

DOMENICO GIANNETTA

ELEMENTI DI ARMONIA E CONTRAPPUNTO



PHASAR
EDIZIONI

DOMENICO GIANNETTA

ELEMENTI DI ARMONIA
E CONTRAPPUNTO

PHASAR EDIZIONI

Per conoscere le risposte corrette dei test di verifica, il lettore potrà rivolgersi direttamente all'autore, contattandolo all'indirizzo email: info@domenicogiannetta.it

Domenico Giannetta
Elementi di armonia e contrappunto

Proprietà letteraria riservata
© 2019 Domenico Giannetta

© 2019 Phasar Edizioni, Firenze

Seconda edizione riveduta e ampliata
© 2025 Phasar Edizioni, Firenze
www.phasar.net

I diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.
Nessuna parte di questo libro può essere usata, riprodotta o diffusa con un mezzo qualsiasi senza autorizzazione scritta dell'autore.

Progetto grafico di copertina by Giano

Stampato in Italia

ISBN 978-88-6358-951-1

SOMMARIO

Prefazione alla seconda edizione	ix
----------------------------------	----

PARTE I

Capitolo I – PRINCIPI DI ARMONIA TONALE	3
---	---

§1.1 *Il fenomeno dei suoni armonici*

§1.2 *Consonanza vs dissonanza*

§1.3 *Dalla scala al modo*

§1.4 *La tonalità armonica*

§1.5 *Le funzioni armoniche*

Test di verifica

Capitolo II – TECNICHE DI CIFRATURA ACCORDALE	15
---	----

§2.1 *La cifratura degli accordi*

§2.2 *Cifratura del basso*

§2.3 *La teoria dei gradi fondamentali*

§2.4 *La teoria delle funzioni armoniche*

§2.5 *Considerazioni finali*

Test di verifica

PARTE II

Capitolo III – LA FUNZIONE DI TONICA	31
--------------------------------------	----

§3.1 *La triade di tonica*

§3.2 *Il primo rivolto della triade di tonica*

§3.3 *La triade di medianta*

§3.4 *La triade di contramedianta*

§3.5 *Altre armonie tonicali*

Test di verifica

Capitolo IV – LA FUNZIONE DOMINANTICA	37
---------------------------------------	----

§4.1 *La triade di dominante*

§4.2 *La settima di dominante*

§4.3 *La triade diminuita di sensibile*

§4.4 *La nona di dominante maggiore e minore*

§4.5 *La settima diminuita di sensibile*

§4.6 *La settima di sensibile*

§4.7 *Accordi di undicesima e di tredicesima*

§4.8 *Accordi alterati*

Test di verifica

Capitolo V – LA FUNZIONE PREDOMINANTICA 53

- §5.1 *La triade di sottodominante*
- §5.2 *La sesta di sottodominante*
- §5.3 *La triade di sopratonica*
- §5.4 *La settima di sopratonica*
- §5.5 *L'accordo di sesta aggiunta*
- §5.6 *Double emploi*
- §5.7 *Sesta napoletana*
- Test di verifica

Capitolo VI – LA DOMINANTE DELLA DOMINANTE 65

- §6.1 *Il V grado come tonica secondaria*
- §6.2 *Falsa relazione cromatica*
- §6.3 *Il ruolo della dominante della dominante*
- §6.4 *Armonie derivate sulla sensibile della dominante*
 - §6.4.1 *Triade diminuita sulla sensibile della dominante*
 - §6.4.2 *Settima diminuita sulla sensibile della dominante*
 - §6.4.3 *Settima di sensibile della dominante*
- §6.5 *Accordi di sesta aumentata*
 - §6.5.1 *La sesta aumentata francese*
 - §6.5.2 *La sesta aumentata italiana*
 - §6.5.3 *La sesta aumentata tedesca*
 - §6.5.4 *Versioni enarmoniche*
- §6.6 *Relazioni fra sottodominante e dominante della dominante*
- Test di verifica

