Corso di Cultura Musicale Generale (Armonia Complementare)
Prof. A. Abbate

APPUNTI

Alcune tecniche di modulazione

Prima di discutere di alcune tecniche di modulazione ai toni vicini e lontani, è opportuno ricordare che già da tempo la teoria musicale mostra la tendenza se non a rifiutare l'idea stessa di modulazione, quanto meno a limitarne la portata, preferendo nell'analisi rapportare le varie zone tonali di un brano alla sua tonalità di base. Significativo a tal proposito è il concetto schoenberghiano di "regione":

> Il concetto di *regione* è una conseguenza logica del principio della *monotonalità*, secondo il quale ogni digressione dalla tonica viene considerata sempre nell'ambito della tonalità in base a un rapporto che può essere diretto, indiretto, vicino o lontano. In altre parole: in un pezzo di musica esiste *solo una tonalità*, e ogni sua parte che un tempo veniva considerata come tonalità diversa è soltanto una regione, un contrasto armonico nell'ambito della stessa tonalità. La monotonalità comprende anche la modulazione, cioè il movimento verso un altro tono che può anche essere svolto a sé stante, ma considera tali deviazioni come regioni della tonalità, subordinate al potere centrale di una tonica. È possibile così comprendere l'unità armonica nell'ambito di uno stesso pezzo.
> A. SCHOENBERG, *Structural Functions of Harmony*, trad. it., Milano 1967

Fatta questa opportuna breve premessa, cercheremo ora di individuare i principali sistemi attraverso i quali vengono condotte quelle che Schoenberg ha definito come "digressioni dalla tonica", ricordando che ogni modulazione o "digressione" abbisogna prima o poi di una chiara conferma cadenzale. Va dunque sempre condotta una distinzione tra la modulazione vera e propria, ovvero l'effettiva esplorazione di una nuova regione tonale opportunamente rafforzata da conferme cadenzali, e l'utilizzo di funzioni armoniche secondarie, quali ad esempio le dominanti secondarie, che e possono avere lo scopo di rafforzare uno dei gradi del tono o di apportare nuovo materiale armonico, senza tuttavia che venga spostato il centro tonale. Si parla in tal caso di tonicizzazione di un certo grado della scala, processo che in alcuni manuali viene definito abbastanza inadeguatamente "modulazione passeggera". Ricordiamo che con quest'ultimo termine Piston intende quel tipo di modulazioni che, pur avendo una qualche conferma cadenzale, non non si estendono oltre la durata della frase, per cui nella frase successiva si ritorna alla tonalità di partenza.

1) **Modulazione ai toni vicini**

La modulazione fra tonalità vicine non crea particolari problemi tecnici essendo sufficiente ricorrere ad un accordo-perno, cioè un accordo comune alla tonalità di partenza e a quella di arrivo, seguito all'impiego di un accordo di settima di dominante della nuova tonalità, da utilizzare di norma in forma di rivolto ed avendo cura di ottenere una buona linea di basso. È anche possibile modulare a toni vicini attraverso l'utilizzo di accordi più complessi quali la settima diminuita o con altri sistemi da valutare caso per caso.

