



Cinzia Merletti

LA MODALITA' NELLA STORIA DELLA MUSICA

Sommario

PRIMA PARTE

OUVERTURE, con l'intervento di Alessandro Cusatelli

ATTO I: La modalit  nel Medioevo

ATTO II: Al confine tra modalit  e tonalit 

Appendici

Note alle Appendici

SECONDA PARTE: LA MODALIT  NEL DOPO-MODALIT 

ATTO III: La modalit  dall'Ottocento al Novecento

FINALE: Oggi, con l'intervento di Massimo Carrano, Franco Antonio Mireni e Virginio Zoccatelli

Ringraziamenti

Allegati:

Partiture modali del M^o Zoccatelli

Partiture modali del M^o Mireni

Bibliografia

Sitografia

Corsi

PRIMA PARTE

OUVERTURE

Questo lavoro è dedicato e rivolto in particolare a tutti gli studenti di musica ma può essere utile a chiunque voglia avere un quadro sintetico di quel che ha rappresentato la modalità nella storia della musica da noi conosciuta.

Mi si perdonerà la “licenza poetica” ma voglio respirar musica anche mentre scrivo, per cui il titolo Overture assegnato a questa introduzione si richiama espressamente a quelle che, nel '700, segnalavano l'inizio dello spettacolo melodrammatico e ne presentavano i temi che poi sarebbero stati sviluppati nelle specifiche situazioni, atto per atto. I capitoli successivi saranno, infatti, Atti di un'opera che, seppur modesta, si prefigge il compito di offrire un servizio utile a chiunque voglia avvicinarsi alla storia della modalità.

Partiamo, innanzitutto, dal **concetto di modalità** e chiariamo subito che, attualmente, si indica spesso e sbrigativamente con *modale* buona parte della musica prodotta secondo schemi non tonali. Come si vedrà, a proposito della musica europea di fine '800 e del '900, l'uso della modalità ha risposto a varie esigenze degli autori ed ha assunto, caso per caso, connotazioni diverse.

Ma anche nel passato non è sempre stato tutto di chiara ed immediata comprensione e condivisione dal momento che i termini **modalità** e **modo (modus)**, che sono propriamente medievali, hanno percorso strade lunghe e tutt'altro che lineari prima di cristallizzarsi nei concetti che, in senso moderno, gli sono stati attribuiti.

Sono due le principali correnti musicologiche che si sono occupate della modalità. Una fa capo ad A. Auda e Dabo-Peranice e propende verso l'evidenziazione della linea di continuità fra la teoria classica greca e l'Occidente medievale, attraverso la mediazione di Boezio. L'altra, che si rifà a H. Potiron e J. Chailley, ha uno sguardo più ampio e vede il contributo di vari influssi extraoccidentali nello sviluppo della teoria e della pratica musicale medievale, avendone lasciato testimonianza nella trattatistica in epoca carolingia.

In accordo con quest'ultima corrente musicologica, ritengo sia bene dare uno sguardo a ciò che la modalità ha rappresentato nel mondo mediterraneo e ancora oltre, verso Oriente, sin dall'antichità. L'uso dei modi in Occidente, infatti, ha man mano perso quella caratteristica etica, legata alla musica semitica, della Mesopotamia come della Grecia antica come del mondo arabofono e mediterraneo, ancora oggi. La modalità era ed è tuttora, su quella che viene comunemente e sbrigativamente chiamata l'altra sponda del Mediterraneo, quella cui realmente l'uomo affida la comunicazioni delle sue emozioni, il suo essere profondo, la sua consapevolezza dell'intimo legame tra il cosmo e il microcosmo che l'uomo stesso rappresenta in sé. Cosa ancora più affascinante, questo modo di comunicazione e di consapevolezza è socialmente condiviso, è l'ethos che informa di sé ogni composizione caratterizzata da questo o da quel modo che il compositore sceglie non in base alle altezze dei suoni quanto, piuttosto, in base a ciò che quel particolare modo (maqam in arabo o maqami in greco) esprime e comunica di uno stato d'animo specifico all'interno del quale il compositore indaga, esplorando e scandagliandone le possibili sfumature emotive e comunicative, attraverso un percorso sonoro che si sofferma quasi su ogni grado del modo, fino a raggiungere il suo punto cruciale e caratteristico, per poi allentare la tensione e tornare alla base. Il punto cruciale di ogni modo non ha a che fare con concetti di tonica né tanto meno è legato a funzioni gerarchiche dei suoni all'interno del modo stesso. Ognuno,

infatti, presenta successioni dei suoni peculiari per ciascuno dei tantissimi modi esistenti e il climax di ognuno corrisponde alla “zona” in cui si manifesta/no l'intervallo/i specifico/i e caratterizzante/i. Ad esempio, è una seconda aumentata nel caso del modo arabo (maqam) Hijiaz, da cui potrebbe essere derivata la nostra scala minore armonica. Ogni modo comunica quindi uno stato emotivo, un carattere, la capacità di interagire profondamente con il cosmo e con l'uomo “microcosmo” (da cui la musicoterapia già conosciuta e applicata dagli antichi popoli del Medio Oriente e del Mediterraneo). Riporto un significativo passaggio dal mio libro *Suggestioni Mediterranee - Artisti, musiche e culture* (op. cit. in Bibliografia, pag.76):

Nonostante l'apparente somiglianza con le scale occidentali, un modo orientale è molto più di una scala dalla quale il compositore possa prendere a suo piacimento le note per la sua composizione. Ogni modo comprende al suo interno delle specifiche microcellule melodiche che lo rendono riconoscibile come tale e che non possono essere ignorate dagli interpreti della musica tradizionale.(...) la melodia modale nasce da una “esplorazione” sonora delle possibilità insite nel modo, trovando sostanziale arricchimento in raffinatissime sfumature ed ornamentazioni melodiche.

I modi vennero ad assumere persino una funzione sociale ed educativa presso gli antichi Greci (si veda a tal proposito Platone e altri filosofi dal V al III secolo a.C.), posizione che, ripresa poi dai neoplatonici e trapiantata nel primo cristianesimo, fu adattata alle nuove esigenze della nascente chiesa.

E qui arriviamo alla storia della musica in Occidente, e ci troviamo nell'alto Medioevo.

Una citazione da Paolo Scarnecchia (vedi Bibliografia, pag. 48) ci aiuterà ad immaginare un ponte tra il mondo modale e quello tonale che si affermò nel '600, in Europa:

Tutte le civiltà musicali antiche del Mediterraneo sono di concezione modale, e la frattura tra musica europea e musica del Vicino Oriente si è determinata al momento dell'acquisizione della dimensione verticale dell'armonia accordale, quando la musica colta occidentale abbandonò progressivamente la modalità per definire una nuova concezione: la tonalità e il temperamento equabile.

In realtà la frattura tra musica europea e quella del Vicino Oriente cui si riferisce Scarnecchia e non solo, non va intesa in senso letterale: non è stata una vera rottura, cioè, bensì un lungo e laborioso processo che, come verrà approfondito nell'Atto II, ha interessato diversi decenni tra il '500 ed il '600 e ha visto il concorso attivo di vari teorici e musicisti...oltre che del pubblico fruitore di musica. Il discorso, anzi, è talmente complesso e comprensibile solo ad addetti ai lavori in possesso di competenze approfondite e di un linguaggio tecnico-musicale specifico che si preferirà, in questa sede, optare per una presentazione degli argomenti quanto più discorsiva possibile, alcuni direbbero “divulgativa”, proprio perché rivolta primariamente a studenti di musica e non a lettori già specializzati nel settore.

