

CAPITOLO VII



1) Modulazione ai toni vicini e dominanti secondarie

Con il termine "modulazione" si intende il passaggio da una tonalità all'altra. Le modulazioni più frequenti avvengono di solito alle tonalità vicine. Per "tonalità vicine" si intendono quelle che si trovano una quinta giusta sopra o sotto la tonalità di partenza.

Ad esempio, le tonalità vicine a quella di *C* sono *G maggiore* e *F maggiore* e le loro relative minori (cioè *E minore* e *D minore*).

Si considerano tonalità vicine anche la relativa minore e la minore parallela della tonalità di partenza; se, ad esempio, quest'ultima è *C maggiore*, avremo quindi la tonalità di *A minore* e *C minore*.

Le progressioni armoniche sono perciò spesso composte da accordi e cadenze appartenenti ad una tonalità di base, combinate ad accordi e cadenze delle tonalità vicine.

Un ruolo fondamentale viene svolto dagli accordi di settima dominante (V7) delle tonalità vicine. Essi, se disposti in ordine consequenziale, ci permettono di avere un accordo *dom7* su ciascun grado della tonalità di base (tranne il IV del quale ci occuperemo in seguito, e il V7 che non abbiamo indicato in quanto è il dominante effettivo della tonalità):

C7	D7	E7	A7	B7
I7	II7	III7	VI7	VII7
(V7 di F)	(V7 di G)	(V7 di Amin)	(V7 di Dmin)	(V7 di Emin)

Questi accordi non sono diatonici alla tonalità di base, ma risultano molto vicini ad essa e vengono chiamati "dominanti secondarie". Essi hanno per tonica il II, III, VI e VII grado della scala della tonalità di base di un brano e possono essere indicati come: I 7, II 7, III 7, VI 7 e VII 7.

Vediamo a pagina seguente l'analisi di due brani nei quali questi accordi vengono utilizzati.

"ALL OF ME" di Simons/Marks

I Cmaj7	%.	III7 E7	%.	VI7 A7	%.	II Dm7	%.	III7 E7
V di Amin			V di Dmin					
%.	VI Am	%.	II7 D7	%.	II Dm7	V G7	I Cmaj7	%.
V di G								
III7 E7	%.	VI7 A7	%.	II Dm7	%.	IV Fmaj7	IVm Fm	I Cmaj7
VI7 A7	II Dm7	V G7	I C6	VI7 A7	II Dm7	V G7		

"DONNA LEE" di Ch. Parker

I Abmaj7	VI7 F7	II7 Bb7	%.	II Bbm7	V Eb7			
V di Bbmin		V di Eb						
I Abmaj7	II Ebm7	V Ab7	I Dbmaj7	IV7 Gb7	I Abmaj7	VI7 F7		
ton Db ————— Db min —————								
II7 Bb7	%.	II Bbm7	V Eb7	I Abmaj7	VI7 F7	II Bb7	%.	
III7 C7	%.	VI Fm	III7 C7	VI Fm	III7 C7			
V di Fmin								
VI Fm	#II° B°	I Ab	VI7 F7	II Bbm7	V Eb7	I Ab	II Bbm7	V Eb7
sost. di Bb7/b9(II7)								

2) Modulazione ai toni lontani

Molti brani presentano una struttura armonica più complessa dei due appena visti, e necessitano quindi di un'analisi più approfondita.

La cadenza più usata è quella formata dai gradi I, II e V nei modi maggiore e minore. Tali cadenze sono spesso utilizzate per collegare tonalità lontane. Vediamo un esempio:

"MOMENT'S NOTICE" di J. Coltrane

: Em7 II	A7 V	Fm7 II	Bb7 V	Ebmaj7 I	Abm7 II	Db7 V	Dm7 II	G7 V	Ebm7 II	Ab7 V	Dbmaj7 I				
Dm7 II	G7 V	Cm7 II	F7 V	Bbm7 II	Eb7 V	Abmaj7 I	Abm7 II	Db7 V	1		Gm7 II	C7 V	Abm7 II	Db7 V	
			2												
Gbmaj7 I	Fm7 II	Bb7 V	Gm7 II	C7 V	Fm7 II	Bb7 V	Ebmaj7 I	Fm7 II	Gm7 III						
Fm7 II	Ebmaj7 I		Fm7 II	Gm7 III	Fm7 II	Ebmaj7 I	Fm7 II	Bb7 V	:						

Spesso gli accordi di tonalità diverse si mescolano fra loro e uno stesso accordo può funzionare come collegamento armonico, cioè come accordo comune tra due tonalità. Ciò vale in particolare per gli accordi di settima dominante: in certi casi essi possono infatti essere considerati come V7 della tonalità precedente e allo stesso tempo come V7 di quella successiva; questo avviene quando la tonalità che segue è la parallela minore di quella precedente o viceversa.

