

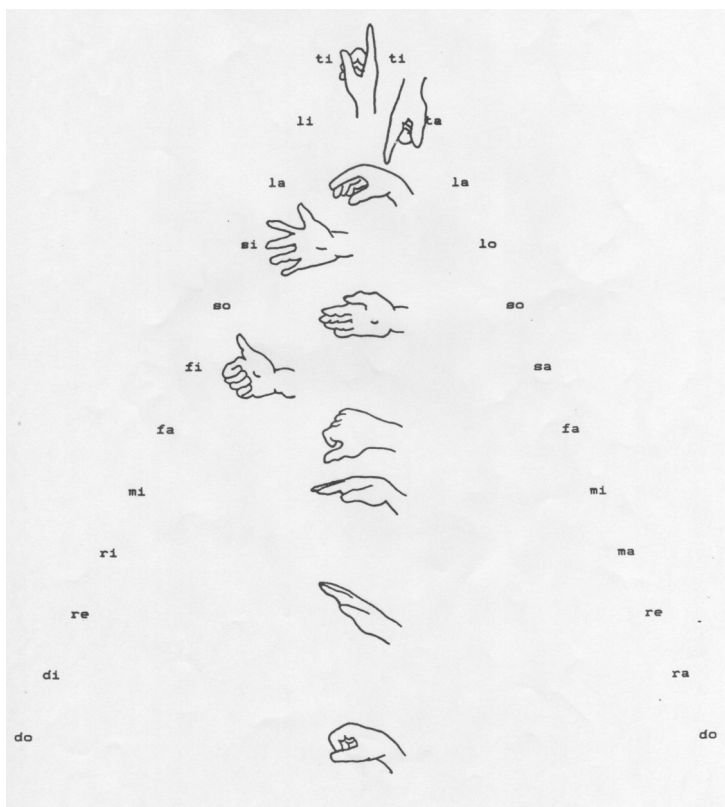
Riflessioni e approfondimenti sulla chironomia Kodalyana

Nel metodo di lettura e scrittura musicale concepito e utilizzato da Kodaly è introdotto il concetto di *notazione melodica chironomia*.¹ Questo strumento didattico, a dire il vero, non è un'ideazione originale di Kodaly, infatti tale pratica (senza retrocedere all'ancor più antica "mano guidoniana") fu tempo prima utilizzata da John Curwen.² Fatta questa precisazione, è interessante vedere come le intuizioni di questi didatti, spesso al loro tempo proposte empiricamente, mantengano ancor oggi una validità che le moderne acquisizioni scientifiche confermano quanto a fondamenti ed efficacia.

Nell'edizione italiana del Metodo Kodaly³ si trova questa definizione:

«La chironomia è basata su una serie di segni convenzionali della mano, usati non con valore assoluto, ma con riferimento alle funzioni tonali di ogni grado della scala.

La chironomia, che si utilizza come propedeutica alla lettura, consente di formare il pensiero musicale senza fare uso del pentagramma ed è uno strumento didattico estremamente efficace anche a livello più avanzato per lo studio di ogni nuova relazione armonica».



Nello stesso testo è riportata lo schema dei gesti chironomici che è qui di fianco riprodotta.

Tale definizione, però, non approfondisce del tutto i motivi dell'efficacia di questa pratica.

A tale proposito è fondamentale porsi la seguente domanda:

perché il movimento di braccia e mani sono così importanti nella costruzione di un pensiero musicale o, meglio, nella formazione dell'*orecchio interiore*?⁴

Lo spiega l'intervento di quella che è stata chiamata *intelligenza corporeo-cinestetica*, cioè quella capacità di usare il corpo in modi molto differenziati e abili, per fini espressivi oltre che concreti: lavorare abilmente con oggetti, tanto quelli che implicano movimenti fini delle dita, quanto quelli che richiedono il controllo dell'intero corpo.⁵

¹ Chironomia, dal greco χειρονομία; latino chironomía: chiro = «mano» e nomia «νομία», derivato di νέμω «amministrare, reggere». Nella musica antica questo termine era riferito al modo di indicare le flessioni della linea melodica, o anche i singoli suoi gradi, mediante movimenti e segni di mano.

² Religioso e didatta inglese (1816 - 1880)- nella sua diffusione del sistema "tonic sol-fa" creato dall'insegnante inglese Sarah Anna Glover (1786-1867).

