

Alan Belkin, compositore

alanbelkinmusic@gmail.com

Principi di Contrappunto

Traduzione in lingua italiana di Fabio Sommella (per segnalazioni a riguardo scrivere a fabiosommella@hotmail.com)

Questo libro é il secondo di una serie di brevi lavori riguardanti l'insegnamento della composizione musicale. Nel primo volume, Una Guida Pratica alla Composizione Musicale, sono stati discussi i principi della forma musicale indipendentemente dallo stile e dalle forme "convenzionali". Qui applicheremo un simile approccio al Contrappunto, trattandolo come un aspetto dell'apprendimento della composizione e non come un'indipendente disciplina accademica. Gli altri volumi sono Orchestrazione e Armonia. Tutti derivano dalla mia esperienza di compositore.

Una versione PDF di questo libro é disponibile [qui](#).

Questa serie è dedicata alla memoria del mio insegnante e amico Marvin Duchow, uno di quei rari studiosi, un musicista di grande profondità e sensibilità, e un uomo di insorpassata gentilezza e generosità.

Nota riguardante gli esempi musicali: a meno di differente indicazione, tutti gli esempi musicali sono di mia proprietà e sono protetti da diritto d'autore. Per ascoltare altri esempi della mia musica, per cortesia visitare la pagina della lista delle opere.

La maggior parte degli esempi, oltre a quelli che sono estratti da mie composizioni più lunghe, sono da intendersi per voce. Comunque, in relazione al suono insoddisfacente delle attuali simulazioni dei cori, sono state interpretate con i suoni di organo.

Per coloro che hanno difficoltà con i plug-in necessari ad ascoltare gli esempi, Riccardo Distasi ha gentilmente preparato uno script per aggiungere dei semplici collegamenti per ogni esempio.

INDICE

Alan Belkin, compositore.....	1
Principi di Contrappunto.....	1
INDICE.....	2
Indice delle Figure	5
Prefazione	9
Introduzione	9
La pedagogia del contrappunto.....	10
Presupposti stilistici	12
1 La Linea	14
1.1 Voce principale.....	14
1.2 Il Contorno	14
1.3 Linea composta.....	15
1.4 Accento	15
1.5 Struttura Melodica e Fioritura.....	17
1.6 Motivi e coerenza.....	18
1.7 Linee neutre	19
2 Armonia	21
2.1 Ricchezza	21
2.2 Definizione Armonica.....	24
2.3 Modulazione	25
3 Relazione tra linee.....	27

3.1	Introduzione	27
3.2	Classificazioni della struttura del contrappunto.....	30
3.3	Il contrappunto reversibile: un caso speciale	30
3.4	Contrappunto e orchestrazione	32
4	Contrappunto strumentale.....	34
4.1	L'estensione	34
4.2	Incrociare (le voci e gli strumenti).....	34
4.3	Specifici idiomi strumentali e motivi.....	36
4.3.1	Archi	36
4.3.2	Legni	36
4.3.3	Ottoni	37
4.3.4	Percussioni	37
5	Forme di Contrappunto	38
5.1	Fuga.....	38
5.1.1	Il tema (soggetto)	39
5.1.2	Risposta tonale	40
5.1.3	Controsoggetto.....	40
5.1.4	Esposizione	41
5.1.5	Episodio	42
5.1.6	Esposizione Interna.....	42
5.1.7	Stretto.....	43
5.1.8	Punto pedale.....	43
5.1.9	Terminare una fuga.....	43

5.1.10	Fughe Multiple.....	44
5.1.11	Le questioni più importanti: flusso e <i>momentum</i>	44
5.1.12	La fuga oggi: nuove possibilità.....	45
5.1.13	Fuga drammatica: Beethoven, Mahler, etc.	45
5.2	Canone	49
5.3	Passacaglia e Ciaccona	50
6	Usi del contrappunto nel mondo reale	52
6.1	Il contrappunto nelle forme non polifoniche	52
6.1.1	Transizione.....	52
6.1.2	Evitare la squadratura	52
6.1.3	Sviluppo	52
6.1.4	Variazione	53
7	Conclusioni: Contrappunto e ricchezza emotiva	54
8	Ringraziamenti	54
9	Bibliografia	54

Indice delle Figure

Figura 1: qui la melodia implica la voce principale in 3-4 parti, come se fosse ritratto dal pentagramma inferiore. Si noti che le note attive sono normalmente risolte nella successiva armonia. I toni attivi irrisolti vorrebbero creare distrazione 15

Figura 2: ogni nota che qui inizia una legatura, dovrebbe essere leggermente accentata, creando una interessante indipendenza di accenti tra le due parti. 16

Figura 3: qui il FA alto, malgrado la sua debole posizione metrica, dovrebbe venire cantato con una certa intensità, attenuando la squadratura metrica 16

Figura 4: in questo esempio, successivamente ad un picco melodico sul LA alto dopo il terzo tempo, l'armonia Napoletana sull'ultimo tempo crea un accento armonico. 16

Figura 5: l'armonia fondamentale in questo esempio è una semplice ascesa dal DO al SOL. La linea acquista interesse dai modi diversi in cui questo scheletro viene rivestito, specialmente dal "tirare oltre" climatico tra il FA e il SOL finale. Questa "deviazione" ha l'effetto di realizzare un accesso secondario al SOL, dall'alto, ritardando il primario, dal basso..... 17

Figura 6: questo esempio presenta la tecnica molto comune dello spostamento di ottava. Questa manovra consente alla linea di rimanere all'interno di un registro cantabile ed evita l'effetto, eccessivamente drammatico, di correre giù per una lunga scala..... 18

Figura 7: qui il salto al termine della misura 2 aggiunge interesse dopo la semplice scala e i movimenti di volta che lo precedono. La nota di volta sul DO alto attenua la caduta melodica dopo il picco sul RE. 18

Figura 8: i ritardi i sono una delle più vecchie formule di dissonanza; risultano dal fatto che è più facile per un cantante "trovare" con la voce una nota dissonante se questa sta già suonando (nella precedente armonia) come una consonanza. 18

Figura 9: qui, il "retrogrado" non suona per niente come il motivo originale, a causa del ritmo sincopato che esso crea. Suona più come un intenzionale contrasto piuttosto che una semplice continuazione. 19

Figura 10: qui il contralto procede con delle crome, dopo che il soprano le ha già iniziate, e continua dopo che il soprano si è fermato. Il basso ed il tenore iniziano insieme con delle semiminime ma poi cambiano nella misura 2 a valori differenti. Così la struttura rimane trasparente ma nessuna delle due linee procede mai troppo a lungo all'unisono ritmico. 20

Figura 11: le ottave parallele, nel primo esempio qui, sono estremamente pronunciate: ognuna delle prime due misure inizia e termina con la stessa nota: l'orecchio riscontra entrambe le note accentate e la progressione dall'ultima nota della misura alla prima nota della successiva. La situazione nel secondo esempio è soltanto di poco preferibile: ora le ultime note non tornano più alle ottave, ma le ottave sul primo tempo accentato sono ancora molto salienti. 22

Figura 12: Comunque, certe 5° e 8° parallele, sebbene proibite nel contrappunto convenzionale basato sulle specie, sono abbastanza innocue, perfino non rilevabili. Nella maggior parte degli approcci basati sulle specie, le ottave create tra il DO nella prima misura dell'esempio e il RE nella seconda misura sarebbero proibite essendo aritmicamente eccessivamente vicine. Tuttavia realmente non disturbano troppo l'orecchio, perché le note in questione non sono accentate, non sui corrispondenti tempi, e i motivi nelle due misure non corrispondono. L'orecchio così non viene incoraggiato in alcun modo ad associare queste ottave. In effetti, la regola nell'approccio basato sulle specie è formulata male. Pedagogicamente è più utile discutere perché certi casi disturbano male rispetto ad altri. Tali discussioni aiutano lo studente a raffinare il suo orecchio e a prevedere meglio come specifiche situazioni musicali verranno percepite; mentre proibizioni generalizzate non incoraggiano la sensibilità uditiva. 22

Figura 13: si compari l'ottava diretta (nel 1° tempo, 2° misura) del primo esempio, che è piuttosto prominente in quanto tutte le parti si muovono nella stessa direzione, con quella del secondo esempio, dove il ritardo nella parte intermedia crea una ricchezza che controbilancia e distrae l'orecchio dalle parti più esterne. 23

Figura 14: nel primo esempio il movimento simile tra soprano e basso crea un forte accento sul "tritono" della misura 2. Nel secondo esempio, questo accento è alquanto indebolito dal moto contrario del basso. 23

Figura 15: le settime parallele tra contralto e soprano, dal 1° a 2° battito, suonano particolarmente aspre, specialmente poiché la 7° sul 2° battito è maggiore e risolve su un'ottava spoglia (e inoltre la sua risoluzione genera una quarta pura con il basso). Poi l'ultimo battito della misura non ha terze. Le settime suonano grossolane e ciò che segue suona vuoto. 23

Figura 16: queste due versioni dello stesso esempio mostrano come una nota dissonante possa o essere attenuata o essere accresciuta. Nel primo, l'arrivo sulla settima maggiore nella misura 3 (secondo tempo) è molto aspra in quanto le parti superiori si muovono in modo simile. Inoltre, la risoluzione (mediante scambio) non diminuisce il livello di tensione dell'intervallo. Nella variante proposta, il FA# dissonante e la sua risoluzione sono raddoppiati alla sesta nella parte intermedia, generando un effetto molto più ricco, più in sintonia con lo stile delle misure iniziali. 24

Figura 17: l'inizio della misura 2 in questo esempio illustra un problema comune nel lavoro degli studenti. Qui le parti alte giungono alla consonanza suggerendo un accordo di RE minore e le parti inferiori, a loro volta, suggeriscono un accordo di DO maggiore in

primo rivolto. Il fatto che il FA legato nel contralto proceda per salto suggerirebbe che esso fosse un tono dell'accordo; il fatto che le parti inferiori non si muovano verso una chiara consonanza renderebbe difficile considerarle solo come toni di passaggio. In breve, l'informazione presentata è ambigua e lascia l'ascoltatore tentare di risolvere l'enigma dell'armonia dai segnali in conflitto. L'effetto globale è di distrazione e genera un accento inadatto. 25

Figura 18: qui gli eventi accidentali che annunciano il RE minore (DO# e SIb) sono entrambi trattati come risoluzioni di un ritardo. Il ritardo attrae l'orecchio dell'ascoltatore e il fatto che la nota recentemente alterata agisca come una risoluzione rende il suo arrivo particolarmente scorrevole. 26

Figura 19: il soprano presenta una melodia corale con note lunghe, il contralto sviluppa un motivo con note di volta e il basso ha un motivo con note ripetute (incidentalmente, si noti come il contralto e il basso devino leggermente dai loro rispettivi motivi nella cadenza. Ciò è tipico e contribuisce a configurare la cadenza a parte del resto della frase. Schoenberg chiama questo processo "liquidazione", un termine piuttosto opprimente!). 27

Figura 20: in questo esempio, tipico di un esercizio a specie miste, ogni parte ha il suo proprio ritmo. (Nota: le "libertà" al termine - il cambiamento di accordo sull'ultimo battito della misura 3 e il tono di passaggio accentato sul tempo in battere nella misura 4 – sono musicalmente fluenti e logici e non dovrebbero essere proibiti). 28

Figura 21: in questo esempio, tratto dalla mia 5° sinfonia, il solo flauto piccolo agisce come un piano musicale; il contrappunto dei bassi degli archi ne costituisce un altro. Gli archi continuano appena il flauto piccolo termina la sua frase ed il clarinetto inizia una risposta al flauto piccolo. Si noti che tale contrappunto stratificato, fortemente contrastante, implica una forma abbastanza grande come elaborazione. 29

Figura 22: in questo esempio, dal 3° movimento del mio 4° Quartetto, si noti come la viola e il secondo violino saltano sopra ogni altro nelle misure 6, 8, 10 e 11. Similmente, i primi e secondi violini salgono in alto alle misure 16, 17 e 19. 35

Figura 23: il secondo motivo (a2) del tema, qui, è semplicemente una fioritura del primo (a1). La sequenza sottostante è evidente. 43

Figura 24: in questo esempio, dalla mia 5° sinfonia, una vigorosa fuga arriva ad un culmine (*punto culminante* : *piatti in m. 88*), che serve da punto di ritorno ad una sezione di contrasto, in una struttura più semplice e stratificata. Questa sezione non è basata in alcun modo ovvio sul materiale fugale; il suo obiettivo è piuttosto aumentare la portata emotiva della musica. 48

Figura 25: si noti come l'arrivo sul SI nella misura 3 della parte principale comporti un accordo di MI minore invece che un altro accordo in DO maggiore. 49

Figura 26: si noti come il LA - una nota di volta accentata - nella m. 3, divenga un tono dell'accordo nella misura 4..... 49

Figura 27: in questo esempio, tratto dalla mia 3° Sinfonia, il tema della passacaglia (qui nel basso) è presentato innanzitutto in modo frammentario (nell'introduzione), sotto una lenta melodia di oboe. Nella Var. 1, una più attiva melodia di flauto appare al di sopra del tema. La Var. 2 segue con una più energica struttura di archi. Così le tre presentazioni creano una progressione in un *momentum* musicale..... 51

© Alan Belkin, 2000, 2008. Esiste prova legale dei diritti d'autore. Questo materiale può essere utilizzato senza costi purché venga specificato il nome dell'autore.

