

ARNOLD SCHOENBERG

**MODELLI**  
**PER**  
**PRINCIPIANTI DI**  
**COMPOSIZIONE**

*COMPENDIO E GLOSSARIO*

Copyright 1942, 1943 by G. Schirmer, Inc. - New York

Internas

Modelli per principianti di  
Schoenberg, Arnold

TEO 37 SCH 1



\*00398531\*

EDIZIONI CURCI - MILANO

## P R E F A Z I O N E

Questa è la seconda versione, riveduta ed ampliata, del compendio da me preparato per i principianti di composizione in un corso estivo di sei settimane all'Università di California a Los Angeles. Sebbene la prima versione fosse stata compilata in gran fretta ed in un periodo in cui mi trovavo occupato con altri lavori (di composizione, per esempio, la quale per me non rappresenta una pura e semplice occupazione), e benchè prevedessi di poter forse insegnare alcune norme teoretiche ma non molta pratica tecnica, fui sorpreso dal successo di questo compendio. Esso fu di tale aiuto ai miei allievi che persino quelli fra di loro dotati di scarsa abilità creativa e di poca musicalità riuscirono a stendere un piccolo minuetto o persino uno scherzo nient'affatto cattivo.

Questo successo m'indusse ad interrompere il mio lavoro, sacrificando ancora una volta il compositore al didatta, affine di realizzare questa seconda versione, con la speranza di renderla ancor più utile ed efficace.

Gli scopi principali di questo compendio sono: l'**allenamento dell'orecchio**, lo sviluppo del **senso della forma**, e la comprensione della **tecnica e della logica** della costruzione musicale.

Gli studenti che desiderano diventare insegnanti di musica in collegi, in scuole superiori o elementari devono conoscere lo studio della composizione, ma, secondo la mia esperienza, se pochi sanno scrivere senza l'aiuto del pianoforte, ancora in minor numero posseggono il senso della relazione fra la melodia e l'accompagnamento. Inoltre, molti, che potrebbero essere ottimi strumentisti, non hanno fantasia creativa, mentre sovente quelli che hanno del talento pensano che, oggi, sia lecito scrivere qualsiasi cosa: essi hanno udito dissonanze d'eccezione persino nella musica popolare e ritengono di poterle applicare altrettanto bene nei loro tentativi di composizione di forme piccole ma costruite con logica.

In considerazione di ciò, parecchi anni fa io introdussi nell'insegnamento un nuovo metodo per arrivare alla **coordinazione di melodia ed armonia**, che mentre rende più facile il comporre persino a quegli allievi che non hanno desiderio nè possibilità per la creazione musicale, ha anche dimostrato di contribuire considerevolmente all'educazione dell'orecchio.

In questo compendio si pone frequentemente l'accento sul concetto di variazione, essendo questo lo strumento più importante per creare con logica nonostante la varietà. Anche un principiante senza gran talento creativo sarà in grado di comporre almeno altrettanto bene quanto occorra per essere promosso ad una classe superiore se egli studierà i diversi modi con cui la variazione è applicata alle semplici forme di base e se proverà poi ad impiegare analoghi metodi nei propri tentativi.

Egli osserverà che anche un cambiamento nelle successioni armoniche richiede un adattamento, producendo in tal modo nuove forme del motivo. Egli dovrebbe studiare con molta cura i modelli di armonie per le proposizioni di due battute, che mostrano parecchi modi per arricchire l'armonia: e quando giungerà ad afferrare i principi, sarà in grado di applicare tali metodi non soltanto alle proposizioni, ma anche a molti altri segmenti. Questa conoscenza è veramente importante per la creazione delle

cadenze sui vari gradi e, nella sezione di «elaborazione» dello scherzo (vedi pag. 11 del compendio), per realizzare l'armonia modulante dei modelli e delle progressioni. Lo studente dovrebbe familiarizzarsi anche con i «concatenamenti di fondamentali» che producono armonie di «passaggio».

Senza dubbio non tutti questi problemi tecnici sono nelle possibilità di un principiante. Ma lo studio e l'analisi degli esempi renderanno familiari tali procedimenti e potranno stimolare un futuro compositore a scrivere in un modo più degno.

Lo studente dovrà anche studiare le stesse forme nelle opere dei classici. Innanzitutto è raccomandato lo studio delle sonate per pianoforte di Beethoven, poichè le loro forme, di solito, sono più semplici persino di quelle di Mozart o di Haydn. Ed in questo suo lavoro, lo studente non dovrà stupirsi se nelle opere dei suddetti maestri troverà delle caratteristiche di cui questo compendio non tratta, poichè in un breve corso come questo è praticamente impossibile insegnare tutto ciò che l'immaginazione e la fantasia di un maestro può inventare. Molte volte si tratta di eccezioni possibili soltanto ad un talento veramente grande, ad una tecnica superiore, e — forse — soltanto al genio. Inoltre lo studente deve considerare che questi esempi mostrano solamente **una via** per avvicinarsi alla tecnica della composizione, ed in nessun caso deve pensare che un compositore lavori in maniera così meccanica. Ciò che fa vera musica è unicamente ed esclusivamente la capacità inventiva, l'immaginazione e l'ispirazione di una mente creatrice — se e quando un creatore «ha qualcosa da esprimere».

Nondimeno uno studente non dovrebbe mai scrivere semplici note vuote. Sempre egli deve cercare di «esprimere qualcosa». Segnando il movimento ed il carattere con termini quali *cantabile*, *agitato*, *con spirito*, *grazioso*, *scherzando*, *gaio*, *vivace*, *grave*, ecc. egli può vedere che la sua immaginazione è stata stimolata a fargli produrre pezzi di carattere ben definito, come una canzone, un allegro agitato, uno scherzo arguto, una graziosa gavotta, oppure un notturno o una rapsodia di carattere vago ed indefinibile. Già dall'inizio, in questo modo un allievo può scrivere con maggior spontaneità, senza escludere la cosciente applicazione delle sue conoscenze tecniche.

# COMPENDIO

## I

### COORDINAZIONE DI MELODIA ED ARMONIA

Al fine di ottenere coordinazione di melodia ed armonia, nei suoi primi esercizi lo studente impiegherà soltanto i suoni dell'**armonia sottostante**.

I suoni estranei a tale armonia devono essere aggiunti ai suoni delle forme dell'accordo spezzato solamente come **note di passaggio, ritardi, fioriture od altre note accessorie**, secondo il consiglio dato sotto c) e d).

Già dall'inizio tutti gli esercizi dovranno essere trasportati in **parecchie tonalità**, così che lo studente possa venire a trovarsi a proprio agio in ognuna di esse in breve tempo.

**(A) Costruzione di motivi o proposizioni di due battute su una sola armonia.**

a) Negli esempi 1-4 sono usate in valori di minima e di semibreve soltanto forme di accordi di tonica spezzati. Lo studente dovrebbe sforzarsi a trovare il maggior numero possibile di modi diversi di **spezzare un accordo**.

b) Negli esempi 5-11 gli stessi ed altri analoghi disegni ricavati dall'accordo spezzato sono adattati a **ritmi diversi**. La ripetizione delle note contribuisce alla varietà ritmica e spesso produce modelli caratteristici.

c) **Aggiunta di note di passaggio**. All'inizio, queste note dovrebbero essere usate preferibilmente soltanto sul tempo debole (es. 12-15).

d) **Note accessorie ed altri abbellimenti** sono aggiunti ai disegni fondamentali (es. 16-19).

Lo studente dovrebbe sempre cercare di ottenere varietà ritmica. Può ben darsi che nei suoi esercizi non tutto sia « bello » o « melodioso » o « perfettamente equilibrato » (\*). L'insegnante correggerà o cancellerà le parti peggiori degli esercizi e spiegherà perchè sono troppo poveri o troppo pieni. Dapprima la sola cosa importante è di ingegnarsi a trovare il maggior numero possibile di disegni, poichè afferrare in questo modo il concetto di variazione e le sue possibilità tecniche sarà di grande vantaggio allo studente quando, più avanti, cercherà di inventare vere melodie, istintivamente e spontaneamente.

Si osservi la **differenza** fra la **prima** e la **seconda** battuta della maggior parte delle proposizioni. Generalmente la seconda battuta conterrà minor numero di caratteristiche e minor movimento della prima (es. 6, 8, 9, 10, 12, 13, 16, 18).

**(B) Costruzione di proposizioni di due battute su due armonie.**

su I-V (Es. 20-29)

» I-VI ( » 30-36)

» I-IV ( » 37-43)

» I-III ( » 44-50)

» I-II ( » 51-57)

Negli esempi 34 e 36 sono inserite delle note cromatiche.

Negli esempi 41-42 un accordo di **settima di dominante artificiale** accentua la successione verso il IV.