³ Metodo Corale Kodaly- Corso preparatorio di musica, Andrásné József - Magda Szmercsányi, Guida per l'insegnante, edizione italiana a cura di Davide D'Urso, Milano, Carish 1993.

⁴ Con quest'ultima definizione ci si riferisce a quella capacità di immaginare, sentire interiormente i suoni della scala prima di intonarli fisiologicamente con la voce.

⁵ Il termine cinestesia fu introdotto per la prima volta dal medico inglese Bastian Henry Charlton (1837-1915) per indicare la sensibilità muscolare, cioè quella forma di sensibilità propriocettiva i cui recettori sono disposti nella compagine dei muscoli, nei tendini e nelle guaine e che interviene nella regolazione dell'attività motoria.

Grazie all'abbinamento di movimento e suono cantato, la memoria uditiva si abitua ad immaginare e a sovrapporre le tensioni muscolari provate nel movimento chironomico a quelle delle funzioni scalari (tensione attrattiva nei confronti della tonica). In pratica, la posizione corporea assunta per indicare ogni nota, è gradatamente fatta corrispondere, nella consapevolezza percettiva, alla funzione scalare dei suoni, imprime nella memoria la sensazione sonora vissuta e quindi rafforzando l'immaginazione uditiva grazie alla concretezza del gesto; così, nella fase formativa di un musicista, a seguito di un costante esercizio, il rammento del gesto richiamerà anche la memoria del suono e della sua funzione. Il concetto di cinestesia è stato approfondito dallo psicologo Howard Gardner secondo il quale gli uomini sono portatori di intelligenze multiple diverse e corrispondenti a *formae mentis* distinte e precise, per esempio l'intelligenza linguistico-verbale, l'intelligenza logico-matematica, l'intelligenza musicale, l'intelligenza interpersonale, e altre. Gardner arriva a sostenere l'equivalenza perfetta dell'intelligenza corporeo-cinestetica con tutte le altre tipologie di intelligenza affermando che ci sono altri linguaggi oltre alle parole, al linguaggio dei simboli e ai linguaggi della natura.

Di fronte a queste considerazioni sarebbe riduttivo considerare la chironomia solo come un comodo e veloce espediente per evitare la lettura della convenzionale notazione accademica, ma bisogna comprendere che l'introduzione di questa pratica è molto di più, soprattutto in funzione dell'educazione dell'orecchio nell'immaginazione del suono da intonare. Ciò, però, è assicurato solo da una pratica attenta e rigorosa soprattutto nelle prime fasi di applicazione che, grazie alla neuro plasticità del cervello, sono quelle in cui si gettano le basi per lo sviluppo di nuove abilità e competenze. Negli ultimi anni le neuroscienze hanno, infatti, spiegato come l'apprendimento e l'esperienza possano indurre una modificazione permanente delle connessioni fra neuroni a livello della sinapsi.

E' importante, perciò, porre molta attenzione all'apprendimento dei gesti e dell'atteggiamento posturale che si assume nel corso di questa pratica, affinché si acquisisca la posizione più efficace per stimolare efficacemente i processi propriocettivi e neuronali in modo che questi ultimi favoriscano, anche in tempi piuttosto rapidi, i migliori risultati.

Gestualità e postura

Nello schema del metodo Kodaly sono indicati i gesti che la mano deve fare per indicare i gradi della scala⁸, ogni gesto, cioè, indica la funzione scalare di ogni suono. Ne consegue che eseguendo il gesto in abbinamento all'intonazione del suono cantato e il nome del grado si può rafforzare, nella

La = Sopradominante

Sol = Dominante

Fa = Sottodominante

Mi = Mediante⁶

Re = Sopratonica

Do = Tonica

Ti⁷ = Sensibile



⁶ In quest'ottica è meglio preferire questo termine piuttosto che Modale o Caratteristica

⁷ La solmisazione Kodalyana utilizza la sillaba Ti (anziché il tradizionale Si) per differenziarlo – come si vedrà più avanti - dalla nomenclatura della Dominante aumentata (Sol#) al quale, appunto, è abbinata la sillaba Si o Sil. Il Sib è chiamato TA.

