

DOMENICO GIANNETTA

ELEMENTI DI ARMONIA
E CONTRAPPUNTO

PHASAR EDIZIONI

Domenico Giannetta
Elementi di armonia e contrappunto

Proprietà letteraria riservata.
© 2019 Domenico Giannetta

© 2019 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 di copertina: Domenico Giannetta

Stampato in Italia.

ISBN 978-88-6358-532-2

SOMMARIO

| | |
|--|-----|
| PREFAZIONE | vii |
| PARTE I | |
| Capitolo I – PRINCIPI DI ARMONIA TONALE | 3 |
| §1.1 <i>Il fenomeno dei suoni armonici</i> | |
| §1.2 <i>Consonanza vs dissonanza</i> | |
| §1.3 <i>Dalla scala al modo</i> | |
| §1.4 <i>La tonalità armonica</i> | |
| §1.5 <i>Le funzioni armoniche</i> | |
| Capitolo II – TECNICHE DI CIFRATURA ACCORDALE | 13 |
| §2.1 <i>La cifratura degli accordi</i> | |
| §2.2 <i>La teoria del basso numerato</i> | |
| §2.3 <i>La teoria dei gradi fondamentali</i> | |
| §2.4 <i>La teoria funzionale dell'armonia</i> | |
| §2.5 <i>Considerazioni finali</i> | |
| PARTE II | |
| Capitolo III – LA FUNZIONE DI TONICA | 23 |
| §3.1 <i>La triade di tonica</i> | |
| §3.2 <i>Il primo rivolto della triade di tonica</i> | |
| §3.3 <i>La triade di medianta</i> | |
| §3.4 <i>La triade di contromedianta (sopradominante)</i> | |
| §3.5 <i>Altre armonie tonicali</i> | |
| Capitolo IV – LA FUNZIONE DI DOMINANTE | 27 |
| §4.1 <i>La triade di dominante</i> | |
| §4.2 <i>La settima di dominante</i> | |
| §4.3 <i>Accordo di settima di dominante ridotto</i> | |
| §4.4 <i>La nona di dominante maggiore e minore</i> | |
| §4.5 <i>La settima diminuita di sensibile</i> | |
| §4.6 <i>La settima di sensibile</i> | |
| §4.7 <i>Accordi di undicesima e di tredicesima</i> | |
| §4.8 <i>Accordi alterati</i> | |
| Capitolo V – LA FUNZIONE DI SOTTODOMINANTE | 41 |
| §5.1 <i>La triade di sottodominante</i> | |
| §5.2 <i>La sesta di sottodominante</i> | |
| §5.3 <i>L'accordo di sesta aggiunta</i> | |
| §5.4 <i>La triade di sopratonica</i> | |
| §5.5 <i>La settima di sopratonica</i> | |
| §5.6 <i>La sesta napoletana</i> | |

Capitolo VI – LA DOMINANTE DELLA DOMINANTE

51

- §6.1 *Il V grado come tonica secondaria*
- §6.2 *Falsa relazione cromatica*
- §6.3 *Una nuova funzione armonica*
- §6.4 *Armonie derivate sulla sensibile della dominante*
- §6.5 *Gli accordi di sesta aumentata*
 - §6.5.1 *La sesta francese*
 - §6.5.2 *La sesta italiana*
 - §6.5.3 *La sesta tedesca*
 - §6.5.4 *Varianti enarmoniche*
- §6.6 *Relazioni fra sottodominante e dominante della dominante*

Capitolo VII – LE ALTRE DOMINANTI SECONDARIE

67

- §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 *Assenza del grado tonicizzato*
- §7.7 *Altre armonie secondarie*

PARTE III

Capitolo VIII – IMPLICAZIONI CONTRAPPUNTISTICHE

81

- §8.1 *Figurazioni melodiche complesse*
- §8.2 *Ritardo libero o appoggiatura superiore*
- §8.3 *Appoggiatura inferiore e appoggiature multiple*
- §8.4 *Accordi di appoggiatura*
- §8.5 *Anticipazione*
- §8.6 *Fioritura di un ritardo*
- §8.7 *Imitazioni*