(\*) Anche gli esempi di questo compendio sono talvolta poco equilibrati, o persino poco melodici. Essi non sono fatti per il bello, ma esclusivamente per mostrare l'applicazione di procedimenti tecnici.

Gli es. 44-50 usano il III **nella forma di un accordo di dominante (settima) artificiale**. Questo accordo è particolarmente consigliabile quando la battuta successiva dovesse iniziare col VI oppure, con una cadenza d'inganno, col IV o col II (es. 47 a, 48 a, 49 a).

Il II appare più frequentemente nel suo **primo rivolto**, oppure come accordo di  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{4}{4}$  o  $\frac{3}{2}$ . Usando l'accordo allo stato fondamentale si faccia attenzione alle **quinte parallele**.

### (C) Proposizioni di due battute su tre armonie.

Queste proposizioni dovrebbero essere usate altrettanto sistematicamente che gli esercizi precedenti. Qualche volta, però, uno studente, persino in questo primo periodo di studi, può aver cercato di «inventare» tali forme istintivamente. In ogni caso i disegni e le caratteristiche ritmiche e melodiche dovrebbero stimolarlo a produrre materiale analogo a quello mostrato nei modelli.

Si osservino alcune delle caratteristiche ritmiche, per esempio le **sin copi** negli es. 59, 64, 65, 79 e 83; e l'aggravamento delle caratteristiche ritmiche negli esempi 58, 61, 62, 67, 67 a, 69, 75 e 76. Alcune di esse sono rigorose, altre sono libere.

In più si dovrebbe studiare il **trattamento della seconda battuta**. La sua relazione con la prima battuta potrebbe essere paragonata alla relazione di un tempo forte con uno debole. Ma proprio come un tempo debole talvolta porta un accento, così una seconda battuta di una proposizione non sempre necessariamente rappresenta un declino. Qui si trovano gli aggravamenti su riferiti, ed anche le «riduzioni» ottenute, queste ultime, mediante l'omissione di caratteristiche secondarie (es. 60, 66, 78, 80, 81).

Si osservi inoltre il molteplice uso degli incisi del motivo segnati con a, a<sup>1</sup>, a<sup>2</sup>, ecc. Un consiglio per questa tecnica potrebbe essere dato così: **se il ritmo è esattamente o approssimativamente lo stesso, l'intervallo può essere cambiato liberamente**, perchè il ritmo è più percettibile dell'intervallo. Spesso un ritmo è «trasportato» da un tempo forte ad uno debole e viceversa (es. 59, 65, 76 e 79).

### (D) Proposizioni di due battute su più di tre armonie.

Alcuni modelli si trovano negli es. 86-93. Mentre, per il momento, sarebbe troppo difficile ad un principiante scrivere simili esercizi nel modo meccanico dei precedenti, sarà più facile farlo quando si saranno afferrati i modi di inserire armonie di «passaggio» indicati negli es. 167-188. Studiando tutti questi modelli lo studente dovrebbe rendersi conto che il principio fondamentale per ottenere un'armonia più ricca è un movimento semi-contrappuntistico del basso, al quale le altre voci non possono mancare di partecipare. E' la tendenza all'indipendenza delle voci che produce un movimento più ricco dell'armonia. Le varianti 86 a, 90 a, 91 a e 93 a mostrano che possono essere sufficienti anche meno armonie.

Si osservi l'impiego «ad imitazione» degli incisi del motivo nell'accompagnamento degli es. 90 e 92.

## II

### MOTIVO E INCISI DEL MOTIVO IN PROPOSIZIONI DI DUE BATTUTE

Nelle proposizioni, gli elementi caratteristici del motivo (incisi) di solito compaiono più di una volta. In questo modo può essere stabilito un motivo che nella sua continuazione si mostrerà in varianti più numerose e più

ricche, sviluppano altre e più numerose proposizioni ed altri segmenti di varia proporzione e funzione.

(A) La maggior parte di queste proposizioni sono semplicemente variazioni di esempi dell'inizio. Così il 94 è derivato dal 12, il 95, 96, 97 dal 13; ecc.

**(B) Altre differenti maniere di utilizzare gli incisi del motivo.**

Lo studente osserverà che tutti questi esempi contengono in un modo o nell'altro le tre note iniziali (o il loro ritmo) dell'es. 119. Esse compaiono in semplici ripetizioni, in trasposizioni, rivoltate, aggravate, trasportate su altri tempi, ecc.

Lo studente dovrebbe applicare tutti questi trattamenti ad ogni suo esercizio.

Molti di questi esempi non sono equilibrati oppure non hanno un accompagnamento adatto. Ma l'esempio 132, una variante dell'es. 131, è usato più avanti (226 e 231) per costruire una frase ed un periodo. Esso serve a sperimentare cambiamenti e variazioni del genere indicato anche se il risultato è assai povero.

Gli esempi da 147 a 150 derivano dai modelli 140 e 141. Là essi sono basati su I-V. Ma gli esempi 149-150 usano un'armonia ben più ricca, quantunque questi pure incomincino sul I e terminino sul V. Persino esempi come 130 e 144, decisamente sovraccarichi, possono essere di una certa utilità se trattati come 130 a e 144 a.

**(C) Alcuni modelli di accompagnamento.**

Nello stile pianistico non è necessario che l'armonia sia sempre completa ad ogni tempo. Al contrario, se non è proprio per esprimere un determinato carattere, l'inserzione di pause in una o in più voci darà trasparenza e produrrà spesso un caratteristico « **motivo dell'accompagnamento** », vale a dire un disegno ritmico che potrà essere usato, con piccoli adattamenti, nel seguito. Un tale modello, anche all'interno di una piccola proposizione, può essere costituito da svariati elementi, vedi es. 152, 155, 156, 157, ecc.; sebbene anche un solo elemento possa essere talvolta utile: ad esempio il disegno « in modo di marcia » degli es. 158, 159, 161 e 163. Il **movimento indipendente** di una o più voci — se non interferisce con l'armonia, nè la rende oscura — è sempre pregevole, come si può osservare negli es. 159, 164 (col quale più avanti sono costruiti una frase ed un periodo, es. 224 e 230), 165 e 166. Per lo più l'indipendenza di quelle voci non è considerevole, dato che esse seguono semplicemente il movimento della melodia. L'es. 162 a mostra che questo modello può anche essere accompagnato senza un tale movimento, ma l'es. 162 b mostra un trattamento più libero.

**(D) Modelli di armonie per proposizioni di due battute.**

L'es. 167 mostra — all'inizio sistematicamente — alcune delle più sicure successioni armoniche. L'attenzione è rivolta all'uso dei rivolti delle triadi e degli accordi di settima e all'uso delle « trasformazioni » degli accordi su alcuni gradi: dominanti artificiali, settime diminuite, ecc. Queste trasformazioni sono prodotte mediante l'uso di « note cambiate » derivate da « regioni relative » alla tonalità. Gli esempi sono basati su concatenamenti di fondamentali « forti » o « ascendenti », e « fortissimi », rispettivamente secondo il modello V-I, V-III, e V-VI, V-IV. Naturalmente, non tutto ciò che è possibile può essere incluso, quantunque siano evitati i concatenamenti deboli. Specialmente nel minore non tutti i concatenamenti sono utilizzabili.

Gli esempi 172-188 mostrano in che modo tali armonie possono essere

usate nelle proposizioni. Molto di ciò sembrerà difficile ad un principiante privo di una completa conoscenza dell'armonia, ma afferrare i principi di un tale trattamento allargherà le idee dello studente, anche se soltanto dal punto di vista teorico.

L'attenzione dovrebbe essere diretta nuovamente all'accompagnamento, al movimento spesso indipendente delle voci, ed al fatto che i ritmi dei modelli armonici potrebbero essere alterati.

### III

## FRASI

#### (A) Le prime quattro battute.

Quella che qui vien chiamata « forma della dominante » (battute 3-4) è nei casi più semplici una ripetizione delle battute 1-2 adattate ad una armonia contrastante: es. 189, I in contrasto con V; es. 190 e 191 (e le varianti 192-197) I-V in contrasto con la successione all'inverso V-I. Tuttavia, nel nostro caso la forma della dominante non dovrebbe essere un semplice **trasporto**, in quanto ciò sarebbe primitivo e monotono. Sono consigliabili almeno quelle trasformazioni segnate con (+). Di grande interesse sono le trasformazioni come quelle degli es. da 193 a 197. Ancora più interessanti sono le ripetizioni dell'es. 198, dove le battute 3-4 sono basate su (II)-V-I, una ripetizione libera di I-(IV)-V delle battute 1-2. Le ripetizioni in forma di progressione sono pure talvolta utili: es. 200, 201, 205, 206. Naturalmente, poichè in questi casi non vi è alcuna relazione I-V, il termine **dominante** deve essere inteso in senso metaforico.

