

Analisi armonica di "WE ARE THE CHAMPIONS" di Freddie Mercury e Brian May



Iniziamo a vedere la prima parte della strofa (sempre liberamente arrangiata da me!):

The musical score is presented in two systems. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The piano accompaniment includes chord symbols below the notes.

System 1:

Vocal line: I've paid my dues time af-ter time I've done my

Piano accompaniment: Chords are La-I, Mi-7 V, La-I, Mi-7 V.

System 2:

Vocal line: sen-tence but com-mit-ted no crime And bad mis -

Piano accompaniment: Chords are La-I, Mi-7 V, La-I, Mi-7 V, Sol VII (V).

Intanto notiamo che il brano è in 6/8, un **tempo composto**, quindi in ogni tempo avremo la suddivisione per 3 (in ogni tempo percepiremo lo “zum-pà-pà” tipico del valzer!).

Poi diciamo con certezza di essere in La minore perchè il primo accordo che sentiamo è La minore; la successione è semplice: un alternarsi tra il I ed il V grado preso dalla **scala naturale** (che quindi non dà una sensazione di fine permettendo a questo alternarsi di essere continuativo).

Se fosse stato preso dall' **armonica/melodica** il Sol sarebbe stato diesis e l'accordo sarebbe stato Mi maggiore che avrebbe dato invece una sensazione di chiusura (**cadenza perfetta V – I**) avendo più attrazione tra il Sol# ed il La successivo (sensibile verso tonica).

Ricordo che il passaggio con salto di quinta trasmette la sensazione come di un elastico che va all'indietro (Mi minore) per ritornare al punto di partenza (La minore).

Quando appare il Sol maggiore (per La minore equivale al VII grado) viene in questo caso da considerarlo come **V grado** di Do maggiore, suo relativo (infatti come vedremo il brano assume subito un carattere più solare ed energico) in modo da ottenere anche qui la **cadenza perfetta V – I**:

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are written below the vocal line. Below the piano accompaniment, chord labels are provided for each measure, with the degree of the scale indicated in green. Red text highlights specific chords and notes.

System 1:

- Vocal: takes I've made a few I've had my share of sand ki-cked/in my
- Chord labels: Do I, Fa IV, Do I, Fa IV, Do I, Sol/Si V

System 2:

- Vocal: face but I've come through and we mean to go on and on and on and on
- Chord labels: La- VI, Re II, Sol V, Fa/Sol (V), Sol, La V

Dopo la **cadenza perfetta V – I** in Do maggiore assistiamo stavolta ad un'alternanza tra il I ed il IV grado che ci trasmette, come avevamo visto all'inizio del libro, una sensazione di sviluppo; subito dopo si arriva al V grado attraverso una discesa di basso per grado congiunto ed una successione di salti di quarta:

- la **discesa di basso** è rappresentata dal passaggio **Do – Sol/Si – La-** dove il Sol maggiore viene suonato con al basso la sua terza (Si) e quindi nello **stato di I rivolto**;
- la **successione di salti di quarta** è rappresentata dalla sequenza **La- Re Sol** dove il Re viene realizzato nella sua versione maggiore (con il Fa#); questo sia per aumentare la tensione verso il successivo Sol maggiore (si realizza in pratica una cadenza perfetta di Sol maggiore), sia per farci sentire un **suono caratteristico** (ricordiamo che il suono caratteristico è quel suono estraneo alla tonalità che ci presagisce un cambio di tonalità, sia passeggera che definitiva).

Nella parte finale dove **Freddie Mercury** canta “on and on and on and on” abbiamo un accordo che io ho sintetizzato con **Fa/Sol** ma che tecnicamente si dovrebbe chiamare **SolII** che serve a confermare che stiamo ancora in Do maggiore (avendo reso il Fa bequadro e non più diesis) e rafforzare il Sol successivo inteso come accordo sul V grado (dominante) di Do maggiore; il contrasto tra il Fa maggiore (IV grado: sviluppo) ed il Sol al basso (V grado: ritorno) caratterizzano questo accordo come “*accordo di super-tensione*” che si risolve sul V grado pulito (Sol maggiore).

Subito dopo il Sol maggiore a sorpresa invece troviamo il La maggiore che verrà considerato come accordo di dominante della nuova tonalità del ritornello (che sarà come vedremo Re maggiore).