Capitolo IX – LE CADENZE

93

- §9.1 *La classificazione tradizionale*
- §9.2 *Le cadenze come fenomeno armonico-melodico*
- §9.3 *Cadenze autentiche*
 - §9.3.1 *Cadenza autentica perfetta [PAC]*
 - §9.3.2 *Cadenza autentica imperfetta [IAC]*
- §9.4 *Semi-cadenza [HC]*
- §9.5 *Cadenze deboli*
 - §9.5.1 *Cadenza plagale*
 - §9.5.2 *Moto cadenzale*
 - §9.5.3 *Cadenza ingannevole (deceptive cadence)*
 - §9.5.4 *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*

Capitolo X – SEQUENZE ARMONICHE 107

- §10.1 Sequenze cadenzali
- §10.2 Fioritura di una sequenza cadenzale
- §10.3 Tecniche di prolungamento armonico
- §10.4 Pedale al basso
- §10.5 Accordi di volta
- §10.6 Accordi di passaggio
- §10.7 Accordi di sostituzione
- §10.8 Prolungamenti armonici combinati
- §10.9 Sequenze armoniche complesse

Capitolo XI – PROGRESSIONI 125

- §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

Capitolo XII – REGIONI TONALI 143

- §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

APPENDICI

Appendice I – CENNI DI CONTRAPPUNTO A DUE VOCI 159

- @1.1 Armonia vs contrappunto
- @1.2 Il cantus firmus
- @1.3 Contrappunto di prima specie
- @1.4 Esempio di contrappunto di prima specie

Appendice II – CONTRAPPUNTO DI SECONDA SPECIE 167

- @2.1 Regole generali
- @2.2 Nota di passaggio
- @2.3 Altre figurazioni melodiche
- @2.4 Esempio di contrappunto di seconda specie

Appendice III – *CONTRAPPUNTO DI TERZA SPECIE* 171

@3.1 *Regole generali*

@3.2 *Principali figurazioni melodiche*

@3.3 *Altre figurazioni melodiche*

@3.4 *Esempio di contrappunto di terza specie*

Appendice IV – *CONTRAPPUNTO DI QUARTA SPECIE* 177

@4.1 *Regole generali*

@4.2 *Consonanze sul tempo forte*

@4.3 *Ritardi dissonanti*

@4.4 *Ritardi in serie*

@4.5 *Rottura della specie*

@4.6 *Esempio di contrappunto di quarta specie*

@4.7 *Origine contrappuntistica degli accordi di settima*

Riferimenti bibliografici 183

PREFAZIONE

È piuttosto comune che la teoria dell'armonia venga spiegata, in molti testi dedicati all'argomento, con l'ausilio di esempi creati *ad hoc* dall'autore, i quali 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.

Lo scopo essenziale del presente testo sarà invece quello di contestualizzare ciascun argomento affrontato attraverso l'analisi di frammenti musicali tratti dal repertorio, in modo analogo a quanto avviene nei manuali di Walter Piston [1989] e Diether de la Motte [2007]. Le regole che governano l'armonia tonale verranno quindi desunte direttamente dalle opere dei principali compositori appartenenti all'epoca storica – individuabile fra l'inizio del Settecento e i primi decenni del XIX secolo – che ha visto il linguaggio armonico cristallizzarsi intorno ai principi sintetizzati nella *teoria funzionale dell'armonia*.

In questo senso, *Elementi di armonia e contrappunto* rappresenta in qualche modo l'ideale complemento/antitesi del precedente *Introduzione allo studio dell'armonia* (2018), la cui finalità dichiarata, del resto, era essenzialmente pratica, ovvero quella di addestrare lo studente all'armonizzazione del basso, e che per questo motivo era corredato da un gran numero di esercizi volti a fargli acquisire la dovuta padronanza in ciascuno degli argomenti trattati.

Nonostante i rimandi alla precedente pubblicazione siano numerosi in tutto il volume, comunque, *Elementi di armonia e contrappunto* non deve esserne considerato necessariamente la naturale continuazione: il testo può essere infatti fruito in modo del tutto indipendente, purché il lettore abbia precedentemente acquisito delle solide conoscenze di base sull'armonia tonale.

Il libro è strutturato fondamentalmente come un ipertesto: l'ordine con cui i diversi argomenti sono stati organizzati nei vari 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.