#### (B) Completamento della frase (batt. 5-8).

La forma di frase che è insegnata qui non pretende di essere più che una forma scolastica, un modo di procedere nei confronti d'un problema elementare nei limiti delle possibilità di un principiante. Non di meno, si dovrebbe ricordare che vi sono molti esempi analoghi in Beethoven. Si vedano, come prova, gli es. 207-210, tratti dalle sue sonate per pianoforte; anche il primo tema della V Sinfonia impiega questa forma.

Non sarà troppo difficile costruire questa forma attenendosi al seguente suggerimento: la battuta 5 è, di solito, una forma ridotta del contenuto della prima proposizione. Questa riduzione è compiuta con l'omissione di alcune caratteristiche più o meno subordinate (es. 212), o connettendo elementi della prima proposizione in maniera differente (es. 213), oppure in un diverso ordine (es. 214, 215, 216). La battuta 6 è, di solito, una sorta di ripetizione della battuta 5: una ripetizione rigorosa (es. 210, 211), un adattamento ad un altro grado (es. 207, 212, 213, 214, 215), una ripetizione in forma di progressione rigorosa (es. 220, 221, 222, 225) o libera. In contrasto con ciò nell'es. 223 solo i « residui » tematici della battuta 2 sono ripetuti lungo una ascesa cromatica della melodia: re, re diesis, mi, mi diesis, fa diesis; e l'es. 224 elabora gli elementi della battuta di base sopra una scorrevole successione di armonie.

La battuta 7 prepara per la cadenza sul I (es. 220, 223, 225 e 226), o sul V (es. 220 seconda conclusione, 221, 224), o sul III (es. 220 terza conclusione, 222, 227).

Si osservi la « **condensazione** » dell'armonia nel segmento cadenzale. Qui generalmente sono usate più armonie che nelle battute precedenti.

Si osservi pure il trattamento della voce principale in questo segmento. In generale, elementi di base ulteriormente ridotti, sopra un'armonia in movimento, passano entro disegni meno rigorosi.

Potrebbe aiutare lo studente a preparare una soluzione di questi problemi tecnici lo scrivere innanzitutto un gran numero di schizzi, anche meccanicamente, e quindi selezionare i migliori. Così facendo egli ritornerebbe spesso ai sistemi di sviluppare nuove forme del motivo mediante la variazione, come si è visto all'inizio.

## IV

## PERIODI

La principale differenza ed anche, per un principiante, la maggior difficoltà nello scrivere periodi sta nella necessità di usare nelle battute 3-4 forme del motivo « più lontane ». A ciascuno dei quattro periodi negli es. 228, 229, 230, 231 son aggiunte due varianti: ciascuno di questi periodi termina sul I, sul V, oppure sul III. L'uso degli intervalli di base, segnati con  $\overline{a}$   $\overline{a^1}$   $\overline{a^2}$  ecc., e dei ritmi di base, segnati  $\wedge^a$   $\wedge^{a^1}$   $\wedge^{a^2}$  ecc., illustra la relazione con la prima proposizione. Lo studente, allo scopo di riconoscere il « destino » del motivo, dovrebbe analizzare e tentare di creare egli stesso un gran numero di sviluppi analoghi.

Nell'es. 228 l'intervallo di quarta  $\overline{b}$  è usato in una costruzione « a catena » nelle battute 2-3 dell'antecedente; il conseguente usa soltanto il « levare » e il ritmo, ma impiega numerosi cambiamenti dell'intervallo. Questo periodo è costruito con il N. 8 di pag. 41.

Si raccomanda l'inversione di una parte melodica della proposizione (batt. 2-3 dell'es. 228 b).

Negli esempi 230, 230 b, battuta 4, si osservi lo spostamento del ritmo  $\wedge^a$  sul primo tempo.

Simili spostamenti d'intervalli e di ritmi sono usati nell'es. 231.

La cesura (batt. 4) e il finale (batt. 8) sono prodotti principalmente mediante l'armonia. Mentre la chiusa (batt. 8) è sempre compiuta da una cadenza perfetta (IV-V-I oppure II-V-I, trasportate alla regione in cui ci si trova al momento), la cesura nella battuta 4 può essere realizzata da una cadenza sospesa (IV-V oppure II-V, oppure anche VI-V). Generalmente nella battuta precedente il grado finale, si osserverà già un arricchimento dell'armonia: di solito, qui, sono impiegate più armonie che nell'inizio.

La melodia in questi segmenti cadenzali si muove con maggior ricchezza che nelle battute precedenti. La cesura, inoltre, è di solito caratterizzata da una pausa, per lo meno nell'accompagnamento, così da produrre l'effetto che una virgola o un punto e virgola producono nella punteggiatura.

Il conseguente è di solito una libera ripetizione dell'antecedente, sebbene una, due, o persino tre battute possano essere ripetute esattamente. Tuttavia nell'arte più elevata la ripetizione meccanica non è troppo nobile: la varietà dovrebbe essere il fine d'ogni buon compositore.

Negli es. 228, 228 a e 228 b solo l'attacco è ripetuto esattamente, mentre tutto il resto mostra un nuovo trattamento ed un riaccomodamento.

Nell'es. 229 è usata un'intera battuta, ma l'armonia è cambiata.

Due battute sono ripetute nel conseguente dell'es. 230 a, ma gli es. 231 e 231 a iniziano subito con derivazioni delle caratteristiche di base.

In generale, nei segmenti cadenzali (es. 232, batt. 7-8) lo stretto uso delle figure del motivo è abbandonato (« liquidato ») ed un contorno me-



ludico più libero conclude questa sezione, generalmente sul V, talvolta sul III.

## V

## SEZIONE MEDIANA CONTRASTANTE

della forma ternaria (a-b-a<sup>1</sup>)

Il problema importante nello scrivere questa sezione è quello di costruirla **contrastante e coerente**.

Il contributo decisivo al contrasto è creato dall'armonia. A questo proposito nelle pag. 29-32 si troveranno 48 schemi. Alcuni di essi sono troppo complicati per i primi tentativi di un principiante, ma possono essere oggetto di considerazione da parte di un allievo in possesso di considerevole perizia nell'armonia. Alcuni, che sono stati segnati con (\*), possono essere usati non soltanto nel maggiore ma anche nel minore. Ed alcuni degli schemi dati in minore (42-48) possono forse essere usati anche in maggiore (in Do maggiore o trasportati).

Strutturalmente il contrasto sarà compiuto mediante l'uso delle figure del motivo ed anche di nuovi elementi derivati da quelli in un ordine differente. Si osservi, ad esempio, nell'es. 236 lo spostamento su altri tempi degli incisi  $\overline{a}$  e  $\overline{b}$  dell'es. 229, ed il rivolto dell'intervallo  $\overline{c}$  nella battuta 10.

Gli esempi 238, 239, 240 mostrano forme più complesse nell'armonia e nella elaborazione tematica. Essi, nelle parti di accompagnamento, usano anche imitazioni semi-contrappuntistiche del ritmo predominante.

## VI

RIPRESA (a<sup>1</sup>)

La **ripresa (a<sup>1</sup>) della sezione « a »** dopo la sezione mediana contrastante può consistere nei casi più elementari di una semplice ripetizione, a condizione che la prima sezione « a » termini sul I. Così una forma a-b-a<sup>1</sup> completa si potrebbe comporre aggiungendo all'es. 220 (non importa se si usi la prima, seconda o terza conclusione) una delle due sezioni medianti contrastanti (es. 236 o 237) e quindi semplicemente ripetendo l'es. 220 con la prima conclusione sul I. Lo stesso sarebbe se l'es. 221 o 222 venisse usato come sezione « a ». Forse sarebbe più interessante usare l'es. 223 come sezione a<sup>1</sup> in tutti questi casi, poichè una ripetizione variata è sempre più artistica che una letterale. Infatti, in lavori di rilievo, si trovano sovente molte varianti nella struttura, nell'armonia, nell'accompagnamento e persino nell'ampiezza essendo talvolta i segmenti ridotti (a sei, quattro, o ad un numero dispari di battute: vedi le sonate per pianoforte di Beethoven op. 2, n. 1, Adagio; op. 2 n. 2, Rondò; op. 7, Rondò; op. 2, n. 2, Largo, sette battute), oppure estesi (a dieci battute, op. 7, Largo).

Se il periodo di cui all'es. 230 fosse la sezione « a » e l'es. 239 la sua sezione mediana contrastante, la ripresa dovrebbe essere composta da capo, in modo da terminare sul I. Così avviene appunto nell'es. 241.

