

MASSIMILIANO CHIARETTI  
ALESSANDRO AUGUSTO FUSARO

# TEORIA, ANALISI E COMPOSIZIONE

---

## VOLUME 2

CONTRAPPUNTO, ARMONIA DIATONICA E  
ANALISI DELLE FORME MONO E BIPARTITE



VOLONTÈ & CO

# INDICE

Prefazione all'opera .....	12
Prefazione al volume 2 .....	14
Ringraziamenti .....	16
Gli autori .....	17
Legenda .....	18

## PARTE 1: TEORIA & COMPOSIZIONE

### SEZIONE I – LA MONODIA

<b>UNITÀ 1. Introduzione al canto gregoriano e al contrappunto</b> .....	21
1. Contrappunto e <i>cantus firmus</i>	
2. Contrappunto vocale vs. contrappunto strumentale	
3. Approfondimento sul canto gregoriano	
<b>UNITÀ 2. Caratteristiche del <i>cantus firmus</i></b> .....	28
<b>UNITÀ 3. Comporre un <i>cantus firmus</i></b> .....	36
1. Stili di contrappunto	
2. Cadenze nel contrappunto modale e <i>musica ficta</i>	
3. Comporre un <i>cantus firmus</i>	
4. Comporre un canto fermo con il testo	
5. Tritono composto	
<b>Tabella riassuntiva delle caratteristiche del <i>cantus firmus</i></b> .....	43
<b>Verifica di autocontrollo della sezione I</b> .....	44

### SEZIONE II – CONTRAPPUNTO DI 1<sup>A</sup> SPECIE

<b>UNITÀ 4. Contrappunto di 1<sup>a</sup> specie a 2 parti su <i>cantus firmus</i> in maggiore</b> .....	47
1. Nozioni preliminari al contrappunto	
Registro; Moto delle parti; Le specie ed il contrappunto severo;	
2. Contrappunto di 1 <sup>a</sup> specie a 2 parti in maggiore	
Consonanza e dissonanza; consonanze perfette ed imperfette; la sensibile; spaziatura fra le voci; parallelismi, intervalli perfetti consecutivi e non consecutivi; inizio, preparazione della cadenza e cadenza; salti simultanei; incrocio e sovrapposizione delle parti; note legate; considerazioni sul culmine; falsa relazione di tritono; obiettivi generali;	
3. Scrivere un contrappunto	
Considerazioni sugli esempi; Indicazioni pratiche per la composizione;	
<i>Ear-Training</i>	
<b>UNITÀ 5. Contrappunto di 1<sup>a</sup> specie a 2 parti in minore</b> .....	68
1. Uso delle diverse forme del minore: i quattro punti di volta e la neutralizzazione	
Falsa relazione d'ottava;	
2. Altre tipologie di contrappunto di "prima specie"	
Cantus firmus a valori non costanti; Contrappunto di 1 <sup>a</sup> specie con ripetizioni;	
3. Testo e tempo	
4. Analisi del testo Gregoriano	

<b>UNITÀ 6. Imitazione nella 1ª specie a 2 parti</b>	78
1. Il processo imitativo	
2. Scrivere una imitazione	
3. Il testo nel contrappunto imitativo	
<b>Regole e linee guida del contrappunto di 1ª specie a 2 parti</b>	83
<b>UNITÀ 7. Accordi: le triadi</b>	84
1. Le quattro triadi di base	
<i>Ear-Training</i>	
<b>UNITÀ 8. Triadi nel modo maggiore e minore</b>	89
1. Triadi nel modo maggiore e uso dei numeri romani	
2. Triadi nel modo minore	
3. Triadi della scala minore armonica	
4. Triadi della scala minore melodica ascendente	
<i>Ear-Training</i>	
<b>UNITÀ 9. Stati, disposizioni, basso numerato e sigle accordali</b>	96
1. Stati delle triadi	
2. Disposizioni	
3. Raddoppi e omissioni	
4. Posizione melodica	
5. Basso numerato	
6. Sigle accordali nella notazione della musica pop/rock e jazz	
<i>Ear-Training</i>	
<b>Esercizi di consolidamento sulle triadi (unità 7, 8, 9)</b>	103
<b>UNITÀ 10. Contrappunto di 1ª specie a 3 parti</b>	105
1. Il contrappunto di 1ª specie a 3 parti	
Rapporto tra le voci; triadi consonanti; dimensione verticale vs. dimensione orizzontale;	
Accordi incompleti; Parallelismi e movimenti retti; Note ripetute; Falsa relazione di	
tritono; Spaziatura tra le voci; incrocio e sovrapposizione delle parti; Inizio; Cadenza	
finale; Indicazioni pratiche per la composizione e per la classe;	
2. Esercizio commentato con c.f. alla voce inferiore in maggiore	
3. Esercizio commentato con c.f. alla voce superiore in minore	
4. Esercizio commentato con c.f. alla voce intermedia in minore	
5. Voci nel contrappunto a tre parti	
<b>Regole e linee guida del contrappunto di 1ª specie a 3 parti</b>	124
<b>Esercizi di consolidamento: contrappunto di prima specie a 3 parti</b>	126
<b>Verifica di autocontrollo della sezione II</b>	128

### SEZIONE III – ARMONIA 4 PARTI: TONICA E DOMINANTE

<b>UNITÀ 11. Armonia e relazioni armoniche</b>	132
1. Relazioni di quinta	
2. Relazioni di terza	
3. Verticalità vs. Orizzontalità	

<b>UNITÀ 12. Scrittura a 4 parti</b> .....	135
1. Scrittura corale	
2. Scrittura per strumento a tasto e scrittura corale - Posizione stretta e posizione lata - parti strette e parti late	
3. Stile e caratteristiche generali Movimento melodico; spaziatrice; raddoppi e omissioni; uso dei salti; movimenti paralleli proibiti; relazioni di quinte e ottave; incrocio e sovrapposizione; <i>Ear-Training</i>	
<b>UNITÀ 13. Tonica e dominante</b> .....	144
1. Successione V-I e I-V	
2. Accordi in $\frac{5}{3}$ a distanza di quinta discendente (o quarta ascendente) In maggiore; in minore;	
3. Il basso d'armonia	
4. Il canto dato <i>Ear-Training</i>	
<b>UNITÀ 14. Espansione di tonica e dominante</b> .....	152
1. Espansione di un accordo Cambio di posizione; cambio di stato;	
2. Tonica e dominante in primo rivolto	
3. Movimenti del basso	
4. Movimenti del soprano <i>Ear-Training</i>	
<b>Verifica di autocontrollo della sezione III</b> .....	157

## SEZIONE IV – IL CONTRAPPUNTO DI 2<sup>A</sup> SPECIE

<b>UNITÀ 15. Contrappunto di 2<sup>a</sup> specie a 2 parti</b> .....	163
1. Tempi forte e tempi deboli: metro e contrappunto	
2. Figurazioni melodiche caratteristiche della 2 <sup>a</sup> specie La nota di passaggio dissonante; La nota di passaggio consonante; La nota di volta consonante in metro ternario;	
3. Sulle consonanze	
4. La sensibile	
5. Sugli intervalli dissonanti: definizione della tonalità	
6. Unisoni, quinte e ottave Unisono; ottave e quinte; ottava battuta e quinta battuta, tempo forte-tempo debole e intervalli perfetti; relazioni di quinta e ottava; quinte coperte dalla sesta;	
7. Caratteristiche della 2 <sup>a</sup> specie Inizio; Cadenza finale; Considerazioni melodiche; Sulla relazione di tritono in minore; Relazione di tritono in seconda specie;	
8. Il ruolo della nota sul tempo debole	
9. Uso degli intervalli di quinta ed ottava giusta	
10. Sul moto melodico	
11. In metro ternario	
12. Indicazioni pratiche <i>Ear-Training</i>	
<b>UNITÀ 16. Approfondimento del contrappunto di 2<sup>a</sup> specie a 2 parti</b> .....	183
1. Prima e seconda specie combinate Rapporti ritmici; 1 <sup>a</sup> e 2 <sup>a</sup> specie combinate; Indipendenza ritmica;	
2. Le diverse configurazioni ritmiche della nota di passaggio	