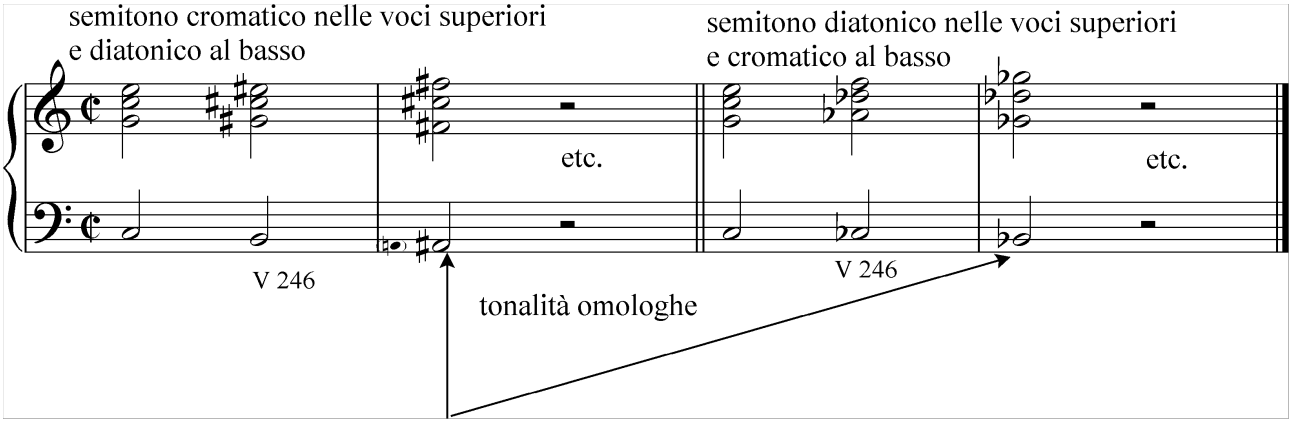
Un caso particolare è quello della modulazione da una tonalità maggiore alla sua dominante, che crea particolari problemi di stabilizzazione poiché molto facilmente la dominante della tonalità del V tende ad essere scambiata per una dominante secondaria, cioè ad essere interpretata come V del V della tonalità iniziale: l'orecchio tende in altri termini ad ascoltare in maniera "economica", privilegiando l'interpretazione del materiale armonico nuovo nel senso più favorevole alla tonica già stabilita, in particolar modo quando si tratta di dare una nuova identità funzionale ad accordi che occupano un ruolo "forte" nella definizione della tonalità, quale appunto è quello di dominante. Una convincente modulazione dal tono maggiore alla sua dominante fa spessissimo ricorso all'utilizzo del V del V della nuova tonalità, accordo che, se facessimo riferimento alla tonalità di partenza, dovrebbe essere interpretato, più problematicamente, cone V del V del V. Moltissimi ponti modulanti dei primi movimenti di composizioni in forma-sonata possono illustrare con efficacia questo concetto. Una buona alternativa a questo sistema potrebbe essere quello di privare la tonica della sua funzione di centro armonico associandola ad una armonia che sia differente dalla triade perfetta in stato fondamentale, sostituendo la quinta con la sesta o aggiungendo semplicemente una sesta, ottenendo così un accordo dal chiaro carattere sottodominantico.

2) Modulazione ai toni lontani

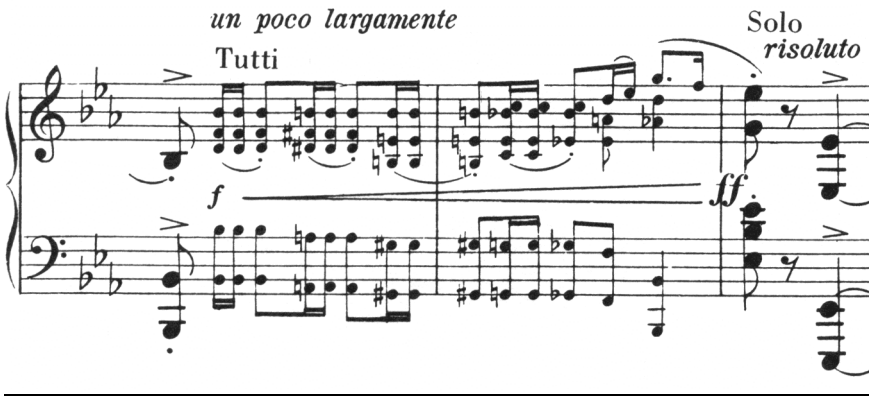
Nella teoria corrente vengono considerate tonalità lontane quelle che hanno più di una alterazione in chiave di differenza tra loro. Per modulare in maniera efficace fra tonalità lontane esiste un buon numero di procedimenti, alcuni dei quali sono facilmente schematizzabili, mentre per altri è possibile dare solo indicazioni generali, in quanto talmente ampi e soggetti a circostanze specifiche da rendere impossibile una esemplificazione completa.

A questa ultima categoria appartiene certamente la tecnica di scivolamento cromatico delle parti della quale spesso si cita in ambito didattico il solo **MOTO CONTRARIO CROMATICO DELLE PARTI**, una fra le tante possibilità di trasformazione cromatica degli accordi mediante piccoli spostamenti che si presta facilmente alla schematizzazione. Il **moto contrario cromatico** consiste nel partire da un accordo maggiore e nel muovere per

semitono discendente il basso e per semitono ascendente le altre tre parti, allo scopo di portarsi sulla dominante di una tonalità lontana:

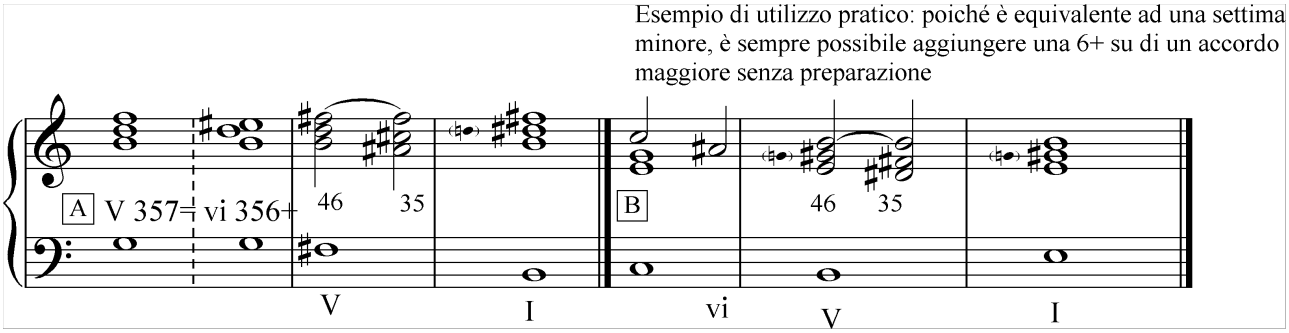


La premessa è dunque la partenza da un accordo maggiore in posizione fondamentale e la tonalità che si può raggiungere è quella che dista di un tritono (quarta eccedente o quinta diminuita) ascendente dalla fondamentale dell'accordo maggiore da cui siamo partiti. Si osservi che l'accordo trasformato cromaticamente diviene una dominante in terzo rivolto con risoluzione su di una tonica in primo rivolto. Si osservi inoltre che l'accordo ottenuto per moto contratio cromatico viene normalmente collocato su di un movimento debole della battuta. Si ricordi infine che buoni accordi di partenza per il moto contrario cromatico sono la tonica (maggiore) e la dominante e che le voci superiori non vanno disposte in ordine di quinta per non incorrere nelle inevitabili quinte parallele conseguenti. La tonalità raggiunta dovrà essere poi opportunamente confermata. Nell'esempio che segue, tratto dalla *Grande Polonaise Brillante* op. 22 di Chopin, il moto contrario cromatico, utilizzato unitamente a altri successivi più liberi procedimenti di slittamento cromatico delle parti, non viene utilizzato allo scopo di modulare, ma per espandere una cadenza V-I in mi bemolle:



ENARMONIA DELLA SETTIMA DI DOMINANTE / SESTA TEDESCA

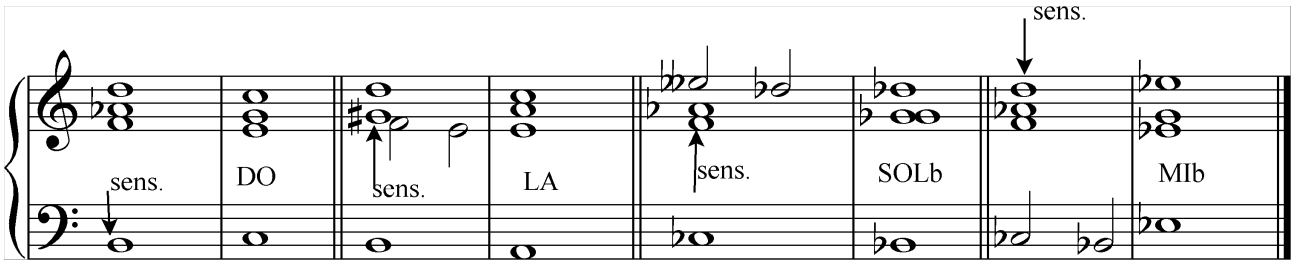
L'accordo di settima di prima specie è enarmonicamente equivalente all'accordo di sesta tedesca poché 3M5G7m = 3M5G6+. Diamo un esempio pratico di questa enarmonia:



Come viene illustrato nel secondo esempio (B), è sempre possibile costruire una sesta tedesca partendo da un accordo maggiore, così come è sempre possibile impiegare una settima di dominante senza preparazione. Le possibilità di modulazione tramite enarmonia della settima di dominante si allargano se teniamo conto della possibilità di utilizzare le dominanti secondarie.
Questa enarmonia è abbastanza comune nel repertorio e viene utilizzata anche con accordi in rivolto. Due buoni esempi si ritrovano nello sviluppo della Sonata per pf. KV 310 in La min. di Mozart e nel *Prestissimo* della Sonata per pf. op. 109 in Mi magg. di Beethoven; in entrambi i casi l'accordo di settima di dominante DO-MI-SOL-Sib viene reinterpretato come sesta tedesca DO-MI-SOL-LA#. Un altro bell'esempio, fra i tantissimi, si trova nel finale della quarta variazione dell'Improvviso per pf. Op. 142 n. 3 di Schubert.
Un'ultima osservazione va fatta a proposito dell'accordo di sesta francese che potrebbe anch'esso essere considerato enarmonico di un accordo di settima di dominante con quinta abbassata, una forma modificata di dominante. Anche la sesta francese può dunque prestarsi alla modulazione. Analoga considerazione vale per la sesta italiana che è considerabile come equivalente di un accordo di settima di dominante privo della quinta.

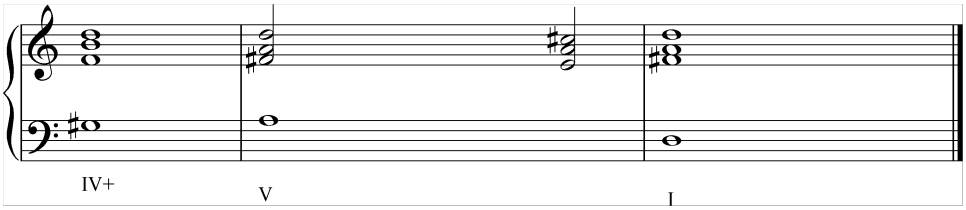
ENARMONIA DELLA SETTIMA DIMINUITA

La settima diminuita è un accordo molto potente ai fini della modulazione. Ricordiamone in primo luogo la struttura: 3m 5dim 7dim. Tutte le componenti contigue sono a distanza di 3a minore (o dell'equivalente intervallo di 2a eccedente). Collocato nello spazio di ottava, questo accordo lo suddivide in intervalli equidistanti, il che equivale a dire che esso *simmetrizza* l'ottava in parti uguali. Come sappiamo, tutte le strutture quali accordi, bicordi, o scale che simmetrizzano l'ottava sono a *trasposizione limitata*, cioè non generano nuove strutture sonore ad ogni successivo trasporto sui dodici suoni della scala cromatica: vi sarà un punto in cui la struttura di base si ripeterà da un punto di vista sonoro, anche se cambieranno i nomi delle note. Fare il calcolo di quante volte una struttura simmetrica è trasportabile ottenendo nuovi suoni è cosa semplice: basta dividere il numero dei suoni della scala cromatica, cioè 12, per il numero delle componenti della struttura stessa. Prendiamo ad esempio la scala per toni interi. Essa divide l'ottava in seconde maggiori ed è composta di sei suoni. Dividendo 12 (il totale cromatico) per 6 (il numero dei suoni della scala per toni interi), otteniamo il numero 2, il che vuol dire che da un punto di vista sonoro esistono solo due scale esafoniche. Se infatti costruiamo la scala per toni interi dalla nota DO, vediamo che essa già a partire dalla nota RE si ripete con gli stessi suoni; lo stesso accade se partiamo dalla nota DO# (oppure Reb) che si ripete già a partire dalla nota Mib (oppure Re#). Tornando all'accordo di settima diminuita, sappiamo che esso è composto da quattro suoni, quindi dividendo 12 per 4 otteniamo il numero 3. Esistono dunque dal punto di vista sonoro solo tre accordi di settima diminuite, il che vuol dire che se limitassimo, ad esempio, l'utilizzo di questo accordo al solo impiego sulla sensibile, ogni settima diminuita deve necessariamente appartenere a quattro tonalità differenti, nella doppia possibilità maggiore-minore, poiché abbiamo solo tre settime diminuite e dodici suoni come possibili toniche. Facciamo un esempio pratico partendo dall'accordo SI-RE-FA-LAb, settima diminuita sul settimo grado in DO (minore o anche maggiore). Possiamo considerare ogni nota di questo accordo come una sensibile e risolvere di conseguenza:

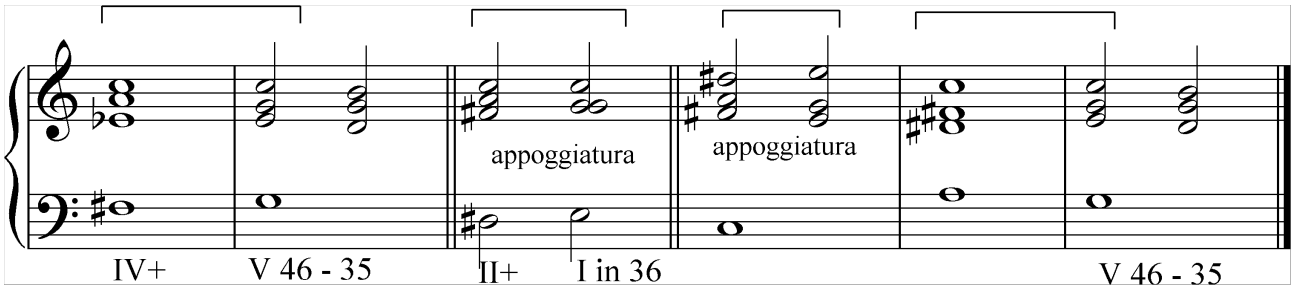


Si noti come la settima (ex-nona) possa a volte essere risolta melodicamente, cioè possa esser considerata come appoggiatura allo scopo di evitare le quinte parallele; questa risoluzione, spesso definita come *risoluzione anticipata* della settima, è particolarmente necessaria quando la settima stessa è al basso. La risoluzione melodica della settima è sempre praticabile, anche in assenza di problemi di condotta delle parti. Va notato a questo proposito che se prendiamo uno qualsiasi dei quattro suoni di cui si compone l'accordo e lo facciamo scendere di semitono diatonico, esso verrà identificato come settima risolta come appoggiatura e si trasformerà in un V e l'accordo nel suo insieme si trasformerà in una settima di dominante. È possibile anche il procedimento contrario: se prendiamo il basso fondamentale di un accordo di settima di dominante e lo innalziamo cromaticamente, otterremo un accordo di settima diminuita. È anche possibile mantenere ferma la fondamentale di una settima di dominante e far discendere di semitono diatonico le altre parti: il risultato sarà sempre una settima diminuita.
Limitare l'utilizzo della settima diminuita al settimo grado sarebbe piuttosto restrittivo. Sappiamo bene che essa può funzionare anche come dominante secondaria, il che espande enormemente il campo di applicazione. Se solo si considera la settima diminuita in funzione di dominante della dominante, cioè il suo utilizzo sul quarto grado innalzato, si raddoppiano le possibilità di modulazione. Il IV+, lo ricordiamo, è funzionalmente un VII del V,

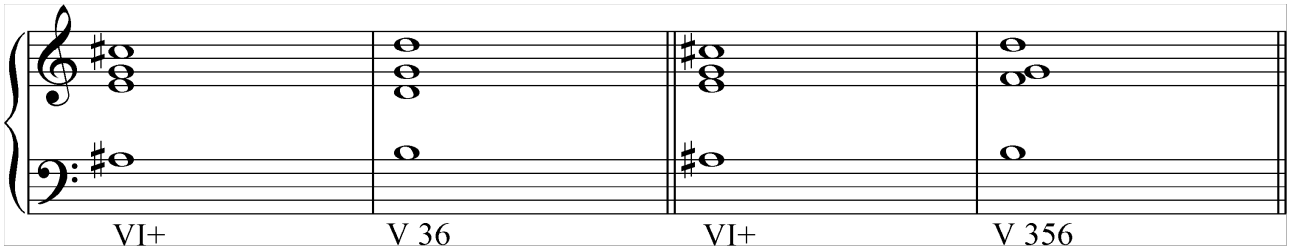
espressione alla quale W. Piston preferisce la dizione V^{09} del V, allo scopo di evidenziare la derivazione della settima sul VII dall'accordo di nona di dominante minore usato in forma ridotta (senza la fondamentale):



Lasciamo a questo punto immaginare quante possibilità di modulazione si aprono se consideriamo l'utilizzo di questo accordo in tutte le altre possibili funzioni di dominante secondaria (VII del II, VII del III, VII del IV etc.).
L'indicazione della manualistica tradizionale per la quale un qualsiasi accordo di settima diminuita può precedere e seguire qualunque altro accordo si dimostra in definitiva non lontana dal vero.
Va infine detto che, come abbiamo già visto in precedenza durante il corso, l'accordo di settima diminuita può assolvere anche ad una funzione non dominantica di appoggiatura. Le più tipiche di queste appoggiature di settima diminuita sono sul $^{+}$II che appoggia il I in 36[1] e sul $^{+}$VI che appoggia il V in 36. Anche possibile è l'appoggiatura di settima diminuita sul I allo stato fondamentale, che in effetti corrisponderebbe ad un rivolto della settima diminuita sono sul $^{+}$II.
Diamo qui di seguito una serie di esempi di utilizzo della settima diminuita che ci mostreranno praticamente come molte successioni apparentemente differenti si equivalgano di fatto nella sostanza armonica. Tali successioni comprendono tutti rivolti del IV+ con settima diminuita (vedi nota 1).



