

Sviluppi melodici tonali dell'armonia quartale

Claudio Angeleri

L'improvvisazione tonale tende a seguire spesso un andamento orizzontale (scalare) o verticale (accordi) che rimanda ad intervalli di terza maggiori o minori propri delle triadi e degli accordi di settima estesi anche agli intervalli superiori (none, undicesime e tredicesime). Tuttavia, l'armonizzazione rootless costruita su terze e settime introduce spesso intervalli di quarta giusta o eccedente che conferiscono un nuovo colore.

Nell'ambito della musica classica l'armonia quartale è stata particolarmente approfondita a partire dagli inizi del XX secolo. Il compositore Vincent Persichetti scrive a questo proposito nel suo libro *"Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice"*: *"Gli accordi di quarta perfetta sono ambigui in quanto, come tutti gli accordi costruiti da intervalli equidistanti (accordi di settima diminuiti o triadi aumentate), qualsiasi nota dell'accordo può funzionare come tonica. Questa armonia priva di tonica e quindi agnostica dal punto di vista tonale, sposta l'onere di stabilire la tonalità alla voce con la linea melodica più attiva"*.

Proprio questa ambiguità ha affascinato autori romantici come Richard Wagner che introduce nell'opera *Tristano e Isotta* un accordo costituito da quattro suoni di cui i più bassi sono distanti una quarta eccedente e quelli superiori una quarta giusta (F B D# G#). Da qui il nome *Accordo di Tristano* su cui si sviluppa il motivo principale dell'opera. Questo accordo ha portato Wagner ai limiti della tonalità privilegiando l'autonomia sonora della struttura degli accordi rispetto alla loro funzione.

Un concetto ulteriormente sviluppato successivamente da autori come Claude Debussy. Con Skrjabin l'armonia quartale diventa un elemento strutturale con il suo "accordo mistico" prima a sei suoni (C F# Bb E A D) poi a sette (C F# Bb E A D). Schönberg ha teorizzato per primo gli effetti dell'armonia quartale nel suo manuale di armonia del 1911: *"La costruzione di accordi sovrapponendo le quarte può portare a un accordo che contiene tutte le dodici note della scala cromatica; quindi tale costruzione manifesta la possibilità di affrontare sistematicamente quei fenomeni armonici che già esistono nelle opere di alcuni di noi: accordi di sette, otto, nove, dieci, undici e dodici parti... Ma la costruzione quartale rende possibile, come ho detto, la sistemazione di tutti i fenomeni di armonia"*. In breve l'armonia quartale conquista diversi compositori come Francis Poulenc, Leonard Bernstein, Arnold Schönberg, Igor Stravinsky, Anton Webern, Eric Satie, Bela Bartok, Maurice Ravel, Charles Ives, George Gershwin e molti altri.

A parte alcuni precursori come Ellington, Jelly Roll Morton, Art Tatum l'armonia quartale irrompe nel jazz solo negli anni cinquanta con Bill Evans (So What Voicings), Wynton Kelly, Horace Silver, McCoy Tyner, Herbie Hancock, Chick Corea. È interessante l'opera di autori come Wayne Shorter in cui tonale e modale si fondono e confondono privilegiando proprio quell'autonomia del suono degli accordi rispetto alla loro funzione tonale. Da qui nascono le prime teorizzazioni didattiche jazz di John Mehegan sulle ormai famose A e B form e l'importante studio di Walter Bishop jr. proprio sulle possibilità melodiche delle armonie quartali e quintali, intese come "rivolti" dell'intervallo di quarta. Anche il progressive rock fa ampio uso di armonie quartali (King Crimson, ELP).

Oggi la sonorità quartale è ormai nel lessico comune di tutti i musicisti ma mantiene ancora inalterato il fascino ambiguo descritto da Persichetti in perenne bilico tra consonanza e dissonanza.

Questo breve studio intende fornire alcuni suggerimenti sulla collocazione melodica degli intervalli di quarta giusta (e quinta) prendendo spunto dalle estensioni dei principali accordi tonali in uso che caratterizzano le cadenze II V I in maggiore e minore. Sarà nella sensibilità di ognuno sperimentare altre soluzioni partendo da altri intervalli seguendo sempre una logica quartale.

L'accordo di settima maggiore avrà come primo riferimento la settima, la terza e la sesta maggiore per poi includere anche l'undicesima eccedente e la nona. Partendo da questi intervalli si costruiscono delle

melodie che si muovono per intervalli di quarta giusta con arpeggi ascendenti, discendenti, spezzati, frammenti, rivolti (quinte). Ad esempio, su Bbmaj7 partendo dalla sua settima maggiore A, si creano delle melodie sull'accordo quartale A D G.

Analogo ragionamento viene quindi fatto sugli accordi minori settima e semidiminuiti (con funzione II in maggiore e minore) partendo dall'undicesima e dalla nona. Sull'accordo di dominante alterato e non alterato.

Per rendere più chiara e pratica questa applicazione segue un esempio applicato ad un brano tonale *A child is Born*.

QUARTE: UTILIZZI MELODICI

Bbmaj7
 SETTIMA MAGGIORE
 ASCENDENTE
 DISCENDENTE

ARPEGGIO ASCENDENTE
 ARPEGGIO DISCENDENTE
 ARPEGGI SPEZZATI

Bbmaj7
 SETTIMA MAGGIORE
 Bbmaj7
 TERZA MAGGIORE
 Bbmaj7
 SESTA
 Bbmaj7
 #11

C-7
 #11
 C-7
 NONA
 A8
 #11

D7(#9)
 NONA ECCEDEENTE
 D7(b9)
 NONA MINORE
 (DOMINANTE NON ALTERATA)
 C7
 NONA

UN ESEMPIO: A CHILD IS BORN

2

First system of musical notation for 'A Child Is Born'. It consists of two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. The key signature has two flats (Bb and Eb). The first measure has a treble clef note on G4 and a bass clef chord of Bb7. The second measure has a treble clef note on A4 and a bass clef chord of Eb-6/Bb. The third measure has a treble clef note on Bb4 and a bass clef chord of Bb7. The fourth measure has a treble clef note on C5 and a bass clef chord of Eb-6/Bb. Labels 'SETTIMA MAGGIORE' and 'TERZA MAGGIORE' are placed below the bass staff. The number '11' is written above the bass staff in the second and third measures.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The first measure has a treble clef note on C5 and a bass clef chord of Bb7. The second measure has a treble clef note on D5 and a bass clef chord of Eb-6/Bb. The third measure has a treble clef note on E5 and a bass clef chord of A6. The fourth measure has a treble clef note on F5 and a bass clef chord of D7(#9). Labels 'NONA ECCEDENTE' and 'NONA' are placed below the bass staff. The number '11' is written above the bass staff in the second and third measures.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The first measure has a treble clef note on G4 and a bass clef chord of G-7. The second measure has a treble clef note on A4 and a bass clef chord of D7(#9). The third measure has a treble clef note on Bb4 and a bass clef chord of G-7. The fourth measure has a treble clef note on C5 and a bass clef chord of D7(#9). Labels 'NONA MINORE' and 'NONA' are placed below the bass staff. The number '11' is written above the bass staff in the first measure.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The first measure has a treble clef note on G4 and a bass clef chord of G-7. The second measure has a treble clef note on A4 and a bass clef chord of C7. The third measure has a treble clef note on Bb4 and a bass clef chord of C-7. The fourth measure has a treble clef note on C5 and a bass clef chord of F7ALT. Labels 'NONA' and 'NONA ECCEDENTE' are placed below the bass staff.