo scambio avviene solitamente con l'alterazione del terzo grado, oppure del VI grado (nel modo minore il VI grado innalzato allude al modo maggiore).

La terza di Piccardia.

Uso di terminare con triade maggiore un brano in modo minore.

Cromatismo: uso di note estranee sia alla scala maggiore che minore. Spesso come note di passaggio, appoggiature, note di volta, ecc.

L'uso del cromatismo non indebolisce il senso tonale e risale al linguaggio contrappuntistico, che è essenzialmente melodico.

Note estranee all'armonia

Nel collegamento degli accordi è possibile inserire note estranee all'armonia che vengono distinte in:

1 - **Nota di passaggio**: è sul tempo debole in tratti di scala diatonica o cromatica. Può collegare anche suoni di accordi diversi.

2 - **Nota di volta**: o nota accessoria: è sul tempo debole, preceduta e seguita dalla stessa nota reale. Può essere a distanza di tono o semitono (sensibile secondaria). Volta superiore e inferiore creano la doppia nota di volta. Due o tre note di volta contemporanee in voci diverse creano un accordo di volta.

3 - **Anticipazione**: Emissione anticipata di un suono dell'accordo successivo. Può essere legata o ribattuta su una 'appoggiatura'. Normalmente è di valore inferiore o pari alla nota reale.

4 - **Appoggiatura** (o ritardo non preparato): sostituisce la nota reale sul tempo forte della battuta. E' possibile che l'appoggiatura sia una nota alterata. Sul terzo grado minore si ha un'appoggiatura implicita (quinta eccedente). Più appoggiature contemporanee creano accordi di appoggiatura (esempio: V sul I)

5 - **Ritardo** (o appoggiatura preparata): Si compone di tre momenti:

- 1° preparazione (tempo forte o debole),
- 2° percussione (tempo forte),
- 3° risoluzione (tempo debole).

La preparazione del ritardo deve essere almeno di pari valore della percussione.

Risolve scendendo o salendo di grado (VII-I). Ritardi in più parti creano bicordi e accordi ritardati.

6 - **Nota sfuggita** e “**Reaching tone**” (o nota di cambio): si trovano tra il ritardo (o appoggiatura) e la sua risoluzione. Nota sfuggita=grado + salto (re-mi-do) ; reaching tone=salto + grado (re-si-do). Si possono trovare anche tra note per grado congiunto al di fuori da ritardi o appoggiature, per creare movimento melodico.

7 - **Nota di passaggio incompleta**: la terza nota è preceduta da un'appoggiatura (do-re|fa-mi).

Successioni di note estranee all'armonia (o risoluzioni ornamentali):

Prima della risoluzione di un ritardo (che deve occupare un movimento della battuta) si possono inserire note melodiche di varia natura: volta, anticipazioni, sfuggite, note di cambio che sono dette risoluzioni ornamentali.

Note ‘**libere**’: suoni estranei che proseguono il loro movimento in voci diverse, anche su ottave diverse.

Il pedale

Suono prolungato in una delle parti (generalmente basso o soprano), deriva dalla prassi organistica. Il primo e l'ultimo accordo devono essere compatibili con il basso, al suo interno il pedale può reggere qualsiasi accordo.

Può essere sviluppato ritmicamente e tematicamente con funzioni di ‘**ostinato**’ (detto anche ‘basso ostinato’).

Molte forme strumentali barocche sono basate sul basso ostinato: la Ciaccona, La Passacaglia, ecc. Le note di pedale sono principalmente la tonica e la dominante (se simultanee vengono definite **Bordone**).

Il pedale viene impiegato con funzione di introduzione, chiusa o preparazione della ripresa nella ‘forma sonata’, e nella parte finale della Fuga.

Dominanti secondarie

Ogni grado della scala può essere ‘tonicizzato’ attraverso una dominante secondaria. Unico caso particolare è il VII grado, che può essere tonicizzato solo nel modo minore (forma naturale), perché nel modo maggiore è una tonalità lontana (e richiede una modulazione vera e propria).

Importanza della funzione di dominante secondaria.

Le dominanti secondarie sono accordi di settima di prima specie create su vari gradi della scala che tonicizzano gradi diversi dal I°.