La scrittura alternativa del Mib come Re# appare del tutto giustificata dal movimento ascendente, ma ricordiamo che i compositori hanno mostrato scarsa attenzione da questo punto di vista e hanno scelto l'una o l'altra grafia con grande libertà. Va però del tutto evitato l'utilizzo della grafia con il Re# se siamo in Do minore.
Si osservi infine l'utilizzo della settima diminuita sul VI+ che va al V in primo rivolto:



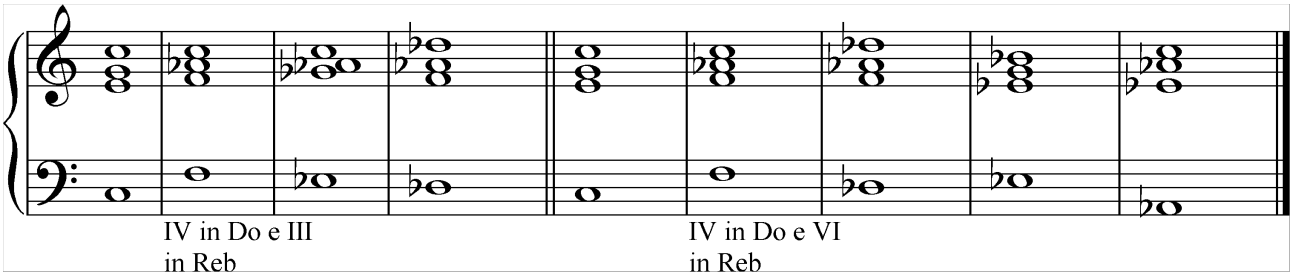
Chiudiamo le nostre osservazioni sull'accordo di settima diminuita con un ultimo concetto che scaurisce da quanto detto: la settima diminuita non ha da un punto di vista sonoro una posizione fondamentale, sono solo la scrittura e la risoluzione che chiariscono quale nota abbiamo preso come riferimento e con quale funzione. Tale accordo potrebbe essere paragonato ad una sfera: un oggetto di cui ogni punto può fungere da base.

MODULAZIONE PER MEZZO DI ACCORDO-PERNO

Resta da accennare alla possibilità di modulare a tonalità lontane facendo uso di accordi-perno, possibilità che trova dei limiti nell'esiguo numero o nell'assenza di accordi comuni fra tonalità che distano per più di un'alterazione nel

[1] Questo collegamento in effetti è già utilizzato quando dal $^{+}$IV risolviamo sul Vcon 46 e 35, poiché i suoni dell'accordo di settima dim. sul $^{+}$IV sono gli stessi di quelli sul $^{+}$II, e la quarta e sesta sul quinto equivale, seppure in funzione ornamentale di appoggiatura, ad un I in secondo riv.

circolo delle quinte. Rimane però sempre aperta la possibilità di ricorrere ad accordi "artificiali", cioè di modificare l'aspetto di alcuni accordi per avvicinarsi alla tonalità lontana da raggiungere, perlopiù sfruttando il principio della commistione modale, cioè la possibilità di utilizzare materiali propri del modo minore anche nel modo maggiore avente la stessa tonica. In generale, ricorderemo la possibilità che la tonica oscilli fra le due forme del maggiore e del minore e che tutti gli accordi del modo maggiore che contengono il sesto grado della scala possono presentare anche il sesto minore. Ad esempio il IV grado di Do Magg. che contiene il La può contenere anche il Lab, diventando così accordo comune fra Do e Reb[2], Mib Magg. Magg. e Lab Magg.:



Si consideri infine che gli ultimi due esempi possono anche essere reinterpretati enarmonicamente, raggiungendo le tonalità omologhe formalmente ancor più lontane (do# e sol#).

[2] In Reb l'accordo minore sul Fa rappresenta il III grado, di solito poco usato. Spesso al III fa seguito l' accordo V^{34}, cioè settima di dominante in secondo rivolto.