<b>UNITÀ 17. Contrappunti di 2ª specie a 3 parti</b> .....	187
1. Il ruolo delle tre parti	
2. Inizio e cadenza finale Inizio; Cadenza finale; Conclusione con sincope: la quarta specie;	
3. Accordi completi ed incompleti	
4. Successioni di ottave e quinte	
5. Eccezione al divieto delle ripetizioni <i>Ear-Training</i>	
<b>UNITÀ 18. Livelli strutturali: dalla seconda alla prima specie</b> .....	192
1. Livelli strutturali	
2. Seconda specie e livelli strutturali Diminuzione; Seconda specie per diminuzione;	
3. Verso un livello più profondo	
4. Movimento rettilineo, contrappunto e armonia nell' <i>ursatz</i>	
<b>UNITÀ 19. Imitazione in prima e seconda specie</b> .....	196
1. Tipologie di imitazione	
2. Imitazione in seconda specie	
<b>Regole e linee guida del contrappunto di 2ª specie a 2 parti</b> .....	199
<b>Regole e linee guida del contrappunto di 2ª specie a 3 parti</b> .....	200
<b>Verifica di autocontrollo della sezione IV</b> .....	201

## SEZIONE V – GLI ACCORDI DI SETTIMA

<b>UNITÀ 20. Contrappunto e armonia: una visione d'insieme</b> .....	205
<b>UNITÀ 21. Le quadriadi o accordi di settima</b> .....	207
1. Tipologie di accordi di settima: le 7 specie	
2. Stati delle quadriadi	
3. Cifratura delle quadriadi	
<b>UNITÀ 22. La triade di sensibile</b> .....	213
1. Nuove possibilità per il basso	
2. Il 4° al soprano	
3. Condotta delle voci del VII <sup>6</sup> <i>Ear-Training</i>	
<b>UNITÀ 23. La settima di dominante e i suoi rivolti</b> .....	217
1. Preparazione, percussione e risoluzione negli accordi di settima	
2. La prima specie: la settima di dominante Preparazione, percussione e risoluzione nella 7ª di 1ª specie; Condotta delle voci; Il Soprano; Espansioni dell'armonia di dominante e 6° lungo;	
3. Rivolti del V <sup>7</sup> La nota di volta: completa, incompleta e doppia; Impiego dei rivolti della settima di dominante;	
4. Movimenti del basso con i rivolti del V <sup>7</sup>	
5. Intervalli melodici dissonanti ammessi <i>Ear-Training</i>	

<b>UNITÀ 24. La sincope armonica</b> .....	226
1. Tempo forte – Tempo debole	
2. Accordi e stati degli accordi	
3. Funzioni, aree armoniche e sincope armonica	
<b>Prospetti riassuntivi del basso e del soprano</b> .....	228
<b>Esercizi di consolidamento: settima di dominante e i suoi rivolti</b> .....	229
<b>Verifica di autocontrollo della sezione V</b> .....	232

## SEZIONE VI – CONTRAPPUNTO DI 3<sup>A</sup> SPECIE

<b>UNITÀ 25. Contrappunto di 3<sup>a</sup> specie a 2 parti</b> .....	235
1. Metri primari e metri secondari	
2. Figurazioni melodiche caratteristiche della 3 <sup>a</sup> specie	
Nota di passaggio dissonante su tempo forte; nota di volta dissonante; Doppia nota di volta; Nota cambiata;	
3. Caratteristiche della 3 <sup>a</sup> specie	
Inizio; Conclusione; Unisono; Consonanze perfette per moto retto; Consonanze perfette per moto contrario;	
4. Linee guida per una buona costruzione melodica	
5. Verso un livello profondo	
6. In minore	
False relazioni ed effetto di false relazioni; Neutralizzazione	
<b>UNITÀ 26. Contrappunto di 3<sup>a</sup> specie a 3 parti</b> .....	246
1. Peculiarità della terza specie a 3 parti	
Incrocio delle parti; Sovrapposizione; Nota cambiata a 3 parti; Raddoppio della sensibile; Inizio; Conclusione;	
<b>Regole e linee guida del contrappunto di 3<sup>a</sup> specie a 2 parti</b> .....	250
<b>Regole e linee guida del contrappunto di 3<sup>a</sup> specie a 3 parti</b> .....	251
<b>Verifica di autocontrollo della sezione VI</b> .....	252

## SEZIONE VII – LA FUNZIONE PREDOMINANTICA E ACCORDI SECONDARI

<b>UNITÀ 27. La funzione predominantica</b> .....	256
1. Area armonica di sottodominante	
2. Collegamento di accordi in $\frac{5}{3}$ per grado	
3. Basso dato	
In maggiore; In minore;	
4. Raddoppi delle note vincolate	
5. Ritmo armonico	
6. Canto dato	
<i>Ear-Training</i>	
<b>UNITÀ 28. II<sup>6</sup> e IV<sup>6</sup></b> .....	262
1. L'accordo II <sup>6</sup>	
2. L'accordo IV <sup>6</sup>	
3. Espansione delle armonie predominantiche	
4. Il basso ⑥⑦⑧	
<i>Ear-Training</i>	

<b>UNITÀ 29. VI, III e VII</b> .....	267
1. Aree armoniche Note dell'accordo <i>versus</i> ruolo dell'accordo;	
2. VI In funzione di tonica; la cadenza d'inganno; Verso l'armonia di sottodominante; Verso la dominante;	
3. III Come sostituto del I; Movimenti per quinta discendente; III <sup>6</sup> ; III nella minore armonica e nella minore melodica; Sincope armonica e aree armoniche;	
4. $\hat{8}-\hat{7}-\hat{6}$ al soprano	
5. VII Come triade diminuita; Come triade maggiore sul VII naturale in minore;	
6. Armonizzazione del canto dato con soli accordi in stato fondamentale <i>Ear-Training</i>	
<b>Prospetto riassuntivo delle armonizzazioni del basso</b> .....	276
<b>Verifica di autocontrollo della sezione VII</b> .....	277

## SEZIONE VIII – IL CONTRAPPUNTO DI 4<sup>A</sup> SPECIE

<b>UNITÀ 30. Contrappunto di 4<sup>a</sup> specie a 2 parti</b> .....	280
1. Organizzazione ritmica: la sincope	
2. Figurazioni melodiche caratteristiche della 4 <sup>a</sup> specie Il ritardo dissonante; Le sincopi consonanti 5-6 e 6-5;	
3. Caratteristiche della 4 <sup>a</sup> specie Ottave e quinte nei ritardi in successione; Ritardi in successione; Unisono; Seconda specie o rottura della specie; Falsa relazione; Inizio e cadenza finale;	
4. In minore	
5. In metro ternario	
<b>UNITÀ 31. Contrappunto di 4<sup>a</sup> specie a 3 parti</b> .....	287
1. Preparazione e risoluzione a 3 parti	
2. I ritardi dissonanti a 3 parti	
3. I ritardi nella voce inferiore	
4. Le sincopi consonanti	
5. Risoluzione dei ritardi su accordo consonante	
6. Cadenza finale con accordo diminuito	
7. Sul raddoppio di sensibile	
8. Indicazioni pratiche	
<b>Regole e linee guida del contrappunto di 4<sup>a</sup> specie a 2 parti</b> .....	294
<b>Regole e linee guida del contrappunto di 4<sup>a</sup> specie a 3 parti</b> .....	295
<b>Verifica di autocontrollo della sezione VIII</b> .....	296

## SEZIONE IX – ELABORAZIONI SUCCESSIVE NELL'ARMONIA DIATONICA

<b>UNITÀ 32. Gli accordi di <math>\frac{6}{4}</math> dissonanti e consonanti</b> .....	300
1. La $\frac{6}{4}$ dissonante	
2. La $\frac{6}{4}$ di volta	

3. La  $\frac{6}{4}$  di passaggio
4. La  $\frac{6}{4}$  di volta incompleta
5. Elaborazione della  $\frac{6}{4}$  cadenzale
6. La  $\frac{6}{4}$  consonante: per arpeggio
7. Lo schema 1-5 nell'accompagnamento strumentale