## VII

## MINUETTO

La forma del minuetto è nella maggior parte dei casi ternaria. Talvolta

negli esempi classici si trova la sezione mediana contrastante più lunga (6, 8, o più battute) e più elaborata (Beethoven, op. 2, n. 2; op. 10, n. 3; op. 22; ecc.). In alcuni casi la ripresa è accorciata (op. 31, n. 3), in altri si ha l'aggiunta di una o più codette alla sezione « a », o di un episodio alla sezione « b »; in altri ancora si trova anche la costruzione irregolare di proposizioni o di segmenti. L'accompagnamento ha spesso uno stilizzato movimento di accompagnamento di danza, cosa questa che si potrebbe avere anche in ogni altra specie di forma ternaria.

Il modello riportato nell'es. 242 è complicato armonicamente e tematicamente. Specialmente la sezione mediana contrastante, che nella battuta 11 passa alla regione della sottodominante minore, può presentare un certo interesse. Si osservi, inoltre, che la ripresa è estesa a 10 battute ed inizia con una lontana variante della prima proposizione nella mano sinistra, alla quale la mano destra aggiunge una sorta di contraccanto (si raffronti la batt. 10 con la batt. 13), e che nella battuta 18 l'inciso  $d^1$  è staccato da  $b^2$  ed è usato tre volte, come materiale per l'estensione.

Le varianti a), b) e c) mostrano come la sezione « a » possa finire sul I, sul III, oppure, con una semicadenza, sul V. La variante d) presenta un uso differente del materiale nella sezione mediana contrastante. Il modo col quale questa sezione è estesa a otto battute è interessante e mette in rilievo « l'armonia d'attacco » (V) in due battute (15-16). Le successive battute 13-20 portano una ripetizione ampiamente variata della sezione « a ».

L'es. 243 mostra come l'antecedente, con leggeri mutamenti d'armonia, possa finire sul V anzichè sul III, e come nondimeno la quinta battuta possa iniziare col VI.

L'es. 244 illustra l'uso di una progressione (batt. 9-10 e 11-12) e, più interessante, un procedimento che è eccellente nel suo effetto: nelle battute 13-14 la melodia resta immutata mentre l'armonia cambia continuamente.

## VIII

### SCHERZO

La forma dello scherzo è pure ternaria e differisce dalla precedente forma a-b-a<sup>1</sup> solamente nella sua sezione mediana, che è una sezione mediana contrastante **modulante** e viene chiamata **elaborazione**. La sua armonia, benchè in movimento (cioè in movimento da regione — generalmente ed inesattamente detta tonalità — a regione), non manca di stabilire all'inizio di ciascun segmento (chiamato « modello », « riproduzione », « riduzione », ecc.), almeno temporaneamente, la tonica di una regione o tono. Tali punti sono segnati con un asterisco (\*) nell'es. 245 alle battute 9, 14, 19; nell'esempio 246 alle battute 9, 13, 17, 19, 21; nell'es. 248 alle battute 9, 11, e nell'es. 249 alle battute 17, 21, 25, 27.

Una forma scolastica della **elaborazione** dello scherzo può essere costruita con un modello di due o più battute, usando forme del motivo o figure derivate in un ordine diverso sopra una preordinata progressione armonica che conduca ad una regione diversa da quella del suo inizio. Generalmente la sua armonia finale dovrebbe essere atta ad introdurre la progressione che segue (si vedano gli esempi 245, batt. 9-13; 246, batt. 9-12; 248, batt. 9-10; 249, batt. 17-20).

La **progressione** per meritare il suo nome deve essere una completa ed esatta trasposizione ad un altro grado. Ma nello scegliere la trasposizione lo studente dovrebbe evitare di andare a finire troppo lontano dalle regioni relative. Per es. in Do maggiore si dovrebbe andare di rado in Fa diesis

maggiore o in Si bemolle minore o in Si maggiore. Tuttavia Beethoven nello Scherzo dell'op. 2, n. 2 arriva in Sol diesis minore da La maggiore, il che è piuttosto lontano. Un maestro può farlo, ma un allievo farà bene ad evitarlo. Generalmente il modello subisce ora un processo di **liquidazione**, che è un metodo per liberarsi delle obbligazioni del motivo. Qui ciò avviene gradualmente, anzitutto tralasciando le caratteristiche subordinate e riducendo le quattro battute a due (per lo più seguite da una progressione), poscia restringendo il modello ad una battuta o ad una unità anche minore. In generale il posto per avvicinare l'armonia d'attacco (V) è dentro o dopo il modello di due battute.

Spesso un breve segmento viene aggiunto per marcare la fine della sezione in movimento: un arresto sul V, in numerosi casi un pedale (es. 245 batt. 30 e seguenti; es. 246, batt. 25-28).

La **ripresa** spesso richiede nuove costruzioni che tendono lontano, specialmente se la fine della sezione « a » incomincia presto a dirigersi verso il V o il III (es. 246, batt. 5-8). Finali sul I, nelle due varianti, (a) e (b), sono dati alla fine dell'es. 247.

Si deve anche ricordare che parecchi scherzi contengono codette nelle sezioni a ed a<sup>1</sup> ed episodi nella sezione b. Le **codette** sono soprattutto cadenze. Se la fine di una qualche sezione fosse corta e non troppo convincente, vi sarebbe motivo per stabilire la chiusa più saldamente. Ma una tale addizione è il risultato della pienezza di risorse di un compositore ispirato piuttosto che il problema di un principiante che si affanna per la forma. Perciò sembra superfluo illustrarlo qui, ed è preferibile consigliare lo studente di analizzare gli esempi dei Maestri.

## IX

### PROPOSIZIONI, SEMIFRASI, ANTECEDENTI E SEZIONI « a » DELLE FORME TERNARIE

Questo materiale può essere usato dallo studente se talvolta non fosse capace a costruire da solo una proposizione o un altro segmento. Ma può anche essere usato con profitto per esercitarsi nella pratica di vari problemi, come, per esempio, la produzione di numerosi tipi di disegni, la costruzione di cadenze sui vari gradi, lo sviluppo dell'armonizzazione e dell'accompagnamento, ecc.

Tutto questo materiale è stato usato nelle classi ed agli esami e si è provato che si tratta di materiale non troppo difficile e parecchio istruttivo.

Possa essere di aiuto anche agli studiosi di questo compendio!

# GLOSSARIO

Un certo numero di termini usato in questo compendio richiede una spiegazione, sia perchè tali termini vengono sovente usati in modo impreciso o con significato diverso da quello impiegato qui, sia perchè sono di uso non comune, in parte a causa del fatto che essi sono stati introdotti per la prima volta da questo autore. In un prossimo libro «Fondamenti di composizione musicale», ed in un compendio «Funzioni strutturali dell'armonia» si troveranno maggiori spiegazioni.

**Fondamentale.** È la nota sulla quale si costruisce una triade (o un accordo di settima o di nona) mediante la sovrapposizione di una terza e di una quinta (oppure di una settima o di una nona). La fondamentale può coincidere con la nota che è al basso, ma, in caso di rivolto, mentre la fondamentale resta la stessa, il basso usa una nota diversa. La differenza tra il basso e la fondamentale si può vedere nel seguente esempio:

Fondamentali

**Gradi.** Sono indicati con un numero romano, ed i primi sei di essi prendono anche un nome: I, tonica; II, sopratonica; III, medianta; IV, sottodominante; V, dominante; VI, sopradominante. Al settimo, qui, non è stato dato alcun nome. Questi numeri si riferiscono al posto occupato nella scala e determinano la funzione tonale della triade (o dell'accordo di settima o di nona) costruita su di essi.

Essere consapevoli di questi significati di funzione è particolarmente importante a causa dell'esteso abuso di chiamare un accordo do-mi-sol Do maggiore oppure re-fa-la Re minore, ecc., mentre do-mi-sol è I in Do maggiore, ma IV in Sol maggiore, V in Fa maggiore, III in La minore, VII in Re minore, e persino II (come sesta napoletana) in Si maggiore e minore. E queste sono differenze di funzione decisive. La sostituzione di note reali con note cambiate non altererà di solito la funzione tonale del grado (vedi anche sotto Note cambiate).

**Concatenamento di fondamentali.** È il passaggio da una fondamentale ad un'altra. Un tale passaggio produce cambiamenti di struttura nell'armonia e nel suo significato, come si può osservare nell'esempio. Tra 1, 2, 3 non avviene alcun cambiamento, dal momento che si tratta di semplice rivolto d'una triade, e lo stesso accade in 4,5. La fondamentale non muta neppure in 11, 12 e 13, nonostante le alterazioni cromatiche nelle voci superiori. Ma in 7, 8 e 9, 10 troviamo concatenamenti di fondamentali, anche se le voci superiori restano ferme. Ed in 16, 17, benchè il basso resti legato, vi è pure un concatenamento di fondamentali.