L'uso delle dominanti secondarie arricchisce le possibilità dei collegamenti armonici, permette l'impiego di note estranee al tono senza indebolire la tonalità, mantenendo costantemente un riferimento al tono principale.

Sono considerate Dominanti secondarie anche accordi che contengono le funzioni essenziali della dominante naturale: triade sulla sensibile (dominante senza fondamentale), II e VI nel modo minore come triadi diminuite, tutte le triadi maggiori (7° omessa).

Risoluzione

Valgono le regole di risoluzione della settima naturale.

Uso delle dominanti secondarie

Far precedere la dominante secondaria da un accordo che possa essere analizzato sia nel tono temporaneo (sotto-dominante secondaria), sia in quello principale. Risolvere la dominante secondaria su una triade che appartenga al tono principale.

Se questo procedimento non è possibile (per errori di collegamento) si ricorre al movimento cromatico in una voce.

La falsa relazione

Se una nota compare in una voce e viene alterata in una voce diversa si verifica la falsa relazione, errore melodico da evitare.

E' accettabile nel modo minore tra il settimo grado naturale e il settimo grado innalzato.

Risoluzioni eccezionali

L'accordo di settima di dominante risolve normalmente alla 5° sotto (o 4° sopra); qualsiasi altro collegamento viene considerato eccezionale. Secondo questo principio anche la cadenza d'inganno (V – VI) viene considerata risoluzione eccezionale.

L'eccezione può riguardare due aspetti: melodico e armonico. La dominante può risolvere normalmente al I grado ma presentare movimenti irregolari o non rigorosi delle voci. Oppure il movimento delle parti è coerente ma il movimento delle fondamentali è eccezionale (il caso emblematico è appunto la cadenza d'inganno).

Risoluzioni eccezionali delle dominanti secondarie

V7 del VI → IV (inganno secondaria); V7 del III → I, V7 del V → III; V7 del V - I.

E' frequente che una dominante secondaria risolva su un'altra dominante secondaria (successione di dissonanze). L'uso delle dominanti secondarie amplia notevolmente la sfera d'influenza dei vari centri tonali.

Il collegamento può essere esteso a dominanti secondarie di toni diversi, la prima delle quali rappresenta l'accordo-perno per una modulazione.

Progressione modulante di settime secondarie (in cui sono alternate la forma completa e la forma incompleta delle settime).

Accordi di settima sui diversi gradi

Premessa: l'armonia dissonante è divisa in:

Armonia dissonante naturale (la settima non richiede preparazione)

Armonia dissonante artificiale (la settima deve essere preparata)

La preparazione della dissonanza è analoga alla preparazione del ritardo: la settima deve essere legata dall'accordo precedente e il valore della preparazione deve essere almeno pari a quello della dissonanza.

Gli accordi di settima sono suddivisi in sette specie:

- Prima specie: 3° maggiore, 5° giusta, 7° minore (V grado dei due modi) naturale (settima di dominante)
- Seconda specie: 3° minore, 5° giusta, 7° minore (II, III e VI grado maggiore, IV modo minore) artificiale
- Terza specie: 3° minore, 5° diminuita, 7° minore (VII grado maggiore e II minore) naturale se sul VII grado maggiore, artificiale se sul II grado minore
- Quarta specie: 3° maggiore, 5° giusta, 7° maggiore (I, IV modo maggiore, VI modo minore) artificiale (Grandi settime)
- Quinta specie: 3° minore, 5° diminuita, 7° minore (VII grado minore e su diversi gradi alterati) naturale (settima diminuita o nona di dominante senza fondamentale)
- Sesta specie: 3° minore, 5° giusta, 7° maggiore (I della scala minore armonica) artificiale.

- Settima specie: 3° maggiore, 5° eccedente, 7° maggiore (III della scala minore armonica) artificiale.

Le settime degli accordi di settima secondari risolvono discendendo di grado.

In alcuni casi la 7° maggiore può essere considerata come appoggiatura ascendente.

Il collegamento naturale delle fondamentali è alla IV giusta sopra (o V giusta sotto), ad eccezione del IV7 nel modo maggiore e il VI7 nel modo minore (perché la quarta giusta sopra è una nota estranea al tono).