Capitolo VII – LE ALTRE DOMINANTI SECONDARIE 85

- §7.1 *Il concetto di dominante secondaria*
- §7.2 *Origine diatonica delle dominanti secondarie*
- §7.3 *La dominante della sottodominante*
- §7.4 *Dominanti secondarie nel modo maggiore*
- §7.5 *Dominanti secondarie nel modo minore*
- §7.6 *Armonie derivate dalle dominanti secondarie*
- §7.7 *Assenza del grado tonicizzato*
- §7.8 *Altre armonie secondarie*
- Test di verifica

PARTE III

Capitolo VIII – FIGURAZIONI CONTRAPPUNTISTICHE 103

- §8.1 *Figurazioni melodiche semplici*
 - §8.1.1 *Note di passaggio*
 - §8.1.2 *Note di volta*
 - §8.1.3 *Note ornamentali*
- §8.2 *Altre figurazioni melodiche*
 - §8.2.1 *Nota sfuggita*
 - §8.2.2 *Nota di aggancio*
 - §8.2.3 *Dissonanze accentate*
 - §8.2.4 *Inflessione cromatica*

§8.3 Ritardi

§8.3.1 Ritardo preparato

§8.3.2 Ritardo libero

§8.3.3 Ritardo ascendente

§8.4 Fioritura del ritardo

§8.5 Anticipazione

§8.6 Accordi che scaturiscono dal contrappunto

§8.7 Appoggiature multiple e accordi di appoggiatura

§8.8 Imitazioni

Test di verifica

Capitolo IX – CADENZE

127

§9.1 La classificazione tradizionale

§9.2 Clausole contrappuntistiche

§9.3 Le cadenze come fenomeno armonico-contrappuntistico

§9.4 Cadenze strutturali

§9.4.1 Cadenza autentica perfetta

§9.4.2 Cadenza autentica imperfetta

§9.4.3 Semicadenza

§9.4.4 Cadenza bifocale

§9.5 Eventi cadenzali

§9.5.1 Cadenza plagale

§9.5.2 Moto cadenzale (arrivo sulla tonica)

§9.5.3 Arrivo sulla dominante

§9.5.4 Cadenza ingannevole (*deceptive cadence*)

§9.5.5 Cadenza elusa (*evaded cadence*)

§9.6 Cadenze composte

§9.6.1 Cadenza composta con quarta e sesta

§9.6.2 Cadenza composta con ritardo

§9.6.3 Cadenza doppia

§9.7 Cadenze arcaiche

Test di verifica

Capitolo X – SUCCESSIONI ARMONICHE

149

§10.1 Successioni cadenzali

§10.2 Elaborazione di una successione cadenzale

§10.3 Successioni di prolungamento

§10.4 Pedale al basso

§10.5 Accordi di volta

§10.6 Accordi di passaggio

§10.7 Accordi di sostituzione

§10.8 Successioni di prolungamento estese

§10.9 Accordi di connessione

§10.10 Successioni armoniche complesse

§10.11 Un caso concreto di analisi

Test di verifica

Capitolo XI – PROGRESSIONI 177

- §11.1 *Classificazione*
- §11.2 *Progressioni melodiche*
- §11.3 *Progressioni armoniche discendenti*
- §11.4 *Progressioni armoniche ascendenti*
- §11.5 *Macro-progressioni*
- §11.6 *Meta-progressioni*
- Test di verifica

Capitolo XII – REGIONI TONALI 197

- §12.1 *I livelli armonici*
- §12.2 *Il doppio ruolo della dominante*
- §12.3 *La dominante attiva nel modo minore*
- §12.4 *Relazioni tonali dirette*
- §12.5 *Relazioni tonali indirette*
- §12.6 *Le regioni tonali nel modo minore*
- §12.7 *Sistemi di regioni tonali*
- Test di verifica

APPENDICE

CENNI DI CONTRAPPUNTO A DUE VOCI 215

I – Il cantus firmus 215

- @1.1 *Ambito e intervalli melodici*
- @1.2 *Profilo melodico*
- @1.3 *Continuità e varietà*
- @1.4 *Equilibrio*
- @1.5 *Inizio e conclusione*

II – Contrappunto di prima specie 218

- @2.1 *Combinazioni verticali*
- @2.2 *Parallelismi vietati*
- @2.3 *Inizio e conclusione*
- @2.4 *Esempio di contrappunto di prima specie*

