

CAPITOLO IX



1) Collegamento di accordi e movimento delle voci

Lo studio del movimento delle voci è fondamentale nell'armonia classica, ma è importante anche nell'armonia moderna, ad esempio quando un arrangiatore deve adattare un brano per una sezione di fiati o per una orchestra d'archi e deve quindi sapere come muovere le varie voci per spostarsi da un accordo all'altro.

Di solito, nell'armonia moderna si trattano gli accordi da un punto di vista funzionale, utilizzando cioè le sigle *e/o* i numeri romani che indicano il grado della scala da cui deriva ogni accordo, e quindi la sua specifica funzione come appartenente alle categorie di tonica, sottodominante e dominante. Daremo perciò solo brevi cenni relativi ai principi elementari su come si muovono le voci nel passare da un accordo all'altro, rimandando eventuali approfondimenti ad altri testi specifici.

Innanzitutto, come indicazione generale, quando ci spostiamo da un accordo all'altro, dobbiamo cercare di mantenere le note dei diversi accordi il più possibile vicine fra loro, per evitare salti sgradevoli o troppo bruschi. Questo non impedisce però di spaziare dai registri più bassi a quelli più acuti. Potremo quindi, in alcuni casi, utilizzare anche intervalli più ampi nel collegare le varie note dell'accordo, facendo però attenzione al risultato, cercando di evitare soluzioni casuali o sgradevoli.

Esistono tre modi di muovere le voci:

- Per moto retto.
- Per moto contrario.
- Per moto obliquo.



Nel moto retto, le voci dell'accordo si muovono nella stessa direzione (verso il basso o verso l'alto). Se le voci si muovono nella stessa direzione mantenendo lo stesso intervallo, si ha il "moto parallelo".



5

Esempio
n. 13



5

Esempio
n. 14

Nel moto contrario, si ha un movimento delle voci in direzioni opposte; ad esempio, la voce più alta sale mentre le altre scendono. Nelle cadenze V/I, otteniamo un moto contrario facendo risolvere il tritono dell'accordo *dom7* sulla tonica e sulla terza dell'accordo di I grado.



5

Esempio
n. 15



5 Esempio n. 16

Bm7 5fr. Bbm7 6fr. Am9 5fr. Ab7 5fr. Gmaj9/b5 9fr.

Detailed description: This block contains five guitar chord diagrams and a musical staff. The chords are Bm7 (5 fret), Bbm7 (6 fret), Am9 (5 fret), Ab7 (5 fret), and Gmaj9/b5 (9 fret). The staff shows the notes for each chord in a sequence, with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Nel moto obliquo, una delle due voci resta ferma mentre le altre si muovono salendo o scendendo. Un sistema assai efficace consiste nel tenere ferma la nota più acuta di diversi accordi in successione mentre si muovono le altre voci.



5 Esempio n. 17

Em7/b5 6fr. Ebm7 6fr. Dm7#5 5fr. Dbm7/13 4fr. Cm7 3fr. Bmaj7 2fr. Bb6/9 5fr.

Detailed description: This block contains seven guitar chord diagrams and a musical staff. The chords are Em7/b5 (6 fret), Ebm7 (6 fret), Dm7#5 (5 fret), Dbm7/13 (4 fret), Cm7 (3 fret), Bmaj7 (2 fret), and Bb6/9 (5 fret). The staff shows the notes for each chord in a sequence, with a key signature of two flats (Bb) and a 4/4 time signature.



5 Esempio n. 18

Gm7 5fr. F#7 6fr. Bbmaj7 6fr. E7/b5 6fr. Eb6/9#11 5fr.

Detailed description: This block contains five guitar chord diagrams and a musical staff. The chords are Gm7 (5 fret), F#7 (6 fret), Bbmaj7 (6 fret), E7/b5 (6 fret), and Eb6/9#11 (5 fret). The staff shows the notes for each chord in a sequence, with a key signature of three flats (Bbb) and a 4/4 time signature.



5 Esempio n. 19

Bb6/9 5fr. Bbdim7 5fr. Cm7 4fr. Bbdim7 5fr. Bb6/9 5fr.