Nella concatenazione di accordi di settima in progressione vengono alternati accordi completi e accordi incompleti. L'accordo incompleto si ottiene sopprimendo la quinta e raddoppiando il basso. Le progressioni sono possibili anche con i rivolti delle settime, con aggiunta di note ornamentali, imitazioni, ecc.

Le settime secondarie sono accordi molto versatili nelle modulazioni. Non affermano decisamente un tono e possono essere interpretati in almeno due modi diversi. Costituiscono dei validi accordi-perno (anche con risoluzioni eccezionali).

Modulazione

La modulazione è una successione di accordi che porta il centro tonale verso una nuova scala. In altri termini, è l'affermazione definitiva e confermata di un nuovo tono.

La diversa interpretazione tra Modulazione e Tonicizzazione è legata alla durata del processo. La modulazione richiede una decisa e duratura permanenza nel nuovo tono, deve essere confermata con l'ascolto dei gradi caratteristici, in particolare delle nuove sensibili (non è sufficiente la cadenza perfetta).

Con il termine Modulazione passeggera (o Tonicizzazione) si intende il passaggio ad un nuovo tono senza conferma decisa, oppure il ritorno immediato al tono principale (verosimilmente: modulazione al V -> ripresa tematica al I).

A scopo di studio la modulazione si suddivide in tre momenti:

Conferma della tonalità iniziale, Modulazione, Conferma nuova tonalità.

a- Modulazione attraverso l'Accordo-perno.

L'Accordo-perno è comune ai due toni (quello di partenza e quello di arrivo), non deve essere il V del nuovo tono, deve precedere la nuova dominante prima della cadenza; l'accordo del V deve essere impiegato soltanto nell'ultima parte della modulazione (cadenza V-I).

b - Modulazione per cromatismo.

Consiste nell'innalzamento o abbassamento cromatico di un grado (che diventa rispettivamente sensibile e controsensibile di un nuovo tono).

Questo metodo si avvicina più alla tonicizzazione che non alla modulazione.

c - Modulazione attraverso l'enarmonia.

Trasformazione enarmonica di suoni o accordi. Gli accordi più versatili sono le settime di quinta specie, gli accordi di sesta eccedente, gli accordi su gradi alterati, oltre al cambio di modo.

d - Modulazione con accordi alterati.

La Sesta napoletana, gli accordi di Sesta eccedente che, con trasformazioni enarmoniche o meno, possono collegare toni vicini o lontani.

e - Modulazioni improvvise (o Transizioni)

Consiste nell'accostamento di due accordi di tonica che abbiano almeno un suono in comune (anche enarmonicamente) sottintendendo il passaggio modulante vero e proprio.

La transizione cromatica è uno spostamento di semitono sopra o sotto di un elemento musicale, effettuato spesso in forma melodica (non accordale).

f - Catena di Modulazioni.

Collegamento tra toni diversi prima di tornare al tono principale.

La catena di modulazioni si trova nel ponte modulante della forma sonata, nei divertimenti della fuga, nelle progressioni modulanti.

Se i diversi toni sono privi di forti successioni cadenzali si parla di Modulazioni transitorie.

L'interscambio dei modi non si considera modulazione (poiché non vi è cambio di tonica), è un mezzo per modulare.

* Enarmonia: Interpretazione in diversi toni di un accordo o di un suono (es. settima di 5° specie, accordi su gradi alterati, o accordi più semplici interpretabili in diversi TONI).

Funzione dell'accordo-perno.

Elemento di sorpresa ottenuto anche con cambio enarmonico (una nota viene reinterpretata in un tono diverso).

Progressioni

Trasposizione sistematica di un modulo (o modello) melodico, armonico o ritmico. La progressione è un procedimento variamente impiegato, sia nella forma melodica, sia in quella armonica. La riproposizione di un medesimo modello conferisce varietà pur mantenendo il materiale perfettamente riconoscibile.

Le progressioni si distinguono in due tipi: modulanti e non modulanti. Nel primo caso il centro tonale rimane invariato durante tutta la progressione, nel secondo ogni elemento introduce un tono diverso.

La progressione non modulante si basa sui gradi della stessa scala, alcuni intervalli subiscono cambiamenti legati appunto alla scala (una 3° maggiore diventa minore, ecc), pur mantenendo il medesimo disegno melodico.