III – Contrappunto di seconda specie 221

- @3.1 *Inizio e conclusione*
- @3.2 *Parallelismi vietati*
- @3.3 *Nota di passaggio*
- @3.4 *Altre figurazioni melodiche*
- @3.5 *Esempio di contrappunto di seconda specie*

IV – Contrappunto di terza specie 225

- @4.1 *Inizio e conclusione*
- @4.2 *Parallelismi vietati*
- @4.3 *Principali figurazioni melodiche*
- @4.4 *Altre figurazioni melodiche*
- @4.5 *Esempio di contrappunto di terza specie*

V – <i>Contrappunto di quarta specie</i>	231
@5.1 <i>Inizio e conclusione</i>	
@5.2 <i>Parallelismi vietati</i>	
@5.3 <i>Consonanze sul tempo forte</i>	
@5.4 <i>Ritardi dissonanti</i>	
@5.5 <i>Ritardi in serie</i>	
@5.6 <i>Rottura della specie</i>	
@5.7 <i>Esempio di contrappunto di quarta specie</i>	
VI – <i>Contrappunto di quinta specie</i>	236
@6.1 <i>Configurazioni ritmiche</i>	
@6.2 <i>Inizio e conclusione</i>	
@6.3 <i>Esempio di contrappunto di quinta specie</i>	
VII – <i>Successioni armoniche di origine contrappuntistica</i>	237
@7.1 <i>Accordi di settima e progressioni</i>	
@7.2 <i>Accordo di sesta aggiunta</i>	
@7.3 <i>Progressioni derivate</i>	
Indice degli esempi musicali	241
Indice analitico	245
Riferimenti bibliografici	249

PREFAZIONE ALLA SECONDA EDIZIONE

In molti testi dedicati all'argomento, la teoria dell'armonia viene spiegata con l'ausilio di esempi musicali creati *ad hoc* dall'autore, che tentano di illustrare – spesso in modo astratto e sganciato dalla produzione musicale reale – quale sia di volta in volta la risoluzione più comune di un particolare accordo, o quale possa essere la disposizione delle voci più efficace.

In questo volume, invece, gli argomenti trattati sono accompagnati dall'analisi di episodi musicali tratti dal repertorio, in modo analogo a quanto avviene nei celebri manuali di Walter Piston e Diether de la Motte. I principi che governano l'armonia tonale vengono quindi desunti direttamente dalle opere dei principali compositori attivi in quell'epoca storica – compresa tra l'inizio del Settecento e i primi decenni del XIX secolo – durante la quale il linguaggio armonico si è cristallizzato intorno ai concetti sintetizzati da Hugo Riemann nella sua “teoria delle funzioni armoniche”.

Rispetto alla prima edizione, uscita nel 2019, questa nuova versione di *Elementi di armonia e contrappunto* risulta significativamente ampliata, e dotata di un apparato di esempi musicali ancora più ricco. Inoltre, ogni capitolo è ora corredato da una serie di test di verifica – ciascuno dei quali fa esplicito riferimento a uno specifico paragrafo – che offrono al lettore un riscontro immediato sull'acquisizione dei concetti trattati: si tratta di uno strumento particolarmente utile anche per il docente, qualora il volume venga adottato come libro di testo in un corso di studi.

Per una piena comprensione dei contenuti, la fruizione del testo presuppone che il lettore abbia precedentemente acquisito delle solide conoscenze di base sull'armonia tonale: il mio *Introduzione allo studio dell'armonia* (2018), o un analogo manuale concepito per addestrare lo studente all'armonizzazione del basso, costituiscono in effetti una lettura preliminare fortemente consigliata a chi non possieda tali competenze. Dal punto di vista didattico, pertanto, *Elementi di armonia e contrappunto* si pone come un testo ideale per un livello di formazione intermedio, come quello che caratterizza le discipline del settore artistico-disciplinare *Teoria dell'armonia e analisi* nei corsi accademici di primo livello dei Conservatori italiani.

Il libro è strutturato fondamentalmente come un ipertesto: l'ordine con cui i diversi argomenti sono stati organizzati nei singoli capitoli, infatti, rappresenta soltanto una delle molteplici modalità di lettura. La cospicua mole di rimandi interni, del resto, fa sì che sia possibile, o addirittura consigliabile, spostarsi continuamente da un capitolo all'altro, favorendo così una lettura su più livelli, a seconda che si voglia approfondire uno specifico argomento o che si desideri invece, partendo da un determinato fenomeno armonico, investigarne a fondo la natura e l'origine.