Anche gli accordi minori possono in certi casi avere funzione di I *m* di una tonalità e allo stesso tempo essere considerati come II *m* di un'altra tonalità.

I due casi citati si verificano, ad esempio, quando abbiamo successioni di II/V che si spostano per toni interi in modo discendente, come nel brano visto in precedenza (*Moment's notice*) e come nel seguente esempio:

ton di A		ton di G		ton di F			
	II Bm7	V E7	II Am7	V D7	II Gm7	V C7	
		V V	Im Im	V V	Im Im		
	ton di Amin		ton di Gmin				

3) Principali cadenze e loro nomenclatura

A questo punto, possiamo fare una classificazione delle tre principali cadenze che si ottengono fra i gradi IV/I e V/I, in tonalità maggiore e minore:

- 1) CADENZA SOTTODOMINANTE
- 2) CADENZA SOTTODOMINANTE MINORE
- 3) CADENZA DOMINANTE

CADENZA SOTTODOMINANTE

- a) $\parallel \text{IV} \mid \text{I} \parallel$
 $\parallel \text{Fmaj7} \mid \text{Cmaj7} \parallel$
- b) $\parallel \text{II} \mid \text{I} \parallel$
 $\parallel \text{Dm7} \mid \text{Cmaj7} \parallel$
- c) $\parallel \text{IV7} \mid \text{I}^* \parallel$
 $\parallel \text{F7} \mid \text{Cmaj7} \parallel$

CADENZA SOTTODOMINANTE MINORE

- a) $\parallel \text{IVm} \mid \text{I} \parallel$
 $\parallel \text{Fm(6)} \mid \text{Cmaj7} \parallel$
- b) $\parallel \text{IIIm7/b5} \mid \text{I} \parallel$
 $\parallel \text{Dm7/b5} \mid \text{Cmaj7} \parallel$
- c) $\parallel \text{bVII7} \mid \text{I} \parallel$
 $\parallel \text{Bb7} \mid \text{Cmaj7} \parallel$

CADENZA DOMINANTE

- a) $\parallel \text{V7} \mid \text{I} \parallel$
 $\parallel \text{G7} \mid \text{Cmaj7} \parallel$
- b) $\parallel \text{VII} \mid \text{I} \parallel$
 $\parallel \text{Bm7b5} \mid \text{Cmaj7} \parallel$

4) Analisi di accordi non diatonici e di cadenze formate da accordi senza legame armonico

Nelle strutture armoniche di alcuni brani possiamo a volte incontrare degli accordi completamente slegati dalla tonalità di base, e che non possono essere analizzati secondo i criteri visti finora. Ecco un semplice esempio:

$\parallel \text{: Cmaj7} \mid \text{Dm7} \mid \text{Db7} \mid \text{Cmaj7} \text{:} \parallel$
 $\parallel \text{I} \mid \text{II} \mid \text{bIII7} \mid \text{I} \text{:} \parallel$

In questo caso, l'accordo "estraneo" alla tonalità è il *Db7*, che risulta chiaramente slegato dalla tonalità di base (*C maggiore*).

* In questo caso, il IV 7 viene considerato come accordo appartenente alla scala minore melodica

parallela alla tonalità maggiore della cadenza (cioè: *C minore melodica*).

Vediamo un altro esempio:

:	Dm7 II		G7 V		Bmaj7 VIIImaj7		Cmaj7 I	:
---	-----------	--	---------	--	-------------------	--	------------	---

Anche in questo caso, la tonalità di base è *C maggiore*, mentre l'accordo estraneo è il *Bmaj7*.

Molti di questi casi li analizzeremo in seguito, quando prenderemo in esame le sostituzioni armoniche; per ora considereremo questi esempi solo come spunto per stabilire alcune regole fondamentali dell'analisi armonica.