Il **Fa#** sentito dal Re maggiore precedente insieme al **Do#** di La maggiore saranno le alterazioni del ritornello (in Re maggiore).

In pratica si sono succeduti 2 accordi di dominante a confermare sia la tecnica modulatoria di “*creare l'accordo di dominante della nuova tonalità*”, sia la tecnica di “*considerare lo stesso accordo in maniera diversa*”: il Sol da accordo di dominante di Do maggiore è passato a **IV grado della nuova tonalità** (Re maggiore) creando la formula di cadenza **IV (Sol)V (La) I(Re)**.

Quindi, da qualsiasi tonalità si parta per suonare questo brano ricordatevi che finirete col suonare il ritornello nella tonalità corrispondente ad un tono sopra la tonalità di partenza; siamo partiti in La minore/Do maggiore e siamo finiti in Re maggiore (ritornello).

N.B.

Se volessimo far coincidere il ritornello con Do maggiore dovremmo partire dalla tonalità di Sol minore.

Prima di iniziare l'analisi del ritornello premettiamo che la modulazione del brano ci porta inevitabilmente (per la volontà creativa degli autori) verso un'altra tonalità (Re maggiore) anche se siamo partiti da La minore/Do maggiore quindi, per capire lo schema armonico ragionando come abbiamo fatto sinora con gli accordi sui gradi della scala di riferimento dovremmo essere un pochino pratici degli accordi che si formano armonizzando la scala di Re maggiore, quindi andiamo un attimo a fare un piccolo ripasso di codesta scala:

ARMONIZZAZIONE DELLA SCALA DI RE MAGGIORE

Re I Mi- II Fa#- III Sol IV La V Si- VI Do#dim VII

Ed ora andiamo a vedere cosa succede nel ritornello:

We are the cham-pions my friends and we'll keep on figh-ting till the

Re I Fa#- III Si- VI Sol IV La V Re I Fa#- III

end We are the cham - pions we are the cham - pions

Sol IV Si/Re# VI (V) Mi- II (I) Sol- IV La V

Consideriamo le prime 12 battute or ora viste:

1. **nelle prime 4 battute** si esegue il **giro di Do** (ovviamente nella tonalità di Re maggiore) che corrisponde agli accordi in rosso ed alla sequenza tipica (dei gradi) **I – VI – IV – V**, però con l'aggiunta di un altro accordo, quello sul **III** grado (Fa# minore); spesso si usa l'accordo sul III grado come “collante” tra il I ed il VI perchè tra il I ed il III ci sono ben 2 suoni in comune perciò legano bene tra di loro (Re maggiore: **Re – Fa# – La** / Fa# minore: **Fa# – La – Do#**); risolve anche la **sensibile tonale** presente in Fa# minore (**DO#**) sulla tonica presente in Si minore (**Re**). Tra tra il III ed il VI invece avviene un salto di quarta che come abbiamo visto da un senso di legame e continuità quindi anch'essi stanno bene tra loro. Nell'ultima battuta delle prime 4 poi avviene il classico passaggio **IV – V** che porterà inevitabilmente all'accordo della tonica che riaprirà il secondo giro di 4 battute successive;
2. **nelle seconde 4 battute** la sequenza è simile ma l'accordo sul III grado risolve sul IV grado e la sensazione è piacevole (pur non avendo nessun suono in comune tra i 2 accordi) perchè c'è il semitono della **sensibile modale** (**Fa# – Sol**) che crea attrito e che risolve alla rovescio (non il Sol che ricasca sul Fa# ma il Fa# che sale al Sol) perchè trasportato verso l'alto sia dal movimento delle parti (dal III si va al IV), sia dalla **sensibile tonale** presente in Fa# minore (Do#) che anch'essa sale risolvendo sulla tonica (Re) contenuta nell'accordo sul IV grado (Sol maggiore); la sensazione è di apertura totale e questo lo si deve alla natura del IV grado (come avevamo già visto in precedenza!). Alla fine poi si crea uno stratagemma per passare semplicemente dal IV (appena raggiunto) al II (passaggio classico che lascia il senso di sviluppo ma cambia la sensazione che da allegra si fa più malinconica) e lo stratagemma è creare l'**accordo di dominante** (anche con la settima volendo!) dell'accordo successivo (Mi minore) ovvero Si maggiore. I **Re#** in rosso sono la prova della **modulazione transitoria** che sta avvenendo visto che il Re# è proprio la sensibile tonale di Mi minore e la troviamo appunto nella scala di **Mi minore armonica** (VII grado alterato di un semitono in senso ascendente); anche il **Do bequadro** conferma che stiamo ragionando in Mi minore!
3. **Nelle ultime 4 battute** si conferma che la modulazione appena passata (Si maggiore – Mi minore) non portava a Mi minore per rimanere in Mi minore appunto perchè si crea la formula di cadenza **IV – V – I** di Re maggiore (tonalità originaria del ritornello); il IV grado però in questo caso è dato nella versione minore (Sol minore) e questo crea un momento di maggiore tensione perchè il Sib del “nuovo” IV grado crea un semitono dove prima non c'era (tra il IV ed il V) andando a ricadere sul La del successivo La maggiore. Usare il IV grado di una scala maggiore nella sua versione minore è un accorgimento creativo usato un po' da tutti appunto perchè regala un piccolo momento di malinconia in un fraseggio tipicamente maggiore e quindi allegro; è tipico usarlo alla fine di un brano quando si è fatta già sentire una formula di cadenza perfetta e quindi si è finiti con l'accordo sulla fondamentale: si fa succedere subito dopo il IV grado (in minore) e di nuovo l'accordo sul I grado. Per fare un esempio, in Do maggiore equivarrebbe a: **formula di cadenza perfetta** (esempio: **Do/Re-/Sol7/Do**) e poi Fa minore (**Fa-**) succeduto da Do maggiore (**Do**).