In questo volume – come suggerisce il titolo, e in continuità con la tradizione teorica di derivazione schenkeriana – armonia e contrappunto non vengono considerati fenomeni distinti o antitetici; al contrario, essi costituiscono due aspetti della medesima realtà, strettamente interconnessi e inscindibilmente presenti nel repertorio musicale oggetto di indagine. Un ruolo di particolare rilievo, da questo punto di vista, è svolto dall'appendice dedicata al contrappunto a due voci, che offre una sintesi dei principi e delle regole del “contrappunto elementare” (secondo la definizione di Felix Salzer e Carl Schachter). Essa consente al lettore di constatare come numerosi fenomeni armonici – dalle armonie più complesse alle cadenze, dalle tecniche di prolungamento alle progressioni – affondino le proprie radici nelle figurazioni contrappuntistiche. Ne consegue che, nell'analisi di una specifica opera musicale, non sia spesso possibile distinguere in modo netto ciò che deriva dalla sintassi armonica da ciò che, invece, è il risultato di procedimenti di origine strettamente contrappuntistica.

Gli esempi musicali presenti nel testo sono ricavati in prevalenza dai Corali di Bach – molto efficaci sia per la semplicità di lettura, dovuta alla scrittura prevalentemente omofonica che li contraddistingue, sia per la capacità di riassumere in poche battute fenomeni armonico-contrappuntistici che avrebbero altrimenti richiesto esempi di dimensioni molto più estese – e dal repertorio sonatistico di Mozart e Beethoven – che, per ovvie e motivate ragioni, rappresenta da sempre un privilegiato oggetto di studio e di analisi per lo studente di Conservatorio.

I dodici capitoli in cui si articola il volume sono organizzati in tre parti.

La prima parte ha una funzione introduttiva, ed è formata a sua volta dai primi due capitoli.

Nel primo capitolo (*Principi di armonia tonale*) vengono esaminate le ragioni acustiche (approfondendo in particolare il fenomeno dei suoni armonici e il concetto di consonanza/dissonanza), storiche e culturali (illustrando la graduale transizione dalla modalità gregoriana alla tonalità armonica) che hanno portato all'origine e allo sviluppo della sintassi che regola la successione degli accordi nella musica tonale. Una significativa attenzione, in questo contesto, viene dedicata alle idee sviluppate da Hugo Riemann, e in particolare alla teoria che attribuisce a ogni singola armonia un ruolo ben preciso all'interno del sistema tonale (teoria delle funzioni armoniche), e all'idea di tonalità come sistema aperto, in grado di abbracciare qualsiasi armonia che trovi il modo di relazionarsi, direttamente o indirettamente, con la triade di tonica. Rispetto alla prima edizione del volume, tuttavia, è stata introdotta la doppia funzione S/P svolta dalla sottodominante, che si interfaccia da un lato con la tonica (nelle vesti di sua dominante inferiore), e dall'altro con la dominante (in quanto armonia preposta a introdurla). Uno schema grafico, infine, tenta di riassumere le relazioni armoniche più frequenti nella sintassi tonale.

Il secondo capitolo (*Tecniche di cifratura accordale*) si occupa invece di descrivere le tre principali tecniche elaborate nel corso del tempo per etichettare gli accordi: la cifratura del basso, la teoria dei gradi fondamentali e la teoria delle funzioni poc'anzi citata. Dopo aver illustrato l'origine storica e l'evoluzione di ciascuna di queste tecniche di cifratura accordale, mettendone in evidenza pregi e difetti, si giunge infine alla conclusione che nessuna di esse possa essere considerata in senso assoluto un sistema efficace a tutto tondo. Viene quindi proposto un nuovo sistema di cifratura "ibrido", che tenta di combinare insieme le caratteristiche migliori dei tre sistemi tradizionali: questa tecnica di cifratura verrà poi utilizzata per identificare le diverse armonie presenti negli esempi musicali proposti nei capitoli successivi.¹

La seconda parte del volume è dedicata alla classificazione funzionale degli accordi.