Vi sono tre differenti speci di concatenamenti:

(1) **Forte o ascendente:**

(a) un salto dalla fondamentale alla quarta superiore: I-IV, II-V, III-VI, IV-VII, V-I, VI-II, VII-III.

(b) un salto dalla fondamentale alla terza sotto: I-VI, II-VII, III-I, IV-II, V-III, VI-IV, VII-V (l'ultimo è di valore discutibile).

I concatenamenti ascendenti sono i più efficaci.

(2) **Debole, o meglio detto discendente:**

(a) un salto dalla fondamentale alla quinta superiore: I-V, II-VI, III-VII (?), IV-I, V-II, VI-III, VII-IV (?).

(b) un salto dalla fondamentale alla terza superiore: I-III, II-IV, III-V, IV-VI, V-VII (?), VI-I, VII-II (?).

L'uso dei concatenamenti discendenti è migliore nelle combinazioni che si concludono con un movimento ascendente: I-V-VI (I-VI), oppure I-V-IV (I-IV), o I-III-IV (I-IV), ecc.

## (3) Fortissimo:

(a) un passaggio dalla fondamentale alla seconda superiore: I-II, II-III, III-IV, IV-V, V-VI, VI-VII.

(b) un passaggio dalla fondamentale alla seconda inferiore: I-VII, II-I, III-II, IV-III, V-IV, VI-V, VII-VI.

I concatenamenti di questa specie producono cadenze d'inganno e semicadenze. Se non sono usati in funzione cadenzale si possono chiamare « concatenamenti d'inganno ».

**Cadenza.** È una successione di accordi scelti e disposti in modo da produrre un movimento verso una chiusa su un determinato grado. Le cadenze (generalmente in unione con la melodia) sono destinate a segnare la fine dei pezzi, o delle sezioni o anche dei frammenti. Una cadenza generalmente termina su quel grado verso il quale tende il concatenamento. Talvolta — in special modo nelle cadenze d'inganno — si può finire su un grado diverso.

**Regione.** È un termine che è stato introdotto da questo autore al fine di sottolineare meglio la distinzione fra tonalità principale e modulazione. Si dovrebbe parlare di **modulazione** solo se a) il tono è stato abbandonato in modo chiaro e per un tempo considerevole, e b) se è stato stabilito un altro tono con tutte le sue funzioni caratteristiche. Se manca una tale definitiva stabilizzazione, per esempio se l'armonia non si fissa in un tono definito ma piuttosto impiega accordi che per il loro molteplice significato possono essere considerati come appartenenti a più tonalità, si dovrebbe parlare di **armonie di passaggio**.

Il concetto di regione deriva da un principio di « monotonalità », tendente ad una comprensione univoca dell'intero movimento dell'armonia in un brano musicale. La tonalità estesa non solo permette l'inclusione in un tono di tutto ciò che anticamente è apparso nei sei modi indipendenti, dato che essi sono collegati mediante l'uso delle stesse note della scala diatonica; ma, in una prassi più moderna, permette anche l'inclusione di molte altre ed anche più remote relazioni, basate sulle **funzioni dei gradi**.

In tal modo una regione — persino se è presentata come una tonalità — è considerata una derivazione della tonica. Se, quindi, un periodo termina nella sua ottava battuta con V o III di Do maggiore, non si dovrà parlare di una modulazione a Sol maggiore o a Mi minore, ma di un cambio o passaggio alla regione della dominante o alla regione della medianta.

Queste sono le regioni di una tonalità maggiore:

## (a) derivate dai sei modi:

regione dorica (minore) II  
 » della sopratonica (minore) II  
 » » medianta III  
 » » sottodominante IV  
 » » dominante V  
 » » sopradominante VI

## (b) basate sulla relazione d'una tonica con la sua sottodominante minore:

regione della napoletana II  
 » » medianta abbassata III<sup>♯</sup>  
 » » sottodominante minore IV<sup>♯</sup>  
 » » sopradominante abbassata VI<sup>♯</sup>

## (c) derivate dalla tonica minore:

regione della tonica minore I<sup>♯</sup>  
 » » dominante minore V<sup>♯</sup>

## (d) basate su scambi reciproci tra maggiore e minore:

regione della medianta maggiore III<sup>♯</sup>  
 » » sopradominante maggiore VI<sup>♯</sup>

Le regioni di una tonalità minore possono derivare parte dal relativo maggiore, parte dalla tonica maggiore e parte dalla sottodominante minore, tranne talune che risulterebbero troppo remote e comunque non considerate regioni affini nella musica classica.

## (a) dal relativo maggiore sono derivate:

regione della medianta	III;	in Do minore, su Mi bemolle
» » sottodominante	IV » » » »	Fa
» » dominante minore	V » » » »	Sol (minore!)
» » sopradominante	VI » » » »	La bemolle

(b) dalla tonica maggiore possono derivare:

regione della tonica maggiore	I	in Do minore, su Do
» » medianta minore	III	» » » » Mi (*)
» » medianta maggiore	III	» » » » Mi (*)
» » sottodominante maggiore	IV	» » » » Fa (*)
» » dominante	V	» » » » Sol
» » sopradominante minore	VI	» » » » La (*)
» » sopradominante maggiore	VI	» » » » La (*)

(c) dalla sottodominante minore sono derivate:

regione della napoletana	II	in Do minore, su Re bemolle
» » medianta minore	III	» » » » Mi bemolle (*)
» » sopradominante minore	VI	» » » » La bemolle (*)

Quelle segnate (\*) sono più lontane, ma si trovano usate più o meno sovente anche nella musica classica.

Le seguenti dovrebbero essere escluse, in quanto sono troppo lontane:

una regione maggiore o minore sul II; in Do minore, su Re (dorica e della sopratonica)

una regione maggiore o minore sul VII; in Do minore, su Si bequadro e Si bemolle.

I passaggi da una regione ad un'altra dovrebbero essere basati su armonie comuni ad entrambe le regioni, o su accordi con molteplice significato, come accordi di settima diminuita, triadi eccedenti, accordi eccedenti di  $\frac{6}{5}$  o  $\frac{4}{3}$ , ecc.

**Note cambiate.** Sono note estranee alla scala, prese in prestito da regioni (oppure tonalità) relative. Esse producono «suoni conduttori artificiali ascendenti o discendenti», soprattutto in due modi:

(a) riempiendo cromaticamente un intervallo di seconda maggiore ascendente o discendente in una o più voci.

(b) rimpiazzando in modo quasi-diatonico note reali con note estranee tali da costituire una melodia simile alla scala diatonica della regione in questione.

Generalmente quando sono usate delle note cambiate la funzione del grado non muta, sebbene talvolta le «armonie di passaggio» assumano una forma tale da farle prendere per un grado diverso. Ad es., l'accordo di sesta sul Si (indicato dal punto interrogativo) non si dovrebbe interpretare come IV di Re maggiore, ma come una delle tre trasformazioni del II della regione della medianta:

Re maggiore

I V I III VI ? III  
Regione della Tonica IV II II II I V I  
Regione della Medianta

**Motivo.** È un'unità che contiene una o più caratteristiche melodiche e ritmiche. La sua presenza è rivelata dal suo costante impiego attraverso un brano. Il suo uso consiste in frequenti ripetizioni, alcune invariate, la maggior parte variate. Le variazioni di un motivo producono nuove forme del motivo, che rappresentano il materiale per le continuazioni, i contrasti, i nuovi segmenti, i nuovi temi ed anche le nuove sezioni di un pezzo. Non tutti gli elementi caratteristici devono essere conservati in una variazione, ma solo alcuni, per garantire la coerenza. Talvolta, derivazioni di un motivo con relazioni di affinità lontane possono diventare indipendenti ed essere a loro volta usate come nuovi motivi.

**Variazione.** È quel tipo di ripetizione che cambia qualcuna delle caratteristiche di una unità, motivo, proposizione, segmento, sezione, o parte più estesa, ma conserva le altre. Cambiare ogni cosa non significherebbe più ripetizione, e causerebbe incoerenza.

**Obbligazioni del motivo.** Derivano da una tendenza o inclinazione insita in un motivo con la quale esso tende ad una variazione di sviluppo. Forme obbligatorie sono quelle nelle quali la tendenza allo sviluppo non è stata «neutralizzata». Nelle battute 18-20 dell'es. 242 la costante inosservanza dell'intervallo nella figura di tre note neutralizza

l'obbligazione dell'intervallo di base fino a rendere la figura non-obbligatoria (vedi anche pag. 12 del compendio).