Un ruolo estremamente importante rivestono, a questo scopo, le quattro appendici dedicate al contrappunto a due voci. Introdurre un approfondimento così circostanziato alle regole che governano il *contrappunto elementare* – secondo la definizione di Salzer-Schachter [1991] – può, a prima vista, apparire fuori luogo in un testo dedicato all'indagine dei fenomeni armonici e alla loro contestualizzazione nel repertorio tonale, ma in realtà numerosissimi principi armonici (dalle fioriture melodiche alle cadenze, dalle armonie più complesse alle tecniche di prolungamento armonico), come vedremo, affondano le proprie origini proprio nelle figurazioni peculiari del contrappunto. Ciò fa sì che molto spesso, nell'analisi di una specifica opera musicale, non sia possibile distinguere nettamente ciò che trae origine dall'applicazione dei principi che governano la sintassi tonale da ciò che è, invece, il risultato di procedimenti di origine squisitamente contrappuntistica.

Da questo punto di vista *Elementi di armonia e contrappunto* si ispira all'impostazione peculiare di molti testi appartenenti alla tradizione teorica nordamericana – a cominciare proprio dal volume di Salzer e Schachter precedentemente citato – nei quali armonia e contrappunto non vengono considerati due fenomeni separati o addirittura antitetici, ma al contrario, basandosi sul pensiero schenkeriano che tanta fortuna ebbe nel nuovo continente a partire dal secondo dopoguerra, due facce della stessa medaglia, due entità strettamente interconnesse e presenti in modo inscindibile nel repertorio musicale oggetto di analisi.

Gli esempi musicali presenti nel testo sono tratti prevalentemente dai *Corali* di Bach – molto efficaci sia per la semplicità di lettura, dovuta alla scrittura prevalentemente omofonica che li caratterizza, sia per la capacità di riassumere in poche battute fenomeni armonici 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 governa il collegamento 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 ad ogni singola armonia un ruolo ben preciso all'interno del sistema tonale (*teoria funzionale dell'armonia*), e all'idea di tonalità come sistema aperto, in grado di comprendere al suo interno qualsiasi armonia che trovi il modo di relazionarsi, direttamente o indirettamente, con la triade di tonica.

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 *teoria del basso numerato*, la *teoria dei gradi fondamentali* e la *teoria funzionale* poc' anzi citata. Dopo aver illustrato pregi e difetti di ciascuna di esse, ed essere giunti alla conclusione che nessuna possa essere considerata in senso assoluto un sistema efficace a tutto tondo, viene 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 nei capitoli successivi per identificare le diverse armonie presenti negli esempi musicali proposti.

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

I capitoli che vanno dal terzo al quinto si occupano dei principali accordi che ricoprono rispettivamente la *funzione armonica di tonica*, di *dominante* e di *sottodominante*, 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 di dominante*), in particolare, viene illustrata l'evoluzione della settima di dominante (da semplice fioritura melodica a fenomeno sonoro della massima importanza), l'origine degli accordi derivati costruiti sulla sensibile, le varie interpretazioni possibili sulla genesi e sulla risoluzione delle armonie più complesse, e il comportamento degli accordi alterati.

Ancora più significativo è forse il quinto capitolo (*La funzione di sottodominante*), con il quale si cerca di sanare uno dei principali *deficit* della *teoria dei gradi fondamentali* dando finalmente piena cittadinanza 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* e dell'*accordo di sesta aggiunta*, due armonie che ricoprono un ruolo di primissimo piano rispettivamente nel repertorio classico e nella produzione bachiana. Appartiene a questa categoria anche la *sesta napoletana*, della quale vengono illustrate tutte le possibili interpretazioni proposte dai diversi approcci teorici.

Il sesto capitolo è dedicato in modo specifico alla *dominante della dominante*: dedicare un intero capitolo a questa armonia, distinguendola nettamente dalle altre *dominanti secondarie*, ha lo scopo di illustrare le specificità di quella che può essere considerata una *funzione armonica a sé stante*, che si aggiunge alle tre principali affiancando in modo particolare la *funzione di sottodominante*, insieme alla quale costituisce quella che William E. Caplin definisce *pre-dominant function*.

Dopo aver passato in rassegna i principali accordi classificabili come dominante della dominante, compresi gli accordi di sesta aumentata, viene dedicato un ampio approfondimento al confronto fra le diverse armonie predominantiche, dal quale emerge la stretta affinità che fa sì che, molto spesso, un accordo che rappresenta la *dominante della dominante* non sia altro che il frutto dell'elaborazione in senso melodico – tramite l'inserimento di una nota di passaggio cromatica – di una precedente *armonia sottodominantica*.