Prefazione

Introduzione

L'insegnamento del contrappunto ha una lunga ed illustre storia ma la sua pedagogia è troppo spesso del tutto astratta rispetto alla realtà musicale. Probabilmente, più di ogni altra disciplina musicale, il contrappunto ha generato radicate tradizioni accademiche la cui rilevanza nella pratica musicale spesso appare dolorosamente limitata. Per esempio, recentemente ho insegnato la fuga ad un corso avanzato di un importante conservatorio Europeo ed ho scoperto che la loro esperienza di contrappunto era limitata a tre anni di esercizi con tempi di 4/4 e con canti sempre in note intere. Mentre questo tipo di lavoro può essere adatto per un principiante, difficilmente potrà rappresentare un'efficace preparazione per comporre una convincente fuga musicale o per altre applicazioni di "vita vera" del contrappunto.

Il principale problema degli approcci scolastici è che essi spesso sostituiscono rigide regole a principi generali flessibili e in tal modo falliscono nel fornire una guida in situazioni musicali abbastanza eterogenee da essere utili nella pratica. Nella migliore delle ipotesi, naturalmente, un insegnante ispirato potrà colmare le lacune e rendere l'argomento abbastanza significativo. Ma nella peggiore delle ipotesi, lo studente sarà costretto a seguire un'accozzaglia di regole inconsistenti e sprecherà una gran quantità di tempo a lottare per evitare situazioni che sono musicalmente ineccepibili. Un errore comune è confondere le regole pratiche – sarebbe a dire, quelle inerenti l'intervallo della voce umana – con stadi pedagogici. I primi sono principi generali, che non possono essere evitati se la musica è di fatto eseguibile; i secondi sono, per loro natura, regole provvisorie pratiche disegnate per evitare comuni problemi elementari o per forzare lo studente a concentrarsi su un particolare problema ed evitarne altri che potrebbero confonderlo. Se tali restrizioni pedagogiche sono presentate come regole globali, esse conducono rapidamente ad un nonsenso.

Qui il nostro obiettivo sarà spiegare i principi del contrappunto al fine di prevedere le sue più generali applicazioni possibili. Ci avvicineremo al contrappunto intendendolo come una forma di addestramento alla composizione musicale piuttosto che come una disciplina fine a se stessa. Tenteremo di definire alcuni principi generali del contrappunto, nei modi flessibili che saranno trasferibili a situazioni musicali reali e non limitate allo stile di un periodo.

Questo non è un trattato: non ripeteremo in dettaglio informazioni facilmente reperibili altrove. Inoltre non proporremo un metodo dettagliato, completo con esercizi sebbene le caratteristiche di tale metodo sono agevolmente derivate dal nostro approccio e davvero sono state testate in classe per anni.

In sintesi, questo libro riguarda più il “perché” del contrappunto piuttosto che il “che cosa”

La pedagogia del contrappunto

La pedagogia del contrappunto è sovente un miscuglio confuso di stile e metodo. La maggior parte degli approcci si limita più o meno strettamente ad uno stile con delle prove attinenti ad esercizi progressivi, spesso derivati dal metodo delle specie di Fux.

Il metodo di Fux ha un valore pedagogico ma i suoi vantaggi sono meglio compresi indipendentemente dalle questioni di stile. I principali vantaggi dell’approccio basato sulle specie, specialmente per i principianti, sono:

- Eliminando la variabilità del ritmo nelle prime quattro specie, in favore di un ritmo armonico costante e stabile, libera lo studente dal concentrarsi su faccende legate alla linea e alla dissonanza. (Parlo di “specifica varietà di ritmo” perché, anche in una linea di stabili note da un quarto, salti e cambiamenti di direzione inevitabilmente comporteranno alcuni raggruppamenti ritmici).
- L’uso di un canto dato in note intere fornisce uno scheletro per la forma complessiva, svincolando lo studente dal dover pianificare una completa struttura armonica da zero.
- La limitazione delle armonie più elementari semplifica la comprensione della dissonanza.
- L’enfasi sulla scrittura vocale rappresenta un eccellente punto di partenza per lo studio del contrappunto, per tre ragioni basilari:
 - Ogni studente ha una voce
 - La maggior parte degli strumenti tradizionali sono pensati per cantare, cioè per imitare la voce.
 - Gli strumenti sono molto più diversificati, per costruzione e idioma, delle voci.
- Evitare i motivi, per lo meno nelle fasi iniziali, svincola lo studente dalle conseguenze formali che essi generano.
- La progressione dalla scrittura a due parti a tre, a quattro, ecc. è logica sebbene creare la pienezza armonica a due parti pone qualche problema singolare.
- Ognuna delle prime quattro specie si focalizza efficacemente appena su uno o due elementi:
 - La prima specie, escludendo completamente la dissonanza, forza a concentrarsi sulle relazioni del contorno tra le linee.
 - La seconda specie introduce il problema dell’equilibrio delle tre più semplici forme dello sviluppo lineare tra due armonie: elaborazione statica (note di volta), sviluppo graduale note di passaggio e movimento più drammatico per salti.

- La terza specie introduce altri idiomi per sviluppo lineare tra le armonie: la successione di due toni di passaggio (che includono il tono di passaggio relativamente accentato); combinazioni di toni di passaggio, note di volta e arpeggio e (in base alle preferenze dell'insegnante) forse la "cambiata" e anche le figure di doppia volta. Infatti, il contrappunto di terza specie corrisponde abbastanza esattamente all'antica tradizione delle "differencias", in cui lo studente sistematicamente esplora tutti i possibili modi di riempire lo spazio tra due toni di un accordo con un dato numero di note. (La tecnica delle *differencias* era parte della formazione sia dei compositori che degli esecutori; i secondi frequentemente avevano bisogno di essere capaci di improvvisare con ornamenti). Gli "Esercizi Preliminari al Contrappunto" (*Preliminary Exercises in Counterpoint*) di Schoenberg usano una variante di questo metodo.
- La quarta specie si focalizza sui ritardi. Con i ritardi, per la prima volta, lo studente incontra la melodia e l'armonia fuori fase rispetto al tempo forte della misura. I ritardi sono il punto di partenza per molti dei più ricchi modelli di elaborazione.
- La quinta specie, il culmine di tutti i precedenti, fornisce il lavoro preliminare nella flessibilità ritmica. Oltre a pochi idiomi più elaborati, come le varie risoluzioni ornamentali per i ritardi, lo studente lavorerà fondamentalmente sul controllo del momento ritmico (ma senza motivi).
- Infine gli esercizi con le specie miste, usati in alcune tradizioni pedagogiche, forniscono un'introduzione alle strutture stratificate e incoraggiano l'esplorazione di dissonanze simultanee pur mantenendo un chiaro contesto armonico.

In questo modo, il contrappunto "rigoroso" può essere utile. Tuttavia, con il progredire dello studente, molte delle sue restrizioni pedagogiche diventano restrizioni limitanti. Per esempio, lo studente che non lavora mai senza un canto dato non imparerà mai a progettare autonomamente una successione armonica completa. La monotonia del ritmo armonico – senza menzionare il metro (molti testi non vanno mai oltre il tempo di 4/4) è un'enorme carenza che lascia lo studente senza una qualsivoglia guida su come il basso mobile, così caratteristico delle strutture del contrappunto, influenzi il moto armonico e la forma. La limitazione a semplici armonie diventa un ridicolo handicap quando viene applicato, ad esempio, al contrappunto reversibile, dove l'uso degli accordi di settima aumenta enormemente le possibilità utili. E così via ...

Altri approcci per apprendere il contrappunto sono di solito basati sullo stile, per la maggior parte tentativi di imitazione di Palestrina o Bach. Mentre questi variano in efficacia, condividono tra loro una seria limitazione: nell'insegnare uno stile specifico, i principi generali vengono facilmente oscurati. Inoltre, come Roger Sessions puntualizza nella prefazione del suo eccellente "Pratica

dell'Armonia" (*Harmonic Practice*), per un compositore uno stile non è mai un insieme chiuso di limitazioni ma un linguaggio in continua evoluzione. Per queste ragioni questo approccio appare più appropriato per formare dei musicologi che dei compositori.

Qualunque sia il regime pedagogico, ci sono due elementi essenziali a qualsiasi studio di contrappunto che voglia avere successo:

- Gli studenti devono *cantare* ad alta voce a turno le linee individuali mentre ascoltano gli altri. Le altre linee dovrebbero essere cantate dagli altri studenti o suonate sulla tastiera. Questo per addestrare l'orecchio al contrappunto: ciò dirige l'attenzione a varie linee in alternanza con gli altri come sfondo e porta ad un'intima conoscenza dei più profondi dettagli della musica che sarebbe altrimenti irraggiungibile.
- Conteggiare le quantità: più esercizi lo studente esegue, di ogni tipo, maggiormente egli acquisterà familiarità con i modi in cui le note possono essere combinate. Poiché i movimenti fondamentali tra i toni degli accordi sono relativamente limitati (si veda più avanti), dopo un po' molti schemi diventano familiari.

Un importante strumento pedagogico nell'insegnamento di tutte le discipline musicali è l'uso di scale uditive progressive. Tramite queste, intendiamo incoraggiare lo studente a **valutare** l'intensità degli effetti di varie situazioni musicali. Ciò incoraggia le belle differenze e l'ascolto ricercato. Per esempio, invece di affermare solamente che una particolare dissonanza è "aspra" (*harsh*), la si confronti con altre e si tenti di graduarle tutte rispetto ad una "scala di asprezza". Poi si tenti di definire con precisione quali elementi determinino la forza di tale effetto. Ciò aiuta anche a fare distinzioni che risultano utili al di là di un particolare stile.

Infine, raccomanderebbero che qualsiasi esercizio di contrappunto, dal più semplice al più elaborato, venga discusso come una composizione reale, con un inizio, uno sviluppo ed una fine. Questo è l'unico modo per valutare il contrappunto che sarà coerentemente pertinente ai reali problemi affrontati da un compositore.

Presupposti stilistici

Se noi iniziamo a considerare il contrappunto in questo modo – cioè come un aspetto della composizione e non come una disciplina auto-sufficiente – dobbiamo definire i limiti del nostro approccio. Ripetiamo qui alcune delle nostre osservazioni dal primo libro di questa serie.

E' difficile insegnare composizione senza fare almeno alcune ipotesi riguardanti i requisiti formali. Il punto cruciale del nostro argomento presente è che molte nozioni fondamentali qui elencate si originano dalla natura dell'ascolto musicale. Facciamo chiarezza su alcune delle assunzioni che si celano dietro la frase "ascolto musicale".

Noi ipotizziamo innanzitutto che il compositore scriva musica con l'intenzione che sia ascoltata perché interessi di per se e non come accompagnamento a qualcos'altro. Ciò richiede, almeno, che si stimoli e si mantenga l'interesse dell'ascoltatore, che intraprende tale viaggio musicale nel tempo, come anche condurre tale esperienza ad una conclusione soddisfacente. Così, "ascolto musicale" implica qui un ascoltatore comprensivo e attento, almeno ad alcuni dei processi psicologici dell'ascolto che possono essere significativamente discussi in termini generali.

Limiteremo la nostra discussione alla musica da concerto occidentale. La musica non-occidentale, che spesso implica aspettative culturali molto diverse circa il ruolo della musica nella società o circa i suoi effetti sull'individuo, è pertanto esclusa dalla nostra discussione.

Sebbene alcune delle nozioni qui presentate possano anche applicarsi alla musica funzionale (e.g. la musica per i servizi religiosi, cerimoniali, finalità commerciali, ecc.), tutte queste situazioni impongono significative restrizioni esterne alla forma: le decisioni formali del compositore non si originano fondamentalmente da ciò che necessita al materiale musicale. Nella musica da concerto, al contrario, il compositore esplora ed elabora il materiale scelto in modo tale da soddisfare un attento orecchio musicale.