Vi è grande confusione nell'uso dei termini: **proposizione, periodo e frase**. In questo compendio, questi termini indicano i seguenti elementi strutturali:

**Proposizioni.** Sono date, qui, come forme scolastiche, limitate a due battute. In opere di maggior impegno, in movimento veloce, la lunghezza è talvolta di quattro battute. Esse di solito contengono caratteristiche di base (incisi) ripetute più di una volta (vedi i segni  $\wedge$  e  $\sqcap$  negli esempi 58-150). Suonandole o cantandole non si dovrebbero separare queste due battute come se vi fosse un respiro, ma la fine dovrebbe permettere di prendere un breve respiro o arresto, come nel caso di una virgola nella punteggiatura.

**Fraasi.** Si presentano spesso in opere di grande rilievo. La proposizione iniziale viene subito ripetuta (con o senza varianti). Questa ripetizione rende non necessarie ulteriori riprese esatte e permette una continuazione o con elementi ridotti della proposizione di base, o con forme del motivo più lontane. Nella forma scolastica trattata in questo compendio, le fraasi sono limitate ad otto battute, che terminano con una cadenza. Le fraasi si trovano di solito all'inizio di un brano o di una sezione indipendente di esso.

**Periodi.** Appaiono pressapoco negli stessi posti delle fraasi. La forma scolastica è di nuovo limitata ad otto battute. Il periodo differisce dalla frase soprattutto per l'assenza di una immediata ripetizione della prima proposizione, in luogo della quale appaiono forme del motivo più lontane che, con l'aiuto di una cadenza o semicadanza, conducono, sempre nella battuta 4, ad una **cesura**. Questa cesura è una interruzione più marcata di quella che delimita una proposizione, e potrebbe paragonarsi, nei suoi effetti, ad un punto e virgola. Con essa l'intera sezione viene suddivisa in due segmenti, **antecedente e conseguente**, l'ultimo dei quali, che generalmente conclude la sezione con una cadenza perfetta su I, V, oppure III, è una (più o meno libera) ripetizione del primo.

**Codette.** Sono aggiunte dopo la fine di una sezione. Per quel che si riferisce alla struttura esse sono indipendenti ed in genere, usano forme del motivo nuove o alquanto più remote. Armonicamente esse sono spesso assai semplici, a seconda del caso usando o lo stesso grado, oppure un semplice scambio fra questo grado e la sua dominante; in altri casi si potrebbe avere una cadenza perfetta e persino un'armonia più ricca.

I termini **sezione, segmento e unità** sono impiegati per parti di varia lunghezza. Le tre parti di ogni forma ternaria, ivi compreso il minuetto e lo scherzo, sono chiamate **sezioni**. Il termine **segmento** si riferisce all'antecedente o al conseguente di un periodo, a parti simili della frase, e a quelle parti della sezione di elaborazione dello scherzo che posseggono una certa indipendenza strutturale. Parti più piccole, di un minor grado di indipendenza, sono dette **unità** se il loro contenuto, la loro limitatezza, oppure il loro uso giustifica il fatto che siano considerate separate.

**Elaborazione.** Rimpiazza il termine ingannatore « sviluppo ». Nella composizione musicale vi è sviluppo in ogni parte.

**Liquidazione.** È il metodo di liberarsi delle obbligazioni del motivo (vedi pag. 12 del compendio).

**Un'armonia d'attacco** è un grado che promuove l'introduzione del primo grado di una nuova sezione o segmento. Di solito, la ripresa della sezione « a » è introdotta da una tale armonia. Essa è costruita sul V se questa sezione incomincia sul I, ma talvolta si trova il III invece del V. Nello scherzo della sonata op. 26 di Beethoven, la sezione « a » comincia sul VI e l'accordo d'attacco è una dominante artificiale sul  $\text{III}$ .

**Aggravamento.** Un termine ben noto a chi ha studiato contrappunto: è la ripetizione di una unità, segmento o sezione (o anche solo di una parte di questi) in cui la durata di ciascuna nota (o pausa) è stata raddoppiata, triplicata, quadruplicata, ecc., mantenendo invariati gli intervalli.

ARNOLD SCHOENBERG

**MODELLI**  
**PER**  
**PRINCIPIANTI DI**  
**COMPOSIZIONE**

*ESEMPI MUSICALI*

Copyright 1942, 1943 by G. Schirmer, Inc. - New York  
International Copyright Secured

EDIZIONI CURCI - MILANO





Titolo originale:

**MODELS FOR BEGINNERS IN COMPOSITION**

Traduzione di

**MARIO PANATERO**

---

Tutti i diritti riservati per la traduzione italiana.

Copyright 1951 by Edizioni Cusci - Milano.

---

# INDICE

I. Coordinazione di melodia ed armonia . . .	pag. 4
II. Motivo ed incisi del motivo in proposizioni di due battute . . . . .	» 8
III. Frasi . . . . .	» 16
IV. Periodi . . . . .	» 23
V. Sezione mediana contrastante . . . . .	» 27
VI. Ripresa (a <sup>1</sup> ) . . . . .	» 33
VII. Minuetto . . . . .	» 34
VIII. Scherzo . . . . .	» 36
IX. Proposizioni, semifrasi, antecedenti e sezioni « a » dellè forme ternarie . . . . .	» 41

# I. COORDINAZIONE DI MELODIA ED ARMONIA



A) Costruzione di motivi o proposizioni  
su una sola armonia in forme di accordi spezzati

1 *in valori di minima* 2 3 4 5 *in valori diversi* 6 *con ripetizione di suoni*

7 8 *in levare* 9 10 *a* *a<sup>1</sup>* *a<sup>2</sup>* *a<sup>3</sup>* *b* *b<sup>1</sup>*

11 12 *con note di passaggio* 13 14

15 16 17 *con fioriture, appoggiature, ecc.*

18 19

B) Proposizioni di due battute su due armonie

I-V

20 21 22 23 24 *a<sup>1</sup>* *a<sup>2</sup>* 25

26 27 28 *a* *a<sup>1</sup>* 29 *minore*

I-VI

30 31 32 33 34

I-IV

35 36 37 38

39 40 41 42

I-III

43 44 45 46

47 47 a

I III VI IV V

48 48 a

II<sup>9</sup> IV II V

49 49 a 50

II<sup>6</sup> minore

I-II

51 52 53 54

55 56 57

II<sup>6</sup> II<sup>6</sup>

© Armonia di passaggio

## C.) Proposizioni di due battute su tre armonie

**I-V-I**

58 *a a<sup>1</sup> a<sup>2</sup>* 59 *a a<sup>1</sup>* 60 *a a<sup>1</sup> a<sup>2</sup>* 61 *a a<sup>1</sup>*

**I-IV-I**

62 *a a<sup>1</sup> a<sup>2</sup>* 63 *a a<sup>1</sup>* 64

65 *a<sup>1</sup> a<sup>2</sup> a<sup>3</sup>* 66 67 *a a<sup>1</sup>* 67 *a a<sup>1</sup> a<sup>2</sup>*

**I-IV-V**

68 69 *a a<sup>1</sup> a<sup>2</sup>* 70

**I-VI-V**

71 *a a<sup>1</sup> a<sup>2</sup>* 72 73 *a a<sup>1</sup>*

**I-II-V**

74 75 *a a<sup>1</sup>* 76 *a a<sup>1</sup> a<sup>2</sup>*

*minore* **I-V-VI**

77 *a a<sup>1</sup>* 78 79 *a a<sup>1</sup>*

**I-III-VI** **I-III-IV**

80 81 *a a<sup>1</sup> a<sup>2</sup>* 82

**I-VI-II** **I-VII-III**

83 84 85

◊ Grazie all'armonia di passaggio si realizza una condotta di parti melodiosa.

## D) Costruzione di proposizioni di due battute su più di tre armonie

**I-VI-IV-V** *minore*  
87

86 86 a

I IV II V | I II V

**I-VI-II-V** Minuetto  
89

88

I VI II V

*Andante*

90 90 a

I IV II <sup>a2</sup> V | I IV

*Moderato*

91 91 a

I VI IV II V

*Andante*

92 93 93 a

I VI IV II V | I III VI IV II V

## II. MOTIVO ED INCISI DEL MOTIVO IN PROPOSIZIONI DI DUE BATTUTE

(Generalmente gli incisi di base appaiono più di una volta)

### A) Derivazione dagli esempi 1-93

*su una sola armonia*

94 (dal 12) 95 (dal 13) 96 opp.