I capitoli che vanno dal terzo al quinto passano in rassegna i principali accordi che ricoprono le tre funzioni armoniche (di tonica, dominante e predominate), con numerosi esempi musicali tratti dal repertorio che testimoniano il modo in cui i compositori hanno impiegato questi accordi nelle loro opere.

Nel quarto capitolo (*La funzione dominante*), in particolare, vengono illustrate l'evoluzione della settima di dominante – da semplice risultato di una figurazione melodica a fenomeno sonoro della massima importanza –, l'origine degli accordi derivati costruiti sulla sensibile, le diverse interpretazioni possibili relative alla genesi e alla risoluzione delle armonie più complesse, e il comportamento degli accordi alterati.

Ancora più significativo è forse il quinto capitolo (*La funzione predominate*) che, dopo aver illustrato a fondo la duplice natura della sottodominante già anticipata nel primo capitolo, affronta uno dei principali limiti della teoria dei gradi fondamentali, riconoscendo piena autonomia a quegli accordi che, pur presentando un intervallo di sesta rispetto al basso reale, non vanno sommariamente considerati come semplici rivolti: si tratta in particolare della sesta di sottodominante, dell'accordo di sesta aggiunta e della sesta napoletana. Uno specifico paragrafo è infine dedicato al *double emploi* dell'accordo di sesta aggiunta.

¹ Il sistema di cifratura ibrido adoperato nel volume era già stato introdotto nella prima edizione (2019), e ricalca a sua volta la soluzione suggerita dall'autore in GIANNETTA 2009.

Il sesto capitolo è dedicato alle armonie che afferiscono alla dominante della dominante, che in questa sede viene nettamente distinta dalle altre dominanti secondarie che saranno trattate nel capitolo successivo. Questa scelta ha una duplice motivazione: da un lato, la dominante della dominante svolge una funzione armonica specifica, quella predominantica, affiancando o sostituendo le armonie costruite sul IV e sul II grado; dall'altro, gli accordi che appartengono a questa famiglia – comprese le armonie derivate e le seste aumentate – sono piuttosto frequenti nel repertorio, per cui meritano di essere esaminati in modo approfondito. Nel capitolo viene inoltre riservata un'analisi dettagliata al confronto fra le diverse armonie predominantiche, dalla quale si deduce che un accordo che rappresenta la dominante della dominante scaturisce molto spesso da una figurazione melodica di tipo cromatico.

Il settimo capitolo, che conclude la seconda parte del volume, si occupa invece delle altre dominanti secondarie, approfondendo inoltre l'origine storica del termine e le interpretazioni proposte dai diversi teorici per giustificare la presenza nel sistema tonale di suoni estranei alla scala diatonica di riferimento. Uno sguardo privilegiato viene riservato alla dominante della sottodominante, un'armonia che in questa sede viene trattata non solo in modo separato rispetto alle altre dominanti secondarie, ma alla quale, alla luce dell'estrema importanza che ricopre nel repertorio, viene anche attribuito, forse per la prima volta, un simbolo specifico che la contraddistingue. Un paragrafo specifico è inoltre dedicato alle armonie derivate dalle dominanti secondarie, argomento che nella prima edizione del volume era stato soltanto accennato. A conclusione del capitolo vengono infine elencate le altre armonie secondarie, prevalentemente di tipo predominantico, in grado di produrre effetti di tonicizzazione estesi nel tempo, argomento che sarà poi ripreso e approfondito nel cap. XII.

La parte del libro di più complessa concezione è tuttavia la terza, nella quale, facendo seguito a quanto detto in precedenza, e in linea con il titolo del volume, il linguaggio musicale viene esaminato mettendo a confronto e in stretta relazione reciproca le due dimensioni, verticale e orizzontale, nelle quali viene tradizionalmente scisso e separatamente indagato.