**UNITÀ 33. Altri impieghi del primo rivolto** ..... 311

1.  $\frac{6}{3}$  in serie
2. Scambio delle voci nelle serie di  $\frac{6}{3}$
3.  $\frac{5}{3}$  e  $\frac{6}{3}$  sulla medesima nota al basso
4. Altri impieghi contrappuntistici degli accordi in primo rivolto
5. Considerazioni generali sul primo rivolto

*Ear-Training*

**UNITÀ 34. Le cadenze** ..... 315

1. Cadenze finali
2. Cadenze sospese

**Esercizi di consolidamento: primo e secondo rivolto** ..... 321

**UNITÀ 35. V minore** ..... 323

*Ear-Training*

**UNITÀ 36. Altre specie di settima** ..... 325

1. Linee guida sulla condotta delle voci, raddoppi e omissioni negli accordi di settima  
Preparazione e risoluzione; Raddoppi e omissioni;
2. Settima di seconda specie  
 $II^7$  in maggiore;  $II_2^6$  in maggiore;  $II_3^6$  in maggiore;  $II_2^4$  in maggiore;  $IV^7$  e  $IV_5^6$  in minore;  
 $III^7$  e  $VI^7$  in maggiore;
3. Settima di terza specie  
 $II^7$  in minore;  $VII^7$  in maggiore;
4. Settima di quarta specie  
 $IV^7$  e i suoi rivolti in maggiore;
5. Settima di quinta specie  
Simmetria dell'accordo diminuito settima; Caratteristiche generali e funzione;  
Relazione con il  $V^7$ ; Condotta delle voci;
6. Considerazioni conclusive sugli accordi di settima

*Ear-Training*

**UNITÀ 37. Le progressioni diatoniche** ..... 341

1. Tipologie di progressioni  
Classificazione delle progressioni; Tipo di progressione; Variazioni; Progressioni irregolari; Trasformazioni ornamentali; Eccezioni alla normale condotta delle voci; Numerazione;
2. Progressioni tonali con utilizzo delle sole triadi  
Progressione discendente per quinte discendenti; Progressione ascendente per quinte ascendenti; Progressioni contrappuntistiche ascendenti su basso legato; Progressione discendente per terze con basso lineare; Progressione ascendente per quarte ascendenti; Progressioni contrappuntistiche discendenti su basso legato; Progressioni ascendenti o discendenti per terze con basso lineare;
3. Funzioni delle progressioni
4. Progressioni con accordi di settima  
Progressione discendente lineare con quadriadi per quinte discendenti; progressione discendente lineare per grado;

5. Riassunto dei movimenti del basso

6. Armonizzazione del soprano

*Ear-Training*

**UNITÀ 38. Brevi pedali di tonica e di dominante ..... 352**

1. ⑤ lungo

2. Breve pedale inferiore di dominante

3. Breve pedale inferiore di tonica

**UNITÀ 39. Approfondimento sull'armonizzazione del soprano ..... 356**

1. Utilizzo dei soli accordi in stato fondamentale

2. Impiego degli accordi in stato di primo rivolto

3. Impiego degli accordi in stato di secondo rivolto

4. Il soprano negli accordi di settima di dominante

5. Soprano e successioni melodiche

6. Armonizzazione del soprano: una proposta operativa

**UNITÀ 40. Accordi di nona ..... 369**

1. Accordo di nona di dominante

2. Rivolti degli accordi di nona di dominante

3.  $VII^7$  versus  ${}_0V^9$

*Ear-Training*

**UNITÀ 41. Accordi caratteristici della scala minore melodica ..... 373**

**Esercizi di consolidamento ..... 377**

---

**SEZIONE X – CONTRAPPUNTO FIORITO**

---

**UNITÀ 42. Contrappunto di 5ª specie a 2 parti ..... 381**

1. Caratteristiche del contrappunto di quinta specie

Inizio; Cadenza finale; Equilibrio ritmico; Figure di durata e accento metrico; Le crome; Combinazioni ritmiche; Il ritardo ornato; Parallelismi e relazioni; Unisono; Incroci e sovrapposizioni;

2. Un approccio agli esercizi in quinta specie

3. Analisi

**UNITÀ 43. Contrappunto di 5ª specie a 3 parti ..... 387**

## PARTE 2: TEORIA & ANALISI

<b>UNITÀ 44. Strutture tematiche e successioni armoniche</b> .....	392
1. Successioni armoniche	
2. <i>Sentence</i>	
3. <i>Period</i>	
4. Alterazioni delle strutture base	
5. Strutture ibride	
6. Temi composti	
<b>UNITÀ 45. La forma monopartita</b> .....	398
1. La forma monopartita	
2. Le variazioni nella forma monopartita	
<b>UNITÀ 46. Forma bipartita e sonata scarlattiana</b> .....	405
1. La forma bipartita	
2. La forma bipartita bitematica: la sonata scarlattiana	

## PARTE 3: SOLFEGGI & DETTATI

<b>Duetti e trii ritmici</b> .....	412
<b>Solfeggi in chiavi antiche</b> .....	417
1. Contralto	
2. Tenore	
3. Soprano	
4. Mezzosoprano	
5. Baritono	
<b>Solfeggi in chiavi moderne</b> .....	424
1. Violino	
2. Basso	
3. Pentagramma doppio	
<b>Solfeggi cantati</b> .....	434
<b>Duetti cantati</b> .....	441
<b>Dettati melodici monodici</b> .....	446
<b>Dettati polifonici a 2 voci</b> .....	447
<b>Appendice</b> .....	448
1. Elementi di acustica	
2. Gli armonici	
<b>Conclusione del secondo volume</b> .....	451

# PREFAZIONE ALL'OPERA

*Considerato il gran numero di opere sull'armonia già esistenti, la pubblicazione di un nuovo trattato sull'argomento sembra necessitare di una spiegazione [...] (Ebenezer Prout, 1889).*

*L'aggiunta di un altro libro di testo ai tanti già pubblicati sull'armonia, sembra richiedere una qualche delucidazione (Frederick Shinn, 1904).*

*Il pubblicare un Trattato di Contrappunto e di Fuga può sembrare superfluo; lo credevo io stesso prima che l'esperienza dell'insegnamento non m'avesse dimostrato il contrario. (Theodore Dubois, 1901).*

*Dato che un elenco di titoli, tale da formare un imponente schieramento, sull'armonia è già disponibile, e che tra i quali si può notare un certo numero di opere mirabilmente scritte da distinti teorici americani, la domanda sorge spontanea: perché aggiungerne un'altra? (William McCoy, 1916).*

Queste le parole di apertura nei trattati teorici di quattro importanti musicisti, teorici, didatti e compositori<sup>1</sup>, attivi a cavallo tra il XIX e il XX secolo in Europa e negli Stati Uniti d'America. Gli autori, nel dipanarsi delle rispettive prefazioni, sentono l'esigenza di sottolineare una qualche forma di necessità non soddisfatta dalle opere già esistenti. Necessità che riguardano la progressività, la completezza e la metodologia didattica. Da allora centinaia, se non migliaia di libri su tutti gli aspetti musicali, come teoria, armonia, contrappunto, orchestrazione, ritmo, ecc. sono stati dati alle stampe in tutto il mondo in tutte le tipologie possibili, dai trattati ai compendi di regole, agli eserciziari. Gli autori delle presenti opere, nella loro vita di studenti, studiosi, musicisti e docenti hanno avuto modo di cogliere in se stessi, così come nei colleghi, studenti, studiosi, musicisti e docenti, un ancora attuale desiderio di colmare le medesime necessità. Abbiamo cercato di dare risposta a questo comune sentire ponendoci, tra i vari principi-guida fondamentali nella stesura dei volumi, proprio quella progressività e completezza, di cui parlavano i quattro trattatisti citati.