97 opp. I-V 98 (dal 26) 99 (dal 27) 100 (dal 29)

I-VI 102 (dal 35) I-IV

101 (dal 34) 103

*spostamento su un'altro tempo*

104 (dal 42) I-III 106 (dal 48)

105 106 (dal 48)

I-II 108 I-V-I

107 (dal 54) 109 (dal 61)

I-IV-I 111 I-VI-V

110 (dal 65) 112

113 114 115

116 117 118

## B) Altre differenti maniere di utilizzare gli incisi del motivo

a) *ritmo ripetuto senza alcun cambiamento*

119 120 121

b) *con piccoli cambiamenti (varianti)*

122 123 124

c) *aggiunta di abbellimenti*

125 126 127

d) *con ripetizioni*

128 129 130

e) *omissioni (inciso ridotto)*

131 132

f) *aggravamento*

133

g) *diminuzione*

134 135 136

h) *spostamento su altri tempi*

137

i) *intervalli ripetuti senza alcun cambiamento*

138 139 140

(terza)

j) *con abbellimenti (note di passaggio, ecc.)*

141 142

k) *inversione di intervalli*

143

l) *mantenendo il ritmo e la direzione ma cambiando la grandezza dell'intervallo*

144 145 146



m) con varianti armoniche  
148

147

I V I II VI II

149

150

I VI  $\frac{3}{4}$  II  $\frac{2}{4}$  V I IV V

Moderato  
130 a

144 a

C) Alcuni modelli di accompagnamento

una sola armonia

Moderato 151

152

Allegro 153

154

155

156

157

a a1 b a a1 b

due armonie  
I V

158 159 160

*ritmo complementare*

a b a<sup>1</sup>

161 162 163

a a<sup>1</sup> a a<sup>1</sup> a a<sup>1</sup>

164 165 166

a a<sup>1</sup>

162 a 162 b

D) Modelli di armonie per proposizioni di due battute arricchiti con l'inserzione di una o più armonie

167 Fra I-V si possono inserire II, IV, oppure VI  
con l'inserzione di UNA armonia

a) II

*trasformazioni del II (H) e suoi rivolti*

migliore: b) IV (IV)

Con l'inserzione di DUE armonie

c) VI a) VI-II

b) IV-II

c) VI-IV d) III-VI

Con l'inserzione di TRE o più armonie

168 Fra **I-VI** si possono inserire **III, V, o VII** (si danno solo pochi esempi; di più potranno essere costruiti seguendo il metodo già usato per la successione I-V)

a) **III** una o più armonie

I III(III) III VI I VII III VI I III dim. VI

b) **V**

V V(7) H V VII VII VI III

c) **VII?**  
poco usato

169 Fra **I-III** si possono inserire **II, IV, o VII**

a) **II**

I II IV II I VI II III III VI II III

b) **IV**

IV VII VII dim.

c) **VII**

170 Fra **I-II** si possono inserire **III(III), IV, o VI**

a) **III**

b) **IV**

c) **VI**

III 6 IV VI IV VI III VI 6

171 Tonalità minori (si danno solo pochi esempi; se ne potranno avere di più seguendo lo schema delle tonalità maggiori)

a) **I-V**

I II V I IV V I VI V VI H#

b) **I-VI**

IV H III(III) III dim. V

c) **I-III**

d) **I-II**

VII III VII III VI 6 IV

172 173

I V I IV V H V

174 (dal 67) 175

H VI H V H VI H

176 177

I IV H I IV H 6<sup>a</sup> nap.

178 179

I VI H V I H VI H V

180 181 182

I IV I IV I IV

183 184 185

I VI I VI I VI

186 187 188

I VI I VI I VI

## III. FRASI

## A) Le prime quattro battute

189 *forma della Tonica (I)* *forma della Dominante (V)*

I V

190 *forma della Tonica (I-V)* *forma della Dominante (V-I)*

I V V I

191 *forma della Tonica* *forma della Dominante* *Variante (3-4)* 192

I V V I V I

*altre varianti per le battute 3-4 (forma della Dominante V-I)*

193 194 195

V I V I V I

196 197

V I V I

198

I IV V II V I

199

I V V I

200 *quasi in progressione* 201

I IV V VI II III II V VI

202 *Modello "a,,(1-2)* 203 *Modello "b,,(1-2)* *forma della Dom. per il "b,,* 204

I II V I I V I V I V

*Progressione (3-4) per "a,,* 205 206

II III VI II III IV VII III



207

Op.2, N.1

① ② ③ ④ ⑤ ⑥

*forma della Tonica* *forma della Dom.* *riduzione* *rid.ripetuta*

208

Op.2, N.3

⑦ ⑧

*Cadenza al V*

① ② ③ ④ ⑤

*I forma della Tonica* *V forma della Dominante* *riduzione*

209

Op.22 - Rondo

⑥ ⑦ ⑧

*ripetizione della riduzione*

① ②

③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧

210

Op.10, N.1

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧

*I forma della Tonica (2x2 battute)* *V forma della Dominante* *I*

*Riduzione (1x2 batt.)*

*Ripetizione della rid.*

⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳

*ecc.*

*Il segmento cadenzale è esteso oltre la lunghezza normale*

211

Quinta sinfonia

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧

*I forma della Tonica (2x2 battute)* *V forma della Dominante*

⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯

*Riduzione* *rip. rigorosa della rid.* *condensazione cadenzale*

B) Completamento della frase

battute 5-8

212 (da aggiungere al 189)

213 (al 190)

214 (al 190)

215 (al 195)

216 (al 202 e al 205)

Frase complete (1-8)

Frase N°1  
217 *Modello*

218 *in progressione*

219 *Variante*

220 Completamento dell'es. 217

① ② ③ ④

a b a<sup>1</sup> b<sup>1</sup>

I IV V I

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

ridotto Progressione Cadenza al I

a<sup>2</sup> a<sup>3</sup> 1. metà di "a,"

VI II VII III I<sub>7</sub> IV I

⑦ ⑧ ⑦ ⑧

Variante con cadenza al V Variante con cadenza al III

regione della ton.	VI	H	V	I	V <sup>6</sup> <sub>4</sub>	H	V	reg. I	I	IV	III	VH	III	
regione della dom.	II	V	I	IV	I	V	I	della VI	VI	H	H	I	V	I
								med.		napol.	H <sup>6</sup> <sub>8</sub> ecc.			

221

① ② ③ ④

(stesso modello)

I IV II V I

si osservi il cambiamento!

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

regione della ton. IV ♯ I H H bVI H H bVI bVI V II V

regione della dom. IV bVI bH bVI bH H I V I

nap. nap.

## 222 (stesso modello)

regione della ton. I IV III VI IV VI II

## 223 (Modello 217)

regione della med. VI nap. IV I V I

V VI (si analizzi secondo la regione della tonica) I

## 224 Frase N°2

I V II VI

II V (si analizzi secondo le regioni della tonica e della dominante)

225 Frase N° 3

Andante

① ② ③ ④

V III VII

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

V(min.) I IV VII II V I 6 nap.

226 Frase N° 4

① ② ③ ④ ⑤

I IV II V I

227 Frase N° 5

⑥ ⑦ ⑧

① ②

Mi minore

III I IV VII

③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧

(V) I<sub>7</sub> IV V III

# IV. PERIODI

basati su modelli di frasi precedenti

## 228 Periodo N° 1 (sullo stesso modello dell'Es. 227)

Antecedente (1-4)      Contrasto nelle battute 3-4

④ Cesura      ⑤      ⑥      ⑦      ⑧  
Consequente (5-8)

### 228a Variante 1

②      ③      ④ Cesura      ⑤  
Consequente

### Variante 2

⑥      ⑦      ⑧      ②      ③      ④  
228b all'inverso

④ Cesura      ⑤      ⑥      ⑦      ⑧  
Consequente

6 nap.

229 Periodo N°2  
(Frases N.º 1, 217-223)

*Antecedente*

*Cesura* *Consequente* *Cadenza al I*

V IV I

*Cadenza al III* *Cadenza al V*

III V

## 229a Variante 1

## 229b Variante 2

*Cesura* *Ces.*

Le forme di motivo segnate ⦿ sono varianti del motivo della battuta 1.

230 Período N° 3  
(Frase N° 2, 224)

1. *a* *a*<sup>1</sup> 2. *a*<sup>2</sup> 3. *a*<sup>3</sup> *a*<sup>4</sup> *a*<sup>5</sup> 4. *a*<sup>6</sup>

*Antecedente*

V

5. 6. 7. 8.

*Consequente* *Cadenza frigida al III*

1.

III

2. 3. *a*<sup>1</sup> 4. 5.

*230a Variante 1*

*Cadenza composta* *Cesura* *Consequente*

III V

6. 7. 8. 3. 4.

*230b Variante 2*

*Cesura*

I V

5. 6. 7. 8.

*Consequente*

6 nap.



231 Período N.º 4  
(Frase N.º 4, 226)

231a Variante 1

231b Variante 2

## 232 Período N.º 5

(Fráse N.º 3, 225)

## V. SEZIONE MEDIANA CONTRASTANTE

Sezione "b," (della forma ternaria a-b-a')  
 basata su schemi armonici dati a pag. 29-32  
 da aggiungere a frasi e periodi precedenti

## 233 N.º 1 (da aggiungere alle frasi 190, 214)

## 234 N.º 2 (stessa frase)

◊ S.A.: vedi a pag. 29-32, gli schemi armonici (S.A.) per le sezioni mediane contrastanti.