L'ottavo capitolo (*Figurazioni contrappuntistiche*) è stato completamente riformulato, anche nel titolo, rispetto alla prima edizione. Il primo paragrafo, del tutto nuovo, si occupa delle figurazioni melodiche più comuni (nota di passaggio e nota di volta) – argomento che in precedenza era trattato soltanto nell'appendice dedicata al contrappunto: ciò consente di passare in rassegna alcuni esempi, ricavati dal repertorio bachiano, che mostrano come l'inserimento di tali figurazioni abbia consentito al compositore di migliorare sensibilmente la linearità melodica delle singole voci, senza comunque alterare le rispettive successioni armoniche. Tra le figurazioni melodiche di più complessa natura (nota sfuggita, di aggancio...), uno specifico approfondimento è stato dedicato alle figurazioni cromatiche. Per quanto riguarda i ritardi, un cospicuo corredo di esempi musicali illustra le diverse tipologie – ritardi preparati, liberi (o appoggiature), ascendenti – soffermandosi infine sulle figurazioni maggiormente utilizzate per fiorire un ritardo. Un nuovo paragrafo è inoltre dedicato alla possibile origine dei diversi accordi di settima, riconducibile alla graduale trasformazione di figurazioni di origine contrappuntistica, mentre le appoggiature multiple e gli accordi di appoggiatura sono stati adesso riuniti in un'unica sezione.

Il nono capitolo (*Cadenze*) conserva sostanzialmente l'impianto precedente: dopo un breve richiamo alla classificazione tradizionale, incentrata unicamente sui collegamenti armonici, viene presentata la nuova impostazione – proposta in anni recenti da William Caplin e adottata in questo testo – che concepisce le cadenze come fenomeni caratterizzati da una duplice natura, armonica e contrappuntistica. A collegare le due prospettive è stato inserito un nuovo paragrafo dedicato alle clausole contrappuntistiche, formule melodiche che giocheranno un ruolo determinante nella definizione delle principali cadenze armoniche. Numerosi esempi musicali ricavati dal repertorio mostrano quindi le diverse tipologie di cadenza, da quelle che ricoprono un ruolo strutturale a quelle che hanno soltanto lo scopo di eludere o posticipare l'approdo cadenzale, fino alle formule che elaborano melodicamente la cadenza vera e propria (cadenze composte).

Il decimo capitolo esamina le due principali tipologie di successioni armoniche: quelle che conducono a una cadenza (successioni cadenzali) e quelle che, al contrario, costituiscono il prolungamento di un'unica funzione armonica. In queste ultime, alcune combinazioni verticali di suoni non si configurano come accordi veri e propri, ma appaiono piuttosto come il risultato della condotta delle parti (armonie subordinate). Questo principio, chiaramente ispirato alla teoria schenkeriana, riflette ancora una volta l'influenza delle leggi del contrappunto sul linguaggio armonico. Dal punto di vista terminologico, rispetto alla prima edizione del volume – laddove si parlava genericamente di prolungamenti armonici – è stata adottata l'espressione “successione di prolungamento”, con la quale Giorgio Sanguinetti ha tradotto il termine *prolongational progression* introdotto da William Caplin. Il capitolo si conclude esaminando le successioni armoniche più complesse, che combinano insieme le caratteristiche delle due tipologie precedenti: uno specifico approfondimento viene dedicato, a tal proposito, alla categoria degli accordi di connessione, che hanno lo scopo di collegare accordi che ricoprono funzioni armoniche differenti all'interno di una successione armonica complessa. L'analisi di un intero corale di Bach consente infine di verificare sul campo l'applicazione dei concetti esposti nel capitolo.

Le progressioni vengono analizzate nell'undicesimo capitolo facendo riferimento a esempi tratti dal repertorio, piuttosto che a classificazioni basate su modelli astratti, come avviene abitualmente. Per ciascuna progressione esaminata viene descritta: la natura del modello sottoposto a reiterazione, l'intervallo di trasposizione, la direzione (ascendente o discendente) verso cui si sviluppa, il tipo di accordi impiegati, l'eventuale conformità alla sintassi armonica tradizionale, e la possibile migrazione attraverso differenti centri tonali. L'obiettivo non è fornire un panorama esaustivo di tutte le tipologie di progressione esistenti, cosa praticamente impossibile, bensì indicare quali aspetti osservare in una progressione per dedurre le ragioni che hanno indotto il compositore a ricorrere a un determinato automatismo armonico in un punto specifico della composizione in esame. Vengono inoltre descritte quelle strutture più complesse, definite macro-progressioni e meta-progressioni, che si incontrano talvolta nel repertorio sonatistico classico.