La musica modale è strettamente connessa al melos, seguendo il decorso e il dispiegarsi del canto piuttosto che lo strutturarsi intorno alle funzioni armoniche tonali, gerarchicamente organizzate all'interno del discorso musicale, stabilendone implicitamente il fraseggio ritmico-melodico e la sequenza di arsi e tesi, ossia di slanci e di riposi. Nel Medioevo fino al Rinascimento, quindi, la musica era concepita essenzialmente come linea melodica e la

polifonia stessa era un insieme di linee melodiche in cui i rapporti interni tra le varie linee era regolato dalle leggi del contrappunto. La percezione e le aspettative dell'orecchio cominciarono a cambiare, gradatamente nel corso del Rinascimento, con l'uso sempre più frequente della “futura sensibile” a chiusura di frasi e dei brani e, ancor di più, con l'uso altrettanto frequente verso la fine del '500 di eseguire, ad esempio con il liuto in mancanza dei cantanti o semplicemente per il gusto di aprirsi a sonorità vocali-strumentali, le parti inferiori a quella del soprano, cui era quasi sempre destinata la linea vocale melodicamente più pregnante. Questo, quindi, favorì quel procedimento di acquisizione verticale dell'armonia accordale, il mutamento della percezione stessa dell'accordo e del suo significato: non più sintesi di note concepite orizzontalmente ma entità verticale con un suo ruolo, all'interno del fraseggio musicale, sempre più definito col tempo, fino ad arrivare alla necessità, percettiva e sintattica, di regolare tramite leggi il collegamento tra gli accordi al fine di riconoscere a ciascuno di loro una precisa funzione nella nuova sintassi musicale, quella tonale. A questo punto la melodia ed il ritmo presero corpo intorno ai fulcri tonali, ossia intorno alle funzioni armoniche (prima di tutto quelle di stabilità e di opposizione, cioè tonica e dominante) che queste assumevano nel discorso musicale. Ciò favorì, dal '600 in poi, anche un notevole sviluppo della musica strumentale che, se in passato poteva prendere spunto solo dalle forme vocali o di danza, ora poteva contare su una sintassi e su possibilità di strutture formali che andavano oltre il decorso del melos, aprendosi verso nuovi orizzonti con i risultati che ben conosciamo. Da una parte, lo sviluppo dell'armonia accordale reca in sé un aspetto evidentemente mai del tutto sopito nella storia della musica e dell'uomo, a volte esaltato a volte persino rinnegato a seconda dei periodi e delle poetiche dei vari autori: la tendenza a riconoscere e ad attribuire un significato ai suoni. E questo ci riporta al mondo modale e all'ethos che, come abbiamo accennato, connotava ogni modo non solo melodico ma anche ritmico. La *teoria degli affetti*, codificata nel '700, attribuì alla musica un valore simbolico che le permetteva di mettersi in relazione con la natura e di suscitare commozione, proprio nel senso di moto dell'animo. Se questa facoltà, ossia la capacità di imitare la natura e le emozioni (affetti) era prima riconosciuta alla musica vocale, ora divenne appannaggio anche di quella strumentale, infiltrandovi moduli e stilemi tipici del melodramma, luogo per eccellenza degli affetti e della loro imitazione. Le immagini sonore diventarono, nella coscienza e nell'aspirazione dei loro creatori, simboli delle situazioni psicologiche (ad esempio l'accordo di settima diminuita era estremamente patetico, nel senso letterario di pathos) o naturali (musica descrittiva, a programma). La percezione dei suoni, dei generi musicali, che tuttora abbiamo conservato nella memoria collettiva e che è legata alla simbologia che attribuiamo ai suoni in senso lato, deriva in buona parte proprio da quel periodo.

Abbiamo visto, quindi, che pur nel riaffiorare della tendenza umana a connotare simbolicamente i suoni e a caratterizzarli dal punto di vista psicologico e naturale, nel senso della sua imitazione, siamo comunque lontani dalla concezione modale per cui l'intero modo è portatore di significato simbolico e di valenza emotiva, in maniera culturalmente condivisa.

Quello che succede poi, a proposito della modalità, diventa estremamente complicato da sintetizzare e da racchiudere in un discorso organico e sensato perché, qualora la modalità sia ricomparsa qua e là nel corso della storia musicale, tra la seconda metà dell' '800 e nel '900, essa non è stata più l'ambito naturale e condiviso di pensiero all'interno del quale creare e fruire la musica ma, al contrario, essa ha assunto il carattere di rimando, di citazione, di ricerca di alternative alla tonalità, di affermazione di caratteristiche nazionali,

di vagheggiamenti misticheggianti, rimandando alla modalità medievale come a quella dell'Oriente. Ecco perché, come specificato all'inizio di questo scritto, ogni caso va considerato nella sua specificità.

Come insegna il M^o Alessandro Cusatelli

(http://cidim.it/cidim/content/314619?db=bdc&id=242206&nc=Alessandro_Cusatelli),

([http://www.youtube.com/watch?v=u-](http://www.youtube.com/watch?v=u-TiXKQJ1Ew&feature=context&context=C2a30bADOEgsToPDskIOWQt7YgFiJd2yV6quXjiM)

[TiXKQJ1Ew&feature=context&context=C2a30bADOEgsToPDskIOWQt7YgFiJd2yV6quXjiM](http://www.youtube.com/watch?v=u-TiXKQJ1Ew&feature=context&context=C2a30bADOEgsToPDskIOWQt7YgFiJd2yV6quXjiM)), docente di composizione presso il Conservatorio A. Casella dell'Aquila:

La modalità chiude la sua fase storica verso la fine del XVII secolo, per poi essere del tutto abbandonata nei due secoli successivi; tuttavia, specie negli autori germanici di fine secolo XIX, si riscontra un uso non infrequente delle strutture armoniche modali, usate sempre però come eccezione alla regola della tonalità. Un esempio è quello presente nell'ultimo Lied della raccolta "Frauen Liebe und Leben" di R. Schumann

(www.youtube.com/watch?v=pgTNqvGNBqg) in cui nell'armonizzazione di una frase melodica ripetuta, la stessa viene armonizzata la seconda volta, nell'evocazione della morte dell'amato, con accordi modali che precedono la dominante. Oppure in R. Strauss ("Also sprach Zarathustra") proprio in apertura, la cadenza conclusiva dell'introduzione, in do maggiore, vede come inattesa sottodominante un VI grado, pratica assolutamente modale e non tonale. (www.youtube.com/watch?v=lyJwbwWg8uc). Si tratta di intrusioni utilizzate come sfumature esotiche, nel contesto di una normalità dell'uso del sistema tonale. E' come quando si usa una citazione in latino nella lingua corrente: un linguaggio estraneo, utilizzato per dare determinate sfumature al senso di un discorso. Una pratica, invece, diventata di uso corrente e non certo come eccezione, sia pure prettamente modale, è costituita dalla cadenza plagale (IV-I) e si ritrova spessissimo in qualsiasi autore dell'Ottocento. Discorso a parte è l'uso di un'antica modalità ortodossa, praticata con generosità dagli autori russi della metà e della fine del XIX secolo (P.I. Tchaikowskij escluso): M. Mussorgskij ed il gruppo dei Cinque, ad esempio, fino ad arrivare a quell'"Alexander Nievsky" di S. Prokofiev (www.youtube.com/watch?v=3HBDtZ4zsfI) che utilizza marcatamente questo tipo caratteristico di modalità. In Francia, a cavallo dei secoli XIX e XX, troviamo una ricerca di nuove tavolozze armoniche in cui si cerca di fondere stilemi modali a novità armoniche, allo scopo di superare le ormai desuete esperienze del tardo Romanticismo. Oltre che a M. Ravel (www.youtube.com/watch?v=X6A96yQO82I) va citato più propriamente F. Poulenc (www.youtube.com/watch?v=mlI1TH1Jzg6A). In Italia, la generazione degli '80 privilegia con preferenza la riscoperta di forme arcaiche e neoclassiche del Rinascimento. Tuttavia O. Respighi, così sedotto dal linguaggio gregoriano, non può sottrarsi ad un atteggiamento modale nelle scelte armoniche che tale linguaggio comporta: le tre romanze su melodie gregoriane, ad esempio, poi rese in versione orchestrale con il titolo "Vetrata di chiesa".