Ed ora andiamo a vedere le ultime 11 battute del ritornello:

Re
I

Mi-9
II (III)

Fa
IV

Sol7
V

La-4/7
VI

Re-II
II

Sol/Re
V

Re-II
II

Sol/Re
V

Re-II
II

La-4/7
VI

Si inizia con il I grado (Re maggiore) al quale eravamo arrivati con una **cadenza perfetta** e si va verso il II grado (Mi minore) ma invece di considerarlo come II grado di Re maggiore si considera come III grado di Do maggiore e si chiude con una **formula di cadenza evitata IV – V – VI** (i Fa ed i Do bequadri sono la testimonianza che tutto porta a pensare che si sta ritornando verso Do maggiore/La minore); l'accordo sul VI grado (che diviene I nella successiva sequenza) viene reso però in una maniera poco stabile avendo in sé sia la settima (Sol) sia la quarta (Re): il Re inserito ed il Mi che tenderà a salire sul Fa (semitono) portano di conseguenza a considerare l'accordo La-4/7 come un ponte verso il Re minore successivo (è anche un salto di quarta).

I vari passaggi Re-/Sol presagiscono una risoluzione verso l'accordo di Do maggiore che non avviene, realizzandosi invece un finale in La-4/7 che porterà a ricominciare la strofa con il La minore pulito.

Detto questo abbiamo visto la strofa ed il ritornello di questo famosissimo brano ed abbiamo scoperto qualcosa in più rispetto ai precedenti brani (**IMAGINE**, per esempio) che erano stati creati con formule di cadenze (perfette ed evitate) senza troppi arricchimenti in più!

In questo brano abbiamo visto un ritornello essere stato creato in una nuova tonalità che in realtà corrisponde all'aver fatto salire tutto il registro di suoni di un tono (da Do maggiore/La minore a Re maggiore/Si minore), cosa che capita spesso nelle canzoni, sia perchè ogni volta che si sale verso i suoni più acuti si ha sempre la percezione di uno sviluppo "*in crescita*" (sensazione azzeccata per un ritornello), sia perchè dare questa sensazione senza stravolgere le proprie capacità vocali è uno degli obiettivi, nel senso che mi muovo sì, ma di un tono che bene o male corrisponde allo spostare il proprio registro vocale di poco.

Abbiamo anche visto infine l'uso del IV grado in minore, cosa che ritroveremo in altri brani, come anche l'uso della tecnica modulatoria di considerare un singolo accordo in 2 modi diversi per risolvere in 2 modi differenti: nel ritornello in Re maggiore questo è capitato considerando l'accordo sul II grado (Mi minore) come III grado di Do maggiore; spesso si usa anche al contrario nel senso che, stando in Do maggiore e volendo modulare in Re maggiore, considero il III grado (Mi minore) come II della nuova tonalità che voglio raggiungere e creo una **formula di cadenza perfetta II – V – I** ovvero la seguente successione di accordi: **Do/Mi-/La7/Re**.