L'ultimo capitolo è dedicato alle regioni tonali, ed è chiaramente ispirato alla concezione tonale di Arnold Schoenberg. Dopo aver discusso i diversi livelli su cui si articola l'armonia, e descritto brevemente l'evoluzione del pensiero armonico che ha progressivamente integrato nel sistema tonale le dominanti secondarie e le tonicizzazioni estese (o modulazioni passeggere), si giunge alla teoria schoenberghiana della “monotonalità”. Secondo questa teoria, anche gli scostamenti di lungo periodo dal tono d'impianto vanno comunque considerati come un ampliamento della tonalità principale, ovvero come regioni tonali che, anziché mettere in discussione la tonica, ne rafforzano il potere e ne estendono la zona d'influenza. A tal fine, il testo adotta un sistema grafico per indicare le diverse regioni – molto più semplice e pratico di quello suggerito da Schoenberg – ispirato a quello proposto da James Hepokoski e Warren Darcy. Dai medesimi studiosi vengono inoltre derivati i concetti di “dominante attiva” e “dominante tonalizzata”, con i quali si intende evidenziare il duplice ruolo svolto dal V grado nell'articolazione armonica e formale complessiva di una composizione tonale.

In appendice, come già accennato, è inclusa una breve dispensa dedicata al contrappunto a due voci, concepita per integrare alcuni degli argomenti discussi nella terza parte del volume. La prima sezione delinea le qualità che un *cantus firmus* deve possedere per costituire una solida base nella costruzione di un impianto contrappuntistico. Segue la descrizione delle diverse specie contrappuntistiche, per ciascuna delle quali vengono illustrate le figurazioni melodiche caratteristiche. In chiusura, l'attenzione si concentra sull'origine contrappuntistica di fenomeni armonici quali accordi complessi e progressioni, offrendo così una nuova prospettiva su aspetti già trattati nel corpo del testo.

Questa edizione introduce inoltre due pratici indici che agevolano la consultazione del volume. Il primo raccoglie tutte le opere citate negli esempi musicali disseminati nel testo; il secondo riporta invece le occorrenze dei termini tecnici più rilevanti, evidenziati in corsivo alla loro prima apparizione nel volume.

Per agevolare i rimandi interni e favorire una fruizione ipertestuale, ciascun paragrafo del volume è numerato in modo univoco, così da poter essere facilmente individuato quando se ne richiama il contenuto. Lo stesso codice numerico è utilizzato anche nei test di verifica per segnalare che un esercizio si basa sui contenuti di uno specifico paragrafo. I paragrafi della dispensa sul contrappunto, collocata in appendice, sono contrassegnati con il simbolo @ (in luogo del §). Nei casi di elenchi numerati, eventuali rimandi a un singolo punto dell'elenco riportano tale numero dopo una barra obliqua: ad esempio, la progressione imitata analizzata al punto 6 del paragrafo 11.3 (p. 184) è richiamata come §11.3/6. Rispetto alla prima edizione, diversi elenchi numerati sono stati riorganizzati in sottoparagrafi – in particolare nei capitoli VI, VIII e IX – per argomentare in modo più approfondito ciascun punto.

In numerosi casi, la terminologia di origine straniera impiegata nel testo – in particolare quella di provenienza anglosassone – è stata resa attraverso una traduzione letterale: è il caso, ad esempio, della funzione predominantica, delle cadenze autentiche perfetta e imperfetta, della semicadenza, degli accordi di volta, di passaggio o di sostituzione, delle successioni cadenzali e di prolungamento, e così via.

Qualora, tuttavia, una resa letterale rischiasse di generare ambiguità, si è preferito ricorrere a un adattamento terminologico: così, il termine “contromediante” è stato adottato in luogo di *submediant* (poiché “sottomediante” non avrebbe trasmesso con altrettanta chiarezza il concetto) e, per analogia, *subdominant* è stato tradotto come “controdominante” quando indicava specificamente la collocazione del IV grado una quinta sotto la tonica.

Tre, in particolare, si sono rivelati i casi più problematici da questo punto di vista.