Come i lettori hanno già potuto constatare, nel corso del saggio saranno molto frequenti i rimandi a link che aiutino, con un solo click, a sentire immediatamente le musiche di cui si parla. Ove non è stato possibile reperire video relativi ai brani citati, sono stati suggeriti brani alternativi.

ATTO I

La modalità nel Medioevo

Abbiamo accennato, nell'Ouverture, alla confusione terminologica che nell'antichità ha riguardato nomi e concetti. Citando il Surian (vedi Bibliografia, vol. I, pag. 44) vediamo come la poca chiarezza riguardasse già la teoria modale dell'antica Grecia che, nella coscienza e nel pensiero occidentale medievale (ma anche in quello successivo) è stata il punto di riferimento culturale:

La stratificazione dei testi nel tempo (dal V sec. a.C. al V sec. d.C), ognuno di essi nato da una precisa necessità e in un determinato ambiente di pensiero, ha prodotto una certa confusione nella terminologia musicale man mano adottata. Non del tutto distinti, ad esempio, sono i significati di termini quali "harmonia, tonos, tropos, systema". La parola "harmonia" (armonia) fu variamente usata dai Greci nel significato di "tonos" (tono), di modo o di specie di ottava, di scala-tipo o di accordatura di uno strumento. Il carattere complesso della teoria musicale greca non aiutò di certo la lettura che ne fecero i monaci del Medioevo: essi capirono male il sistema degli antichi modi scambiandone i nomi (il modo Dorico greco, ad esempio, divenne il Frigio gregoriano).

Non interessa qui, ora, approfondire il sistema musicale degli antichi Greci ma, per collegarci al sistema modale medievale, ci basterà sapere che il sistema *teleion*, cioè perfetto, la cui teoria fu elaborata da Aristosseno nel IV secolo a.C, prendendo come riferimento l'estensione della voce umana e degli strumenti (come la cetra) e perfezionata da Claudio Tolomeo (m. nel 161 d.C.), consisteva in 15 suoni accostati tra loro lungo una serie discendente, cui si aggiungeva al grave un suono supplementare a completamento delle due ottave. Modulo fondamentale delle ottave era il raggruppamento di quattro note, cioè il *tetracordo*, caratterizzato dalla specifica successione dei suoni al suo interno e, a sua volta, caratterizzante il modo che lo conteneva. Le due note esterne del tetracordo erano fisse mentre le due intermedie erano mobili dando origine al genere diatonico, cromatico ed enarmonico (comprendente quarti di tono). I modi, o scale tipo, erano formati dall'unione di due tetracordi disgiunti della stessa specie e alla posizione del semitono all'interno di essi era dovuto il nome del modo. I più importanti erano il Dorico, col semitono al grave (la, sol, fa, mi), il Frigio col semitono al centro (sol, fa, mi, re), il Lidio col semitono all'acuto (fa, mi, re, do). Si aggiunse, col tempo, la specie Misolidia e altri tre Ipomodi, cioè posizionati una quinta sotto i modi fondamentali. Le sette scale risultanti potevano presentarsi in forma diatonica, cromatica ed enarmonica.

Un aspetto da sottolineare, tanto più che lo si ritrova tuttora nel mondo modale extracolto ed extraeuropeo, è la mancanza del riferimento (e della stessa necessità di riferirsi) ad altezze assolute di suoni. Il riferimento principale era, e spesso è tuttora, la voce con la sua estensione naturale.

Nella trattatistica medievale, le cause della confusione riguardavano essenzialmente il vario uso della parola "modus" e della terminologia greca. *Modus*, ad esempio, veniva affiancato a *tonus* e *tropus*, a volte come sinonimi a volte per indicare concetti diversi. Se *Tropus* si riferiva spesso ai toni di trasposizione, *Tonus* poteva significare, a seconda del contesto, un grado del sistema, un tono di trasposizione, un tono medievale vero e proprio, un canto

salmodico. Modus era un termine sconosciuto ai teorici Greci mentre Armonia poteva essere un sinonimo di Modus oppure indicare l'unione di consonanze perfette (4°, 5°, 8°, doppia 8°) e, quindi, anche “specie di ottava”. Marziano Capella, all'inizio del V sec., utilizzò il Modus col significato di intervallo e chiamò Tropi i toni di trasposizione. Questi ultimi vennero invece chiamati Modi da Boezio, mentre Cassiodoro li chiamò semplicemente Toni.

Nel IX-X sec., tutti i termini summenzionati trovarono una doppia collocazione: da una parte sopravvissero come omaggio alla tradizione classica i cui capisaldi riconosciuti erano Boezio in primis, poi Marziano Capella e Cassiodoro. Dall'altra parte si cominciò a cercare una più stretta connessione tra la teoria e la pratica musicale, anche mediante la concezione di una nomenclatura adatta.

In sintesi, siamo di fronte ad una lunga serie di fraintendimenti iniziata già quando la teoria bizantina pretese di rifarsi a quella classica greca, alla quale era però estraneo il concetto di modo come forma d'ottava. Stesso dicasi per l'*echos* orientale, sconosciuto nel senso di modo. Erano termini giustamente greci, invece, *tonos* e *tropos*, che indicavano le differenti altezze in cui i Greci scrivevano la scala generale di due ottave: gli attributi *dorico*, *ipodorico*, *frigio*, *ipofrigio ecc.* erano applicati proprio a quelle diverse altezze. Gli autori latini sopra citati, a loro volta, non intendevano indicare con i nomi greci quelli che sarebbero stati i modi ecclesiastici. Solo a partire da Aureliano di Réomé (prima metà del IX sec.) si parlò degli otto toni dei salmi, ossia formule di recitazione, e di *modo* e *tropo* dell'antifona che vi si collegava. Stesso dicasi per Reginone di Prum, Hucbald di Saint-Amand e per altri trattatisti anonimi. Proprio un autore anonimo, nella prima metà del X sec., fraintese Boezio, scambiano per modi liturgici quelli che per Boezio erano solo i toni, disposti secondo un ordine ascendente, secondo la tradizione greca. Un vero e proprio imbroglio di modi, quindi, da cui Giulio Cattin ricava la conclusione che vada eliminata dal vocabolario musicale l'abitudine ancora diffusa di nominare i modi della musica occidentale con la terminologia greca. Scrive il Cattin (vedi Bibliografia, pag.93) che

Definire dorica (...) una toccata di Bach perché scritta in Re minore senza bemolle in chiave è un'eresia storica perché in contraddizione con la vera natura dei modi.