Nella progressione modulante il modello è ripetuto con intervalli identici.

Il modulo iniziale può variare da un singolo breve motivo su un solo accordo a un'intera frase (progressione di frasi). I modelli più diffusi comprendono due accordi, ma non mancano casi di modelli molto più estesi e articolati.

Alcuni teorici ritengono che una progressione debba presentare almeno due ripetizioni del modello (modello + 2 ripetizioni) per poter definire con chiarezza l'intervallo di trasposizione. Sono molto frequenti tuttavia le progressioni di soli due elementi o, all'opposto, di molte ripetizioni del modello.

Non vi è alcun limite per la scelta del grado di trasposizione. Esso dipende dalla possibilità di collegamento tra modulo e ripetizione e dal punto prestabilito di arrivo della progressione.

Spesso impiegate, le dominanti secondarie conferiscono varietà e articolazione alle progressioni non modulanti. L'impiego di suoni estranei non deve trarre in inganno rispetto all'unità tonale del passaggio, perché la breve durata delle ripetizioni non è sufficiente ad affermare con chiarezza un cambio di tono.

La forma più comune di progressione modulante presenta tre toni diversi: il tono di partenza in cui viene presentato il modello, un secondo tono raggiunto attraverso un accordo-perno, e un tono di arrivo, il tutto mantenendo costante l'intervallo tra le tre toniche.

Accordo di sesta napoletana

E' una triade maggiore costruita sul II grado abbassato, si usa allo stato di primo rivolto.
Generalmente precede il V grado; si usa anche come accordo alternativo sul IV grado nella cadenza plagale.

Accordi di sesta eccedente.

Sono accordi che capitano sul sesto grado della scala minore (o sesto abbassato in quella maggiore), presentano l'intervallo caratteristico di sesta eccedente (tra sesto e quarto grado innalzato).

Sesta eccedente italiana: formata da 3° e 6° eccedente (primo rivolto della triade sul IV grado innalzato)

Sesta eccedente francese: formata da 3°, 4° e 6° eccedente (secondo rivolto della settima sul II grado con terza maggiore)

Sesta eccedente tedesca: formata da 3°, 5° e 6° eccedente (primo rivolto della settima sul IV grado innalzato)

Risolvono sul V grado ad eccezione della sesta tedesca che risolve sul I46, per evitare le quinte dirette con il basso.

Accordi di Nona, undicesima, tredicesima

La nona di dominante completa.

Le forme incomplete della Nona maggiore e minore sono di gran lunga più impiegate delle rispettive forme complete.

Nei collegamenti a quattro parti viene omessa generalmente la 5°, essendo un intervallo senza movimenti impliciti.

Risoluzione naturale sul I grado.

L'intervallo di nona risolve:

1 - sul V (se minore), può salire al VII (se maggiore).

2 - con un cambio di posizione (es. movimenti melodici Lab-Si-Do oppure: Lab-Re-Mi[b]).

3 - come una normale componente dell'accordo che risolve sull'accordo successivo. Ha spesso la risoluzione anticipata.

La nona minore può risolvere su una tonica maggiore o minore, mentre una nona maggiore risolve soltanto su una tonica maggiore.

E' un accordo che si trova essenzialmente nella seconda metà dell'800. Nella musica impressionista diverrà uno degli accordi più importanti, sia come armonia indipendente quasi consonante, sia come sovrapposizione di triadi nell'armonia modale.

Disposizione

L'intervallo di nona si trova generalmente sopra la fondamentale, e la sensibile sotto la nona. E' possibile disporre gli intervalli in modo diverso, ma l'effetto prevalente non sarà quello di un rivolto di nona, ma quello di un'armonia per 2° (cluster)

La nona minore può trovarsi sotto la fondamentale in funzione di appoggiatura melodica del 5° grado.

Generalmente viene soppressa la 5°, ma può essere soppressa anche la 3° (sensibile).

La V9 viene impiegata come dominante secondaria (V9 del VI; V9 del IV, ecc), anche con la fondamentale soppressa.

Rivolti

Nel periodo tonale i rivolti di nona sono raramente utilizzati.