⁸ Ricordo che Kodaly introduce questa pratica abbinata all'intonazione relativa, conosciuta anche col nome *Do mobile* per cui insisto nell'utilizzare questa definizione «*indicare i gradi della scala*» (piuttosto che «*i nomi delle note*») affinché sia ben chiaro che è uno degli obiettivi principali del metodo lo sviluppo di un'adeguata comprensione del testo musicale e alla conseguente intonazione cantata a prima vista senza l'ausilio di strumenti musicali in ambito tonale/modale.

consapevolezza musicale del praticante, la percezione delle tensioni scalari di ogni suono, sapendo che con Do si intende Tonica, con Re Sopratonica e via dicendo come illustrato dalla relativa tabella.

Osservando l'immagine che segue, si noterà come siano ben individuabili le due aree "cardine" delle attrazioni tonali: Dominante/Tonica. Esse possono essere intese come due "pianeti", in costante rapporto dinamico, con i relativi "satelliti" le cui relazioni sono evocate anche dai nomi funzionali ovvero: Sottodominante e Sopradominante per ciò che riguarda l'area della Dominante; Sopratonica e Sensibile per quanto riguarda l'ambito della Tonica. Al centro, tra queste due aree, si trova il punto di passaggio, l'anello di congiunzione, la Mediante appunto. Nello schema sono stati abbinati anche i colori delle funzioni scalari⁹ che in qualche modo rafforzano il concetto di rapporto frequenziale e che in qualche pubblicazione didattica sono utilizzati per colorare i simboli dei gesti chironomici.

DOMINANTE	Sopradominante	INDACO	LA
	Dominante	BLU	SOL
	Sottodominante	VERDE	FA
	Mediante ¹⁰	GIALLO	MI
TONICA	Sopratonica	ARANCIONE	RE
	Tonica	ROSSO	DO
	Sensibile	VIOLETTO	TI

L'asse del rapporto di tensione attrattiva Dominante/Tonica, che corrisponde alla proiezione della colonna vertebrale, sarà dunque il vettore principale sul quale agganciare e far "scorrere" il gesto chironomico. Tale asse delinea anche i due focus scalari propriocettivamente incarnati in colui che pratica la chironomia: questi due punti determinano il centro delle due corrispondenti aree "satellitari".

La prima (Dominante) troverà la sua naturale posizione all'altezza della parte alta del tronco quasi davanti al collo.

La seconda (Tonica) troverà la sua naturale posizione all'altezza del centro basale¹¹ (ombelico)

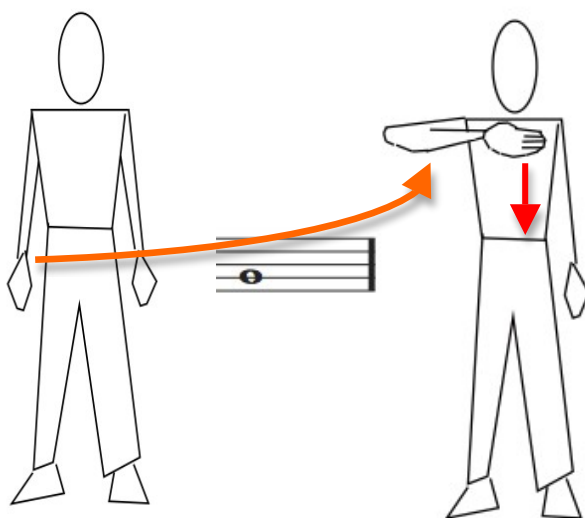
⁹ Isaac Newton, nella sua opera "Opticks" (pubblicata a Londra nel 1704) notò che la geometria dello spettro visibile coincideva con la geometria metrica di una particolare successione di toni musicali, in modo tale che: «i colori rosso, arancione, giallo, verde, blu, indaco, viola [sono] proporzionali alle differenze di lunghezza di un monocordo che suona i toni di un'ottava: sol, la, fa, sol, la, mi, fa, sol. [Cioè sono] proporzionali ai numeri 1, 8/9, 5/6, 3/4, 2/3, 3/5, 9/16, 1/2 che esprimono le lunghezze di un monocordo che suona le note di un'ottava».

¹⁰ In quest'ottica è meglio preferire questo termine piuttosto che Modale o Caratteristica.