Avviso i lettori, tuttavia, che in questa sede manterremo la convenzione comune di chiamare con *Dorico*, *frigio ecc.* (oppure no) i modi che incontreremo nella nostra indagine sulla modalità nella storia, in accordo e per rispetto di ciò che i vari musicisti hanno immaginato di usare nelle proprie composizioni.

Cerchiamo ora di capire il sistema dei modi ecclesiastici medievali, in un linguaggio di semplice comprensione, ricordando che tale sistema costituì la base della vita musicale fino al XVII sec.

La sua origine è oscura, probabilmente anteriore al IX secolo cui, generalmente, si fa risalire e a monte della quale c'era forse la necessità sempre più impellente di riorganizzare e classificare i numerosissimi canti cristiani, per facilitarne la memorizzazione e l'apprendimento da parte dei cantori. Il sistema dei modi ecclesiastici è formato da otto scale diatoniche ascendenti, composte da otto suoni ciascuna. La posizione dei toni e dei semitoni è tipica per ogni scala e due note emergono come importanza e come fulcro intorno al quale ruota l'intero modo: la nota fondamentale, o *finalis*, per vari aspetti somigliante alla successiva tonica, e la *ripercussio*, altro punto gravitazionale assimilabile alla successiva dominante. Nei modi detti Autentici, la ripercussio si trova una quinta o una sesta sopra la

finalis mentre, in quelli detti Plagali, si trova una terza o una quarta sopra la finalis. “Autentico” e “Plagale” sono termini greci latinizzati e significano rispettivamente “autenticus, principalis, magister, superior” e “discipulus, lateralis, inferior”.

Non ci soffermeremo qui neanche sul significato di “gregoriano” riferito al canto, ricordando solo che si tratta ormai di comoda esemplificazione. Lo studente potrà approfondire in sedi più appropriate il percorso storico-musicale che ha portato a coniare questo termine.

Quello che va precisato subito, invece, è che ogni canto cosiddetto gregoriano è classificato secondo il suo modo d'appartenenza, sia grazie alla posizione della nota chiamata *finalis*, in chiusura del brano, sia grazie all'estensione melodica del brano stesso, chiamata *ambitus*.

Lo schema che segue (vedi Bibliografia, Surian, vol. I, pag. 74) presenta gli otto modi ecclesiastici: accanto ad ogni modo viene indicata anche la sua denominazione greca o presunta tale, nel X sec.. Le note in neretto rappresentano la *finalis* e quelle sottolineate la *ripercussio* di ogni modo.

I autentico – dorico	RE -MI-FA-SOL- <u>la</u> -si-do-re
II plagale - ipodorico	LA-SI-DO- RE -MI- <u>FA</u> -SOL-LA
III autentico-frigio	MI -FA-SOL-la-si- <u>do</u> -re-mi
IV plagale-ipofrigio	SI-DO-RE- MI -FA-SOL- <u>la</u> -si
V autentico-lidio	FA -SOL-la-si- <u>do</u> -re-mi-fa
VI plagale- ipolidio	DO-RE-MI- FA -SOL- <u>la</u> -si-do
VII autentico-misolidio	SOL -la-si-do- <u>re</u> -mi-fa-sol
VIII plagale-ipomisolidio	RE-MI-FA- SOL -la-si- <u>do</u> -re

Talvolta comparivano, nei trattati medioevali, dei modi irregolari, di nuova costituzione. Il teorico Aureliano ne fece risalire quattro niente meno che a Carlo Magno, pur considerandoli superflui. Di fatto, solo il *modus peregrinus* sopravvisse tra i tanti nati in quel periodo: era considerato di origine ebraica, da alcuni, e bizantina da altri.

I vari tonari di epoca carolingia sono una testimonianza del repertorio praticato in quel tempo e capita, come nel caso del Tonario di Metz (fine IX sec.) che siano accompagnati da trattati teorici. In questo caso i trattati sono due, uno anteriore e l'altro posteriore al Tonario, e vi si trovano i toni designati con i termini *autenticus protus*, *plagis protus* ecc., seguiti dalla cadenza consueta *seculorum amen*, a volte accompagnata da qualche neuma a margine del foglio. Vi si trovano pure tantissime cadenze finali, chiamate *diffinitiones*, elencate tono per tono e con le relative formule d'intonazione. (www.youtube.com/watch?v=p4KIfB-lfkw, <http://www.youtube.com/watch?v=Vv3CDYpkrSw&feature=related>. In quest'ultimo video sono visibili i neumi)

Interessante è l'avvertimento che Reginone inserì, accanto ai toni compresi nel suo Tonario (circa 900), che alcuni di essi potevano terminare in un modo diverso da quello iniziale.

Ucbald di Saint-Amand, nel suo *De Harmonica istituzione*, curò la fusione fra teoria e pratica coeva. Dopo aver riproposto il sistema greco secondo Boezio, riguardo la teoria dei tetracordi, li presentò con una diversa disposizione e struttura interna, dove il semitono era posto al centro del tetracordo piuttosto che al grave. Nell'elencazione dei modi ecclesiastici, venne dichiaratamente accettata l'uguale valenza del termine *modo* o *tono*. Per la prima volta in modo sistematico, si elencarono le quattro note *inales* delle melodie liturgiche: RE, MI, FA, SOL che, prese nel loro insieme, costituirono il tetracordo modello del suo nuovo sistema. Ucbald trattò pure delle varie possibilità di inizio delle melodie e del loro ambito

melodico.

Ricapitoliamo qui i punti fondamentali per la teoria della modalità, in Ucbald, ricordando che i suoi trattati furono importantissimi anche per la trattazione dell'*organum*.

I punti salienti, per la modalità, sono: 1) il nuovo sistema scalare basato su tetracordi, sull'esempio di quello delle finales di Ucbald; 2) un modo si può convertire in un altro, spostando la melodia di tono o semitono; 3) l'importanza riconosciuta all'ambito dei toni autentici e plagali; 4) la struttura delle formule d'intonazione.

Da notare che i *modi* o *tropi* sono definiti varietà melodiche di natura sia modale che etnica. (www.youtube.com/watch?v=uPAuFxcYfLU&feature=fvsr)

Ritengo utile riportare per intero un altro passo, stavolta tratto da Giulio Cattin, che spiega in cosa consisteva e cosa s'intendesse, nel Medioevo, per *modo ecclesiastico*. Servirà a prendere più confidenza con concetti e termini cui siamo generalmente poco avvezzi e che, sicuramente, disorientano i giovani studenti. Scrive il Cattin (vedi Bibliografia, pag. 94):

Che cosa s'intese dunque nel Medioevo per modo ecclesiastico? Esso è il modo di composizione secondo una scala diatonica caratterizzata dal suono fondamentale e dalla diversa posizione dei toni e dei semitoni. Si cominciò con l'insegnare che esistono quattro forme di modi, la cui fondamentale è l'equivalente di Re, Mi, Fa, Sol (tali denominazioni non esistevano ancora!); ciascuna di queste è ampliata verso l'alto da una serie di quattro note senza diesis o bemolli; con una specie di addizione, si aggiunge all'acuto un'altra serie di quattro note e si ottiene la scala modale autentica (modus authenticus); se la serie di quattro note si aggiunge al grave, si ottiene il modo plagale (plagalis, collateralis, subiugalis): di qui gli otto modi ecclesiastici. Più tardi riceveranno nomi greci latinizzati: protus, deuterus, tritus, tetrardus, ciascuno dei quali può essere autentico o plagale; ma saranno anche indicati con numerazione continua primus, secundus, ecc.