Per conservare le caratteristiche dell'accordo è necessario che le norme relative alla disposizione della nona e della sensibile vengano rispettate; gli intervalli più ampi saranno assegnati alle voci più acute. Il quarto rivolto non viene utilizzato, poiché la nona risulta essere sotto la fondamentale.

Dominanti secondarie

E' possibile usare l'accordo completo di nona come dominante secondaria, evitando la nona maggiore per introdurre una triade minore.

Modulazione

Come gli altri accordi di dominante la nona non si presta a diventare accordo-perno in una modulazione; può essere impiegata come dominante secondaria in un nuovo tono prima della comparsa della nuova tonica. La presenza della fondamentale impedisce la lettura enarmonica di questo accordo (come avviene invece per la nona minore incompleta).

Accordi di nona secondaria

La nona senza funzione di dominante è impiegata prevalentemente su I – II – IV (più raramente sul III e VI). Quasi sempre questi accordi sono la risultante di una o più appoggiature o ritardi (quindi da movimenti melodici), e raramente si presentano come armonie sui tempi forti.

Appoggiature con risoluzione ritardata

A volte la risoluzione dell'appoggiatura o del ritardo viene rinviata, l'armonia cambia prima che esse risolvano. In questo caso l'accordo acquista una maggiore rilevanza armonica, ma non viene del tutto eliminata la derivazione melodico-contrappuntistica delle dissonanze.

L'appoggiatura non risolta

Lo stadio finale dell'evoluzione di un accordo si ha quando le dissonanze o non vengono risolte, o hanno una risoluzione implicita. L'accordo di nona è il più complesso da un punto di vista strutturale, poiché in esso si avverte ancora la sovrapposizione di terze che l'hanno originato.

Accordi di undicesima e tredicesima

Nell'uso pratico vengono soppressi parecchi intervalli, lasciando quelli che meglio caratterizzano l'accordo. La forma normale in cui si trova la tredicesima, per esempio, è la seguente: Sol – Fa – Si – Mi (soppressi: Re – La – Do). Nell'esempio la tredicesima (Mi) ha una risoluzione implicita alla 5° (Re), tende cioè a scendere di grado, sia che risolva o meno.

Una situazione in cui si può analizzare l'accordo di undicesima è, per esempio quella di un pedale di tonica a cui sia sovrapposta una 7° di dominante; in questa combinazione l'accordo di dominante viene percepito come appoggiatura multipla (o ritardo, se preparato) della tonica.

L'Undicesima di dominante è formata dalla triade di sotto-dominante su un pedale di dominante.

L'Undicesima può comparire come nota melodica sulla nona di dominante.

Gli accordi di undicesima e tredicesima risultano all'ascolto più come movimenti melodici, che come armonie autonome.

Si possono trovare undicesime sul II e IV grado che derivano da appoggiature.

L'accordo di tredicesima è il limite massimo raggiungibile dall'armonia tonale. E' formato da tutti i gradi della scala.

Accordo di settima diminuita e rivolti

Definizione

Viene identificato anche come nona di dominante senza fondamentale. E' formato da 3° min. 5° dim. 7° dim. E' una settima naturale (non richiede preparazione). Si trova sul VII° grado minore, per estensione si impiega nella stessa forma anche nel modo maggiore. Non ha rivolti, o meglio: l'effetto sonoro dei rivolti è analogo all'accordo allo stato fondamentale, in quanto tutte le terze che lo compongono sono minori. La presenza di due intervalli dissonanti (5° dim. e 7° dim.) invece che conferire un deciso carattere tonale all'accordo (come avviene in genere per altri accordi dissonanti), lo rendono ambiguo, analizzabile in almeno quattro toni diversi (ciascuno dei quattro suoni può diventare sensibile di un nuovo tono).

Risoluzione

Risolve naturalmente sul I del modo minore o maggiore (fondamentali V – I). Le dissonanze presenti nell'accordo risolvono secondo la loro tendenza (gli intervalli diminuiti si stringono, quelli eccedenti si allargano, senza preoccuparsi dei raddoppi). Può risolvere in modo melodico con la risoluzione anticipata della 7°, trasformandosi così in V primo rivolto.