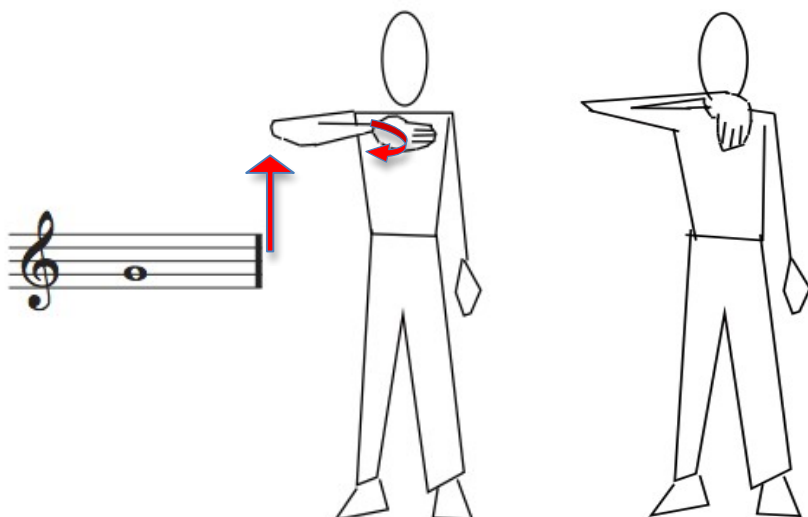
¹¹ Nella teoria delle arti marziali giapponesi questa zona chiamata Hara è anche la sede del Tandém, cioè il centro dell'equilibrio energetico corporeo.

In questo senso, anche i gesti escogitati per questa pratica, se considerati nella totale complessità dei movimenti eseguiti da arti e articolazioni per assumere la posizione corretta, rafforzano in modo fisiologico la consapevolezza delle funzioni scalari.

Consideriamo la posizione per indicare la Dominante (SOL): il gomito si trova all'altezza della spalla. La mano è aperta tonicamente tesa puntando verso l'esterno del corpo; il palmo è parallelo al torace e il pollice ripiegato all'interno del palmo. Partendo dalla posizione neutra di riposo, nel raggiungere questa postura si "costruisce" una precisa tensione muscolare che incide soprattutto sull'articolazione della spalla, del gomito, coinvolgendo tutti i muscoli posteriori della spalla, il deltoide, il bicipite, i muscoli pettorali, ma anche i muscoli dell'avambraccio e del polso. Basta fare l'esperienza di trattenersi in questa posizione per diversi minuti e ben presto ci si renderà conto come le parti coinvolte in questo gesto incomincino a "pesare" e a cercare riposo nello scendere verso il basso per scaricare il peso. Ecco esperita la tensione della Dominante che punta a "scaricarsi" verso la Tonica.

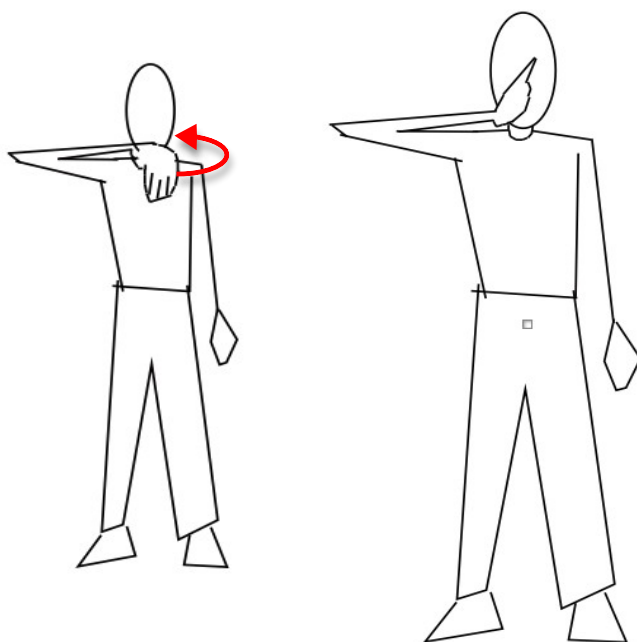


La posizione di uno dei suoni sacrali della Dominante, ovvero la Sopra Dominante, prevede, dal punto di vista del movimento, un aumento della carica tensiva muscolare. Infatti per raggiungere la corretta posizione del LA e "sentire" muscolarmente la "costruzione" cinetica della tensione tra LA e SOL bisogna immaginare che l'estremità della mano tesa ruoti intorno ad un asse posizionato alla sommità delle dita e perpendicolare ad esse. Ciò produrrà una torsione del polso e un



Il movimento è lieve, si tratta di una semplice rotazione di 90° che porta le dita della mano a puntare verticalmente verso il basso (attenzione però, il gomito e i braccio devono salire per rappresentare spazialmente che si sta eseguendo un intervallo ascendente) eppure – soprattutto la torsione del polso – “chiama” l’arto a ritornare verso la posizione precedente (SOL) e ciò, appunto, ben incarna la micro tensione tra Sopradominante e Sottodominante.