Spesso si aggiungeva una nota al grave, nelle melodie, esattamente al di sotto della tonica, in maniera tale che consentisse l'effetto della cadenza, soprattutto se conclusiva.

E' opportuno specificare poi che la ripercussio, cui le spiegazioni moderne attribuiscono il ruolo di dominante, ossia un secondo centro tonale, nella realtà non era la caratteristica del modo: i trattati medioevali non ne parlano e spesso (lo ammettevano gli stessi teorici dell'epoca) era arduo rintracciarla nelle melodie. Assume un ruolo determinante, invece, all'interno di speciali melodie legate ad un modo: le formule salmodiche. Qui la ripercussio coincide anche con la nota di recitazione detta *tuba* o *tenor*.

Prima che la memoria dei cantori potesse giovare della notazione e, quindi, della musica scritta, la codificazione modale dei brani del vasto repertorio ecclesiastico fu un valido supporto mnemonico, proprio perché le formule melodiche erano state ordinate per modi. In seguito gli stessi brani furono classificati secondo i modi di appartenenza. Fu così che nacquero, probabilmente a scopo più didattico che liturgico, i vari *Tonario*, *Antifonario* (www.youtube.com/watch?v=IO7ckXYulK8), *Graduale* (www.youtube.com/watch?v=g3Ekot38tV8) fino a raccogliere tutti i tipi di canti legati al culto. La testimonianza più antica di tonario è il *Salterio di Carlo Magno*, risalente alla fine del VIII sec.

Il riferimento culturale di questo metodo, che forniva al cantore il genere e l'incipit verbale dei brani, insieme alla formula d'intonazione, si trovava negli *epechemata* bizantini.

In un trattato di inizio XI sec., il *Dialogo di Mastro Lombardo*, veniva enunciato un principio che sarà importante, in seguito, per la pratica della trasposizione: l'identità del modo non dipendeva dal suo porsi su determinati suoni bensì dalla successione degli

intervalli che lo componevano. Secondo un criterio già anticipato da Oddone de Cluny, poi, le note venivano indicate con le lettere alfabetiche da A (= *la*) a G (= *sol*), prima maiuscole e poi minuscole nell'ottava successiva. Tale sistema è rimasto nell'uso internazionale per moltissimo tempo.

Guido d'Arezzo riprese i concetti esposti nel suddetto trattato, riconoscendo le affinità tra determinati suoni collocati in posizione analoga all'interno dei modi: questo riguardava soprattutto gli intervalli alla quinta superiore e alla quarta inferiore. In base a tali affinità, furono tali suoni ad essere denominati come *protus, deuterus, tritus, tetrardus*: RE-LA, MI-SI, FA-DO, SOL che rimase isolato, suoni che furono riconosciuti come veri portatori di modalità. Non si trattava di ottave, quindi, ma di qualità e di posizioni specifiche delle finales, sia considerate da sole che con i loro affini, come abbiamo appena visto. Il passo successivo, per Guido, fu quello di attribuire delle valenze etiche e psicologiche ai vari modi. (www.youtube.com/watch?v=SugtS3tqsoo&feature=related)

Per chi voglia finalmente capire e vedere come si usava la cosiddetta mano guidoniana: www.youtube.com/watch?v=RlleweQuq14&feature=related

Siamo finalmente vicini alla fase conclusiva, per la teoria medievale della modalità, e dobbiamo ringraziare Ermanno il Contratto, che ne diede un'esposizione sintetica nei confronti delle tappe storiche precedenti, chiara e razionale, compiutamente codificata, in accordo con diverse posizioni passate seppur con qualche innovazione, come la riformulazione delle specie di 4°, 5° e 8°. I nomi etnici vennero associati alle ottave relative ma *hypermixolidius* mutò in *hypomixolidius*. Nei modi plagali, la finalis era il punto d'incontro tra la 4° e la 5° mentre, negli autentici, la congiunzione tra la 5° e la 4° era il punto in cui il tropo iniziava e si fletteva.

Le teorie di Guido d'Arezzo e di Ermanno il Contratto furono entrambe fondamentali nel periodo a loro posteriore e costituirono la base della teoria modale, anche in piena epoca polifonica, con l'aggiunta della teoria della solmisazione: tutto questo fu il nocciolo della *musica plana*, contraltare della *musica mensurata*.

Nel periodo tra XIII e XIV secolo, Marchetto da Padova (www.youtube.com/watch?v=oUUsDM35414), nel suo *Lucidarium*, fu il più chiaro esponente della teoria modale, con importanti conclusioni: i modi potevano essere di varia natura (perfetti e imperfetti, più che perfetti, misti e commisti) a seconda del loro ambitus. L'aspetto rilevante del suo pensiero fu la constatazione che, applicando la teoria alla pratica, si capiva che la musica reale non rientrava negli schemi in cui la teoria avrebbe voluto imbrigliarla: non tutte le melodie rientravano negli schemi modali e non tutto l'impianto modale poteva basarsi sulla finalis. Infine, benché fosse ancora riconosciuta l'importanza delle specie di 4° e delle 5° che formavano i modi, egli fece notare che capitava anche di non distinguerle, all'interno di un brano!

Siamo davvero arrivati alla conclusione di questa fase della modalità, ormai, avviandoci verso quella successiva che, da una parte riprendendola dall'altra superandola, ne sancisce la "fine" aprendo le porte alla tonalità. Ho scritto la parola fine tra virgolette perché lo scopo di questo lavoro è proprio quello di sintetizzare la storia millenaria della modalità, evidenziandone l'uso ancora in epoca moderna e contemporanea. E' la sua piena ed autentica fase storica, quindi, che sta per finire e lo vedremo meglio nel prossimo Atto.

Si sappia, per concludere il discorso sul Medioevo, che dai secoli XI al XVI non ci furono modifiche a quanto cristallizzato nel vastissimo repertorio di tropi, sequenze e drammi liturgici (www.youtube.com/watch?v=APokCFFtkmo&noredirect=1): si tornò ad indagare sui modi ecclesiastici quando gli umanisti vollero a tutti i costi ritrovarvi il legame con la

teoria classica greca, convinti che tutto avesse origine da là e come se il sistema modale greco, del resto, fosse stato chiaro e ben comprensibile!

Si riesumarono i generi cromatico ed enarmonico e i quindici toni del sistema alessandrino. Glareanus, che vedremo meglio nell'Atto successivo a questo, propose dodici modi ma non, come spesso si è creduto, per introdurre due nuove scale a quelle già in uso e, sicuramente, non per derivarne i moderni modi maggiore e minore. La sua intenzione era piuttosto migliorare la teoria legata al canto liturgico anche in considerazione delle sue applicazioni alla musica polifonica e, quindi, delle esigenze cadenzali e accordali, assai manifeste in epoca rinascimentale.

Per finire, cito Maria Teresa Rosa-Barezzani (vedi in Bibliografia, pag.160):

(...) la teoria dei modi ecclesiastici (...) già completamente delineate nel X sec., (...) viene in seguito ulteriormente scavata e codificata, e ancora accarezzata nelle sue implicazioni etiche (vedi, ad es., Adam von Fulda, 'De musica', 1490). L'ambiguità della terminologia modale ha inciso notevolmente, almeno all'inizio, sulla stabilità degli enunciati e ha determinato le loro successive stratificazioni. Riportata alla sua reale dimensione, sfrondata, cioè, dell'accessorietà dei concetti estetico-filosofici, la teoria dei modi appare oggi, dopo i più recenti studi, formulazione basata in parte su dati di fatto reali e in parte su notevoli controsensi: uno dei quali (...) quello che vuole far confluire in una sola linea teorica 2 elementi completamente estranei uno all'altro: a) la derivazione diretta dalla teoria classica greca; b) la classificazione modale dei tonari operata in nome di una forzata unità modale. I "modi" ecclesiastici in realtà non possono essere identificati con ottave ma piuttosto visti come il risultato dell'uso di determinate formule, di caratteristiche melodiche costruttive, note sicuramente agli autori e agli esecutori, ma delle quali essi non sanno svelare mai completamente le componenti.