Il settimo capitolo, che conclude la seconda parte del volume, si occupa infine 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 poi 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 contraddistingua. A conclusione del capitolo viene infine rivolto un breve accenno alle altre armonie secondarie, prevalentemente di tipo sottodominantico, 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 però 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 (*Implicazioni contrappuntistiche*) è quello dove sono più evidenti e frequenti i rimandi alle appendici dedicate al contrappunto: anche in questo caso riveste un ruolo di primissimo piano l'indagine svolta direttamente sul repertorio, in particolare quello bachiano. Tra gli aspetti più interessanti che emergono nel capitolo spicca la sostanziale equiparazione dei concetti di ritardo e appoggiatura, e l'interpretazione di alcune armonie, di difficile collocazione funzionale, nella categoria degli accordi di appoggiatura.

Il nono capitolo è dedicato alle *cadenze*, le quali – dopo un breve richiamo alla classificazione tradizionale – vengono qui esaminate come fenomeno armonico-melodico, evidenziando ancora una volta l'importanza del contrappunto anche in quella che è considerata l'architave della sintassi armonica. Il modello ispiratore è, in questo caso, la classificazione proposta da Caplin [1998], che negli ultimi anni ha contribuito non poco a gettare nuova luce sui fenomeni armonici che più di tutti governano l'organizzazione formale di una composizione musicale.

Il decimo capitolo (*Sequenze armoniche*) allarga ulteriormente lo sguardo esaminando la struttura di un'intera successione accordale, distinguendo fra quelle che hanno come punto di arrivo una cadenza (*sequenze cadenzali*), e quelle che invece possono essere considerate sostanzialmente il *prolungamento* di un'unica funzione armonica, nelle quali cioè non tutte le armonie presenti giocano un ruolo di pari importanza strutturale (*armonie subordinate*). Questo principio, di chiara derivazione schenkeriana, è ancora una volta il risultato della penetrazione delle leggi del contrappunto all'interno del linguaggio armonico.

Le *progressioni* vengono esaminate nell'undicesimo capitolo ricorrendo ad esempi tratti dal repertorio, piuttosto che a classificazioni basate su modelli astratti, come avviene di solito: per ciascuna progressione esaminata viene descritta la natura del modello sottoposto a reiterazione, l'intervallo di trasposizione e/o la direzione (ascendente o discendente) verso cui si sviluppa la progressione, il tipo di accordi impiegati, l'eventuale rispondenza o meno alla sintassi armonica tradizionale e la possibile migrazione attraverso centri tonali differenti. Lo scopo non è tanto quello di fornire un panorama esaustivo di tutte le tipologie di progressione esistenti, cosa praticamente impossibile, ma piuttosto quello di suggerire quali aspetti esaminare in una progressione, allo scopo di dedurre il motivo per cui il compositore abbia fatto ricorso a questo automatismo armonico proprio in quel determinato punto della composizione oggetto di indagine.

Vengono inoltre esaminate strutture più complesse, definite *macro-progressioni* e *meta-progressioni*, che si incontrano talvolta nel repertorio sonatistico classico.

L'ultimo capitolo, infine, è dedicato alle *regioni tonali*, ed è evidentemente ispirato alle *Funzioni strutturali* di Schoenberg [1967]. Dopo aver esaminato i diversi livelli su cui si articola l'armonia, descrivendo brevemente l'evoluzione del pensiero armonico che ha portato via via ad integrare nel sistema tonale le dominanti secondarie e le tonicizzazioni estese (o modulazioni passeggere), si arriva infine alla teoria schoenberghiana della *monotonalità*, secondo la quale anche gli scostamenti di lungo periodo dal tono d'impianto vanno comunque considerati come un ampliamento della tonalità principale, come delle regioni tonali che invece di mettere in discussione la tonica finiscono con il rafforzarne il potere, allargandone la zone d'influenza.

A questo scopo il testo adotta un sistema grafico per indicare le diverse regioni – molto più semplice e pratico di quello suggerito da Schoenberg – che prende spunto da quello proposto da Hepokoski e Darcy [2006]. Sempre dallo stesso testo vengono ricavati inoltre i concetti di *dominante attiva* e *dominante tonicizzata*, con i quali si vuole mettere in evidenza il duplice ruolo svolto dal V grado nell'articolazione armonica e formale complessiva di una composizione musicale.