Ancora poi è rilevante il fatto che, mantenendo la stessa posizione di spalla e gomito, sia sufficiente portare la mano ad assumere la posizione indicante verso l’alto (rotazione del polso di quasi 180°) per svincolarsi dalla zona della Dominante e portarsi nella zona di influenza della Tonica: si è assunta la posizione della Sensibile



Sempre partendo dalla posizione del SOL, scendendo di poco con il braccio, si fa assumere alla mano l’antica posizione di “pollice verso”; questa, in virtù della torsione del polso in avanti, mantiene una certa attrazione a tornare alla più “comoda” posizione del SOL.

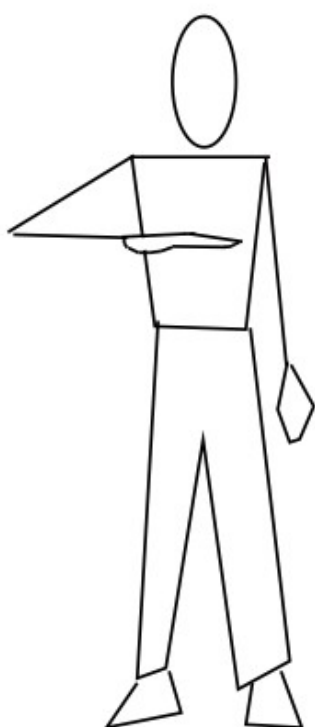




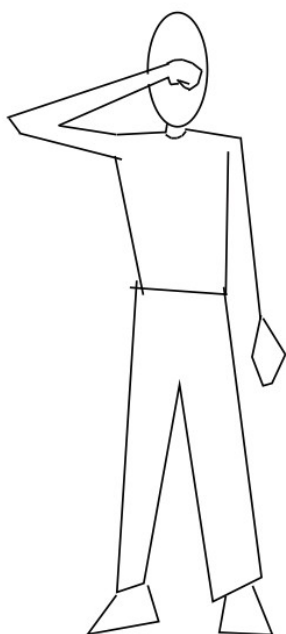
Si è già detto che la posizione di equilibrio è quella che rappresenta la Tonica. La mano è chiusa a pugno proprio davanti alla zona ventrale dell'ombelico. Il braccio è lungo il corpo e l'avambraccio è lievemente inclinato verso in cento. È una posizione che sembra appoggiarsi sul diaframma, stabile ma non abbandonata, anzi, ben tonica e vibrante di energia.



Da qui, aprendo la mano il cui palmo “guarda” il pavimento, con un gesto misurato eppure muscolarmente ben sensibile, si può esprimere l'allontanamento dal centro tonale per passare alla Sopratonica sollevando un poco il gomito ed inclinando la mano verso l'alto. L'angolo di estensione dal polso deve essere ben pronunciato perché è questa tensione che fa ben provare al praticante la distanza di tono tra questi due gradi.



Tra i due poli della Dominante e della Tonica si trova la Mediante che ha una posizione equamente dinamica, col palmo della mano aperto parallelo al pavimento, tenuto appena sopra l'ombelico. La percezione di un lieve stimolo che attira il braccio verso il basso incoraggia a tornare alla Tonica, ma è con poco sforzo che si può salire nella zona della Dominante.