In questi casi, dunque, la difficoltà principale consiste nello stabilire a quale tonalità appartiene (cioè: da quale armonizzazione deriva) l'accordo "estraneo", poiché esso potrebbe anche essere comune a più tonalità.

Nel primo dei due esempi precedenti, infatti, l'accordo *D^b7* può essere messo in relazione a cinque possibili scale:

- V di *G^b maggiore*
- V di *G^b minore armonica*
- V di *G^b minore melodica*
- IV di *A^b minore melodica*
- VII 7 di *D minore melodica*

L'accordo *Bmaj7* del secondo esempio, invece, può essere:

- I di *B maggiore*
- IV di *F# maggiore*
- VI di *D# minore armonica*

Premesso che l'improvvisatore è libero di scegliere a suo gusto una qualsiasi delle scale indicate, possiamo comunque stabilire una regola per individuare quella che può essere la prima scelta possibile, cioè la scala più consonante e meglio collegata alla tonalità di base o del momento.

Ecco quindi la regola da seguire in questi casi: «L'esatta funzione di un accordo che non presenta alcun legame armonico con l'accordo che lo precede e che lo segue, si stabilisce scegliendo, fra le diverse tonalità alle quali può appartenere, quella che risulta più vicina alla tonalità del momento, e cioè la tonalità che presenta più note in comune con quella dell'accordo precedente.»

In alcune circostanze si possono trovare anche due tonalità con lo stesso numero di note in comune con la tonalità precedente: in questi casi la scelta dipende esclusivamente dal gusto dell'esecutore oppure, nel caso che la tonalità successiva all'accordo estraneo sia diversa da quella precedente, si sceglie la scala contenente il maggior numero di note in comune con la tonalità successiva.

A questo punto, va fatta una considerazione: se l'accordo estraneo è esteso nella sigla ai gradi alti, le scelte possibili sono sicuramente inferiori e quindi l'analisi risulta più rapida. Ad esempio, l'accordo *D7/b9* può appartenere come V grado all'armonizzazione a cinque voci della scala di *G minore armonica*, e come VII grado all'armonizzazione della scala di *Eb minore melodica*: la scelta ricadrà quindi esclusivamente su una di queste due scale.

La regola sopra esposta esprime un principio generale che sta alla base dell'analisi armonica: cercare sempre un possibile legame fra le diverse scale e i diversi accordi. Anche in presenza di modulazioni lontane, dobbiamo cercare di mantenere, per quanto possibile, le note in comune fra le diverse scale e i diversi accordi: ciò renderà i passaggi da una tonalità all'altra più morbidi e meno spigolosi.

In certi casi, comunque, l'analisi armonica può essere realizzata pensando al movimento degli accordi come ad uno spostamento cromatico ascendente o discendente da una tonalità all'altra. In questo caso non è necessario seguire il criterio delle note comuni, bensì pensare ai diversi accordi in successione individuandoli come gradi uguali appartenenti a tonalità cromaticamente vicine. Nel prossimo esempio, il *G minore* lo possiamo pensare come II grado di *F maggiore*, il *F#m7* come II grado di *E maggiore* e, infine, il *Fm7* come II grado di *Eb maggiore*:

: Gm7 II	F#m7 II	Fm7 II	Bb7 V	Ebmaj7: I
-------------	------------	-----------	----------	-----------------

Nel prossimo esempio, invece, gli accordi di settima vengono considerati come V grado delle loro rispettive tonalità maggiori:

"WELL YOU NEEDN'T" di Th. Monk

: F7 V	Gb7 V	F7	Gb7					
F7	Gb7	F7	F7	:				
G7 V	%	Ab7 V	%					
A7 V	Bb7 V	B7 V	Bb7 V	A7 V	Ab7 V	G7 V	C7 V	
F7	Gb7	F7	Gb7					
F7	Gb7	F7	%					

Anche in sequenze cicliche di uno stesso tipo di accordo ripetuto a intervalli regolari è opportuno pensare ad un movimento ciclico di varie tonalità e quindi allo spostamento regolare di uno stesso tipo di scala che cambia comunque tonica adeguandosi all'accordo del momento. Vediamo, ad esempio, la seguente sequenza ciclica:

: Cm7 % Ebm7 % Gbm7 % Am7 % :

In questo caso, naturalmente, non è possibile analizzare la sequenza con i criteri normalmente in uso per un pezzo tonale poiché non sono presenti successioni che passano attraverso accordi appartenenti alle categorie di tonica, dominante e sottodominante (ad esempio: II/V/I, V/I, II/V, I/VI/II/V, ecc.), indispensabili perché si realizzino quelle tensioni armoniche tipiche della musica tonale.