Ci può essere un'analogia con le "armonie" degli antichi Greci nel senso che il modo, per i Greci, era un modo di comporre in un determinato ambito e modello scalare.

E così, nel mondo extracolto ed extraeuropeo, è ancora oggi.

ATTO II

Al confine tra modalità e tonalità

Vale la pena citare subito Loris Azzaroni che, all'argomento, ha dedicato l'ottimo libro citato in Bibliografia. Scrive Azzaroni (pag. 25) che

Il pensiero compositivo e teorico dominato da una concezione modale e orizzontale del mondo sonoro e quello che affonda le radici nell'opposto principio della tonalità e della verticalità sono stati talvolta, in maniera forse troppo riduttiva e schematica, contrapposti nettamente fra loro e associati a simbolo di due epoche musicali la cui frontiera è stata tracciata, con un solco probabilmente troppo netto e sottile, fra Cinquecento e Seicento. Al contrario, il passaggio dall'uno all'altro appare snodarsi tortuosamente lungo l'arco di alcuni decenni

seguendo un percorso non lineare. Sulla linea di confine si fronteggiano quelli che Azzaroni chiama gli “ultimi spiccioli” del passato “mentre il futuro è già presente”.

Vediamo di capire i punti focali di questo processo piuttosto articolato, complesso e, proprio per questo, affascinante:

(...) l'attacco alla modalità pura, classicamente intesa, operato attraverso l'immissione massiccia di suoni non diatonici nelle scale modali; la presa di coscienza della possibilità di sfruttare un nuovo spazio bidimensionale in cui si realizza un processo di interazione progressiva fra orizzontalità e verticalità, fra pensiero contrappuntistico e armonico; la tensione verso una sempre più precisa articolazione del discorso cadenzale; (...) una semplificazione e una riduzione dei campi modali (...) il maggiore e il minore (...) verranno assunti a simbolo della “moderna” tonalità; l'utilizzo via via più consapevole di entità, blocchi sonori in sé e per sé significativi e incatenati l'uno all'altro secondo criteri basati su una logica sempre più chiaramente armonica, di cui il basso continuo non sarà che una delle possibili manifestazioni (...)

A fronte della rigidità passata e, spesso, della frattura, o lontananza, tra teoria e pratica musicale, nel '500 la ventata di rinnovamento tocca anche il fronte teorico imprimendo uno scossone alla musica pratica nel momento in cui i teorici sono anche compositori. La “verità” modale si trova messa faccia faccia con le poliedriche realtà compositive e stilistiche coeve di cui, finalmente, i teorici prendono atto senza più “i travestimenti e le innumerevoli scritture di una medesima dottrina”. Il processo storico è talmente veloce che spesso si trovano trattati stampati negli stessi anni in luoghi lontani e che esprimono posizioni vicine o meno, fino a quelle addirittura antitetiche, riguardo soprattutto il rapporto tra la dimensione orizzontale e verticale della musica. Emergono i tentativi di apportare sempre più difficili aggiustamenti alla vecchia dottrina modale alla luce del conflitto che il prepotente affermarsi della realtà maggiore-minore nelle composizioni dell'epoca impone. A cavallo tra '500 e '600, quindi, lo sforzo dei teorici è quello di sbrogliare la matassa in cui si intrecciano contrappunto, armonia, modalità e tonalità.

I maggiori teorici del periodo, cui si è soliti attribuire la spinta verso l'innovazione musicale che porterà alla tonalità nella sua piena affermazione, sono il Glareanus con il suo

Dodecachordon e Zarlino con le *Istituzioni Harmoniche*, pubblicate a metà del '500. Il pensiero del Glareanus, che abbiamo citato in chiusura del precedente Atto, in realtà appare ancora ancorato a quello modale medievale, con la tradizionale esposizione dei modi sulla base delle specie di ottava, di quinta e di quarta e in relazione alla divisione armonica e aritmetica dell'ottava. Anche le relazioni fra i modi si basano ancora sulla posizione dei semitoni entro le quinte e quarte che dividono le ottave modali. La polarità maggiore-minore dei modi ionico ed eolico non ha alcun ruolo nel pensiero del Glareanus. Afferma il Powers, comunque, che il *Dodecachordon* è una sintesi eccellente tra la tradizione medievale, teorica e pratica, e il Rinascimento, caratterizzandosi come l'antefatto della "nuova musica". Alla risistemazione del tradizionale sistema modale, con i suoi otto modi (dorico, frigio, lidio e misolidio, autentici e plagali), l'autore aggiunge quattro modi nuovi (eolico e ionico, autentici e plagali), e questo atto non costituisce solo il risultato di un calcolo delle possibilità combinatorie delle specie di quinte e di quarte ma sancisce l'apertura ad un più vasto campo di sistemi scalari da cui la storia della musica colta europea filtrerà i modi maggiori e minori. Da questo punto, non si tornerà più indietro.

Gioseffo Zarlino parte dalla posizione del Glareanus ma gli va riconosciuto il merito di intuizioni fondamentali per gli esiti futuri. A parte una maggiore apertura per quanto riguarda la trasposizione dei modi, per andare incontro alle esigenze dei cantanti nei brani accompagnati da strumenti (ammetteva la consueta 4° sopra o sotto ma anche la 2°, superiore o inferiore, aggiungendo l'opportuna armatura in chiave), il punto cruciale del suo pensiero risiede nelle riflessioni sulle "consonanze imperfette" di 3° e 6° maggiore e minore, nell'abbozzo di teorizzazione della triade perfetta e nell'intuizione, ancora latente, del concetto di rivolto degli intervalli e, quindi, degli accordi. A quest'ultimo aspetto si lega quello del rapporto fra gli "affetti" dei modi e le qualità delle 3° e 6° poste sopra le note estreme o mezzane dei toni, aprendo il discorso verso la polarizzazione del maggiore-minore. Benchè Zarlino non abbia coscientemente diviso la modalità in maggiore e minore, è di enorme portata la sua intuizione della percezione dell'impianto di un brano. Si legge nelle sue *Istituzioni Harmoniche* (da Azzaroni, pag. 28):

le "Cantilene" che possono apparire "vive & piene di allegrezza" oppure "alquanto meste, over languide" a seconda del prevalere, nel corso delle stesse, di 3° e di 6° M sopra "le corde estreme finali, o mezzane (la 5° nei modi autentici e la 4° nei plagali) de i modi, o Tuoni" su cui sono impostate.

Quello che conta, per Zarlino, è la contestualizzazione ed è qui che lui specula sui modi, indagando sul loro collegamento con gli "affetti". Fondamentale per lo sviluppo successivo dell'armonia, è l'affermazione zarliniana secondo cui la triade perfetta dovrà essere ben presente in un brano, affinché la "Cantilena venghi ad esser sonora & piena". Ad una triade formata, dal basso verso l'alto, da una 3° M e da una 3° m, corrisponderà un'armonia di natura "allegra" mentre nel caso contrario, cioè una 3° m al basso cui si sovrappone una 3° M, si avrà un'armonia dal carattere "mesto". Negli altri scritti di Zarlino, le *Dimostrazioni harmoniche* ed i *Sopplimenti musicali*, si ha il sospetto che l'autore abbia intuito il concetto dell'invertibilità degli intervalli ma è assai più definito, in tal senso, il contributo che proviene dal *De Musica libri VII* (Salamanca, 1577) di Francisco de Salinas.