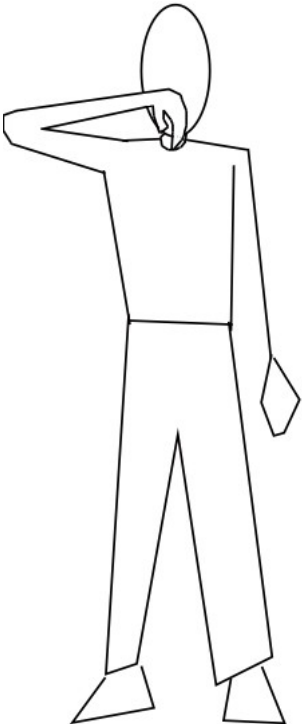
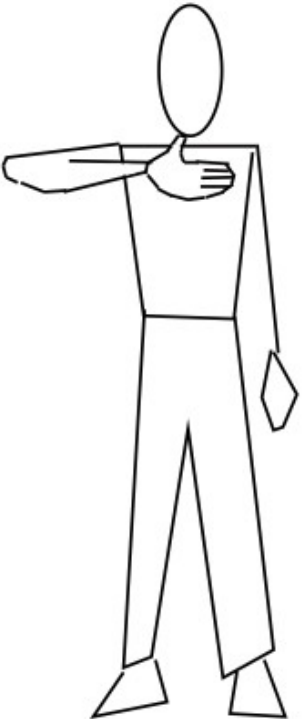


Le sette posizioni diatoniche base sono integrate dalle indicazioni della Tonica in ottava alta, con la mano chiusa a pugno all'altezza della fronte. Forse rispetto al gesto per indicare la centralità della funzione Tonica al basso, la Tonica "alta" ha una postura non altrettanto "stabile", però, per analogia e anche in virtù del movimento che si deve compiere, riesce ad esprimere adeguatamente l'arrivo al centro tonale.

Si usa spesso anche il gesto per indicare la sensibile in ottava bassa: ha stessa posizione del TI (dito inclinato verso l'alto che indica) ma posta sotto la cintura.



Per completezza seguono anche le posizioni "avanzate" usate per indicare i seguenti gradi scalari:

Sottodominante aumentata (FA#) Posizione del Fa con pollice in alto 	La Sottotonica o Sensibile abbassata (TA ovvero Sib) Braccio nella stessa posizione del Ti ma con mano ruotata di 180°, dito indice verso il basso e pollice aperto a formare una sorta di C rovesciata ∩ 	La Dominate aumentata (SI ovvero SOL #) Stessa posizione del SOL ma con il pollice alzato 
---	---	---

Queste ultime sono ovviamente posizioni utilissime sia per il raggiungimento dell'ambito di ottava, sia per praticare il modo minore e sia per innescare i processi modulanti ai toni vicini. Si nota però che, sotto il profilo posturale, incarnano meno intensamente le funzioni scalari e vedremo che, considerando un cammino formativo, saranno da introdurre in un momento successivo al radicamento dei gesti base. Per questo motivo, incominciando a proporre la chironomia, è opportuno seguire alcuni passaggi progressivi. E' poi importante che, sfruttando il noto fenomeno dei "neuroni specchio"¹², chi propone la gestualità chironomica, oltre ad offrire un modello efficace - per mezzo di un movimento lineare, pulito, preciso e senza affanno - richieda che anche gli allievi eseguano la stessa gestualità aderendo costantemente al modello proposto e sempre abbinando al gesto l'intonazione cantata dei suoni indicati, fermandosi spesso, soprattutto all'inizio, a correggere e migliorare eventuali sbavature posturali degli allievi.

Passaggi introduttivi

Per accentuare l'efficacia di questo strumento didattico, consiglio dunque passaggi progressivi che ho individuato e sperimentato in tanti anni di utilizzo. Questi passaggi hanno l'obiettivo di sfruttare al meglio le potenzialità del movimento chironomico in funzione dell'esplorazione del materiale scalare, costruendo gradatamente, nella percezione interiore, la consapevolezza delle relazioni tra i vari gradi. Non bisogna avere fretta di esaurire tutta la gamma di posizioni. Se s'immaginano i rapporti scalari come un territorio da esplorare, prima di avventurarsi nelle varie zone ancora poco conosciute sarà opportuno ambientarsi bene in quelle dalle quali si parte. Il docente, quindi, dovrà sviluppare la sensibilità di capire quando i passaggi proposti sono assimilati e solo a quel punto introdurre un nuovo passaggio.