235 N° 3 (Periodo N° 5, 232)

Re minore ecc.

III I VI IV VII † IV V I H V

236 N° 4 (Periodo N° 2, 229)

S.A.5

*riprendendo la sezione "a,"*

V I VI II H V

237 N° 5 (stesso periodo)

S.A.12

*riprendendo la sezione "a,"*

V H VI H I(plagale) V

238 N° 6 (Frase N° 4, 226)

S.A.18

V bH bH V F H V  
6 nap.

239 N° 7 (Periodo N° 3, 230, seconda conclusione)

S.A. 35

V V I H V III VI VII<sub>9</sub> III I IV H V

240 N° 8 (Frase N° 5, 227)

S.A. 39

V #III #VI IV I V VI #III H V

☆ Armonia di passaggio

Schemi armonici  
per la sezione mediana contrastante

Do maggiore  
1 (da V a V)

2 (idem)

3 (idem)

Pedale  
V I V<sub>7</sub> I V V I V<sub>2</sub> I<sup>6</sup> H<sub>5</sub> V V<sub>2</sub> I<sup>6</sup> V I H V

4

5

6

V-<sub>9b</sub> I<sup>6</sup> I<sub>7b</sub> IV H<sub>5</sub> V VI II IV V IV V I H V

aum.

7 8 9

VI H V I H VI H

10 11 (giro di quinte) 12 (idem)

H VI I II H V V H VI H V I V H VI H V I

13 14 15

VI H V I IV V VH H H VI H V VII H VI V H V

16 17 (attraverso la sottodominante minore) 18<sup>(a)</sup> (idem)

V I H H VI H V VI H I H

19 20<sup>(a)</sup> 21<sup>(a)</sup>

VI H I IV VH H H II

22 23 24

*Progress.*

H I H V V H H V I I H † H V V I V I I V I I I I

25 26 27

*Progress.* *Progress.*

V I I I V I V V I V I V

28 (Var. degli schemi 24-27) 29

con l'impiego di cromatismi

30 31

32 33 (Var. del 32) 34

*Progress.* *Progress.*

V V I I I I V I I I I V I H V I † I V

35(♩) (Var. del 34)

36(♩)

37(♩)

38(♩)

39

40

41(♩)

La minore  
42

43

44

45

46

47

48

VI. RIPRESA(a<sup>1</sup>)

della sezione "a,, dopo la sezione mediana contrastante

241 (Periodo N° 3, 230)

Musical notation for measures 1-4. The score is in treble and bass clefs. Measure 1 starts with a circled 1. Measure 2 has a circled 2. Measure 3 has a circled 3. Measure 4 has a circled 4. A 'V' symbol is at the end of the system.

Musical notation for measures 5-8. The score is in treble and bass clefs. Measure 5 has a circled 5. Measure 6 has a circled 6. Measure 7 has a circled 7. Measure 8 has a circled 8.

*Sezione mediana contrastante, es. 239.*

Musical notation for measures 9-12. The score is in treble and bass clefs. Measure 9 has a circled 9. Measure 10 has a circled 10. Measure 11 has a circled 11. Measure 12 has a circled 12.

*Ripresa formata da un riaccomodamento della sezione "a,,*

Musical notation for measures 13-16. The score is in treble and bass clefs. Measure 13 has a circled 13. Measure 14 has a circled 14. Measure 15 has a circled 15. Measure 16 has a circled 16. Below the staff, the text "passaggio alla sottodominante" is written with a dashed line leading to a "IV" symbol.

Musical notation for measures 17-20. The score is in treble and bass clefs. Measure 17 has a circled 17. Measure 18 has a circled 18. Measure 19 has a circled 19. Measure 20 has a circled 20. Below the staff, the text "6 nap." is written.



# VII. MINUETTO

242

Minuetto

sezione "a,"

III VI

sezione "b,"

V

Ripresa di "a,"

V

d¹ d² d³ d⁴

Varianti

(b)

1. 2. (c)

6 (a) 7 8 7 8 6 7 8

*semicadenza*

I V III

(d)

9 10 11 12 13 14 15 16

*sezione "b,"* *ecc.*

V

(e)

13 14 15 16 17 18 19 20

*Ripresa*

*b condensato b² b³*

243 244

1 2 3 4 9 10

*Modello*

V *tonica minore*

*Progressione*

11 12 13 14 15 16

*b b*

# VIII. SCHERZO

245  
Scherzo

1. *Sezione "a,"* *sf* *sf*

2. *Sezione mediana contrastante modulante* *Ses. "b,"* *sf*

*Progressione*

*Episodio* *p* *f*

## Armonia d'attacco (V)

Musical score for 'Armonia d'attacco (V)' in G major, measures 25-31. The score is written for piano with treble and bass staves. Measures 25-31 show a sequence of chords and melodic lines. Measure 31 ends with a fermata.

## Varianti

Musical score for 'Varianti' in G major, measures 32-36. Measures 32-36 show a sequence of chords and melodic lines. Measure 36 ends with a fermata. To the right, measures 5 and 6 are shown with a circled 'X' above measure 5. The text 'segue la ripresa' is written between the two systems.

Musical score for four variations (1-4) in G major. Each variation consists of two measures. Variation 1: measures 7 and 8. Variation 2: measures 7a and 8a. Variation 3: measures 7b and 8b. Variation 4: measures 7c and 8c. The score is written for piano with treble and bass staves. Roman numerals III and V are indicated below the bass staff.

Musical score for 'sezione "b", (elaborazione)' in G major, measures 246-251. Measures 246-251 show a sequence of chords and melodic lines. Measure 251 ends with a fermata. The text '(c) Modello' is written below the bass staff.

Musical score for 'Progressione' in G major, measures 11-16. Measures 11-16 show a sequence of chords and melodic lines. Measure 16 ends with a fermata. The text '(c) Progressione' is written below the bass staff.

(C) ridotto a 2 battute (C) Progressione ☉ 6 nap.  
 nuova modulazione verso la 6ª nap. ed il 1º rivolto dell'accordo di settima sul II.

*segue la ripresa*

247 sezione "a.,

## Varianti

Varianti

☒ a)

1. 2.

V III

Detailed description: This system shows two musical variants, labeled '1.' and '2.', for exercise 'a)'. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). Variant 1 consists of measures 5, 6, 7, and 8. Variant 2 consists of measures 7 and 8. The bass line features chords labeled 'V' and 'III'.

b) opp.

1. 2.

V III

Detailed description: This system shows two musical variants, labeled '1.' and '2.', for exercise 'b)'. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). Variant 1 consists of measures 5, 6, 7, and 8. Variant 2 consists of measures 7 and 8. The bass line features chords labeled 'V' and 'III'.

Finale per la variante a)

Finale per la variante b)

7 8 7 8 9 10

cadenza aggiunta

falsa progressione

Detailed description: This system shows the final measures for both variants. Variant 'a)' ends with measures 7 and 8. Variant 'b)' ends with measures 7, 8, 9, and 10. The notation includes a 'cadenza aggiunta' (added cadence) and a 'falsa progressione' (false progression) in the bass line.

## 248 Elaborazione per il 247

9 10 11 12

(♩) (♩)

Detailed description: This system shows the beginning of the 'Elaborazione per il 247' exercise. It consists of measures 9, 10, 11, and 12. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The bass line features chords labeled '(♩)'.

13 14 15 16 17

Detailed description: This system continues the 'Elaborazione per il 247' exercise with measures 13, 14, 15, 16, and 17. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#).

249 *Elaborazione per il 247*

17 *Modello* 18 19 20 21 *Progress.*

♣ tonica minore

22 23 24 25 26

*riduzione a 2 battute*

(♣)

27 28 29 30 31

*Progressione* *Liquidazione* (sfruttando il molteplice significato dell'accordo di settima diminuita)

(♣)

32 33 34 35 36

*segue la ripresa*

# IX. PROPOSIZIONI, SEMIFRASI, ANTECEDENTI E SEZIONI "a,, DELLE FORME TERNARIE

Moderato

1 **La minore**

2

3

4

5

6

7

8 **Mi minore**

9 **Re minore**

10

11

12



13 14 15

① ② ① ② ① ②

*f*

16 Andante

① ② ③ ④

17 Scherzo  $\text{♩} = 140$

① ② ③ ④

18 Moderato  $\text{♩} = 90$

① ② ③ ④

19 20 Moderato

① ② ③ ④ ① ② ③ ④

21 Moderato 22 Moderato

① ② ③ ④ ① ② ③ ④

23 Allegro molto  $\text{♩} = 112$

① ② ③ ④



33 Moderato

34 Moderato

35 Lento

36

37

38

5 6 7 8

39

5 6 7 8