Malgrado la mia convinzione che il contrappunto sia studiato meglio attraverso esercizi tonali (è più agevole per un principiante lavorare con un'intelaiatura familiare piuttosto che definire un linguaggio coerente partendo da zero), i principi qui definiti non saranno del tutto limitati alla musica tonale. Il lettore ponderato riconoscerà prontamente applicazioni indipendenti dalla tonalità.

1 La Linea

La percezione umana sembra incapace di attribuire la medesima attenzione a più di un filo¹ alla volta (forse un adattamento evolutivo per evitare di confondersi e consentire agli organismi di dare priorità alle proprie azioni?). Sebbene in alcune strutture di contrappunto l'attenzione dell'ascoltatore passi frequentemente tra le varie parti, c'è sempre un singolo punto focale in ogni dato momento. Nel suo significato più ampio, useremo la parola "linea" per riferirci al principale percorso seguito dall'attenzione dell'ascoltatore attraverso un lavoro musicale nel tempo. Se il compositore lavora bene, questo percorso risulterà intrigante, coerente, e convincente dall'inizio alla fine. Questa nozione di **una linea guida** è centrale non solo per lo studio del contrappunto ma anche nella musica in generale.

Nel suo significato più tradizionale, la "linea" si riferisce alla continuità nel tempo di un filo melodico individuale (solitamente definito "voce" o "parte" nello studio del contrappunto). Di seguito si esaminano alcuni elementi costitutivi della linea.

1.1 Voce principale

I fili melodici del contrappunto possono essere visti come uno sviluppo di una voce principale di base armonica. Nella più semplice armonia a blocchi, movimenti congiunti e toni comuni legati sono la norma. Ciò in quanto essi sono agevoli da cantare – le note che rimangono fisse o si muovono per grado congiunto non sono difficili da ascoltare o da identificare – e anche perché l'orecchio tende a ricavare continuità, in parte, dal registro comune.

I salti, al contrario, sono eventi speciali usati per rinnovare interesse, aprire a nuovi registri e ad attrarre l'attenzione dell'ascoltatore. In breve, in un contesto normale (per gradi congiunti), un salto agisce come un **accento**.

1.2 Il Contorno

Il Contorno si riferisce alla forma definita dalle successive altezze in una linea. I cambiamenti di direzione e, soprattutto, le note estreme (in alto e in basso) sono eventi importanti, memorabili per l'ascoltatore. Nel caso di linee che sono di ispirazione vocale, il contorno crescente è associato con una intensità aumentata mentre un contorno calante è associato con un rilassamento. Maturare una

¹ NDT: il termine originale in lingua inglese è "*strand*", traducibile anche come "filone", nell'accezione generale di "flusso di ascolto" o "flusso di pensiero", attestante il concetto di unicità di attenzione che, in questo caso, un ascoltatore può specificamente concedere ad un brano musicale. Si è preferito mantenere la traduzione letterale "filo".

sensibilità, per il bilanciamento degli aumenti e dei cali di tensione in una linea melodica, è un buon passo preliminare verso un senso della forma.

1.3 Linea composta

Nella “linea composta”, una melodia è arricchita dai frequenti salti tra due o tre registri, dando l’illusione di due o tre simultanei livelli, sebbene non ci sia mai realmente più di una nota alla volta che suona.



Figura 1: qui la melodia implica la voce principale in 3-4 parti, come se fosse ritratto dal pentagramma inferiore. Si noti che le note attive sono normalmente risolte nella successiva armonia. I toni attivi irrisolti vorrebbero creare distrazione

La linea composta è basata sulla forte associazione tra continuità e registro e può permettere, ad un singolo strumento, di esprimere la totalità o parte della sua armonia caratteristica. Essa genera continuità implicita tra note che non sono temporalmente adiacenti. Gli esempi più prestigiosi di questa tecnica sono, naturalmente, le suite per violino solo e per violoncello solo di Bach.

1.4 Accento

L’accento è un’importante proprietà della linea, poiché non tutte le note in una data linea sono ugualmente importanti. Le enfattizzazioni e i contrasti forniscono interesse e ricchezza, creando un profilo più interessante.

L’accento non è limitato al normale stress metrico. Può risultare anche da:

- accento agogico (accento ottenuto dalla durata). Questo è il normale accento della musica del Rinascimento, in cui non si usavano le barrette per definire i metri. La polifonia del Rinascimento, per tutta la sua imponente ricchezza di suono, è ricca nel conflitto degli accenti quando viene propriamente cantata, poiché le note di lunga durata raggiungono indipendentemente ogni parte



Figura 2: ogni nota che qui inizia una legatura, dovrebbe essere leggermente accentata, creando una interessante indipendenza di accenti tra le due parti.

- altezza estrema, specialmente nei punti alti



Figura 3: qui il FA alto, malgrado la sua debole posizione metrica, dovrebbe venire cantato con una certa intensità, attenuando la squadratura metrica

- armonia appariscente



Figura 4: in questo esempio, successivamente ad un picco melodico sul LA alto dopo il terzo tempo, l'armonia Napoletana sull'ultimo tempo crea un accento armonico.

Uno dei più importanti aspetti dell'indipendenza lineare è l'indipendenza degli accenti. Anche quando tutte le linee utilizzano gli stessi valori di note, esse normalmente non avranno accenti completamente coordinati. Gli accenti coordinati sono un forte segnale verso l'ascoltatore che gli comunica che qualcosa di speciale sta accadendo, normalmente un climax². Quando in precedenza linee indipendenti iniziano a seguire il medesimo contorno nello stesso tempo, l'effetto è di semplificazione, che chiarisce il momento all'ascoltatore e che aumenta l'energia della musica. Usato bene è un potente

² NDT: piuttosto che tradurre "climax" con "culmine", "apice" o "acme espressivo", si è preferito lasciarlo inalterato in quanto espressione ormai anche italiana e non solo nella musica.

segnale che il culmine si sta avvicinando. Usato in modo errato, distrugge la tensione: se il climax atteso non si materializza, l'effetto può essere deludente.

L'accento è imparentato all'armonia: le note che appartengono all'armonia predominante vengono percepite in modo differente da quelle che sono in contrasto con essa. Le note tra i toni degli accordi creano tensione e mantengono la vitalità musicale fino al successivo punto armonico di arrivo.

1.5 Struttura Melodica e Fioritura³

Nella maggior parte della musica occidentale, le linee del contrappunto si incontrano abbastanza regolarmente per formare accordi riconoscibili, di solito in corrispondenza degli accenti metrici⁴. Questi incontri agiscono come dei pilastri armonici. Gli intervalli tra loro, quando le linee si muovono più liberamente, generano sia un senso di libertà che di tensione, poiché normalmente comprendono almeno alcune note esterne all'armonia predominante. (Se regolarmente non comprendono nulla bensì toni di accordi – come note ripetute o arpeggi – saranno meglio comprese come elaborazione armonica e non come sviluppo lineare).

Sebbene sia impossibile elencare qui tutte le possibilità in modo esaustivo, possiamo tuttavia categorizzare gli idiomi dell'elaborazione melodica in poche tipologie fondamentali:

- note di passaggio per grado
- note di volta
- approcci indiretti, comprendendo cambiamenti di direzione e spostamenti di ottava.



Figura 5: l'armonia fondamentale in questo esempio è una semplice ascesa dal DO al SOL. La linea acquista interesse dai modi diversi in cui questo scheletro viene rivestito, specialmente dal “tirare oltre” climatico tra il FA e il SOL finale. Questa “deviazione” ha l'effetto di realizzare un accesso secondario al SOL, dall'alto, ritardando il primario, dal basso.

³ NDT: si è preferito tradurre con “fioritura” l'originaria espressione “*ornamentation*”, certamente traducibile anche con “abbellimento”, “decorazione” o, letteralmente, “ornamento”

⁴ NDT: l'*accento metrico* è quello che cade sul primo movimento di ogni misura



Figura 6: questo esempio presenta la tecnica molto comune dello spostamento di ottava. Questa manovra consente alla linea di rimanere all'interno di un registro cantabile ed evita l'effetto, eccessivamente drammatico, di correre giù per una lunga scala.

- Combinazioni per grado, che creano flusso melodico, e per salti, per aprire nuovi registri e rinnovare interesse.



Figura 7: qui il salto al termine della misura 2 aggiunge interesse dopo la semplice scala e i movimenti di volta che lo precedono. La nota di volta sul DO alto attenua la caduta melodica dopo il picco sul RE.

- muovendo una linea fuori fase rispetto all'armonia predominante (ritardi)



Figura 8: i ritardi i sono una delle più vecchie formule di dissonanza; risultano dal fatto che è più facile per un cantante "trovare" con la voce una nota dissonante se questa sta già suonando (nella precedente armonia) come una consonanza.

Alcune di queste categorie corrispondono alle specie della pedagogia del contrappunto tradizionale. Questo è un altro motivo per fare uso dell'approccio basato sulle specie, purché esso sia applicato con intelligenza e flessibilità

1.6 Motivi e coerenza

I motivi possono aggiungere una dimensione in più alla coerenza lineare. Un motivo è un breve disegno memorizzabile che viene ripetuto e variato. Di solito i motivi sono schemi melodico/ritmici (sebbene nella 6° Sinfonia di Mahler il cambiamento da una triade maggiore ad una minore, accompagnata da un'orchestrazione in dissolvenza incrociata, è chiaramente un importante "motivo"). Tali disegni creano ricchezza associativa. I motivi stimolano la memoria e, in tal modo, creano connessioni che vanno oltre la semplice continuità a breve termine. Viceversa, introdurre un motivo caratteristico

ignorandolo successivamente, di solito crea distrazione e indebolisce l'effetto complessivo.

Le formule di dissonanza, a parte quelle maggiormente di base (note di passaggio e di volta in un ritmo neutro), in effetti creano motivi che esigono continuità.

I modi standard di usare i motivi sono elencati in molti testi e non c'è bisogno di dettagliarli di nuovo qui. Comunque una distinzione che abbiamo trovato utile è quella tra varianti, di un motivo, "vicine" e "distanti". La frequente ripetizione subita mediante la maggior parte dei motivi richiede una variazione più o meno continua per mantenere interesse. Il punto chiave è se un ascoltatore attento è più stupito dalla novità di una certa trasformazione del motivo o dall'associazione con l'originale. Certe varianti dei motivi, per esempio quelle "retrograde" e quelle "d'incremento/diminuzione", specialmente nei casi in cui queste sconvolgono il flusso ritmico, possono essere facilmente rilevate visivamente ma, quando ascoltate, sono spesso abbastanza differenti dalla forma originale.



Figura 9: qui, il "retrogrado" non suona per niente come il motivo originale, a causa del ritmo sincopato che esso crea. Suona più come un intenzionale contrasto piuttosto che una semplice continuazione.

Il compositore ha necessità di controllare accuratamente se il grado di associazione o novità generato è appropriato al contesto. Per esempio, una breve sezione, o una o due frasi appena, è molto improbabile possano richiedere il tipo di contrasto disperso che il "retrogrado" di solito genera. D'altra parte, se il compositore vuole creare un tema contrastante al di fuori del materiale precedente, il "retrogrado" può essere utile.

1.7 Linee neutre

Un comune malinteso, nello scrivere il contrappunto basato sui motivi, è che ogni cosa debba essere generata dai motivi nel tema. Non solo ciò si dimostra non vero in molta bella musica; spesso ciò non ha neanche senso musicalmente. Mentre la "leggerezza" del motivo può certamente contribuire ad un coerente flusso musicale, essa può essere presente in gradi variabili (che vanno dalla più stretta imitazione al canone al tipo di struttura molto più libera riscontrata in molti episodi di fughe, dove una parte principale viene accompagnata da un contrappunto più neutro). Davvero, c'è talvolta un chiaro vantaggio nell'usare materiale più neutro, del tipo di quello rintracciato in alcune specie di lavori elementari. Si possono usare semplici movimenti di grado congiunto e ritardi,

praticamente in qualsiasi contesto di contrappunto, senza che i disegni facciano attenzione se essi stessi siano o meno presenti nel materiale tematico originale del lavoro. Queste semplici risorse spesso evidenziano meglio idee importanti di quanto vorrebbe la presenza concorrente di altri più distintivi motivi.

Un'utile tecnica per ridurre la densità delle strutture del contrappunto, senza perdere l'interesse indipendente di ogni linea, è sbalordire raddoppiando la ritmica: parecchie parti possono condividere valori ritmici, purché non inizino e terminino insieme il loro raddoppio ritmico.