Altri autori, nel primo decennio del '600, lavoreranno per affermare sempre di più la tonalità, differenziando i modi in base alla triade di tonica, maggiore o minore. Ricordiamo, ad esempio, il tedesco Lippius.

All'inizio del '600 troviamo molte testimonianze di quel che è stato un periodo di transizione in cui, come già accennato all'inizio di questo capitolo, nulla è lineare e passato e futuro si sono intrecciati per vari decenni influenzando, parallelamente, le abitudini percettive e le aspettative d'ascolto dei musicisti quanto degli ascoltatori. Nell' *Organo suonarino* di Adriano Banchieri (www.youtube.com/watch?v=a1YrelBzNE0) pubblicato nel 1605, appaiono ben chiare questioni illuminanti circa l'apertura del sistema modale, tradizionalmente chiuso, ad eventi sonori tendenti a modificare la struttura intervallare basilare ed estranei al sistema esacordale. Ogni suono estraneo al modo, in rapporto di semitono con la nota seguente, acquista una carica propulsiva e dinamica che la qualificherà, col tempo, come “sensibile ascendente artificiale”. Ogni triade maggiore, inoltre, in un'ottica verticale si caratterizza come ipotetica dominante, al di là dell'accordo in finale di brano o di frase che, anche nei modi minori, può divenire maggiore grazie alla cadenza piccarda. Non solo l' *Organo suonarino* ci offre esempi teorici e concreti dell'uso, nelle cadenze, di suoni non diatonici: si può citare anche la *Cartella overo Regole utilissime*, ancora del Banchieri, o il *Lucidario in musica* di Aaron. Interessante, questo, perché si parla chiaramente dell'uso del diesis davanti alle note *fa*, *do*, *sol* per trasformare gli intervalli di 3° o 6° che comprendono tali note da minore a maggiore. Anche nel *Toscanello in musica* si suggerisce l'uso del diesis o del bemolle per evitare il tritono orizzontale o la 5° diminuita verticale. La *musica ficta* era proprio quella che faceva uso di note alterate, non necessariamente scritte nella musica, ma che si sapeva essere finalizzate a creare le sensibili, ad evitare relazioni di tritono, alterare il Si naturale in Si bemolle nei casi di *Nota supra la*, ossia movimenti di volta superiore sopra il La. Questo accadeva soprattutto nel Dorico e nel Lidio.

In Artusi si trovano esortazioni a scrivere brani rimanendo nello stesso modo e si parla di cadenze perfette e imperfette sui vari suoni della scala; l'Agazzari, come pure lo Zarlino, il Vicentino (www.youtube.com/watch?v=b68Ek5hDgDo) e Vincenzo Galilei (www.youtube.com/watch?v=0wDZeWGOg2g) consigliano di mutare da minore a maggiore gli intervalli usati in cadenza e, in sintesi, non solo la teoria ma la stessa pratica musicale ci dà testimonianze dell'uso sempre più frequente di suoni estranei ai modi, soprattutto in ambito cadenzale, che assumono significato di sensibile, non solo in Italia bensì a livello europeo. Va precisato, inoltre, che tale prassi non nasce in questo periodo ma trova le sue basi già nel Medioevo e nel Rinascimento solo che, all'inizio del '600, il fenomeno si afferma in tutta la sua portata con la sua carica di innovazioni nei confronti del sistema modale diatonico il quale, ormai è evidente, non è più il centro delle prospettive sonore. L'uso del basso continuo, che pure ha avuto un grosso peso nel processo di verticalizzazione dei suoni, ancora non consente di pensare agli agglomerati sonori come accordi nel senso moderno del termine per cui ogni forzatura in tal senso sarebbe anacronistica e snaturerebbe un fenomeno ancora in fieri: rischieremmo di reinterpretare la musica del passato con la mente e l'orecchio del presente. Ed è lo stesso rischio che si corre quando si ascolta e/o si arrangia musica modale rinascimentale, anche di matrice etnica ed extracolta, per cui si tende istintivamente a tonalizzare melodie prettamente modali. (<http://www.youtube.com/watch?v=LxoCnBelUno>, <http://www.youtube.com/watch?v=JV0oYTyejRk&feature=related>, <http://www.youtube.com/watch?v=5WIfTUXsWn4>, <http://www.youtube.com/watch?v=yTzcOHRGcEc>)

Come abbiamo già ribadito, le posizioni dei musicisti e dei teorici tra la seconda metà del '500 e la prima del '600 sono fluttuanti tra passato e futuro, fra tradizione ed innovazione. Un ruolo importante spetta anche alla pratica della trasposizione che, se nel passato era assai

ristretta, per necessità soprattutto pratiche ora si allarga a nuove possibilità, con tutte le conseguenze che ciò comporta. La prassi di trasportare i modi a certi intervalli, superiori o inferiori, per adattarli alle possibilità vocali del coro o per l'uso sempre maggiore di intercalare i versi dei salmi e dei cantici con versetti polifonici eseguiti all'organo, aveva ormai consolidato l'uso di armature in chiave ricche di diesis e dei bemolli, nella fase di trasporto. Si badava essenzialmente a non superare il limite di tre diesis o di due bemolli che, in quell'epoca, costituivano il limite di compatibilità con l'accordatura degli strumenti a tastiera, ancora non temperati equabilmente. È notevole l'apparizione, in questo periodo, di cicli di composizioni basati sull'intero sistema di otto o dodici modi, usati sia nella forma naturale che in quella trasposta, sia in opere vocali che strumentali. Dal sistema di modi del Glareanus, ad esempio, trasponendoli ad altezze diverse e mettendovi in chiave diesis o bemolli tanti quanti ne servono per lo slittamento alla 4° superiore o inferiore, si ricava una tavolozza molto ampia di scale modali che testimonia la conquista di nuovi spazi ed un utilizzo di possibilità di articolazioni sonore prima impensabile.

Continuando a riferirci all'ottimo libro di Azzaroni (pag. 64), vi si legge un passo che sintetizza in maniera precisa ciò che, musicalmente parlando, avviene in questo periodo:

(...) soprattutto la musica strumentale (...) anche se rapportata a forza dal compositore al vecchio sistema modale diatonico (basti citare, a questo proposito, l'indicazione del modo di appartenenza dei brani che spesso appare nei titoli, come ad esempio Ricercare I tono, Toccata III tono, Canzone IV tono, od altro, (www.youtube.com/watch?v=H7BK92j-PZ4) (www.youtube.com/watch?v=hWj1kP8hkSs), (www.youtube.com/watch?v=VUR6kW-Gfh0) non può più venir accorpata, dal punto di vista dell'analisi, in un modello chiuso all'origine, ma poi talmente aperto all'eccezione, alla deviazione dalla norma, all'appropriazione di elementi estranei, da trasformarsi automaticamente in qualcos'altro da sé.

Azzaroni, nel suo libro, prosegue con una minuziosissima analisi delle Toccate per cembalo ed organo di Girolamo Frescobaldi, musicista che ha esemplificato sommamente, nella sua opera, la sintesi delle possibilità offerte dall'ampliamento dell'ormai ex sistema musicale modale diatonico.