Rivolti

Come già detto i rivolti non hanno una significativa differenza sonora tra loro. Tuttavia il loro movimento può caratterizzarli in diversi modi: lo stato fondamentale risolve sul I (maggiore o minore); il primo rivolto muove sul I6 (per evitare errori di collegamento); il secondo rivolto va sul I6 o sul I (carattere di sotto-dominante, è una forma di cadenza plagale IV - I); il terzo rivolto risolve sul I46.

Dominanti secondarie

L'accordo può essere usato come dominante secondaria nel modo maggiore o minore.

Risoluzioni eccezionali

Poiché l'identità di questo accordo viene stabilita dalla sua risoluzione, più che dalla sua notazione, molte risoluzioni che potrebbero sembrare eccezionali sono in spiegabili applicando le opportune trasformazioni enarmoniche.

E' opportuno fin d'ora accennare a due settime di 5° specie che non rientrano negli accordi di dominante: quella sul II innalzato e quella sul VI innalzato, che sono rispettivamente appoggiature del I e del V.

Settime diminuite consecutive

Si trovano spesso nella letteratura successioni parallele di due o più 7 dim., l'effetto è di sospensione tonale, data l'indeterminatezza degli accordi.

Una successione cromatica di più settime è analizzabile armonicamente come successioni di dominanti; se in tempo rapido si ha la sensazione di un movimento cromatico con accordi di passaggio.

La modulazione con l'uso dell'accordo di settima diminuita

L'ambiguità tonale di questo accordo lo rende particolarmente utile per le modulazioni. Ogni suono può essere considerato sensibile di un nuovo tono; applicando trasformazioni enarmoniche le possibilità aumentano, se poi si aggiungo le 7 diminuite sul II e VI innalzati, più la dominante della Napoletana (V09 del II abbassato) il panorama dei collegamenti possibili diviene molto vasto. Tuttavia occorre prestare cautela, poiché, come già notato, il passaggio modulante è più efficace se attuato con accordi-perno. Gli accordi di dominante (categoria che comprende anche le 7 diminuite) non sono accordi perno efficaci, devono essere preceduti da 'sottodominanti secondarie'. Le 7° diminuite possono essere impiegate per introdurre nuove sottodominanti, prima della cadenza nel nuovo tono.

La triade con sesta aggiunta

Ad arricchire il numero degli accordi dissonanti senza funzione di dominante si aggiunge la triade con sesta aggiunta. Nasce come II6 con aggiunta della 7°; è, in altri termini, una triade sul IV grado più la sesta. In questa forma la tendenza è quella di percepire come parte più stabile le tre note che formano la triade e il IV grado come fondamentale invece che il II.

La sesta aggiunta viene interpretata come nota di volta o di passaggio o semplicemente una dissonanza armonica

In questo accordo ci sono due fondamentali, una 'teorica' il II grado, l'altra 'reale' il IV. Risoluzione naturale sul V o sul I (nella cadenza plagale).

Accordi alterati: la sopratonica e la sopradominante innalzate

In senso generale ogni alterazione che non faccia parte dell'armatura di chiave dà origine a un accordo alterato.

Si distinguono tre criteri per classificare gli accordi alterati:

1- L'uso combinato dei due modi. Le alterazioni 'prese a prestito' dal modo maggiore o viceversa non creano propriamente accordi alterati, semplicemente ampliano l'ambito tonale attraverso lo scambio dei modi.

2- Le dominanti secondarie. Pur presentando note alterate le dominanti secondarie consolidano il tono principale, quindi gli accordi 'presi a prestito' da altri toni non possono essere inclusi negli accordi alterati. Le modulazioni. In questi processi vengono impiegate note alterate, ma, nell'ambito dell'armatura di chiave dei vari toni coinvolti, non ci sono alterazioni 'effettive'. In altri termini: le alterazioni stabiliscono un'altra tonalità, nelle tonalità vicine, vengono introdotte secondo l'ordine naturale delle quinte.

3- Accordi su gradi alterati della scala. E' in questo caso che è appropriato parlare di 'accordi alterati' in quanto introducono suoni che non fanno parte né dell'armatura di chiave, né sono con essa in rapporto naturale.

Questi accordi sono: +II7 e +VI7 innalzati, sesta napoletana (II6 abbassato), seste eccedenti, accordi con quinta innalzata.

Il +II7 e il +VI7 con la fondamentale e la terza innalzate.