Figura 10: qui il contralto procede con delle crome, dopo che il soprano le ha già iniziate, e continua dopo che il soprano si è fermato. Il basso ed il tenore iniziano insieme con delle semiminime ma poi cambiano nella misura 2 a valori differenti. Così la struttura rimane trasparente ma nessuna delle due linee procede mai troppo a lungo all'unisono ritmico.

2 Armonia

Potrebbe apparire bizzarro passare da una discussione sulla linea direttamente ad una sull'armonia, posponendo la discussione sui modi in cui le linee interagiscono; tuttavia l'armonia si comprende meglio intendendola come integrazione di linee musicali simultanee in un insieme coerente. Non importa quanto siano autonome le linee prese in considerazione in quanto si ascolta sempre un tutto – sebbene con alcune percezioni di primo piano e di sottofondo – e non si ascoltano semplicemente suoni indipendenti. Posta la questione in altro modo, la musica, non ha importanza quanto sia densa, viene capita da un cervello alla volta. Ciò va approfondito meglio. Non si vuole sostenere che l'orecchio musicale sia incapace di distinguere linee indipendenti bensì che non si può prestare **la medesima** attenzione a loro nello stesso momento. Né si possono ascoltare, tali linee, al di fuori del loro contesto armonico, almeno finché esse vengono suonate insieme. Se l'ascoltatore deve avere l'impressione di eventi connessi, che avvengono nello stesso tempo, i fili devono fondersi in un tutto coerente. Ciò generalmente risulta dal coordinamento armonico e ritmico. Se il linguaggio armonico è coerente, esso creerà aspettative circa la direzione della musica. Se le varie linee s'incontrano con regolarità nei punti metrici di riferimento, sarà difficile attribuire loro completa indipendenza. Sembra che, al fine di scovare tali connessioni, l'ascolto umano non debba essere molto incoraggiato.

Prenderemo in considerazione solamente gli aspetti del disegno armonico che si relazionano specificamente alle strutture del contrappunto. Per una discussione più generale sulle questioni attinenti all'armonia, si rimanda il lettore al nostro

2.1 Ricchezza

Casuali incontri verticali non rappresentano armonia, in qualsiasi senso: un linguaggio armonico sottintende coerenza. Ed esistono molti vantaggi artistici che si guadagneranno controllando, finemente, la tensione e la direzione armonica.

Se il contrappunto non significa suonare senza attenzione e grossolanamente, anche l'armonia ha necessità di essere quanto più ricca possibile. "Ricca", in un contesto classico basato sulle triadi, generalmente significa piena – comprendendo la terza dell'accordo e spesso includendo le settime – oltre a prender parte ad una progressione vivace, non limitata a pochi accordi principali in posizione fondamentale. (Questa è un'area in cui l'approccio basato sulle specie standard fallisce pietosamente). Nei contesti non classici, la ricchezza vorrebbe sottintendere una pronunciata e frequente presentazione di qualunque sonorità accordale caratteristica, che sia implicita, e varietà nel controllo della tensione/distensione.

La debolezza elencata di seguito – molto comune nei lavori degli studenti – attira l'attenzione dell'ascoltatore, a causa del momentaneo vuoto e asprezza dell'effetto armonico. Il risultato **distrae** l'ascoltatore dal flusso della musica.

- 5° e 8° parallele salienti. La parola chiave qui è “saliente”



Figura 11: le ottave parallele, nel primo esempio qui, sono estremamente pronunciate: ognuna delle prime due misure inizia e termina con la stessa nota: l'orecchio riscontra entrambe le note accentate e la progressione dall'ultima nota della misura alla prima nota della successiva. La situazione nel secondo esempio è soltanto di poco preferibile: ora le ultime note non tornano più alle ottave, ma le ottave sul primo tempo accentato sono ancora molto salienti.



Figura 12: Comunque, certe 5° e 8° parallele, sebbene proibite nel contrappunto convenzionale basato sulle specie, sono abbastanza innocue, perfino non rilevabili. Nella maggior parte degli approcci basati sulle specie, le ottave create tra il DO nella prima misura dell'esempio e il RE nella seconda misura sarebbero proibite essendo aritmicamente eccessivamente vicine. Tuttavia realmente non disturbano troppo l'orecchio, perché le note in questione non sono accentate, non sui corrispondenti tempi, e i motivi nelle due misure non corrispondono. L'orecchio così non viene incoraggiato in alcun modo ad associare queste ottave. In effetti, la regola nell'approccio basato sulle specie è formulata male. Pedagogicamente è più utile discutere perché certi casi disturbano male rispetto ad altri. Tali discussioni aiutano lo studente a raffinare il suo orecchio e a prevedere meglio come specifiche situazioni musicali verranno percepite; mentre proibizioni generalizzate non incoraggiano la sensibilità uditiva.

- Le 5° e le 8° dirette (dove le parti si muovono con moto simile in un'ottava o in una quinta, specialmente se mediante salto nella parte superiore) tra parti più esterne, a meno di attenuamenti tramite ritardi o altro arricchimento armonico prominente in qualche altra parte.

garantisce che aggiungendo tali raddoppi non si origineranno ottave e quinte.



Figura 16: queste due versioni dello stesso esempio mostrano come una nota dissonante possa o essere attenuata o essere accresciuta. Nel primo, l'arrivo sulla settima maggiore nella misura 3 (secondo tempo) è molto aspra in quanto le parti superiori si muovono in modo simile. Inoltre, la risoluzione (mediante scambio) non diminuisce il livello di tensione dell'intervallo. Nella variante proposta, il FA# dissonante e la sua risoluzione sono raddoppiati alla sesta nella parte intermedia, generando un effetto molto più ricco, più in sintonia con lo stile delle misure iniziali.

- Proponendosi lo scopo di ottenere gli accordi più completi possibili in corrispondenza degli accenti metrici
- Uso frequente dei ritardi (attenuanti la squadratura dell'armonia e del ritmo)

Un altro punto: piuttosto che limitare lo studente alla semplice armonia consonante, attraverso lo studio delle specie, è meglio allargare progressivamente il vocabolario armonico per includervi accordi di settima, modulazione e cromatismi. Il mio personale obiettivo è giungere alle medesime risorse armoniche come in un corso di armonia cromatica, secondo fine dello studio del contrappunto a quattro parti. Ciò aiuta anche a riconciliare le due discipline. Infatti, più si esplora la ricchezza armonica, più questa diventa materia per condurre voci in modo raffinato; e più si avanza nel contrappunto, più diventano sofisticate le risorse armoniche richieste per risolvere i problemi.

2.2 Definizione Armonica

Un problema frequente, per gli studenti nelle strutture di contrappunto particolarmente fitte, è la definizione armonica: in particolare, se ci sono dissonanze accentate, l'armonia sottostante può con facilità diventare oscura.

L'ascoltatore deve "dedurre" l'armonia sottostante dall'informazione presentata. Questa include:

- Il numero relativo di accordi e toni non di accordo che suonano simultaneamente



Figura 17: l'inizio della misura 2 in questo esempio illustra un problema comune nel lavoro degli studenti. Qui le parti alte giungono alla consonanza suggerendo un accordo di RE minore e le parti inferiori, a loro volta, suggeriscono un accordo di DO maggiore in primo rivolto. Il fatto che il FA legato nel contralto proceda per salto suggerirebbe che esso fosse un tono dell'accordo; il fatto che le parti inferiori non si muovano verso una chiara consonanza renderebbe difficile considerarle solo come toni di passaggio. In breve, l'informazione presentata è ambigua e lascia l'ascoltatore tentare di risolvere l'enigma dell'armonia dai segnali in conflitto. L'effetto globale è di distrazione e genera un accento inadatto.

- L'importanza ritmica relativa concessa agli accordi e ai toni non di accordo
- Il posizionamento dei salti; i salti, normalmente, vengono attuati verso e da toni di accordo; quando ce ne sono numerosi in una riga, sono ascoltati come accordi di contorno. La sola più grande eccezione, a questa regola, è l'appoggiatura (acceduta per salto); comunque in questo caso il salto alla dissonanza è usato come un motivo. Altrimenti, a parte casi speciali molto occasionali, come un dipinto di parole, la nota dissonante suonerà come un errore.
- (in misura minore) la direzione armonica dei precedenti accordi.

Ciò che sembra avvenire qui è che l'ascoltatore "pesa l'evidenza" e tenta di compiere l'analisi armonica in un modo significativo.

2.3 Modulazione

Sebbene una completa discussione sulla modulazione sia realmente l'ambito di un libro sull'armonia, la struttura del contrappunto crea qualche problema speciale nel definire la direzione tonale all'interno di una modulazione. Il libro sul contrappunto di Schoenberg è il solo testo, per quanto io sappia, che include esercizi che richiedono specificamente allo studente di modulare all'interno di strutture di contrappunto. Tali esercizi sono sfidanti e dovrebbero far parte di ogni programma di studio di contrappunto.

La maggior parte delle spiegazioni della modulazione si focalizzano sugli accordi comuni; tuttavia il modo in cui sono acceduti melodicamente i nuovi toni alterati è almeno tanto importante quanto realizzare una modulazione convincente per l'orecchio. Le alterazioni creano novità. C'è sempre una linea che introduce ciascuna alterazione (Altrimenti la nota alterata vorrebbe essere raddoppiata creando una risoluzione tanto aspra quanto debole). Se la modulazione non

deve apparire confusa, questa linea deve essere in primo piano. Ciò significa evitare ovunque eventi di distrazione nel motivo o nell'armonia, e dare al nuovo evento accidentale almeno qualche peso ritmico. *Il compositore deve trascinare l'orecchio dell'ascoltatore verso le note attive nella modulazione.* Un eccellente modo per realizzare ciò è rendere la nuova alterazione come risoluzione di un ritardo.



Figura 18: qui gli eventi accidentali che annunciano il RE minore (DO# e SIb) sono entrambi trattati come risoluzioni di un ritardo. Il ritardo attrae l'orecchio dell'ascoltatore e il fatto che la nota recentemente alterata agisca come una risoluzione rende il suo arrivo particolarmente scorrevole.

Naturalmente il livello di accento che sarà concesso a queste note dipenderà dall'importanza della modulazione nella forma: sarà puramente un colore locale o dovrà esprimere il punto di arrivo ad una nuova maggiore sezione?

3 Relazione tra linee

3.1 Introduzione

Il contrappunto è spesso definito come l'arte di combinare linee indipendenti. Abbiamo già sottolineato che ciò è fuorviante: a meno che la struttura musicale abbia senso come un tutto, il risultato suonerà arbitrario o confuso. Per meglio realizzare ciò, si potrebbe fare uso di un'analogia sociale: le linee del contrappunto sono come voci indipendenti in una comunità, occupate in una conversazione. Tutti i partecipanti sono i benvenuti e attivi ma, affinché la discussione rimanga coerente, ogni membro deve contribuire senza tentare di sovrastare gli altri (naturalmente non tutta la conversazione è all'insegna della civiltà e si potrebbe tentare di rappresentare musicalmente tale discorso meno "democratico" a fini drammatici. Questo tipo di contrappunto esiste e può essere rintracciato anche nelle opere classiche, dove due o più punti di vista in opposizione vengono rappresentati simultaneamente. Ma la sfida in tali contesti è ancora mantenere la coerenza globale: combinare semplicemente a vanvera materiali senza rapporto, non richiede alcuna competenza speciale e di solito non risulta convincente).

Per ritornare alla questione dell'indipendenza lineare, può essere misurata in due modi (non del tutto reciprocamente esclusivi):

- Innanzitutto, l'indipendenza può risultare dai motivi usati.



Figura 19: il soprano presenta una melodia corale con note lunghe, il contralto sviluppa un motivo con note di volta e il basso ha un motivo con note ripetute (incidentalmente, si noti come il contralto e il basso devino leggermente dai loro rispettivi motivi nella cadenza. Ciò è tipico e contribuisce a configurare la cadenza a parte del resto della frase. Schoenberg chiama questo processo "liquidazione", un termine piuttosto opprimente!).

- Nel caso di un contrappunto non basato su un motivo, la differenza nei valori ritmici dominanti è sufficiente a configurare a parte gli strati.



Figura 20: in questo esempio, tipico di un esercizio a specie miste, ogni parte ha il suo proprio ritmo. (Nota: le "libertà" al termine - il cambiamento di accordo sull'ultimo battito della misura 3 e il tono di passaggio accentato sul tempo in battente nella misura 4 – sono musicalmente fluenti e logici e non dovrebbero essere proibiti).