Detailed description: This block contains five guitar chord diagrams and a musical staff. The chords are Bb6/9 (5 fret), Bbdim7 (5 fret), Cm7 (4 fret), Bbdim7 (5 fret), and Bb6/9 (5 fret). The staff shows the notes for each chord in a sequence, with a key signature of two flats (Bb) and a 4/4 time signature.

2) *Turn-around* e cadenze all'interno dei brani

I *turn-around* e le cadenze* vengono utilizzati molto spesso all'interno dei brani, in sostituzione di accordi che si protraggono per più battute (in particolare quelli di tonica), per dare vivacità ed evitare l'eventuale monotonia.

Riguardo i *turn-around*, il più usato è quello costituito dalla sequenza I/VI/II/V (con tutte le possibili sostituzioni esaminate in precedenza). Anche le sequenze cicliche di uno stesso accordo vengono utilizzate come *turn-around* all'interno di un brano. Un *turn-around* molto interessante è il cosiddetto *Coltrane change*, così formato:

II:	I	♭III7	♭VI7	VII7	III7	V7	:II
	Cmaj7	E♭7	A♭maj7	B7	E7	G7	
	— I	V ————— I		V ————— I		V —	

Le cadenze, invece, possono essere costituite da II/V che si muovono in senso ascendente o discendente per arrivare ad un accordo di risoluzione. Vediamo alcuni esempi:

II | V | **MAGGIORE DISCENDENTE PER TONI INTERI:**

II	V	II	V	II	V	I
Em7	A7	Dm7	G7	Cm7	F7	B♭maj7

COMBINAZIONE II | V | **MAGGIORE E MINORE DISCENDENTE:**

II7	V7alt	II7	V7	II7	V7	I
Em7/b5	A7(b9)	Dm7	G7	Cm7	F7	B♭maj7

II7/b5 | V7alt | **DISCENDENTE PER TONI INTERI:**

II7/b5	V7alt	II7/b5	V7alt	II7/b5	V7alt	I
Em7/b5	A7/#5	Dm7/b5	G7/#5	Cm7/b5	F7alt	B♭maj7

* Il termine *turn-around* si riferisce di solito ad una progressione di accordi che occupa le ultime due battute o l'ultima battuta di un brano (o di una sua sezione). L'ultimo accordo di tale progressione serve a ricollegarsi logicamente con il primo accordo della ripresa del brano o di una sua sezione. Con il termine "cadenza", si intende invece una

progressione composta al massimo di due o tre accordi, che possono anche coincidere con gli ultimi accordi di un *turn-around* oppure trovarsi in qualsiasi altra parte del brano. Ad esempio, la cadenza II/V è contenuta negli ultimi due accordi del *turn-around* I/VI/II/V, ma la si può trovare anche come entità a sé stante nel corso di un brano.

II | V | ASCENDENTE PER SEMITONI:

|| **II** | **V** | **II** | **V** | **II** | **V** | **I** ||
 || **Dm7** | **G7** | **Ebm7** | **Ab7** | **Em7** | **A7** | **Dmaj7** ||

II | V | DISCENDENTE PER SEMITONI:

|| **II** | **V** | **II** | **V** | **II** | **V** | **II** | **V** | **I** ||
 || **Bbm7** | **Eb7** | **Am7** | **D7** | **Abm7** | **Db7** | **Gm7** | **C7** | **Fmaj7** ||

3) Analisi dei brani

A questo punto, sarà vostro compito esercitarvi il più possibile, affrontando da soli l'analisi di progressioni armoniche di brani in vari stili. Vi proponiamo alcuni famosi titoli nei quali sono presenti gli elementi armonici che abbiamo esaminato: *All of you* di C. Porter, *Blue bossa* di K. Dorham, *Blues for Alice* di Ch. Parker, *Cherokee* di R. Noble, *Confirmation* di Ch. Parker, *Giant steps* di J. Coltrane, *Have you meet miss Jones?* di Rodgers/Hart, *How high the moon* di M. Lewis, *Misty* di E. Garner, *Nardis* di M. Davis, *Oleo* di S. Rollins, *Out of nowhere* di Green/Heijman, *Solar* di M. Davis, *There will never be another you* di Warren/Gordon.