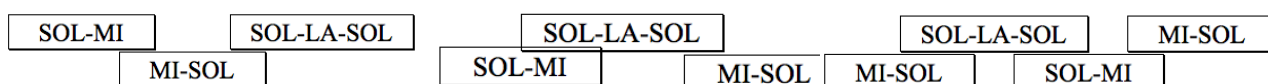
Qui di seguito propongo una "tabella di marcia" per un cammino graduale di avviamento alla pratica chironomica secondo passaggi guidati da criteri di propedeuticità. Si noterà che spesso lo stesso passaggio è fatto sperimentare nell'alternanza di due direzioni opposte (discendente/ascendente) come se fossero due esperienze distinte. Questo perché credo che, in effetti, ogni relazione intervallare contiene in sé paesaggi sonori e percettivi diversi anche se insistono sullo stesso "tragitto", proprio come quando, percorrendo una strada che unisce due località, la percezione del viaggiatore cambia sensibilmente secondo la direzione in cui viaggia. Ad esempio, nel primo passaggio, la discesa dalla Dominante alla Mediante (SOL-MI) di solito è rapidamente acquisita dagli allievi. Ciò sembra dimostrare che l'acquisizione di questo spazio sonoro sia ben presto compreso e "misurato" nella percezione interiore. Eppure, nell'invertire la rotta del gesto, cioè partendo dal MI per salire al SOL, è ricorrente che la risposta degli allievi manifesti meno sicurezza e facilità nell'intonazione, proprio perché la misurazione dello stesso intervallo in direzione opposta ha bisogno di una sua specifica tempistica di assimilazione. E' vero che ripetendo più volte il primo passaggio SOL-MI di fatto si compie il percorso ascendente per riprendere l'intonazione del SOL, ma è come se in questo passaggio la memoria uditiva operasse come un "recupero automatico" della frequenza iniziale senza porsi il problema di misurare lo spazio sonoro percorso. Focalizzandosi quindi in modo specifico su questo salto fatto in direzione

¹² L'esistenza dei neuroni specchio è stata un'importante scoperta neurofisiologica avvenuta negli anni Novanta del 20° sec. comprovata da numerosi studi scientifici in gran parte condotti da un'equipe di ricercatori dell'Università di Parma. Si tratta di una classe di neuroni motori che si attiva involontariamente sia quando un individuo esegue un'azione finalizzata, sia quando lo stesso individuo osserva la medesima azione finalizzata compiuta da un altro soggetto.

Prof. Gino TANASINI Corso di Metodologia del canto corale

opposta si riesce ad integrare e ampliare il “vocabolario sonoriale” controllato dalla consapevolezza uditiva ed esecutiva. In questo vocabolario ogni passaggio è da intendere come un mattoncino fondante, cioè l'apprendimento di “parole chiave” di un lessico melodico da impiegare nella scoperta esperienziale di una sintassi di base. Ad esempio, si noterà come i primi passaggi siano incentrati su materiali melodici ricorrenti in molte tradizioni nei repertori infantili. Per questo motivo ogni passo proposto dovrà essere inteso come una mappa orientativa per ispirare attività, giochi musicali, esperienze didattiche stimolanti ed adeguate al contesto in cui il docente agisce.

L'idea qui seguita di “parole intervallari” corrispondenti ai passaggi dello schema, suggerisce la possibilità di abbinarle in stringhe costituite da combinazioni e permutazioni intervallari. Già col materiale della prima fase è possibile produrre sequenze melodiche semplici ma compiute come, ad esempio:



Una volta acquisiti punti compresi nella prima fase (1a - 3b) si avrà a disposizione un materiale pentatonico declinabile nelle due forme: maggiore (DO RE MI SOL LA) e minore (LA DO RE MI SOL), che come è risaputo è molto utile per innescare esperienze di improvvisazione melodica su bassi ostinati ed altre attività di composizione estemporanea.