Questo problema del livello della similarità tra strati, in una struttura di contrappunto, ci conduce qui ad un nuovo concetto: la nozione di “piani” musicali. Un piano è definito come uno strato musicale che consiste di una o più parti, che è grandemente unificata nel suo materiale. **N.B.: il numero di piani ed il numero di parti reali (o “voci”) non corrispondono necessariamente.** Ad esempio, in *Ach wie wichtig, ach wie flüchtig*, dal *Orgelbuchlein* di Bach, la parte superiore contiene la melodia corale in valori lunghi, le due parti intermedie imitano ciascun'altra utilizzando un motivo costituito da una scala in note di sedicesimi ed il basso è organizzato completamente attorno ad un altro motivo. In questo caso si hanno tre piani ritmici e timbrici ma ci sono quattro parti. Per continuare ulteriormente la nostra analogia sociale, i piani fungono da gruppi sussidiari all'interno di una comunità. Nel caso di un piano costituito solamente da una parte, l'analogia rilevante potrebbe essere l'individuo verso il gruppo.

Adagio ♩ = 40

The image displays two systems of musical notation. The first system includes staves for Piccolo (Picc.), Violin I (Vln. I), and Double Bass (D.B.). The Piccolo part features a melodic line with triplets and slurs. The Violin I part is mostly silent, with a dynamic marking of *p* and a triplet in the first measure. The Double Bass part has a triplet in the first measure and a dynamic marking of *p*. The second system includes staves for Piccolo, Clarinet (Cls.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Piccolo part continues with a melodic line. The Clarinet part enters with a response to the Piccolo, marked with *p*. The Violoncello part has a dynamic marking of *p* and a triplet. The Double Bass part has a dynamic marking of *p* and a triplet. The notation includes various musical symbols such as slurs, triplets, and dynamic markings.

Figura 21: in questo esempio, tratto dalla mia 5° sinfonia, il solo flauto piccolo agisce come un piano musicale; il contrappunto dei bassi degli archi ne costituisce un altro. Gli archi continuano appena il flauto piccolo termina la sua frase ed il clarinetto inizia una risposta al flauto piccolo. Si noti che tale contrappunto stratificato, fortemente contrastante, implica una forma abbastanza grande come elaborazione.

E' anche possibile un contrappunto di piani multipli polifonici, per esempio, nella scrittura policorale, o in certi insiemi operistici. Per esempio al termine dell'Atto I°, Scena 2°, nel *Falstaff* di Verdi, in cui il giovane Fenton canta liricamente le lodi della sua innamorata, gli altri otto personaggi nell'insieme nervosamente chiacchierano su ciò che combineranno allo sciagurato Falstaff. Questo chiacchierio è esso stesso suddiviso, "contrappuntisticamente", in due gruppi, maschi e femmine. Di solito, più sono i piani dipendenti, più semplici essi sono, in modo di non bloccare la struttura.

Per un esempio anche più estremo, si vedano i movimenti sovrapposti in qualche musica di Elliott Carter, per esempio la Sinfonia delle Tre Orchestre (*Symphony of Three Orchestras*).

In generale, più le linee individuali o i piani seguono la loro propria strada, più il momento d'insieme della musica diventa oscuro (da qui l'inerzia della "micropolifonia" di Ligeti). Meno linee coordinate suggeriscono conflitto,

generando agitazione e tensione (Ci sono limiti percettivi: strutture eccessivamente dense tendono verso l'inerzia, particolarmente se c'è incertezza sulla linea principale in qualsiasi momento. L'ascoltatore si riduce a tentar di decifrare la complessità).

Per questa ragione quando Bach desidera preparare un climax, egli spesso semplifica la struttura: le linee in precedenza indipendenti cominciano a muoversi in un modo maggiormente sincronizzato. Queste linee più coordinate creano una direzione più chiara ed un senso di moto sempre più potente.

Ci sono molti livelli e tipologie di interrelazione tra linee e piani simultanei. L'uso sensibile di belle gradazioni lungo una scala di differenziazione lineare/planare fornisce molte importanti risorse nella composizione, in particolare nei momenti di transizione, quando una nuova idea compare in primo piano ed una vecchia recede gradatamente. Una delle maggiori differenze tra le orchestrazioni del Barocco e del Classicismo è che, nelle prime, la disposizione dei piani tende ad essere coerente rispetto a tutti i movimenti, o almeno a sezioni molto lunghe; i compositori classici impiegano transizioni più flessibili tra le strutture.

3.2 Classificazioni della struttura del contrappunto

La disposizione dei piani, attinenti al ritmo e al motivo, consente una classificazione di base per le strutture del contrappunto come un insieme; esse possono essere:

- stratificate: ogni parte o sottogruppo delle parti usa i motivi che le altre parti o sottogruppi evitano, oppure
- imitative: il materiale è costantemente scambiato tra le parti.

Nel primo tipo, l'orecchio è condotto melodicamente principalmente da una parte. Nel secondo tipo, la linea principale migra in modo continuo. Nello studiare il contrappunto, ci sono vantaggi nell'iniziare con strutture stratificate (non c'è bisogno di trattare con le implicazioni dello sviluppo di motivi caratteristici), e davvero l'approccio basato sulle specie è quasi del tutto limitato verso tali disposizioni.

3.3 Il contrappunto reversibile: un caso speciale

Il contrappunto reversibile viene definito come una combinazione di linee, dove ognuna è abbastanza melodicamente interessante da essere utilizzata come linea principale ed è anche progettata per agire come un basso armonico funzionale, in un'altra permutazione. Poiché l'uso principale del contrappunto reversibile è creare novità al di fuori di una combinazione già usata, è importante che le due linee siano abbastanza in contrasto; ciò perché la tecnica è

normalmente usata per combinare temi distinti. Senza contrasto, non ci sarebbe particolare interesse nello scambiare le parti.

Ci sono due particolari restrizioni:

1. evitare intervalli che creano dissonanze incoerenti o non risolte quando capovolti.
2. Non eccedere l'intervallo di inversione tra le due parti. Questo è una diretta conseguenza del bisogno di contrasto. Eccedere l'intervallo di inversione produce incrocio quando capovolto, che indebolisce la chiarezza della combinazione capovolta.

Il rivolto a intervalli diversi dall'ottava o dalla quindicesima crea nuovi colori armonici; tali intervalli dovrebbero essere usati specificamente per creare questi colori. Per esempio, il contrappunto reversibile alla dodicesima genera un interessante gioco tra seste e settime. Il contrappunto reversibile alla decima, evitando del tutto intervalli paralleli, permette di raddoppiare alla terza e alla sesta arricchendo senza timore di creare ottave e quinte parallele.

Il contrappunto reversibile è meglio insegnato permettendo un vocabolario armonico abbastanza ricco. Gli accordi di settima sono particolarmente utili poiché hanno più rivolti possibili delle semplici triadi e perché il secondo rivolto non è limitato nello stesso modo dell'accordo semplice 6/4.

Come puntualizza Tovey, nella sua magistrale discussione sul contrappunto reversibile (nella sua analisi dell'*Arte della Fuga* di Bach), quando propriamente progettato, una combinazione reversibile lavorerà in tutte le sue posizioni. La difficoltà nel costruire una completa fuga al di fuori delle varie permutazioni di una data combinazione di tre o quattro parti, è principalmente una cucitura delle varie combinazioni reversibili in una continuità convincente. La sfida qui sta nel creare incastri melodici e armonici lisci. In particolare, la linea principale deve sembrare che guidi nel passaggio capovolto senza urti.

Le applicazioni più comuni del contrappunto reversibile, nella fuga, comprendono: i controsoggetti, soggetti a fughe multiple ed episodi ricorrenti.

A parte questi, ci sono esempi occasionali nell'opera e in altri contesti drammatici, poiché la tecnica può anche essere usata per rappresentare il predominio cambiante di un carattere su un altro.

Si dovrebbe anche citare qui una procedura molto comune in Bach, tuttavia apparentemente mai discussa nei trattati: chiamiamo questa procedura "contrappunto semi-reversibile". Tramite ciò intendiamo linee disegnate per essere interscambiate ma senza essere utilizzabili come linee di basso. Bach semplicemente evita di collocare tali linee nel basso.

3.4 Contrappunto e orchestrazione

Lo studio del contrappunto normalmente inizia con la scrittura vocale. Ciò è logico per diverse ragioni:

- Ognuno ha una voce e almeno un'esperienza minimale nel canto.
- Tutte le parti avranno lo stesso timbro e si fonderanno, senza sforzi particolari, consentendo allo studente di ignorare problematiche di bilanciamento timbrico e contrasto.

Mentre considereremo nel prossimo capitolo l'uso nel contrappunto degli idiomi strumentali, qui dobbiamo esaminare come il timbro interagisce con i piani del contrappunto.

Quando c'è più di un colore tonale presente, tutte le altre cose essendo uguali, l'orecchio separa la struttura musicale in fili basati sulle differenze di colore. Sarebbe alquanto arduo persuadere un ascoltatore che una linea iniziata con il violino è proseguita dal corno (nell'esempio precedente, dalla mia quinta sinfonia, la differenza di timbro è rinforzata tramite il contrasto del registro e del ritmo).

La scrittura politimbrica è spesso associata con una struttura stratificata, come in molti preludi corali per organo di Bach, dove il canto appare su un clavicembalo accompagnato su un altro piano ritmico da un secondo clavicembalo avente un differente suono. I pedali o eseguono il basso del piano musicale secondario, oppure formano un terzo piano separato. Ciò che è insolito, in questa situazione, è che l'attenzione dell'ascoltatore viene diretta, in modo molto più stabile, ad un altro piano principale. Naturalmente gli eventi armonici possono attrarre l'attenzione momentaneamente in altre parti, tuttavia la linea principale non migra da un punto di vista melodico.

D'altra parte, in un contesto orchestrale dove il timbro cambia costantemente, non solo la linea principale migrerà frequentemente, ma le linee sussidiarie si muoveranno altrettanto bene (infatti, in una fuga orchestrale, il numero di parti "reali" può talvolta essere ambiguo). Inoltre, creare un paesaggio sonoro orchestralmente interessante e ricco, può anche richiedere di aggiungere materiale riempitivo, linee di scrittura contrappuntistica che dissolvono in ingresso e in uscita, e forse anche raddoppi eterofonici. In questa situazione il miglior modo di procedere, per lo studente, è approntare un abbozzo della linea principale, cambiando il colore tonale delle divisioni delle frasi musicali logiche. Altre parti dovrebbero essere delineate senza troppa attenzione al mantenimento di un numero stabilito di parti, e il resto riempito di buona orchestrazione, piuttosto che un contrappunto astratto. Ciò apre un intero mondo di possibilità musicalmente incantevoli, che verrà esplorato ulteriormente nel volume dedicato all'orchestrazione.

Infine citiamo qui il modo in cui il contrappunto, costituito da più di quattro o cinque parti, può essere drammatizzato suddividendo l'intero insieme in gruppi più piccoli spazialmente separati, al fine di creare effetti stereofonici, e.g. in Gabrielli. Il contrappunto reale, a più di cinque parti non suddiviso in sottogruppi, è estremamente raro; quando compare è di solito nel momento di culmine in un contesto con più cori.

4 Contrappunto strumentale

La maggior parte degli strumenti occidentali tradizionali son stati originalmente progettati per imitare la voce. Nella prima scrittura strumentale c'era poca differenza tra stili vocali e strumentali: infatti, nel Rinascimento, molti pezzi erano pensati indifferentemente "per voci o viole". Tuttavia, con l'aumentare dell'esplorazione degli idiomi strumentali nel periodo del Barocco, gli strumenti acquisirono uno specifico repertorio di espressioni che li valorizzarono in modo caratteristico. L'eredità vocale rimase ma i nuovi idiomi arricchirono il vocabolario dei compositori. Quando un compositore scrive per strumenti, gli si propone una scelta: può scrivere come se fosse per voci (e.g. Bach, Clavicembalo Ben Temperato, Fuga MI maggiore in Vol. 2) o può creare più tipicamente una figurazione strumentale. Nell'eventualità si scelga il secondo percorso, certi vincoli, normali nella scrittura vocale, dovranno essere riconsiderate.

4.1 L'estensione

La differenza più ovvia, quando si scrive per strumenti, è l'estensione: quando si scrive per violino, l'estensione per le voci contralto e soprano è irrilevante. I registri devono anche essere trattati in modo diverso in senso più sottile. Per esempio, le voci sono naturalmente attenuate nella loro regione più bassa e acquistano più sonorità man mano che salgono. Certi strumenti (oboe, fagotto) si comportano in modo opposto. Scrivere tutti i legni nella regione alta e attendersi un effetto pieno, brillante, come quello che risulterebbe dal posizionare le voci nel loro registro superiore, è contrario alla natura degli strumenti. L'effetto sarà molto più scarso, perfino lacerante. Sebbene una più esaustiva discussione sui registri sia presente nel terzo volume di questa serie (Orchestrazione), qui è sufficiente dire che, senza un'appropriata conoscenza, lo studente sarà estremamente sorpreso dalla differenza tra registri vocali e strumentali e le loro estensioni.