A questo punto, iniziamo quindi a prendere in esame un diverso campo di concezione armonica, e cioè quella cosiddetta «modale».

5) Analisi di brani modalì

L'analisi che abbiamo condotto finora è basata su strutture armoniche i cui accordi possono essere ricondotti ad un rapporto fra sottodominante, dominante e tonica, con tutte le varianti che abbiamo esaminato.

Alcuni brani, tuttavia, utilizzano successioni di accordi che non possono essere analizzate da un punto di vista tonale, poiché gli accordi presenti – pur efficaci in quell'ordine da un punto di vista strettamente musicale – sono privi di un legame armonico che ci consenta di metterli in relazione ad una stessa tonalità.

In questo caso, ogni accordo viene pensato come entità a sé stante e, se viene messo in relazione ad un grado di una eventuale scala armonizzata, è solo per attribuirgli una scala d'uso. Ciò quindi non significa che, nell'ambito delle battute riservate a quell'accordo, ci si trovi effettivamente nella tonalità della scala che viene utilizzata.

Alcuni brani, infatti, possono essere costituiti da un tessuto armonico molto semplice, formato da accordi privi di legame armonico, ciascuno dei quali viene ripetuto per diverse battute consecutive. Spesso, inoltre, l'accordo che cambia è dello stesso tipo dell'accordo precedente e può trovarsi un semitono sotto o sopra quest'ultimo, come possiamo vedere in questo esempio:

“IMPRESSION” di J. Coltrane

: Dm7 8 battute	Dm7 8 battute	Ebm7 8 battute	Dm7 8 battute :
--------------------	------------------	-------------------	--------------------

Vediamo, nel prossimo esempio, una serie di accordi (tutti della durata di quattro battute) *dom7sus4*, un tipo di accordo molto adatto alla musica modale (data la sua ambiguità):

“MAIDEN VOYAGE” di H. Hancock

	D7sus4 4 battute		F7sus4 4 battute		D7sus4 4 battute		F7sus4 4 battute	
	Eb7sus4 4 battute		Db7sus4 4 battute		D7sus4 4 battute		F7sus4 4 battute	

Questi due esempi nascono da una concezione “modale” dell’armonia. I “modi” non sono altro che successioni di note che si ricavano dalle scale maggiori e minori, facendo partire una scala a turno da ciascun grado, che diventa nella nuova scala modale il suo I grado. È importante che le note della nuova scala siano esattamente le stesse della scala di partenza. Ad esempio, possiamo disporre le note di una scala maggiore a partire dal suo II grado: se la scala è quella di C *maggiore*, partiremo dal *D* e concluderemo la scala con il *D* un’ottava sopra. Le note saranno le seguenti: *D-E-F-G-A-B-C-D*.

Ricordiamo che avevamo già utilizzato un meccanismo simile per costruire la scala minore relativa di una maggiore (che, come sappiamo, parte dal VI grado di quest’ultima). Infatti, la scala maggiore e la scala minore naturale relativa sono in realtà concepibili anche come modo ionico (scala maggiore dal I grado) e modo eolio (scala maggiore dal VI grado). Così come è possibile iniziare una scala maggiore dal I e dal VI grado, è possibile anche a partire dal II grado (modo dorico), dal III grado (modo frigio), dal IV grado (modo lidio), dal V grado (modo misolidio) e dal VII grado (modo locrio). La differenza tra queste scale non sta nelle note (che sono le stesse), ma nella diversa disposizione dei toni e dei semitoni all’interno dell’ottava.

In realtà, anche il sistema tonale può essere concepito da un punto di vista modale, se consideriamo che i cardini di questo sistema vengono rappresentati dal modo ionico (scala maggiore) e dal modo eolio (scala minore naturale). Questo sistema, però, si è in un certo senso specializzato nell’uso esclusivo di queste due scale (a cui si aggiungono la scala minore armonica e la scala minore melodica), ed ha quindi sviluppato una serie di regole proprie, che lo rendono diverso dal sistema “modale”.