Vediamo più in dettaglio i punti cardine dell'opera:

- **Gradualità:** ogni argomento è spiegato nel modo più progressivo e graduale possibile, utilizzando esclusivamente la terminologia tecnica precedentemente spiegata e acquisita.
- **Completezza:** ogni sforzo possibile è stato profuso affinché tutte le capacità e conoscenze venissero trattate e sviluppate nel percorso, in modo graduale e costante, senza dare nulla per scontato.
- **Flessibilità:** il mondo musicale è composto di diversissime realtà. Sebbene l'opera sia pensata per sviluppare le competenze descritte relativamente alla disciplina "Teoria, Analisi e Composizione" nelle Indicazioni Nazionali per il Liceo Musicale, seguendone quindi le linee guida e tenendo presenti le conoscenze e le abilità richieste per gli esami di ammissione ai trienni nei diversi indirizzi dei Conservatori, gli autori hanno cercato di equilibrare e dosare il percorso affinché essa fosse fruibile da una platea più vasta possibile.
- **Modernità:** lo studente è coinvolto in un percorso che lo porterà ad avere conoscenze e abilità immediatamente spendibili in un contesto reale. Metodologie correnti d'analisi e collegamenti ai

---

1. Rispettivamente: *Harmony: It's theory and practice* (Augener&Co., Londra); *A method of teaching harmony* (The Vincent Music Company Limited, Londra); *Traité de contrepoint et de fugue* (Heugel&C.; Parigi); *Cumulative Harmony* (Ginn and Company, New York).

più recenti contributi della teoria musicale sono stati inseriti come fondamento metodologico e pedagogico. Riferimenti ad un contesto musicale attuale sono stati adottati affinché da una parte fosse possibile una veloce correlazione teorico-pratica e dall'altra fosse limpido il collegamento tra la teoria e la musica d'oggi.

- **Rispetto della tradizione:** consapevoli dell'importanza, didattica e artistica, della tradizione si è volutamente cercato di costruire un ponte con le discipline storiche e sono state mantenute le buone pratiche "di una volta".

Particolare attenzione è stata data anche ad altre indicazioni del mondo della formazione e della scuola:

- **Utilizzo di software:** laddove possibile e opportuno, si consiglia l'uso di svariati software per le diverse attività e se ne raccomanda l'utilizzo.
- **Pratiche sociali e musica di insieme:** attività direttamente collegabili con il suonare insieme, per quanto affrontabili da un testo teorico, sono state implementate: duetti ritmici e cantati, improvvisazione, attività multidisciplinari varie e proposte laboratoriali.
- **Una scuola e una didattica moderna:** pensando alla necessità e alla volontà espressa dal mondo scolastico di rinnovarsi nell'organizzazione e nelle attività, abbiamo pensato che il libro dovesse essere accompagnato da tracce audio disponibili o fruibili *on-line*<sup>2</sup>.

Il percorso si articola in unità teorico-pratiche, che presentano argomenti specifici, divisi in paragrafi, con esempi ed esercizi gradualmente correlati. Al termine dei macro-argomenti sono inserite delle unità di soli esercizi per consolidare quanto appreso. L'attività pratica costituisce infatti l'elemento fondamentale della presente opera, proprio per far sì che quello che si studia non rimanga puro nozionismo. In queste unità, denominate "esercizi di consolidamento", non vengono trattati nuovi concetti teorici, ma possono esservi nuove informazioni e/o sviluppate nuove abilità.

Nei punti di snodo progettuale del testo sono state inserite delle attività di autoverifica e/o delle tavole riassuntive dei concetti fondamentali approfonditi nelle unità precedenti. Questo è un momento fondamentale sia per l'allievo che per il docente.

Il materiale su cui esercitarsi è pertanto ricco e vario: dai tradizionali solfeggi parlati, cantati e ritmici, ad una più recente pratica di *ear-training*, che riprende e sviluppa le tradizionali attività di dettato ritmico e melodico dei canonici corsi di solfeggio, favorendo le capacità di ascolto e trascrizione.

Inoltre, in appendice al testo, vi sono varie attività multidisciplinari e/o proposte laboratoriali e/o approfondimenti a discipline strettamente collegate con la teoria, la composizione e l'analisi musicale.

In conclusione: la volontà di far comprendere a tutti quelle che sono le fondamenta dell'arte musicale è stata, quindi, il motore portante nella scrittura di ogni unità del primo volume. Assieme al secondo volume, essi completano il percorso del primo biennio di studi nel **Liceo Musicale** per la materia T.A.C. - Teoria, analisi e composizione - da cui il libro prende il titolo, e del primo anno del secondo biennio.

Il testo, grazie alle sue caratteristiche di Gradualità, Completezza, Flessibilità, Modernità e Tradizione è quindi indicato anche a **tutte le scuole e accademie di musica**, così come ai **corsi del Conservatorio**, al fine di offrire all'allievo un percorso solido sin dalla partenza.

2. Per le istruzioni per il *download* delle tracce audio vedi pag. 2.



# PREFAZIONE AL VOLUME 2

Obiettivo primario di questo volume II è quello di abituare l'allievo alla pratica compositiva, ossia sviluppare la macromateria della composizione, dopo aver svolto un lavoro preparatorio, e generalista, sulla composizione melodica nel volume I. L'altro obiettivo importante è quello di iniziare le prime attività di analisi sulle forme musicali mono e bipartite, dopo aver compiuto primi semplici esercizi di analisi, applicando i concetti basilari della teoria musicale, nel primo volume. Quest'ultimo argomento prenderà maggior rilievo nei volumi III e IV.

L'approccio alla composizione si caratterizza per l'originalità del percorso, ossia anziché studiare le materie dell'armonia e del contrappunto separatamente, come spesso avviene, abbiamo pensato di procedere con la loro trattazione parallelamente. Sempre diversificandosi dall'approccio più tradizionale, il contrappunto non segue, bensì precede l'armonia. I concetti contrappuntistici introducono quelli armonici (per esempio lo studio della nota di passaggio nel contrappunto di seconda specie introduce la sezione sugli accordi di settima), perché, come dice Felix Salzer, «il contrappunto può essere illustrato senza fare alcun richiamo a elementi armonici, mentre le successioni armoniche presentano sempre alcune caratteristiche contrappuntistiche»<sup>3</sup>.

Lo studio del contrappunto nelle cinque specie è trattato a 2 e a 3 parti. Lo studio delle 3 parti, fa sì che l'allievo, provenendo dalla visione prettamente intervallare delle 2 parti, inizi a gestire implicazioni di tipo accordale (sebbene sempre derivate da principi contrappuntistici). In questo modo lo studente svolge il necessario lavoro preparatorio per poter governare una corretta scrittura armonica corale a 4 parti. Vengono inoltre forniti spunti per impadronirsi di tecniche contrappuntistiche non previste dalle specie fuxiane ed esercizi su testi musicali moderni.

Prima però di saper gestire una pluralità di voci, l'esperienza sul campo ci ha mostrato che lo studente deve imparare a controllarne una, da qui l'idea della sezione iniziale sulla monodia.

Considerato che lo studio del canto fermo è utilizzato in questo contesto come mezzo didattico per il trattamento della melodia e come lavoro preparatorio ad una buona condotta delle parti, abbiamo deciso di non trattarlo in una pura ottica rinascimentale, ma concedendo qualche possibilità cadenzale in più.

Inoltre, essendo, nel nostro fine, lo studio del contrappunto, uno strumento didattico preparatorio allo studio dell'armonia e alla scrittura vocale a 4 parti, si è pensato di trattarlo in uno stile misto, seppur privo delle implicazioni armoniche tipiche dello studio del contrappunto tonale. Possiamo quindi definire come "modale-mista" la tipologia di contrappunto esplorata in questo manuale.

Per quanto riguarda l'armonia in questo volume ci siamo limitati a quella diatonica. Riserviamo al prossimo libro lo studio dell'armonia cromatica e di quella enarmonica, oltre allo studio delle modulazioni.

Il percorso si discosta dai manuali tradizionali: anziché affrontare prima lo studio degli accordi in stato fondamentale, poi il primo rivolto, poi il secondo, a seguire le settimane, ecc., il manuale inizia presentando la struttura armonica fondamentale I-V-I e le sue espansioni. I concetti e i materiali armonici vengono esposti mano a mano che si rendono utili nella costruzione della frase.