4.2 Incrociare (le voci e gli strumenti)

Un'altra area in cui il contrappunto strumentale e vocale differiscono è nell'uso dell'incrocio. Nel contrappunto vocale incrociare le voci in modo eccessivo è raro e fondamentale riservato a situazioni speciali dove si desidera tirar fuori una parte posizionando la voce inferiore in un registro più forte, e quello (normalmente) superiore in un registro più quieto.

Con gli strumenti, due elementi attenuano queste convenzioni:

- Il molto più grande intervallo di certi strumenti, comparato alle voci, significa che usare lo strumento, senza restrizioni, senza ricorrere costantemente ai registri estremi, porterà a incrociare frequentemente.

Questo è il caso specialmente degli archi; infatti, scrivere per quartetto d'archi senza incrociare le voci, tende a risultare piuttosto anemico.

Adagio $\text{♩} = 80$

The musical score is presented in four systems, each with four staves. The first system (measures 1-5) shows the initial entry of the strings. The second system (measures 6-11) illustrates the 'jumping' of the Viola and Violin II parts. The third system (measures 12-15) continues the texture. The fourth system (measures 16-19) shows the Violin I and Violin II parts jumping to the top of the staff. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *pizz.*, and a final *arco* marking.

Figura 22: in questo esempio, dal 3° movimento del mio 4° Quartetto, si noti come la viola e il secondo violino saltano sopra ogni altro nelle misure 6, 8, 10 e 11. Similmente, i primi e secondi violini salgono in alto alle misure 16, 17 e 19.

- Le differenze nel colore tonale possono rendere l'incrocio delle voci meno confuso per l'orecchio di quanto sarebbe per le voci.

4.3 Specifici idiomi strumentali e motivi

Prenderemo come concesso l'utilizzo di tutti gli strumenti (fatta eccezione per le percussioni) al fine di imitare le voci. Senza scendere qui in dettagli esaustivi riguardanti la scrittura strumentale idiomata per ogni famiglia, ci riferiremo agli effetti di pochi comuni idiomi strumentali verso la scrittura del contrappunto.

N.B. : essendo gli idiomi schemi consistenti, dovrebbero normalmente venire trattati come dei motivi.

4.3.1 Archi

Per la voce, il moto congiunto è la norma. Per gli archi, la nozione di "posizione" sostituisce quella di movimento congiunto: da una singola posizione, un esecutore d'archi comanda le note coprendo circa due ottave. I salti tra archi, all'interno della stessa posizione, sono completamente idiomati e davvero possono aver dato contributo alla "linea composta" citata in precedenza, tanto comune in Bach. Quando usata in un contesto contrappuntistico, tali linee che presentano costantemente dei salti, hanno bisogno di essere trattate come segue:

- Le note, all'interno di ogni "strato" di registro, dovrebbero costituire delle linee coerenti.
- Nessuno strato dovrebbe scomparire dopo un tono attivo (e.g. una dissonanza o un tono principale); esso dovrebbe giungere ad un punto di riposo o fondersi con un altro strato.
- Il disegno dei salti dovrebbe mostrare coerenza nei motivi.
- Più salti ci sono in una data linea, meno altre dovrebbero essere attive. In effetti la linea composta è già intrinsecamente contrappuntistica. Linee composte complesse multiple facilmente sovraccaricano la struttura.

4.3.2 Legni

I legni assomigliano alla voce più degli archi: essi hanno necessità di respirare (un'altra debolezza dell'approccio delle specie rigorose: lo studente non impara mai a fare uso delle pause). Certi legni sono meno agili di altri nel saltare (sebbene comunque a riguardo sorpassino la voce). I legni, tuttavia, cambiano colore molto drammaticamente da un registro ad un altro, tanto da poter diventare la rovina del bilanciamento di linee contrappuntistiche. Inoltre i legni

(ma anche gli archi) fanno molto più uso di articolazioni staccate di quanto faccia la voce. Davvero, un motivo può essere definito completamente dalle articolazioni, che sono dopo tutto un aspetto del ritmo: la durata.

4.3.3 Ottoni

Anche gli ottoni sono più vicini alla voce dei legni, in termini di difficoltà con i salti. Dove differiscono dalla voce è nella loro agilità nelle note ripetute e nel loro immenso intervallo dinamico. Anche, specialmente per gli ottoni più alti, la quantità di fiato richiesto può essere considerevole: le frasi non dovrebbero essere troppo lunghe.

4.3.4 Percussioni

Le percussioni, per loro natura, non prolungano il suono. Perciò, sebbene alcuni strumenti possano suonare linee melodiche, le considerazioni ritmiche e di colore sono più importanti della voce.

5 Forme di Contrappunto

5.1 Fuga

La Fuga è di solito considerata l'apoteosi dello studio del contrappunto.

Nel suo articolo sulla fuga, ne *Le Forme della Musica (The Forms of Music)*, la collezione dei suoi articoli nell'Enciclopedia Britannica (Encyclopedia Britannica), Donald Francis Tovey suggerisce che la fuga non è tanto una forma quanto un insieme di procedure per la struttura: la decisione di scrivere una fuga non implica pressoché nulla di una forma su larga scala, comparata ad esempio alla sonata. Analogamente, anche l'ovvia proposizione che la fuga consista di un'alternanza di entrate ed episodi è contraddetta da numerose fughe nel *Clavicembalo Ben Temperato*, che non hanno affatto episodi, e.g. la fuga in DO maggiore nel Vol. 1 e la fuga in RE maggiore nel Vol. 2. Una sonata, d'altra parte, malgrado l'enorme flessibilità circa il modo in cui i dettagli possono essere realizzati, stabilisce alcuni dei maggiori punti di riferimento della tonalità (e, in certi periodi, della tematica).

Come in altri libri *online*, qui non forniremo un sostituto per un completo trattato sulla fuga (si rimandano i lettori all'eccellente *Traité de la Fugue* di Gedalge). Tuttavia faremo alcune osservazioni sul migliore approccio di studiare la fuga e proporremo anche le definizioni delle componenti di una fuga corrispondenti alla pratica reale di Bach, contrapposti ai modelli accademici (per un completo studio musicologico della pratica della fuga di Bach ne "Il clavicembalo ben temperato", si veda Ludwig Czaczkes, *Analyse des wohltemperierten Klaviers*, sfortunatamente non disponibile in inglese. Faremo anche alcuni commenti su aspetti artistici di varie procedure per la fuga (a riguardo il capitolo di Gedalge, "La Composizione Musicale della Fuga" è eccellente, sebbene ricada all'interno del contesto della fuga accademica).

Prima di iniziare, ecco ancora qualcosa sulla fuga accademica ("la fugue d'école"): questa forma pratica, diffusa in particolare nella pedagogia musicale francese, è una costruzione artificiale, che non corrisponde a nulla nel repertorio standard. Ciò che ne giustifica l'esistenza è il fatto che concede al principiante una strada maestra per progettare le sue prime figure e una pratica sistematica in tutte le maggiori tecniche della fuga. Pedagogicamente, tuttavia, questa strada maestra è eccessivamente standardizzata. Il suo miglior uso è solamente per le poche fughe iniziali dei principianti e poi gradatamente si apre permettendo allo studente scelte più individuali. In definitiva, ci si dovrebbe avvicinare alla fuga come ad una composizione reale. Ciò implica che lo schema formale sarà una conseguenza del materiale piuttosto che uno stampo in cui il materiale viene versato.

Qualunque sia il sistema pedagogico, lo studio della fuga è visto meglio se considerato un'opportunità per esplorare lo sviluppo musicale di un dato tema, e possibilmente di un controsoggetto, in modo concentrato. Esso stimola l'inventiva, in relazione alla sua esigenza per cui il compositore ricombina costantemente una piccola linea di motivi in nuove convincenti melodie.

Normalmente comporre una fuga richiede di costruire una struttura musicale sostanziale senza maggiori idee contrastanti. In altre parole, il successo di una semplice fuga dipende interamente dalla capacità di costruire intensità, tramite lo sviluppo immaginativo di un'idea principale, in una struttura imitativa.

Esaminiamo gli elementi di una fuga, uno ad uno. Al termine del capitolo finale di questa discussione faremo riferimento alla pratica di Bach come alla norma.

5.1.1 Il tema (soggetto)

Una fuga dovrebbe essere un risultato naturale dei suoi temi. Mentre ha senso, per i principianti, usare soggetti scritti da altri, nello stesso tempo è importante per lo studente scrivere i propri temi. Un buon tema per la fuga ha le seguenti caratteristiche:

- E' concentrato, evitando troppi motivi differenti: ciò la aiuta ad avere un carattere forte e memorizzabile.
- E' melodicamente abbastanza interessante da meritare un'importante presentazione ripetuta.
- Si presta ad essere frammentato e a vari tipi di imitazione.

Uno degli obiettivi nell'insegnamento della fuga è rendere rapidamente confidente lo studente sul potenziale di sviluppo di un dato tema; ciò è un'altra ragione per richiederli, eventualmente, di comporre i propri temi.

A prescindere dalle possibilità contrappuntistiche di un dato soggetto per la fuga, il suo carattere musicale influenzerà fortemente lo schema formale della fuga. Nessuna analisi per la fuga è completa senza considerare la relazione tra il suo tema ed il modo in cui la composizione è progettata. Per fare tre esempi indicativi:

- Bach, Fuga per organo in RE maggiore, BWV 532: il virtuoso tema strumentale dà origine ad una fuga le cui caratteristiche primarie sono velocità ed impeto. Il soggetto altamente ripetitivo non è mai presentato in una stretta imitazione ed è enfatizzato da un enorme spazio. Il controsoggetto consiste nella ripetizione di due semplici motivi. L'interesse di questa fuga dipende interamente dalle sue modulazioni e dalla esaltazione delle "conversazioni" imitative combinate con assoluto successo.

- Bach, *Clavicembalo Ben Temperato*, secondo libro, fuga in MI maggiore: il soggetto è vocale nel carattere e origina il suo interesse dalla curva di canto di ogni frase, dalle strette imitazioni e dalla ricchezza dell'armonia creata dalle linee combinate. La fuga potrebbe essere mirabilmente cantata, come lo è, da un insieme vocale.
- Bach, *Clavicembalo Ben Temperato*, secondo libro, fuga in SOL maggiore: il soggetto è in un vivace stile strumentale con un intervallo di un'ottava e mezza. In modo non sorprendente questa fuga è in 3 parti (il tema ha bisogno di spazio per muoversi liberamente senza fare mucchio).

5.1.2 Risposta tonale

La risposta tonale esiste per una sola ragione: unificare, da un punto di vista tonale, il primo gruppo di passaggi del soggetto. Il desiderio di varietà nel corso delle ripetizioni, come anche gli intervalli delle quattro voci umane fondamentali (alto/basso; femminile/maschile), spiegano il motivo per cui, normalmente, i compositori alternano la tonica e la dominante nei primi passaggi del soggetto di una fuga. Certi soggetti, quando vengono letteralmente trasposti alla dominante, concedono eccessivo risalto agli altri gradi (in particolare, un 5° grado prominente all'inizio del soggetto enfatizzerà il 2° grado della scala nella risposta) oppure, nel caso di un soggetto modulante, condurrà lontano dall'asse tonica/dominante. La risposta tonale significa un cambiamento sottile del tema – che non deve richiamare l'attenzione su se stesso – permettendo al gruppo di apertura dei passaggi, come una sezione, di enfatizzare solamente la tonica e la dominante. L'importante definizione, "che non dovrebbe richiamare attenzione su se stessa", sta dietro alla manovra piuttosto astrusa spesso suggerita per trovare una risposta tonale: si deve raggiungere un compromesso tra i cambiamenti armonici e melodici richiesti e il mantenimento della chiara identità del soggetto. Questa è davvero appena una elaborazione della nostra nozione, presentata già in precedenza, di strette e remote varianti dei motivi: il compositore cerca il posto dove i cambiamenti richiesti saranno meno fuori posto.. Nella maggior parte dei casi queste collocazioni coinvolgeranno salti e/o soste ritmiche. Questa tecnica è anche rilevante al di fuori della fuga: la sensibilità al grado in cui le trasformazioni del motivo richiameranno l'attenzione su loro stesse è importante nella costruzione di qualsiasi forma. Il compositore che sottovaluterà dove l'attenzione dell'ascoltatore è probabile debba andare, non potrà mai sviluppare un senso acuto del bilanciamento della forma.