Per concludere, come già anticipato in precedenza, le quattro appendici sono dedicate al contrappunto a due voci, e in particolare alle prime quattro specie contrappuntistiche secondo la tradizionale classificazione di Johann Joseph Fux [1725].

Nella prima appendice (*Cenni di contrappunto a due voci*) una particolare attenzione è dedicata alle caratteristiche e alla costruzione di un buon *cantus firmus*, imprescindibile punto di partenza di un impianto contrappuntistico. Vengono poi descritte le regole principali che governano il contrappunto di prima specie.

Nelle successive tre appendici, dopo aver introdotto le caratteristiche generali del contrappunto rispettivamente di seconda, terza e quarta specie, vengono elencate e descritte le figurazioni peculiari di ciascuna di esse, che più volte verranno poi richiamate nei capitoli – e in particolare in quelli della Parte III – che costituiscono il volume.

Per comprendere ancora di più quanto sia essenziale la conoscenza del contrappunto per poter indagare a fondo la natura e la struttura del linguaggio musicale, occorre osservare che «tutte le dissonanze possibili della musica tonale si riducono a tre tipi fondamentali: dissonanza creata da un movimento (nota di passaggio), dissonanza causata dall'abbellimento di un suono fermo (nota di volta), dissonanza prodotta da uno slittamento ritmico (ritardo)» [Salzer-Schacter 1991, 42]. E appare del tutto evidente come esse siano peculiari, rispettivamente, del *contrappunto di seconda, terza e quarta specie*.

Dalla *seconda specie* hanno infatti origine figurazioni contrappuntistiche come: *nota di passaggio a salto*, *nota di suddivisione*, *cambio di registro* e *nota di sostituzione* (paragonabile, in certi casi, alla *nota di aggancio*), ma anche figurazione melodiche come la *nota di passaggio accentata*, oltre che, dal punto di vista armonico, *accordi di passaggio* e *accordi di connessione*.

Dalla *terza specie* si ricavano la *nota di volta accentata*, le *note di volta incomplete* (*nota di sfuggita*, *nota di aggancio*), la *doppia nota di volta*, la *nota di ornamento* e, dal punto di vista armonico, gli *accordi di volta*.

Dalla *quarta specie*, infine, traggono origine i *ritardi preparati e liberi*, le *appoggiature superiori e inferiori*, l'*anticipazione* (per inversione del principio che sta alla base del *ritardo*) e, dal punto di vista armonico, le *cadenze composte* e la *risoluzione anticipata* negli accordi complessi.

Per concludere, alcune considerazioni utili per la fruizione del testo.

I singoli paragrafi sono indicati tramite il tradizionale simbolo §: per evitare equivoci, tuttavia, si è invece adoperato il simbolo @ per contraddistinguere i paragrafi relativi alle quattro appendici poste in calce al volume.

In molti casi la terminologia di origine straniera citata nel testo, e in particolare quella di provenienza anglosassone, è stata tradotta in modo letterale: è il caso delle cadenze autentiche perfetta e imperfetta, degli accordi di volta, di passaggio e di sostituzione, e dei concetti di dominante attiva e dominante tonicizzata.

Nei casi in cui, tuttavia, una traduzione letterale avrebbe rischiato di creare fraintendimenti, si è optato per un termine leggermente diverso: è il caso ad esempio della definizione di *contromediante* adoperata in luogo di *submediant* (“sottomediate” non avrebbe reso altrettanto bene l’idea), oppure della traduzione dell’espressione *prolongational progression* con *prolungamento armonico*, in luogo di formule più articolate e prolisse come “successione di prolungamento armonico” o “prolungamento di una funzione armonica” che, seppur più appropriate, avrebbero rischiato di appesantire la lettura.

Il termine *progression*, in particolare, è stato quello più problematico da tradurre, dato che corrisponde ad un concetto ben diverso rispetto a ciò che in italiano definiamo *progressione*. Un caso emblematico, da questo punto di vista, è rappresentato dall’espressione *sequential progression*, nell’ambito della quale è l’aggettivo *sequential* ad indicare l’effetto di *progressione* (ovvero la reiterazione simmetrica di un dato disegno musicale), mentre il termine *progression* contraddistingue semplicemente la successione delle diverse armonie.

Vibo Valentia, 2 settembre 2019

Domenico Giannetta