Il primo è l'espressione *sequential progression*, in cui il sostantivo indica una semplice successione di accordi, mentre l'aggettivo specifica la reiterazione simmetrica di un determinato disegno musicale su diversi gradi della scala. In luogo della traduzione letterale proposta da Giorgio Sanguinetti (“successione sequenziale”), si è scelto di conservare il termine “progressione”, tipico della tradizione teorica italiana.

Il secondo concetto problematico è quello di *tonicization/tonicized*, che, a seconda del contesto, può indicare sia la semplice tonicizzazione di un grado della scala mediante una dominante secondaria, sia l'emergere di una regione tonale che conferisce a un grado della scala il ruolo di tonica per un periodo anche relativamente esteso. Sfruttando il concetto schenkeriano di *Tonikalisierung* – letteralmente “tonicalizzazione”, ma sostanzialmente sinonimo di *tonicization* – si è scelto di usare il termine “tonicizzazione” per il fenomeno più circoscritto nel tempo (ad esempio: tonicizzazione del II grado, grado tonicizzato...), ricorrendo invece a “tonicalizzazione” per indicare un evento di portata più ampia, come nel caso di una “dominante tonicalizzata”, ovvero trasformata nella tonica di un ampio episodio sviluppato nella regione tonale centrata sul V grado.

Il terzo e ultimo caso riguarda due concetti distinti nella tradizione anglosassone (*tonality* e *key*), che vengono solitamente resi in italiano con lo stesso termine “tonalità”. In questa sede, si è scelto di utilizzare “tonalità” per tradurre *tonality*, ossia per indicare l'intero sistema tonale costruito su una specifica tonica, e comprendente le diverse regioni tonali che ne fanno parte; il termine “tono”, spesso inteso come semplice sinonimo di tonalità, viene invece impiegato per designare uno specifico centro tonale all'interno di una tonalità (e quindi come traduzione di *key*).

*«Questo libro l'ho imparato dai miei allievi.
Quando insegnavo, non cercavo mai di dire
all'allievo solo quello che sapevo, ma semmai
quello che lui non sapeva».*

(Arnold Schoenberg)

Elementi di armonia e contrappunto guida il lettore in un percorso che unisce rigore teorico e contatto diretto con la musica, attraverso l'analisi di brani tratti dal repertorio, nella tradizione dei manuali di Walter Piston e Diether de la Motte. Armonia e contrappunto sono presentati come aspetti inscindibili di un unico linguaggio, illustrato con esempi provenienti dalle opere dei grandi compositori attivi tra l'inizio del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento.

Questa nuova edizione, notevolmente ampliata, offre un corredo ancora più ampio di esempi e introduce test di verifica alla fine di ogni capitolo, per consolidare l'apprendimento e supportare il lavoro del docente, se adottata come libro di testo in un corso di studi.

Destinato a chi padroneggia già i fondamenti dell'armonia, il volume si colloca a un livello di formazione intermedio, ideale per le discipline del settore artistico-disciplinare *Teoria dell'armonia e analisi* nei corsi accademici di primo livello dei Conservatori di musica. La struttura ipertestuale e i numerosi rimandi interni favoriscono una lettura flessibile e personalizzata, adatta sia allo studio sistematico sia all'approfondimento mirato di singoli temi.

Domenico Giannetta è docente di *Teoria dell'armonia e analisi* presso il Conservatorio di Vibo Valentia. Si occupa di teoria e didattica dell'armonia, analisi delle forme classiche, e teoria della musica post-tonale. Tra le sue pubblicazioni: *I Nocturnes di Claude Debussy: uno studio analitico* (LIM, 2007), *Introduzione allo studio dell'armonia* (Phasar, 2018) e *Tecniche per l'analisi della musica post-tonale* (LIM, 2023). Per le Edizioni del Conservatorio di Musica Fausto Torrefranca dirige la collana *Nicola Antonio Manfroce – Le Opere* e ha ideato i *Quaderni di analisi*, dedicati all'approfondimento teorico-analitico. Ha inoltre collaborato con l'*Enciclopedia della Musica Contemporanea* Treccani e con il RILM per il progetto DEUMM Online. Affianca all'attività di teorico quella di compositore.