Tale cammino non rappresenta una novità, infatti questo principio è alla base di molti noti manuali, perlopiù di area statunitense, tra cui: *Armonia e condotta delle voci* (Ed. italiana di Fogli Volanti a

---

3. *Ascolto strutturale – Coerenza tonale in musica*, pag. 95. Edizione italiana a cura di M. Bufano, edizioni LIM, 2004.

4. Edizione italiana edita da Fogli Volanti (2010).

cura di G. Sanguinetti, 2008), *Harmonic practice in tonal music* (R. Gauldin, ed. W.W. Norton & Co., 2004), *The complete musician* (S.G. Laitz, ed. OUP, 2016) e *Concise introduction to tonal harmony* (P. Burstein & J.N. Strauss, ed. W.W. Norton, 2020) per citarne alcuni.

Nel seguire il principio esposto si è comunque cercato di conciliare il percorso con la tradizione, infatti dopo aver visto le principali funzioni, nella sezione IX vengono esposte in un ordine più tradizionale altri materiali e tecniche di elaborazione. Considerata l'utenza a cui è principalmente destinata la presente pubblicazione, si è optato per impostare la trattazione con un elevato grado di dettaglio, progressività e completezza, riservando particolare attenzione all'applicazione pratica. Sono stati scritti un cospicuo numero di esercizi mirati a far pratica su ogni singolo aspetto; per esempio insegnando a riconoscere gli errori compiendoli e poi risolvendoli. Consci che solo l'esercizio costante, sotto la supervisione di un insegnante esperto, e non la mera lettura della descrizione dei fenomeni compositivi, permetta allo studente di padroneggiare la materia, il ricco testo permetterà allo studente serio un opportuno ripasso e approfondimento. I numerosissimi esercizi costituiscono una costante possibilità di migliorarsi.

Sempre in supporto allo studente sono pensati gli esercizi guidati a cui è stato dato maggior spazio nelle fasi iniziali dello studio.

Il continuo intreccio tra lo studio del contrappunto e quello dell'armonia è un'ulteriore differenza di impostazione rispetto al testo sopra citato.

L'impostazione complessiva si differenzia da quella funzionale-strutturale adottata dagli autori prima citati per un percorso mediato e contestualizzato ad un ambiente non necessariamente universitario, perseguendo quindi un approccio ancor più progressivo e scalare.

Molta attenzione è stata posta, per quanto possibile in un testo destinato principalmente a giovani studenti, alla spiegazione dei fenomeni non di superficie. La comprensione dei livelli profondi permette allo studente di uscire dall'applicazione in modo meccanico ed inconsapevole di formule armoniche applicate ad un basso dato per intraprendere la strada della composizione vera e propria, riuscendo, per quanto possibile a questo livello, a personalizzare il proprio operato. Gli esercizi sulla riduzione delle specie contrappuntistiche sono per l'appunto mirati a questo fine.

Affinché lo studente possa sentire e interiorizzare quanto composto, ancora prima di suonarlo, sono stati forniti un buon numero di esercizi di *ear-training*. Questi esercizi sono volti quindi al riconoscimento di accordi così come del loro stato, della disposizione o della posizione melodica, oppure al riconoscimento di fenomeni contrappuntistici come i movimenti proibiti delle parti, ecc.

Prosegue anche in questo volume il percorso sui solfeggi, ritmici, parlati e cantati, così come quello sui dettati melodici. Ora però la parte dei solfeggi si apre alle chiavi antiche e i dettati diventano anche polifonici (a 2 voci).

Per concludere speriamo di essere riusciti a tenere fede ai nostri principi ispiratori, ossia: **Gradualità, Completezza, Flessibilità, Modernità** (per quanto possibile in un percorso volto ad apprendere tecniche compositive caratteristiche di musiche che vanno dal Seicento all'Ottocento) e **Tradizione**. Il nostro obiettivo è sempre quello di dare la possibilità a tutti di apprendere abilità, conoscenze e competenze che troppo spesso sono state considerate appannaggio di pochi eletti, e per questo motivo abbiamo ritenuto i numerosi esempi, le puntigliose descrizioni dei singoli aspetti e la vastità di esercizi, gli strumenti essenziali per raggiungere tale scopo.

Riteniamo, come già ribadito nella presentazione iniziale dell'opera, che proprio grazie a queste caratteristiche il libro pensato per **completare** il percorso del **I ciclo** della materia **Teoria, Analisi e Composizione**, nonché ad **iniziare il II**, possa essere uno strumento idoneo ad una pluralità di contesti, che vanno dalle **Accademie private**, ai **Licei Musicali** fino ai **Conservatori di Musica**.

# GLI AUTORI



**Massimiliano Chiaretti**, Chitarrista, didatta e compositore di Verona, vincitore del Concorso per l'insegnamento di **Chitarra** nei Licei Musicali per la regione Veneto, inizia la formazione presso il Conservatorio di Verona dove consegue il diploma in **Trombone**, prosegue poi gli studi al Conservatorio di Vicenza dove ottiene il Diploma in **Musica Jazz**. È il primo laureato in Italia in **Popular Music-Chitarra Elettrica**, triennio di I livello presso il Conservatorio di Trento. Negli anni seguenti ha conseguito altri titoli in diversi Conservatori tra cui il Diploma tradizionale in Chitarra, la Laurea di I livello in Chitarra, la Laurea di II° livello in **Chitarra Elettrica** (Indirizzo Didattico – A055-A056) e le abilitazioni all'insegnamento (T.F.A. A029-030, T.F.A. A055-056). Dal 2007 al 2011 ha perfezionato gli studi di chitarra elettrica in ambito jazz-fusion con Alex Stornello. Negli anni

si esibisce in concerti sia di genere classico che moderno anche all'estero e, tra i vari, ha suonato con l'**Orchestra dell'Arena di Verona**, il duo Igudesman&Joo, Eric Udel, Rob Paparozzi e Hillary Klug. Ha registrato con l'orchestra "G. Verdi" di Milano per la **Decca Records** (Universal Music Group) oltre ad aver suonato e collaborato in vari CD per artisti veronesi. Dal 2015 è coordinatore nazionale della sezione di Teoria (M.T.I) per la scuola di musica Modern Music Institute (M.M.I.). Nel 2020 ha registrato le chitarre per l'opera pop "Turandot Dancing Queen", scritta da Alessandro Fusaro e Marcello Rossi Corradini. Ha insegnato come docente titolare della cattedra di Chitarra e Teoria Musicale presso la scuola musicale provinciale "A. Vivaldi" di Bolzano; Teoria, Analisi e Composizione, chitarra classica e chitarra elettrica presso il Liceo Musicale "Campostrini" di Verona; chitarra classica ed elettrica in diverse scuole private ed accademie di Verona e provincia. Dal 2013 collabora con il gruppo editoriale **Volontè & Co.** in qualità di autore, traduttore, curatore ed editor nell'ambito della teoria musicale e della chitarra. Nel 2020 ha pubblicato come autore il libro "Teoria, Analisi e Composizione. Vol.1" (Volontè & Co.) e nel 2022 il libro "Metodo completo per chitarra moderna. Vol."1 (Rugginenti).



**Alessandro Augusto Fusaro**, compositore e produttore musicale di Verona, è vincitore al primo posto del Concorso per l'insegnamento di **Teoria, Analisi e Composizione** 2016 nei Licei musicali per la regione Veneto. La formazione inizia presso il Conservatorio di Verona dove consegue il **Diploma di Clarinetto**. Prosegue con gli studi compositivi presso il Conservatorio di Trento e negli anni a seguire ottiene il **Diploma di Strumentazione per banda**, il **Diploma in Musica corale e direzione di coro** e il **Diploma tradizionale in Composizione**.

È il primo laureato in Italia in **Popular Music**, biennio di II livello e si laurea anche in "**Multimedialità e Nuove Tecnologie**" ottenendo in entrambi i titoli 110 e Lode.

Si specializza presso il CPM di Milano in produzione ottenendo il Diploma in "**Contemporary writing and production**".

Dall'anno accademico 2015-16 al 2017-18 è **Docente di Elettroacustica** nell'indirizzo Popular Music presso il *Conservatorio di Trento* e ha all'attivo varie pubblicazioni discografiche tra cui gli album **Lux Musicae** e **Amigdala** in qualità di compositore delle musiche.