Gli accordi di settima di sopratonica e sopradominante con la fondamentale e la terza innalzate sono settime diminuite senza carattere di dominante. Risolvono rispettivamente sul I e sul V7.

Scrittura

Come già ricordato, gli accordi vengono definiti in base alla loro risoluzione.

La risoluzione di un'armonia (soprattutto se è dissonante) può essere prevista teoricamente, ma nella pratica è assai frequente trovare 'risoluzioni eccezionali' che, in certi casi, modificano la funzione dell'accordo (un V7 può essere riletto come sesta eccedente, ecc.).

Le note alterate sono per definizione 'dissonanti', tendono cioè a muoversi nella direzione dell'alterazione (se innalzate tenderanno a salire, se abbassate a scendere). Molto spesso i Compositori adottano notazioni 'incongrue' (per chiarezza di lettura, o per esigenze di tipo melodico), cioè indicano Mib quello che in realtà sarebbe più corretto segnare Re#. Nell'analisi occorre prestare attenzione al movimento della nota in questione per stabilire la natura dell'accordo.

Ritmo

Le successioni +II7 – +VI7 e rispettive risoluzioni possono avere un ritmo forte-debole o debole-forte. Le settime possono cioè essere appoggiature armoniche, accordi di volta, o di passaggio.

False relazioni

A volte le note alterate di entrambi gli accordi si trovano in un movimento melodico di doppie terze o doppie seste che formano una doppia reaching tone (note di cambio). Le inevitabili false relazioni non costituiscono errore.

Modo

L'origine dei due accordi è sulla scala maggiore, in alcune circostanze sono utilizzati anche nella scala minore (es.: se il +II7 è V del IV)

Risoluzioni eccezionali

Sono piuttosto rare. E' possibile che un +II7 risolva al V del IV sia come settima di dominante sia come Nona incompleta. Il +VI7 può risolvere sul V09 incompleto.

Modulazione

L'accordo di settima diminuita sul 7° grado (V09) è molto efficace come accordo-perno nelle

modulazioni. L'aggiunta dei due accordi in analisi lo rende ancora più versatile. Per esempio: in do magg. l'accordo VII7 dim. può essere interpretato come +II7 per favorire la modulazione a Lab maggiore. Se viene interpretato come +VI7 porterà a Reb magg.

Due problemi:

- 1- Se l'accordo-perno deve essere il +II7 o il +VI7 del primo tono, è necessario che si chiarisca la loro natura, prima di introdurre il secondo tono. Questo perché gli accordi vengono percepiti in base alla loro risoluzione. Il modo migliore è quello di presentare l'accordo con la sua risoluzione nel primo tono e successivamente introdurlo come accordo-perno.
- 2- Un'altra difficoltà consiste nel fatto che l'accordo-perno non deve essere la dominante del nuovo tono; in questo caso sarà utile introdurre il +II7 o il +VI7 come dominanti secondarie.

Altri accordi alterati

Gli accordi alterati esaminati fino ad ora sono:

dominanti secondarie, settime di quinta specie su II e VI grado innalzati, la sesta napoletana, le seste eccedenti

E' possibile creare altri accordi alterando cromaticamente gli intervalli, ma il limite di questo studio è posto dall'armonia usata nel periodo tonale.

Molto spesso la rilettura enarmonica di alcune alterazioni rivelerà un accordo già noto; in molti casi la scelta delle alterazioni è dovuta a motivi di leggibilità del testo e non a una rigorosa compilazione delle armonie in atto.

L'innalzamento della 5° in una triade sarà avvertito in modo diverso rispetto all'abbassamento del 6° grado (Sol# - Lab); così come l'innalzamento del 2° grado è, in alcuni casi, percepito come 3° minore. L'effetto all'ascolto è condizionato dall'ambito tonale in cui queste variazioni avvengono, il tono deve essere già ben affermato per poter distinguere se c'è tensione e in quale direzione.

In altre parole: la formazione degli accordi, anche dei più complessi, deve tenere conto della scala in cui sono inseriti e non solo degli intervalli che li compongono. Si è già notato come un accordo acquisti un senso tonale nel momento in cui si collega con un altro accordo.