Nella concezione modale dell’armonia non c’è nessuna subordinazione di un accordo rispetto ad un altro. Gli accordi non hanno più una funzione risolutiva ma servono piuttosto a creare un colore, una atmosfera, un tappeto sonoro sul quale viene tessuta una melodia che utilizza le note di un “modo” ben preciso, cioè di una scala adatta all’accordo del momento. Ciascun accordo ha quindi una propria identità, che inizia e finisce nei limiti della sua durata.

I nomi d'uso delle scale modali derivano dai modi utilizzati nel canto gregoriano, anche se non hanno necessariamente una relazione con questo antico stile musicale. Approfondiremo meglio l'uso pratico delle scale modali più avanti; per ora analizzeremo semplicemente alcuni tipi di accordi che è possibile trovare nelle progressioni modali, indicando come vengono solitamente intesi in tale contesto.

Stabiliamo anzitutto le seguenti regole di massima per identificare gli accordi all'interno di una progressione modale (tenendo comunque presente che queste regole sono solo le più usuali per un improvvisatore e che possono esserci anche delle alternative):

- Gli accordi *m7* (estendibili alla 9, 11 e 13) vengono considerati come II grado di una scala maggiore (dorico).
- Gli accordi *dom7* (estendibili alla *b9*, #9, *b13*) vengono considerati come III grado di una scala maggiore (frigio).
- Gli accordi *maj7* (estendibili alla 9, #11 e 13) vengono considerati come IV grado di una scala maggiore (lidio).
- Gli accordi *dom7* (estendibili alla 9, 11 e 13) e gli accordi *dom7/sus4* vengono considerati come V grado di una scala maggiore (misolidio).
- Gli accordi *m7/b5* vengono considerati come VII grado di una scala maggiore (locrio).

Le scale modali si possono ricavare anche dalla scala minore armonica e melodica, eseguendo queste scale a partire (a turno) da tutti i gradi, come abbiamo visto per la scala maggiore. Tra le varie possibilità, i modi più utilizzati si ottengono dal IV, dal V e dal VII grado della scala minore melodica. Vediamo la loro denominazione:

- LIDIO (*b7*) - Si ottiene a partire dal IV grado della scala minore melodica e si usa con accordi *dom7/#11 (b5)*.
- MISOLIDIO (*b6*) - Si ottiene a partire dal V grado della scala minore melodica e si usa con accordi *dom7/b13 (#5)*.
- SUPERLOCRIO (*b7*) - Si ottiene a partire dal VII grado della scala minore melodica e si usa con accordi *dom7/b5/#5/b9/#9*.

Di conseguenza, possiamo indicare queste tre regole:

- Ogni accordo *dom7/b5* viene considerato come IV grado di una scala minore melodica (lidio *b7*).
- Ogni accordo *dom7/#5* viene considerato come V grado di una scala minore melodica (misolidio *b6*).
- Ogni accordo *dom7/b5/#5/b9/#9* viene considerato come VII grado di una scala minore melodica (superlocrio).

Il sistema migliore per familiarizzare con le scale modali consiste nel suonarle sugli accordi relativi, così da abituare l'orecchio alla loro particolare sonorità.

Vi sono brani che presentano un tipo di armonie miste, con sezioni tonali che si alternano a sezioni modali: in questo caso dovremo analizzare lo spartito secondo entrambi i punti di vista. In alcuni casi, comunque, esiste la possibilità di analizzare una progressione tipicamente tonale secondo i criteri utilizzati per l'armonia modale; questo avviene quando, in una successione di accordi tutti appartenenti all'armonizzazione di una stessa scala, si pensano i vari accordi come facenti parte di scale diverse da quella della tonalità a cui appartengono.

Ad esempio, in una progressione II/V/II nella tonalità di *C maggiore*, invece che usare la scala di *C maggiore* per tutti e tre gli accordi, possiamo usare il dorico per il *Dm7*, il superlocro per il *G7* e il lidio per il *Cmaj7*. In questo modo, soltanto la scala dorica usata sul II grado conserva un legame con la scala di *C maggiore* poiché contiene le stesse note di quest'ultima.

Torneremo comunque a fondo sull'argomento più avanti, quando ci occuperemo dell'improvvisazione.