Nel 2018 si classifica al primo posto della graduatoria di merito per insegnare anche Tecnologie musicali e Clarinetto nei Licei musicali.

Ha pubblicato il proprio metodo "Il Solfeggio Pop" ed è stato invitato in Senato a presentare un suo progetto di musica centrato sulle nuove generazioni. Ha pubblicato canzoni pop con il nome abbreviato "Alex Fusaro" ed è stato selezionato dallo Zecchino d'Oro come autore.

È il compositore dell'opera pop "Turandot Dancing Queen", scritta insieme a Marcello Rossi Corradini. Attualmente è docente di ruolo di Musica negli istituti superiori di secondo grado e continua a comporre vari generi musicali.

# UNITÀ 1.

## INTRODUZIONE AL CANTO GREGORIANO E AL CONTRAPPUNTO

“La musica può essere considerata come un insieme di **linee di note**. I punti che uniti formano le linee sono le singole note, le quali all’ascolto formeranno delle linee continue di note. Tanto quanto in un dipinto o in una foto queste linee possono essere curve o rette, avere angoli ed interruzioni, scendere o salire. Il nome generico di questo tipo di linee in musica è **melodia**. Sebbene una musica possa essere composta di un’unica linea melodica, succede spesso che più linee melodiche appaiono simultaneamente. In questo caso il termine melodia viene utilizzato per indicare la linea preminente. Quando convivono più linee melodiche è evidente che sarà necessario regolare tale coabitazione.

Tale concordanza, convivenza ed associazione di linee melodiche può essere considerata da due punti di vista sempre coesistenti:

- 1) **Orizzontale**: linee di note che chiamiamo melodie;
- 2) **Verticale**: colonne di note sovrapposte che chiamiamo accordi;

**Esempio 1.1:** le dimensioni della musica.



Sebbene i due aspetti coesistano sempre, gli stili musicali, così come lo studio della composizione musicale, si sono specializzati ponendo in maggior rilievo aspetti orizzontali piuttosto che verticali<sup>1</sup>. La tecnica che si concentra su aspetti orizzontali viene chiamata **contrappunto**, mentre quella che si concentra su aspetti verticali viene chiamata **armonia**. Sebbene la storia della didattica compositiva sembra voler separare lo studio delle due materie, come abbiamo detto nella prefazione, gli autori della presente opera sono convinti che le due materie debbano essere studiate parallelamente. Nel proseguimento della trattazione evidenzieremo come e quando questi aspetti prevarranno.

### 1 CONTRAPPUNTO E CANTUS FIRMUS

La prima tecnica compositiva che affrontiamo è il contrappunto, ovvero l’arte di aggiungere ad una melodia data una o più melodie, al grave o all’acuto (sotto o sopra), in modo tale da ottenere un risultato sonoro ritenuto desiderabile nelle diverse epoche storiche e quindi nei diversi stili. Ci si riferisce alla pratica storica di contrapporre ad un *cantus firmus* una o più melodie, dette contrappunto, secondo regole che i compositori e i teorici svilupparono nel corso della storia.

1. Tratto ed ispirato da: P. GOETSCHLIUS, *Elementary Counterpoint*, G. Schirmer Inc., New York, 1910.

## TABELLA RIASSUNTIVA DELLE CARATTERISTICHE DEL CANTUS FIRMUS

Nella realizzazione di questa tabella riassuntiva delle regole abbiamo voluto indicare le differenze tra le regole vere e proprie che non dovremmo mai infrangere (errori gravi) e le linee guida che invece può capitare di non poter seguire alla lettera (licenze).

Caratteristiche del <i>cantus firmus</i>	
Lunghezza	Da 8 a 16 misure.
Inizio e Fine	<u>Tonica.</u>
Estensione	Non più di una 10 <sup>a</sup> .
Moto	Favorire grado congiunto e salti di 3 <sup>a</sup> . <u>I salti non devono essere più del 50% dei movimenti melodici.</u>
Varietà	Inserire in media dai 2 ai 6 salti e cambi di direzione.
Intervalli melodici	<u>Sono ammessi: 2M, 2m, 3M, 3m, 4G, 5G, 6m, 8G.</u>
Salto	Usare i salti con cautela, dopo il salto muovere per g.c. in direzione contraria.
Salto di 3 <sup>a</sup>	Ammessi anche due salti consecutivi.
Salto di 5 <sup>a</sup> e 6 <sup>a</sup>	<u>Vanno preparati e risolti</u> (grado congiunto in direzione contraria).
Salto di 4 <sup>a</sup>	<u>Se preparato può non risolvere, se risolto può non essere preparato.</u>
Culmine superiore	<u>Non va mai ripetuto; se preso per salto deve uscire per grado e viceversa.</u>
Culmine inferiore	Può essere ripetuto, può essere preso e lasciato per salto.
Tensioni melodiche irrisolte	Attenzione a tritoni e intervalli dissonanti composti.
Equilibrio	Nessun elemento deve predominare.
Note ripetute	<u>Non si può ripetere immediatamente una nota</u> , nessuna nota deve essere presente più di 3 volte.
Progressioni	Vietate le progressioni e la ripetizione di gruppi di note
Cadenza	Due possibili
Approccio alla cadenza	<u>La conclusiva può essere presa solo per 2<sup>a</sup> o 3<sup>a</sup>.</u>
Tono	Utilizziamo solo C.F. non modulanti.

# VERIFICA DI AUTOCONTROLLO

## SEZIONE I

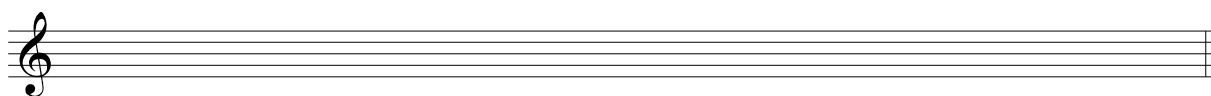
1) Cosa si intende per *cantus firmus*?

---

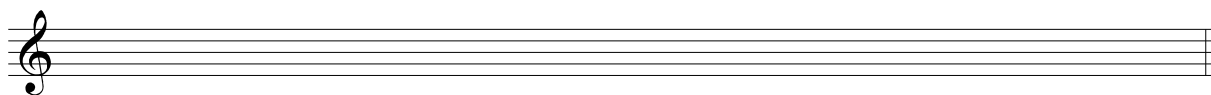
---

---

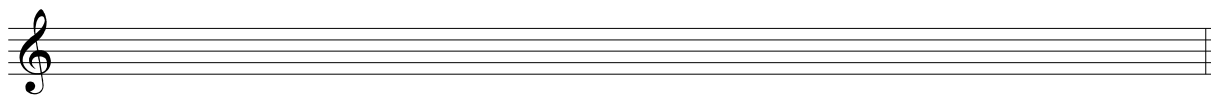
2) Scrivi il modo *protus* autentico trasposto a Sol (ovvero una successione di note che abbia la medesima alternanza di toni e semitoni del modo *protus* iniziando dalla nota Sol).



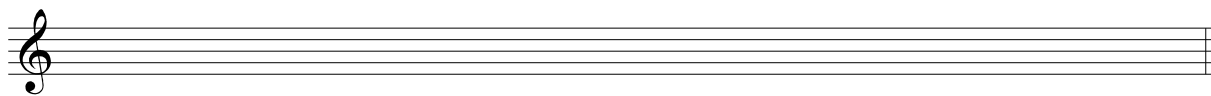
3) Scrivi il modo *deuterius* autentico trasposto a Re.



4) Scrivi il modo *tritus* autentico trasposto a Do.



5) Scrivi il modo *tetrardus* autentico trasposto a La.

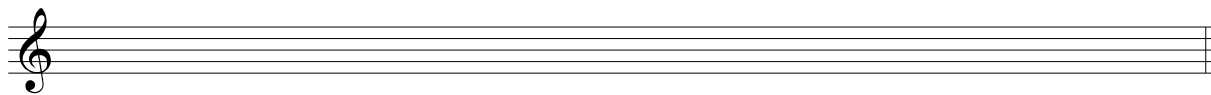


6) Quali sono i salti ammessi in un *cantus firmus*?