5.1.3 Controsoggetto

Il controsoggetto è un contrappunto che ripresenta il tema che, spesso (ma non sempre), aggiunge i propri motivi. Quando presente – **non** è obbligatorio – accresce e acuisce l'armonia attraverso i ritardi, etc.. Normalmente è un contrappunto reversibile con il tema, consentendo a ciascuno di apparire come un basso rispetto all'altro. Tuttavia ci sono esempi in Bach di "pseudo-controsoggetti" che non sono reversibili ma nondimeno si ripresentano: Bach

semplicemente evita le posizioni problematiche! Accidentalmente anche Bach talvolta usa motivi che si ripresentano per accompagnare il tema senza dare loro il completo contorno melodico di un genuino contro-tema. Un esempio avviene nella fuga in SOL maggiore del 1° libro del *Clavicembalo Ben Temperato* dove ciò che sembra a prima vista un normale controsoggetto (m. 6 ff, voce superiore) ricorre infatti solo in parte (e.g. m. 12 ff, voce intermedia) nel passaggio successivo e quindi molto sporadicamente.

In altre parole, la reale pratica della fuga di Bach è una forma di libera composizione, dove l'inventiva musicale e il *momentum* hanno più importanza del rigore accademico. Comunque non è sufficiente asserire semplicemente che "Bach era un genio"; piuttosto lo studente dovrebbe mirare a comprendere perché Bach diverge dalla pratica normale in tali casi. Invariabilmente, la sua soluzione è musicalmente superiore.

5.1.4 Esposizione

Nell'esposizione d'apertura di una fuga, normalmente ciascuna voce fa ingresso a turno con il soggetto e poi continua con il controsoggetto (se ce n'è uno) mentre le voci rimanenti fanno il loro ingresso. Una volta che il controsoggetto è completo, la linea continua melodicamente, normalmente senza introdurre nuovo materiale significativo. Questo piano crea un naturale crescendo strutturale. E' importante che questo effetto cumulativo sia rinforzato da dettagli che collegano gli ingressi, in particolare, l'esposizione della fuga è un buon posto per apprendere come "tenere l'ascoltatore a galla" evitando punti morti che infiacchiscono lo slancio. L'errore più comune è armonizzare gli ingressi (dopo il primo, per definizione non armonizzato) con accordi che non hanno un *momentum* tonale. Il peggiore di tali accordi è di solito la tonica in posizione fondamentale. L'abitudine di Bach è piuttosto creare tensione che conduce ad un ingresso, diciamo con una linea nascente, e/o far arrivare il nuovo ingresso stesso nello stesso tempo come ritardo in un'altra voce, così facendo il nuovo ingresso sembra inevitabile. E' raro tagliar fuori una voce per più di un tempo o due durante l'esposizione, poiché ciò indebolirebbe l'aumento dell'intensità. In particolare non è consigliabile tagliarla fuori al momento di un nuovo ingresso. Ciò crea un buco nella struttura e minacce di confondere la continuità delle parti individuali.

Il piano armonico dell'esposizione è semplice: in una fuga tonale, i primi due ingressi sono sempre rispettivamente nella tonica e nella dominante. Comunque Bach non sempre si limita a continuare semplicemente l'alternanza. A volte il terzo ingresso sarà nella dominante e il quarto ingresso ritornerà alla tonica. Nuovamente, il suo disegno complessivo è governato da decisioni artistiche e non da convenzioni.

Infine, un accenno alle interpolazioni tra gli ingressi all'interno dell'esposizione. Tali mini-episodi, talvolta chiamati, *codette*, servono a numerosi obiettivi:

- Essi spezzano la squadratura degli ingressi successivi equidistanti.
- Essi talvolta permettono una modulazione più liscia (alla dominante o alla tonica, come necessario).
- Essi possono essere usati per creare più *momentum* per il nuovo ingresso.

5.1.5 Episodio

Un episodio è una porzione della fuga dove il soggetto non appare come un tutto melodico. La maggior parte degli episodi sono costruiti come sequenze armoniche e disegnano i loro motivi dal tema e dal controsoggetto. Dovuto alla prevedibile natura di qualche sequenza, gli episodi frequentemente “abbassano la temperatura” della fuga, consentendo alla forma di rilassarsi, di respirare. Spesso la voce successiva, da presentare al competente soggetto, è assente durante l’episodio, facendo il suo ritorno con l’ingresso di un evento speciale. Questo tipo di episodio è perciò anche più esile nella struttura. Come citato in precedenza, occasionalmente Bach scrive fughe senza alcun episodio.

5.1.6 Esposizione Interna

La fuga si è originata dal vecchio mottetto vocale, dove ciascuna linea di testo genera un separato punto di imitazione. La maggior parte delle fughe riflettono queste origini, in un cambiamento tra gli ingressi del soggetto, possibilmente a gruppi di due o 3 voci, ed episodi, dove il soggetto non è presente interamente. Mentre la prima esposizione nella fuga normalmente porta dentro tutte le voci una dopo l’altra, queste “esposizioni interne” sono molto meno prevedibili, sia rispetto al numero di ingressi (talvolta solamente uno), che per l’organizzazione tonale. Da un punto di vista formale, sarebbe monotono ricominciare ciascuna esposizione più interna soltanto con una voce; pertanto le voci, prive di soggetto, invece di fermarsi di solito continuano in imitazione libera. Il controsoggetto, se ce n’è uno, può essere o meno presente.

Infine, gli ingressi più interni normalmente esplorano le aree tonali lontano dalla tonica, spesso arricchita attraverso la modulazione sequenziale⁵ nel precedente episodio. In questo senso, gli episodi e gli ingressi più interni formano una sorta di sezione di sviluppo, sebbene non nel senso della forma sonata; in quest’ultima, l’andatura e l’intervallo della modulazione normalmente aumenterebbero; normalmente non è questo il caso nella fuga.

⁵ NDT: “modulazione sequenziale” intesa come modulazione mediante successioni.

5.1.7 Stretto

Per lo stretto, ci sono da fare due puntualizzazioni.

Primo, mentre la consuetudine di una serie di sempre più vicini stretti nella fuga accademica può davvero creare senso di attesa, tali schemi non sono in assoluto la norma nelle fughe di Bach. Ci sono molte fughe di Bach che usano lo stretto, qui e là, in nessun particolare ordine di prossimità di imitazione (e.g. la fuga in MIb minore dal 1° libro del *Clavicembalo Ben Temperato*). Pure Bach sembra aver concepito uno speciale tipo di fuga, consistente interamente di una imitazione di stretto. Come esempi, si vedano le fughe citate sopra come non aventi episodi: la fuga in DO maggiore nel Vol. 1 e la fuga in RE maggiore nel Vol. 2 del *Clavicembalo Ben Temperato*.

Secondo, un'annotazione: parte della preparazione per scrivere una fuga implica studiare il suo soggetto rispetto ai suoi motivi e i loro potenziale per lo sviluppo, come anche cercare possibili canoni. Nel ricercare i canoni, un utile punto di partenza è la ricerca per sequenza all'interno del soggetto: un soggetto che apre con una sequenza automaticamente concede pochi canoni dove gli ingressi della parte seguente semplicemente raddoppiano l'unità della sequenza alla terza o alla sesta. Poiché la parte più udibile di qualsiasi imitazione canonica capita all'inizio dell'imitazione, anche se il canone crolla dopo l'apertura, l'effetto può ancora essere di successo. Questa regola si applica anche se la sequenza è mimetizzata.



Figura 23: il secondo motivo (a2) del tema, qui, è semplicemente una fioritura del primo (a1). La sequenza sottostante è evidente.

5.1.8 Punto pedale

Il punto pedale, una parte obbligatoria della fuga accademica, non è, una volta ancora, una norma in Bach. I pedali tonici spesso terminano le fughe di Bach semplicemente perché sono un buon modo per stabilizzare l'armonia e il ritmo della modulazione tipici di tutte le fughe.

5.1.9 Terminare una fuga

La difficoltà di terminare una fuga risiede nel fermare il suo *momentum*. Ci sono numerosi modi comuni per realizzare ciò (essi possono anche essere combinati).

- Stasi armonica: arrivo su una dominante e/o un pedale tonico, come un mezzo di azione frenante il moto in avanti.
- Dissolvere la struttura imitativa: il movimento in avanti generato dal contrappunto continuo lascia il posto ad una struttura più semplice, più facile da portare ad un termine.
- Culmine e risoluzione: per definizione un culmine (*climax*) è un punto alto, seguito da una risoluzione. Una volta che la fuga ha raggiunto il suo culmine, la cadenza fornisce la risoluzione finale.

5.1.10 Fughe Multiple

Ci sono due tipi di fughe multiple:

1. Una fuga completa é presentata su un soggetto; la sua cadenza finale è collegata ad un'altra fuga pienamente elaborata su un nuovo soggetto, e così via, fino a tre o, occasionalmente, quattro soggetti. Una volta che i soggetti separati son stati sviluppati individualmente nelle loro rispettive fughe, l'ultima fuga termina con una o più presentazioni dei soggetti combinati, i quali naturalmente son stati composti dall'inizio in un contrappunto reversibile. Questa combinazione finale culminante può essere compensata da un'enfatizzazione di una cadenza, sempre un evento speciale nella normalmente continua struttura della fuga. Altrimenti il suo arrivo sarà preparato da un accumulo di intensità nel registro, struttura, armonia, etc.. Questa sintesi finale porta graziosamente la normale, cumulativa natura della forma fugale ad un picco e nello stesso tempo aggiunge una potente spinta psicologica, stimolante la memoria dell'ascoltatore con il ritorno del materiale tematico da una precedente sezione. Questo è di gran lunga il tipo più comune di fuga multipla.
2. Tutti i soggetti sono presentati simultaneamente, dal primo ingresso in avanti. L'effetto è solo lievemente più denso di una fuga con un forte controsoggetto, poiché la sola differenza realmente osservabile avviene nel primo ingresso.

5.1.11 Le questioni più importanti: flusso e *momentum*

Come abbiamo ripetutamente sottolineato in precedenza, Bach non è schiavo di formule. Quando egli devia da soluzioni più schematiche, è sempre interessante considerare perché. La risposta di solito è trovata nel modo in cui i cambiamenti o rendono la linea più interessante, arricchendo l'armonia, o in qualche modo incrementano lo slancio del pezzo complessivo. Premesso che la fuga funziona principalmente per accumulazione, piuttosto che attraverso forti contrasti, in ciascuna fuga di Bach è affascinante rintracciare le onde dell'intensità che si sviluppa, e poi rimarcare come i dettagli della costruzione sono rifiniti per rinforzare l'enfasi, variare la linea melodica, guidare più potentemente in un ingresso o culmine (*climax*), etc. . La maestria reale della fuga mostra se stessa, finalmente, nella maestria del movimento musicale. Ciascuna fuga di Bach ha il

suo proprio carattere, che si origina dal suo materiale, ed è un'unica composizione con la sua propria forma.

5.1.12 La fuga oggi: nuove possibilità

Ci si potrebbe meravigliare che qualcosa potrebbe ancora essere fatta con questa venerabile forma. Nel ventesimo secolo, sia Hindemith che Shostakovitch composero maestose collezioni di fughe per pianoforte. Come risposta personale a tale questione, io ho composto dodici preludi e fughe per piano, nel 2008. Ciascuna fuga contiene qualche originalità tecnica. Esempi includono, tra le altre possibilità:

- una lenta scrupolosa fuga, terminante con una esposizione al contrario ([DO#](#)).
- Una fuga in stretto, in cui ciascuno stretto aumenta la dimensione dei salti nel soggetto ([Mib](#)).
- Una fuga energica con un ampissimo intervallo del soggetto: talvolta è condiviso tra le due voci più esterne ([MI](#)).
- Una fuga con un soggetto non monofonico ([SOL](#)).
- Una fuga su un soggetto in un modo simmetrico, dispari, che conduce ad una risposta non convenzionale. Essa termina mediante frammentazione in silenzi ([SOL#](#)).
- Una grande imponente fuga, con numerosi episodi interamente monofonici ([SI](#)).

(I collegamenti sono alle esecuzioni di questi preludi e fughe. I collegamenti all'intero gruppo possono essere trovati [qui](#)).

5.1.13 Fuga drammatica: Beethoven, Mahler, etc.

La fuga non è intrinsecamente una forma drammatica, costruita attorno all'improvvisazione, ai maggiori contrasti. Piuttosto la sua intensità si origina dalla ritmica accumulata, dal *momentum* armonico e del contrappunto. Poiché le forme sonate si sviluppano attraverso i contrasti, e le forme fugali si sviluppano mediante maggiore o minore accumulazione lineare d'intensità, la combinazione delle due può dare origine a grandi strutture intriganti, con variabili gradazioni di slancio.