			FUNZIONI SCALARI	FUNZIONI MELODICHE
I FASE	1a	SOL-MI	DOMINANTE - MEDIANTE	3° min discendente
	1b	MI-SOL	MEDIANTE - DOMINANTE	3° min ascendente
	2	SOL-LA-SOL	DOM.-SOPRADOM.-DOM.	Nota di volta (2° magg.)
	3a	MI-RE-DO ₁	MEDIANTE-SOPRATONICA-TONICA	Scala per gradi congiunti discendente (ambito 3° magg.)
	3b	DO ₁ -RE-MI	TONICA-SOPRATONICA-MEDIANTE	Scala per gradi congiunti ascendente (ambito 3° magg.)
II FASE	4a	SOL-DO ₁	DOMINATE-TONICA	5° giusta discendente (cadenza V-I)
	4b	DO ₁ -SOL	TONICA-DOMINANTE	5° giusta ascendente
	5a	MI-FA	MEDIANTE-SOTTODOMINANTE	Semitono ascendente
	5b	FA-MI	SOTTODOMINATE- MEDIANTE	Semitono discendente
III FASE	6a	SOL-DO ¹	DOMINATE-TONICA SUP.	4° giusta ascendente
	6b	DO ¹ -SOL	TONICA SUP.-DOMINANTE	4° giusta discendente
IV FASE	7a	LA-TI-DO ¹	SOPRADOM-SENSIBILE-TONICA SUP.	Scala per gradi congiunti ascendente (ambito 3° min.)
	7b	TI-DO ¹ /DO ¹ -TI	SENSIBILE-TONICA SUP / TONICA SUP-SENSIBILE	Semitono ascendente/discendente (rapporto sensibile/tonica)
	7c	TI-DO ¹ -DO ₁	SENSIBILE-TONICA SUP.-TONICA INF.	Preparazione intervallo di ottava discendente
	7d	TI-DO ₁	SENSIBILE-TONICA INF.	Salto di settima maggiore discendente (risoluzione sensibile/tonica)
	7e	DO ₁ -TI	TONICA INF. – SENSIBILE SUP.	Salto di settima maggiore ascendente (risoluzione sensibile/tonica).

I passaggi della seconda fase, sono incentrati nello sperimentare il rapporto diretto tra Dominante e Tonica (intervallo di 5°) e la confidenza con il semitono, anello di congiunzione tra il polo della

Prof. Gino TANASINI Corso di Metodologia del canto corale

Tonica e quello della Dominante. L'ultima fase fa conoscere la Sensibile e a conquistare gradatamente il controllo dell'intervallo di ottava e di settima.

Assimilati bene tutti i passaggi delle prime fasi si può passare allo studio degli intervalli singoli avendo l'accortezza di introdurre i salti sempre costruendoli prima per grado congiunto e poi praticarli per salto. Ad esempio si vuole consolidare la confidenza con l'intervallo di terza maggiore DO₁- MI (ovviamente sempre nelle due direzioni). Si è già visto che spesso è vincente la direzione discendente quindi è funzionale partire dal frammento di scala MI-RE-DO₁ ripetuto un po' di volte. Quando la misurazione di questo spazio scalare è ben a fuoco, ritornare alla posizione di MI e preparare gli allievi con frasi del tipo "ora dal mi saltiamo direttamente al" DO₁. Stesso procedimento poi in direzione inversa. Dunque, dopo le fasi precedenti, gli intervalli che rimangono da praticare (nell'ambito di ottava DO₁-DO₁¹) sono:

3° magg.		MI-DO ₁ /DO ₁ -MI
		FA-LA/LA-FA
		SOL-TI/TI- SOL
3° min.		RE-FA/FA-RE
		LA-DO ₁ ¹ /DO ₁ ¹ -LA
4° g		DO ₁ -FA/FA-DO ₁
		RE-SOL/SOL-RE
		MI-LA/LA-MI
4° ecc		FA-TI/TI-FA
5° g		RE-LA/LA-RE
		MI-TI/TI-MI
		FA-DO ₁ ¹ /DO ₁ ¹ -FA
6° magg.		DO ₁ -LA/LA-DO ₁
		RE-TI/TI-RE
6° min.		MI-DO ₁ ¹ /DO ₁ ¹ -MI
7° min		RE-DO ₁ ¹ /DO ₁ ¹ -RE
V FASE		DO ₁ -FA
		RE -SOL
		MI-LA
		FA-TI
		DO ₁ -TI

E' importante fare una considerazione. Questi salti intervallari sono comunque esperiti in un contesto di gerarchia tensiva tonale/modale, pertanto, nella memoria percettiva lasceranno comunque un'impronta differente anche tra intervalli della stessa natura, poiché, ad esempio, la quinta discendente SOL-DO₁ (con la sua funzione Dominate-Tonica) è sensibilmente diversa, quanto a sensazione percettiva, da quella LA-RE (Sopradominate-Sopratonica) pur essendo entrambi intervalli di quinta giusta discendente.