---

7) Come si prepara e come si risolve un salto di 5 giusta? Fai poi un esempio sul pentagramma.

---



## ESERCIZI DI CONSOLIDAMENTO: PRIMO E SECONDO RIVOLTO

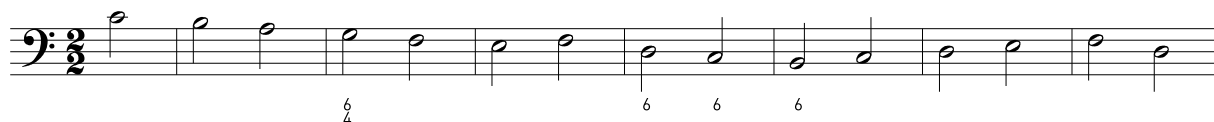
Come autoverifica dell'apprendimento dei capitoli precedenti, prova a copiare sul quaderno i bassi e i canti dati apponendo la tua personale numerazione. La numerazione fornita dagli autori deve essere utilizzata solo se non riesci proprio a scegliere l'armonizzazione in autonomia.



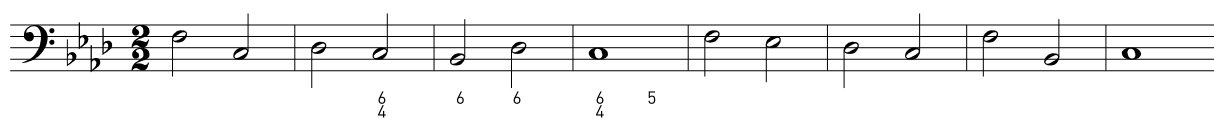
### Esercizio 1

Realizza a quattro parti i seguenti bassi. Ti ricordiamo ancora che la numerazione apposta non è la numerazione di tutto l'esercizio, ma soltanto un suggerimento per i punti dove probabilmente potresti avere maggiori perplessità.

A



B



C



**D**

(P. Goetschius)

**E**

(P. Goetschius)

**Esercizio 2***Realizza a quattro parti i seguenti canti dati.***A**

(P. Goetschius)

**B**

(P. Goetschius)

**C**



# UNITÀ 37.

## LE PROGRESSIONI DIATONICHE

Con il termine **progressione**, o sequenza, si intende la ripetizione di un disegno armonico-melodico-ritmico, che prende il nome di modello, ad una diversa altezza. Affinché si possa parlare di vera e propria progressione sono necessarie tre esposizioni del modello, ossia la presentazione del modello (detto anche modulo o antecedente) e due diverse riprese (o conseguente).

Le unità tematiche caratterizzate da tale tecnica, sono spesso composte di 3 fasi: proposta (ossia il modello), ripetizione in progressione (o sviluppo) e successione cadenzale.

### 1 TIPOLOGIE DI PROGRESSIONI

**Classificazione delle progressioni:** le progressioni possono essere classificate sotto diversi aspetti e si possono suddividere nelle seguenti macro categorie:

- 1) **Diatoniche** (se utilizzano solo note appartenenti alla tonalità) o **Cromatiche** (al contrario di quelle diatoniche presentano note estranee).
- 2) **Tonali** dove il centro tonale rimane costante per tutta la progressione o **Modulanti**, dove il centro tonale cambia ad ogni trasposizione.
- 3) **Fondamentali** se tutti gli accordi si trovano in stato fondamentale o **Derivate** quando gli accordi sono tutti o in parte in stato di rivolto.
- 4) **Ascendenti** quando il modello viene ripetuto trasposto (o traslato) in ordine ascendente, o **Discendenti** quando le ripetizioni sono proposte in ordine discendente.

Nelle progressioni tonali si ha una **traslazione**, ovvero una defunzionalizzazione degli accordi. In altre parole le funzioni tonali sono sospese, ottenendo così un ambiente tonalmente neutro. Nelle progressioni modulanti vi è invece una **trasposizione** del modello, mantenendo così le funzioni armoniche tonali degli accordi.

#### Esempio 37.1: traslazione vs. trasposizione

**A** Traslazione: progressione tonale

I IV VII III VI II V I  
modello ripresa ripresa ecc.

**B** Trasposizione: progressione modulante

(V) I (V) II (V) III (V) IV (V) V (V) VI (V) VII (V) I  
modello ripresa ripresa ecc.

Come possiamo osservare nell'esempio 37.1 in **A** avviene la traslazione del modello sui diversi gradi della tonalità di Do maggiore. Si ottiene così un ambiente neutro defunzionalizzato dove, per l'appunto, vengono meno alcune delle regole e delle linee guida che ci siamo dati fino ad ora.

Per esempio nella seconda misura abbiamo due sensibili, dove in aggiunta quella al soprano non risolve in tonica. Sempre nella seconda misura abbiamo per la prima volta una triade diminuita (diatonicamente sul VII), presa e lasciata per salto. Queste importanti devianze dalle regole che hanno caratterizzato lo studio della musica tonale testimoniano l'eccezionalità del procedimento compositivo. Approfondiremo nelle prossime pagine le eccezioni ammissibili nella condotta delle voci nell'ambito delle progressioni. Nelle progressioni diatoniche tonali in minore l'effetto della defunzionalizzazione si ottiene inoltre attraverso l'impiego esclusivo della scala minore naturale. L'impiego della scala minore armonica con la conseguente alterazione della sensibile avviene solo in caso di una cadenza finale della progressione.

In **[B]** invece vi è una vera e propria trasposizione del modello, in quanto gli intervalli rimangono costanti, ottenendo così una successione di V-I. Il modello infatti, sebbene diatonicamente in Do maggiore possa essere letto come I-IV, in realtà può essere interpretato come V-I del IV.

**Tipo di progressione:** il modello della progressione può essere ripetuto **su base lineare**, ossia per grado congiunto discendente o ascendente, oppure anche **per salto**. Il modello, che viene ripetuto, presenta nella casistica più frequente successioni armoniche per quinte ascendenti o discendenti, con la possibilità dell'impiego dei rivolti, ottenendo così una ampia possibilità di movimenti del basso. Nella classificazione della successione armonica che caratterizza il modello, proprio perché gli accordi possono presentarsi anche in stato di rivolto, viene considerata solo la successione armonica e non il movimento del basso (per esempio le successioni I-V e I-V<sup>6</sup> vengono entrambe classificate come quinte ascendenti, sebbene nel secondo caso il basso compia un intervallo melodico di 2m discendente).

**Variazioni:** l'ultima ripetizione del modello può presentare delle varianti nella ripetizione del modello, per rispondere ad esigenze melodiche o armoniche dovute al tipo di continuazione in seguito alla progressione. In una scrittura fiorita le ripetizioni possono presentare lievi variazioni.

**Progressioni irregolari:** quando il modello non viene ripetuto in modo uniforme. Le ripetizioni possono presentare delle più o meno costanti variazioni a livello di posizione melodica dell'accordo e/o una diversa condotta delle voci (per esempio a livello di raddoppi e omissioni).

**Trasformazioni ornamentali:** gli esempi che presentiamo saranno privi di figurazioni melodiche al fine di meglio comprendere i modelli armonici, sebbene tutte le voci possano essere oggetto di trasformazioni ornamentali purché queste non mutino la fisionomia essenziale del modello.

**Eccezioni alla normale condotta delle voci:** la condotta delle voci nella successione armonica che costituisce il modello deve osservare tutte le regole prescritte (relazioni e successioni di 5<sup>e</sup>/8<sup>e</sup>, divieto di raddoppio delle note con movimento vincolato, ecc.), in quanto qualsiasi errore contenuto nel modello verrebbe ripetuto nelle sue successive traslazioni.