I compositori, infatti, hanno sperimentato l'uso della fuga in forme ibride. Per esempio, la fuga nel gigantesco Preludio e Fuga per organo in MI minore di Bach (BWV 548) combina i principi della fuga e del concerto. Seguendo la potente cadenza finale della prima sezione fugale, la monumentale sezione intermedia alterna passaggi fugali e più brillante scrittura del tipo-toccata. L'opera è smussato dal ritorno letterale della prima sezione. Si noti la differenza tra questo tipo di movimento, incorniciato da una fuga ricorrente, e limitato ad un soggetto, e il tipico stile toccata in Buxtehude ed altri predecessori di Bach: i primi di fatto

mai riportano indietro il materiale fugale precedentemente ascoltato: i loro lavori perciò tipicamente hanno più una qualità di improvvisazione.

Beethoven introduce le fughe in stile sonata in molte delle sue tarde opere, esplorando le possibilità di interruzione drammatica. In questi pezzi, un culmine nella fuga conduce ad una sosta non conclusiva, seguita da un ritorno o da una elaborazione di qualche precedente materiale (non-fugale) presentato, spesso da un altro movimento. Alla fine la fuga ritorna e conduce ad un più potente apice.

Queste possibilità sono portate oltre da Mahler, e.g. nel movimento fugale finale della sua 5° Sinfonia. L'uso drammatico di Beethoven delle interruzioni e dei contrasti all'interno della fuga è qui espansa secondo una scala temporale, e con l'intera orchestra. Il principio è lo stesso ma la portata emotiva è più ampia.

La differenza tra tali forme ibride e, diciamo, l'inserzione di una sezione fugata in un movimento di sonata, ha a che fare con le proporzioni complessive (la fuga non è solo un piccolo episodio in un insieme non-fugale), con il materiale usato (le sezioni non fugali possono fare uso di materiale contrastante, laddove in un episodio fugale in una sonata, di solito il tema fugato è derivato dal principale materiale del movimento), e con il fatto che la fuga **ritorna** come un maggior punto di ritorno formale.

Un altro aspetto critico di tali forme ibride drammatiche è il modo in cui le sezioni fugali sono saldate nell'insieme: le sezioni fugali e non-fugali sono connesse con transizioni propulsive piuttosto che direttamente delimitate con solide cadenze.

Alan Belkin: Principi di Contrappunto - 47/55

76 $\text{♩} = 100$

Ww. *f*

Br. (+ piano) *f*

Str. *f*

79

Ww. *f*

Br. *p* *f*

Str. *f*

83 rit. poco a poco

Ww. *dim.* *p*

Br. *dim.*

Str. *dim.* *p*

The musical score consists of three systems. The first system (measures 87-92) includes parts for Woodwinds (Ww.), Brass (Br.), Percussion (Perc.), and Strings (Str.). The woodwinds and strings play a complex, rhythmic fugue with various dynamics (cresc., f, dim., p, fimp., pp) and articulations (pizz., arco). The percussion includes cymbals and vibraphone. The woodwinds have a more melodic line with some triplets. The strings provide a dense harmonic and rhythmic foundation.

Figura 24: in questo esempio, dalla mia 5° sinfonia, una vigorosa fuga arriva ad un culmine (*punto culminante* : *piatti in m. 88*), che serve da punto di ritorno ad una sezione di contrasto, in una struttura più semplice e stratificata. Questa sezione non è basata in alcun modo ovvio sul materiale fugale; il suo obiettivo è piuttosto aumentare la portata emotiva della musica.

Infine, citiamo un'intrigante possibilità: usare la struttura fugale nell'orchestra simultaneamente con una continuità non fugale, in due piani differenti. Quest'area rimane largamente inesplorata.

5.2 Canone

Il canone è una venerabile forma, con radici nella musica popolare, nei caroselli di bambini e nella musica d'arte che si perde in molti secoli addietro.

La maggior parte dei trattati sul contrappunto elencano i vari tipi di canone. Per ciascun tipo di imitazione vi corrisponde un tipo di canone; non è necessario qui ripetere tale lista. Tuttavia non tutti i tipi di canone sono ugualmente interessanti o utili da un punto di vista musicale. Alcuni sono così astrusi da non essere nulla ma enigmi musicali, di interesse puramente ricreativo. Meno l'imitazione all'interno di un canone diviene ascoltabile, altrettanto meno probabile è trovarla applicata al di fuori di tali giochi musicali.

La più comune sorta di canone, in definitiva, è quello presentato di solito come il più semplice: il canone a due parti all'unisono o all'ottava. Tuttavia la sua semplicità è menzognera. E' agevole da **vedere** e da **ascoltare** ma essa poggia su un serio problema di monotonia armonica. La ragione è ovvia: la seguente voce sta sempre ripetendo le stesse altezze come quella principale che, a turno, suggerisce di nuovo ancora le stesse armonie. Se questa stasi armonica non è superata, il canone diventa un circolo armonico senza fine e senza scopo. Esistono tre comuni modi per aggirare tale problema:

- Usare armonie in rapporto di terza per evitare accordi ripetuti



Figura 25: si noti come l'arrivo sul SI nella misura 3 della parte principale comporti un accordo di MI minore invece che un altro accordo in DO maggiore.

- Reinterpretare le note di passaggio come toni di accordi e viceversa



Figura 26: si noti come il LA - una nota di volta accentata - nella m. 3, divenga un tono dell'accordo nella misura 4.

- Aggiungere una parte libera, più spesso nel basso. In effetti questo è il modo di rendere le prime due soluzioni più agevolmente udibili.

Altri canoni, trovati frequentemente, includono canoni a due parti e canoni con capovolgimento, in diversi intervalli, spesso con bassi aggiunti.

Una inconsueta forma di canone, che sembra esser stata inventata da Brahms, può esser chiamata il “canone variazione”: qui la parte seguente è una versione fiorita della parte principale. Un bell’esempio può essere visto nelle *Variazioni per Piano*, Libro 1, Variazione 12, di Brahms-Paganini.

5.3 Passacaglia e Ciaccona

La passacaglia e la ciaccona sono forme di variazione continua. Le variazioni tendono ad essere di tipo largamente contrappuntistico; ciascuna variazione sviluppa i suoi propri motivi in strutture imitative o stratificate mentre viene ripetuta la melodia principale (passacaglia) o la progressione armonica (ciaccona).

Come in qualsiasi gruppo di variazioni, le difficoltà con la forma complessiva sono causate dalla monotonia potenziale delle sezioni multiple adiacenti. La miglior soluzione a questo problema è creare gruppi irregolari di variazioni, attraverso motivi simili, strutture, progressioni di valori di note, ecc. . Tale raggruppamento permette la creazione di più alte e asimmetriche unità formali, mitigando l’ovvia periodicità della forma.

excerpt from Passacaglia and Fugue
from Symphony #3, by Alan Belkin

The musical score is presented in four systems, each with three staves (treble, alto, and bass clefs). The first system, labeled 'Introduction', shows a fragmented bassoon theme in the bass clef, with a slow melody in the oboe above it. The second system, labeled 'Var. 1', shows a more active flute melody in the upper register. The third system, labeled 'Var. 2', shows a more energetic structure of strings. The fourth system continues the string structure. The score includes dynamic markings such as ppp, p, and pp.

© Alan Belkin, 1992-3, revised 1997, 2000

Figura 27: in questo esempio, tratto dalla mia 3° Sinfonia, il tema della passacaglia (qui nel basso) è presentato innanzitutto in modo frammentario (nell'introduzione), sotto una lenta melodia di oboe. Nella Var. 1, una più attiva melodia di flauto appare al di sopra del tema. La Var. 2 segue con una più energica struttura di archi. Così le tre presentazioni creano una progressione in un *momentum* musicale.

Dopo una serie di variazioni raggruppate, solitamente segue un maggior contrasto di qualche sorta.

6 Usi del contrappunto nel mondo reale

A parte le forme di contrappunto citate nel capitolo 5, nessuno studio del contrappunto è completo senza uno sguardo alle applicazioni quotidiane del contrappunto. Perfino per il musicista che non intenderà mai scrivere una fuga, quanto segue sono applicazioni dirette della formazione nel contrappunto:

- Maggior attenzione alle parti interne in generale.
- Capacità di scrivere parti secondarie più vivaci e interessanti nell'orchestrazione e nell'arrangiamento.
- Capacità di scrivere meglio musica da camera; maggior ricercatezza nella ripartizione dell'interesse tra gli esecutori.
- Maggior fluidità e varietà nelle tecniche di transizione e sviluppo in tutte le forme musicali.
- Una più intima comprensione e apprezzamento delle maggiori opere di contrappunto appartenenti ai vari periodi.

6.1 Il contrappunto nelle forme non polifoniche

6.1.1 Transizione

L'importanza del contrappunto per le transizioni deriva dal fatto che, attraverso la sua vera natura, il contrappunto incoraggia la sovrapposizione: le frasi non sempre iniziano e terminano nello stesso tempo. Attraverso la sovrapposizione, le giunzioni tra sezioni possono essere mimetizzate.

6.1.2 Evitare la squadratura

Come affermato in precedenza, pensare in modo "contrappuntistico" incoraggia la sovrapposizione. L'abitudine a mantenere sempre vivo l'interesse in almeno una parte, anche quando un'altra esegue una cadenza, rende più interessante il fraseggio e attenua la squadratura della costruzione.

6.1.3 Sviluppo

Lo sviluppo comporta il presentare materiale esposto in precedenza sotto una nuova luce, fornendo contemporaneamente unità e varietà. Ricombinare motivi familiari in nuove linee, come avviene nella fuga, è uno dei migliori modi per realizzare ciò. Anche la sensibilità a trasformazioni dei motivi, nonché il grado di lontananza dalle loro forme originali, è utile a prolungare il materiale il più riccamente possibile.

6.1.4 Variazione

L'applicazione del contrappunto alla variazione è doppia:

- Primo, le tecniche di elaborazione degli intervalli apprese nelle terze specie corrispondono abbastanza esattamente alla tecnica classica della variazione fiorita, laddove le note essenziali di un tema vengono riempite ed arricchite.
- Secondo, uno dei migliori modi di presentare materiale in nuovi contesti è aggiungere ad esso il contrappunto.

7 Conclusioni: Contrappunto e ricchezza emotiva

Rimane un punto finale: come tutte le giustapposizioni musicali, il contrasto tra le linee, affinché possa essere efficace, dipende dalla sensibilità del compositore al carattere musicale. Il contrappunto può arricchire la musica, dal livello dei singoli motivi a quello dell'intero pezzo.

Ben insegnato, il contrappunto dovrebbe incoraggiare e abilitare la profondità del pensiero musicale, e aiutare ad accrescere la portata emotiva del compositore.

8 Ringraziamenti

Gradirei ringraziare le seguenti persone per i loro commenti e suggerimenti: Sylvain Caron, Guillaume Jodoin, Charles Lafleur, Philippe Lévesque, Martin Nadeau, Réjean Poirier, e Massimo Rossi. Daniel Barkley ha gentilmente trascorso una gran quantità di tempo aiutandomi con gli esempi musicali.

9 Bibliografia

- Benjamin, Thomas. *Counterpoint in the Style of Bach*. New York: Schirmer Books, 1986.
- Gedalge, André. *Treatise on Fugue*. Mattapan, Mass.: Gamut Music Co., 1964.
- Jeppesen, Knud. *Counterpoint*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, Inc., 1939.
- Koechlin, Charles. *Etude sur l'écriture de la fugue d'école*. Paris: Max Eschig, 1933.
- Koechlin, Charles. *Précis des Règles du Contrepoint*. Paris: Heugel, 1934.
- Oldroyd, George. *The Technique and Spirit of Fugue*. London: Oxford University Press, 1974.
- Piston, Walter. *Counterpoint*. New York: W. W. Norton and Co., 1947
- Prout, Ebenezer. *Fugue*. New York: Haskell House Publishers, 1969.
- Salzer, Felix, and Carl Schachter. *Counterpoint in Composition*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1969.
- Schoenberg, Arnold. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1994.
- Schoenberg, Arnold. *Preliminary Exercises in Counterpoint*. New York: St Martin's Press, 1970.

- Soderlund, Gustave. *Direct Approach to Counterpoint in the 16th Century Style*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1947.
- Tovey, Donald Francis. *A Companion to "The Art of Fugue"*. London: Oxford University Press, 1960.
- Tovey, Donald Francis. *The Forms of Music*. New York: Meridian Books, 1963.

© Alan Belkin, 2000, 2008. Esiste prova legale dei diritti d'autore. Questo materiale può essere utilizzato senza costi purché venga specificato il nome dell'autore.