L'unica armonia che contenga in sé tutti gli elementi del tono è quella di Dominante, la quale contiene le due sensibili della scala; ma anche in questo caso possono intervenire risoluzioni eccezionali che deviano da un tono per introdurre un'altro.

La quinta innalzata

L'innalzamento della 5° avviene normalmente nelle triadi maggiori sul I, IV e V grado.

Il I grado con la quinta innalzata tende naturalmente al IV, di cui è la dominante secondaria.

Il V grado, anche con settima con la quinta innalzata risolve al I ed è esclusiva del modo maggiore.

Il IV grado con quinta innalzata ha quasi sempre carattere di accordo di appoggiatura.

La triade eccedente

Analogamente alla settima diminuita, è un accordo piuttosto vago, in quanto i suoi rivolti hanno la stessa struttura dello stato fondamentale. Essa divide la scala in tre punti equidistanti (come la settima diminuita la divide in quattro). Questa simmetria suggerisce l'origine della scala esatonale.

La quinta abbassata

Nell'armonia di dominante è possibile trovare la 5° abbassata. Il secondo rivolto di questo accordo è analogo alla sesta francese, con funzione di dominante.

Può anche risolvere su una tonica minore.

L'abbassamento della 5° si può trovare anche in un Nona di dominante senza fondamentale, in questo caso l'analogia è con la sesta tedesca, con funzione di dominante.

La quinta innalzata e abbassata

Si trovano generalmente in un'armonia di dominante, in cui una 5° tende a salire e l'altra a

scendere. Può fungere da accordo-perno per modulare.

La triade minore con 5° innalzata e abbassata equivale enarmonicamente a una settima di dominante o a un Sesta eccedente con risoluzione eccezionale.

E' possibile trovare la quinta innalzata e abbassata anche sul II grado in funzione di dominante secondaria.

Omnibus

Così viene definita una successione che ebbe molta diffusione nell'ambito tonale e che richiama gli accordi analizzati: è costituita dallo scambio di note, nell'ambito dello stesso accordo, arricchito da cromatismi.

L'analisi armonica di tali passaggi può offrire grosse difficoltà, la logica melodica invece è estremamente intuitiva.

Accordi di appoggiatura

L'appoggiatura, per sua formazione, è un suono dissonante sul tempo forte che precede una consonanza sul tempo debole. Questa descrizione può essere applicata anche agli accordi di appoggiatura; il loro ritmo naturale è forte-debole.

Gli accordi di appoggiatura (si potrebbero definire anche 'di preparazione') possono trovarsi anche in successione debole-forte. In questo caso hanno la funzione di preparare un'armonia 'reale' sul tempo forte. Alcune o tutte le voci di questi accordi sono a distanza di semitono dai suoni reali successivi, e, in questo modo, li 'preparano' con movimenti cromatici.

L'analisi armonica di tali accordi è possibile, è preferibile però analizzarli come risultanti di movimenti melodici multipli.

L'armonia cromatica

Durante tutto il periodo tonale, che va da XVII al XIX secolo, il cromatismo ha sempre costituito motivo di stimolo per ogni compositore. Non tutti i compositori hanno sfruttato appieno le possibilità offerte dal linguaggio, ma molti ne hanno fatto un tratto stilistico.

L'evoluzione del linguaggio è quasi sempre avvenuta per esigenze melodiche più che armoniche. Gli accordi si sono conservati invariati per un lungo periodo, la struttura armonica (le risoluzioni, il ritmo armonico, le modulazioni, ecc) non è cambiata in modo radicale fino agli inizi del '900.

E' l'intreccio melodico che spesso ha contribuito ad allargare la coscienza armonica, che ha 'modernizzato' il senso armonico.

Gli accordi ricchi di cromatismi analizzati sopra non hanno una valenza tonale se presi isolatamente, diventano 'funzioni armoniche' attraverso le relazioni che hanno all'interno di una scala, e, molto spesso, risultano dai movimenti orizzontali delle parti.

E' soltanto con la ricerca di nuovi mezzi espressivi agli inizi del '900 che l'ambito armonico diventa sempre più evanescente. La scala esatonale, la poli-tonalità, fino a giungere alla serie dodecafonica di Arnold Schönberg e ai modi a trasposizioni limitate di Messiaen, sono i segnali estremi della dissoluzione del linguaggio della musica occidentale.