Nell'aggancio tra il modello e la ripresa, così come nelle riprese successive, invece, il movimento in progressione delle voci porterà inevitabilmente a qualche situazione inconsueta nella condotta delle stesse, rendendo così tollerabili eventuali errori armonici come relazioni di 5<sup>e</sup>/8<sup>e</sup> sensibili discendenti, gradi armonici poco frequenti, false relazioni e salti proibiti (ad eccezione della seconda aumentata che nella scrittura vocale a quattro parti è ancora da considerarsi proibita). Il raddoppio della sensibile è considerato accettabile purché non avvenga prima di una tonica all'uscita della progressione. La triade diminuita viene anch'essa considerata come consonante e quindi accettabile, purché non si trovi nella conclusione della progressione. Il motivo è che questo accordo non è più visto come una entità autonoma, ma come un elemento di un'elaborazione armonico-contrappuntistica più ampia.

**Numerazione:** considerato che, come abbiamo visto, le progressioni tonali non seguono le normali tendenze armoniche (la defunzionalizzazione di cui abbiamo parlato) non ha particolare senso etichettare ogni singolo accordo con il grado da esso realizzato, ma scriveremo solamente il grado del primo accordo, l'indicazione degli eventuali rivolti e, se presente, la successione cadenzale finale della progressione. Il perché di questa scelta ti sarà più chiara al termine del capitolo quando parleremo delle funzioni delle progressioni.

## 2 PROGRESSIONI TONALI CON UTILIZZO DELLE SOLE TRIADI

### PROGRESSIONE DISCENDENTE PER QUINTE DISCENDENTI

Uno dei tipi di progressioni discendenti più frequenti è quella per quinte discendenti, che presentiamo in diverse versioni nell'esempio 37.2 sottostante.

In **A** abbiamo la versione con entrambi gli accordi in stato fondamentale. In **B** vi è la stessa progressione di **A**, ma il basso anziché scendere di una quinta e poi salire di una quarta, inverte l'ordine dei due intervalli melodici e sale di una quarta e poi scende di una quinta<sup>1</sup>. Le versioni **C** e **D** presentano la medesima successione, ma con uno dei due accordi in stato di primo rivolto, ottenendo così una condotta delle voci più morbida. In **E**, invece, il secondo accordo è in stato di secondo rivolto. Come possiamo osservare in tutte le versioni si ottiene una successione discendente del modello, il quale solitamente muove dalla tonica per arrivare alla dominante.

**Esempio 37.2:** progressione per quinte discendenti.

Guardiamo il caso **A** dell'es. 37.2. Il modello formato dalla successione melodica del basso (già una quinta, su una quarta, o viceversa) viene a delineare, ad un livello più profondo, una discesa lineare del modello, evidenziata dalle freccette. Se noi collegassimo direttamente gli accordi ad inizio del

1. La progressione prende il nome di quinte ascendenti perché il movimento per quinta, come abbiamo visto nell'unità 11, è la relazione armonica. La quarta, armonicamente parlando, è semplicemente una quinta presa in direzione contraria.

# UNITÀ 44.

## STRUTTURE TEMATICHE E SUCCESSIONI ARMONICHE

Nel primo volume (unità 28, pag. 192) abbiamo studiato il periodo in qualità di struttura formale dell'espressione musicale. Vogliamo ora illustrare una diversa interpretazione analitica delle strutture tematiche, presentando ad un livello volutamente non approfondito la proposta teorica di William Caplin, che egli descrive nel 1998 nella sua opera *Classical Form*<sup>1</sup>. In particolare studieremo le strutture tematiche definite come *Sentence* e *Period* (il termine *period* non deve essere confuso con il periodo, sebbene vi siano delle similitudini). *Sentence* e *period* sono quindi definibili come unità formali tematiche, al cui interno possiamo trovare diverse classificazioni di tipologie di successioni armoniche.

### 1 SUCCESSIONI ARMONICHE

Possiamo suddividere le successioni armoniche in tre tipologie: successioni cadenzali (le cadenze, vedi unità 34), le successioni di prolungamento (di cui abbiamo parlato nell'unità 39) e le successioni sequenziali (le progressioni, che abbiamo studiato nell'unità 37). Mentre le cadenze e le successioni sequenziali non richiedono ulteriore approfondimento rispetto quanto già detto nelle rispettive unità, procediamo ad una possibile definizione di prolungamento.

**Successioni di prolungamento:** con il termine prolungamento si intende l'elaborazione per cui «un elemento musicale, una nota (prolungamento melodico) o un accordo (prolungamento armonico) rimane in vigore senza essere letteralmente rappresentato in ogni momento»<sup>2</sup>.

Per esempio una nota può venire prolungata attraverso una nota di volta inferiore o superiore, così come abbiamo fatto negli esercizi di riduzione delle specie contrappuntistiche, dove passavamo da una specie ad una di livello gerarchico superiore. Un accordo può essere prolungato da una successione armonica che si sviluppa "sotto il suo controllo", per esempio dove l'armonia prolungata rappresenta inizio e conclusione in uno dei suoi possibili stati. In altre parole l'armonia rimane viva da un punto di vista percettivo nonostante la presenza di altri accordi.

### 2 SENTENCE

La *sentence*<sup>3</sup> è composta di tre fasi: presentazione, continuazione e cadenza.

**Presentazione:** il tema inizia con la presentazione composta dall'idea base (che in sede di analisi indichiamo in partitura come b.i., dall'inglese *basic idea*) che viene immediatamente ripetuta. Ogni idea base nella forma standard dura due misure, quindi la presentazione in totale ne dura 4. La presentazione non si conclude con una cadenza. Da un punto di vista armonico, una situazione ideale della presentazione prevede una successione di prolungamento di tonica.

1. Edizione originale edita da Oxford University Press, U.S.A. Nel 2013, sempre per la medesima casa editrice, Caplin pubblicò *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*, una versione didattica di *Classical Form*.

2. A. FORTE, S. GILBERT, *Introduction to Schenkerian Analysis*, W.W. Norton & Company, New York, p. 142. Traduzione degli autori.

3. Il termine *Sentence* viene utilizzato da Caplin riprendendolo dall'opera *Fundamentals of music composition* di A. Schoenberg.

# SOLFEGGI IN CHIAVI MODERNE

## SOLFEGGI IN CHIAVE DI VIOLINO

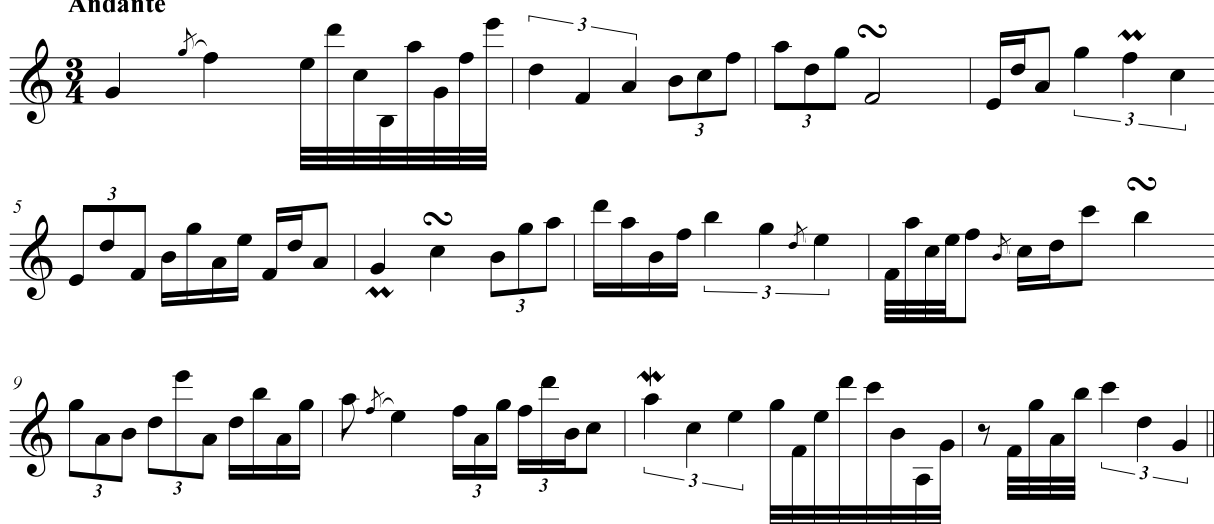
### SOLFEGGIO N° 1

Moderato



### SOLFEGGIO N° 2

Andante



### SOLFEGGIO N° 3

Moderato