Come si sarà capito, non solo Frescobaldi (www.youtube.com/watch?v=yX76aM1w-Q&feature=list_related&playnext=1&list=AVTGnpyrBl25ye7U1-iTA-j3hNmvHanVi0)

sintetizzò nella sua musica l'incontro tra passato e futuro. Possiamo citare un altro grandissimo musicista, Claudio Monteverdi, e rimanere nei primi anni del '600 con il suo *Orfeo - Favola in musica*, rappresentato alla corte dei Gonzaga, a Mantova, nel 1607 (www.youtube.com/watch?v=jvAxWVTx8h4).

Per uno studente che voglia capire, in maniera semplice e concreta, di cosa stiamo parlando, basterà ascoltare e leggere la partitura della Toccata introduttiva che, come indica lo stesso Monteverdi all'inizio, “*si suona avanti il levar de la tela tre volte con tutti li strumenti...*” Questo è il link per ascoltare il brano visualizzando la partitura antica: www.youtube.com/watch?v=Gx7fZe54zzQ

Per un ascoltatore moderno, la musica della toccata iniziale apparirebbe come un brano in do maggiore, col suo bell'andamento del tutto diatonico e dal ritmo ben scandito. Non esistendo ancora il do maggiore, lo chiameremo ionico, ossia uno dei due modi aggiunti dal Glareanus. Il Ritornello appare invece in un ambiguo re minore, all'orecchio moderno. Si tratta di un dorico, che parte dal re ma non prevede il si bemolle nella sua scala. Nel ritornello, nella seconda delle cinque voci (strumentali), inizialmente posizionata una terza

sotto alla prima voce, si notano delle note alterate nella prima, seconda e quarta battuta della partitura citata nell'Appendice 1, nella revisione di Malipiero. Se ogni battuta costituisce una frase, si capisce come quelle note alterate acquistino la carica propulsiva e dinamica di cui si parlava nel corso di questo capitolo, diventando “sensibili ascendenti artificiali” della nota successiva cui tendono come punto d'approdo: *do diesis* verso *re* nella prima battuta, *sol diesis* verso *la* (ripercussio) nella seconda battuta, di nuovo *do diesis* verso *re* nella battuta finale, la quarta. Nella terza battuta non ci sono diesis perché il *mi* della voce superiore, quello che precede il *fa*, verso la fine della battuta, essendo a distanza di semitono dal *fa* svolge già funzione di sensibile senza bisogno di alterazioni. Nella quarta battuta va evidenziato il *si* bemolle ed il *fa* diesis conclusivo. Il *si* viene bemollizzato per evitare il tritono orizzontale con il *fa* successivo ma anche verticale con il *fa* al basso. Il *fa* diesis finale, invece, cambia la triade finale re-fa-la, che sarebbe una triade minore in quanto successione verticale (dal basso verso l'alto) di un intervallo di terza minore e di una maggiore, in una triade perfetta maggiore di *re* mediante l'aggiunta del diesis al *fa*, la sua nota mezzana. Questa è la terza piccarda e, quindi, la cadenza piccarda che è stata citata precedentemente.

Del resto, quel che già intuiva Zarlino a proposito degli “Affetti” collegati alle triadi maggiori o minori, ancora non è così definito, secondo l'orecchio moderno. Se consideriamo l'inizio dell'Atto II dell'Orfeo monteverdiano (www.youtube.com/watch?v=Uaeh-KERRNM) cioè il canto lieto di Orfeo che torna dai pastori, un orecchio moderno e poco avvezzo al genere si stupisce di fronte all'impianto modale che somiglia ad un sol minore, con quella terza sol-si bemolle e, nel complesso con la presentazione delle note sol-si bemolle-re che compaiono evidenti e caratterizzanti nelle prime tre battute. A parte un'escursione in *fa* (che percepiamo come *fa* maggiore), 7° grado del modo, si torna e si finisce in *sol*, ancora “minore” nonostante le parole del testo ci presentino la lietezza di Orfeo. Ad affermare con forza il *sol* contribuisce il *fa* diesis previsto dall'elaborazione del basso strumentale in funzione di accompagnamento al canto. Secondo l'orecchio e la percezione di quel tempo, non era solo o necessariamente il modo maggiore o minore ad esprimere l'affetto lieto e mesto di un brano: pure l'andamento ritmico aveva la sua importanza e il canto di Orfeo ora citato ne è la prova.

Abbiamo constatato che sembra un sol minore ma non lo è, perché siamo ancora nella musica modale. Siamo noi moderni, quindi, ad essere in un certo senso vittime delle nostre aspettative percettive e della nostra tendenza ad attribuire significati e valenze a qualcosa che è ancora parte di un'altra dimensione, quella modale, pur mostrando aperture verso una moderna concezione musicale? Approfittiamo di questa partitura e di questo esempio, allora, per conoscere concretamente un caso di trasposizione dei modi e per capire di che si tratta. Ogni modo, proprio come il modello di scala maggiore e minore moderno, è caratterizzato da una peculiare successione di suoni, all'interno del tetracordo, con una precisa posizione del semitono. Il modo dorico, che già abbiamo visto nel Ritornello della Toccata introduttiva, parte dal *re*, quindi: tetracordo *re-sol*, ripercussio *la*. All'interno del dorico gli intervalli tra i suoni, nella successione scalare, sono tutti toni tranne il semitono fra 2° e 3° grado e fra 6° e 7°. Il modo che troviamo nel lieto canto di Orfeo, nell'Atto II, presenta analoga successione scalare: sono tutti toni tranne il semitono fra 2° e 3° e 6 e 7° grado. Quindi il *si* è bemolle ed il *fa*, nella melodia, è naturale. Si tratta di una *trasposizione del dorico alla sua quarta superiore*, cioè il *sol*: si inserisce il *si* bemolle in chiave proprio per mantenere inalterata la successione di toni e semitoni tipica del dorico. Del *fa* diesis che incontriamo nell'accompagnamento, elaborazione del basso, abbiamo già parlato e

constatato il suo ruolo di “sensibile ascendente artificiale”. Il *mi* bemolle che incontriamo nell'elaborazione del basso, sembrerebbe portarci verso il moderno sol minore.

Ultimo esempio per capire bene il concetto di trasposizione: ipotizziamo di trasportare il dorico addirittura due quarte sotto. In tal caso avremmo due diesis in chiave e la scala partirebbe dal *mi*. All'apparenza sembrerebbe un *mi* minore naturale, così come il dorico trasposto una sola quarta sopra partirebbe dal *la* e presenterebbe un solo diesis in chiave. Ricordiamoci però, che al di là dell'ingannevole apparenza, la differenza tra il moderno modo minore e il dorico trasposto, sta nel semitono fra 6° e 7° nel dorico mentre si trova fra 5° e 6° nel modo minore moderno. Il semitono tra 2° e 3° grado, invece, accomuna il dorico con il moderno minore che, nel caso del consueto modello scalare minore che parte dal *la*, è il modo eolico autentico aggiunto dal Glareanus al vecchio sistema di otto modi ecclesiastici.

Mi avvio alla conclusione di questo *Atto* con riflessioni suggerite da Marco De Natale, nel suo *Strutture e forme della musica come processi simbolici* e lo faccio perché lo scopo di questo mio lavoro non è fornire un elenco di nozioni, date, trattati e composizioni. No, lo scopo è quello di aiutare a capire cosa ci sia dentro un mondo musicale estremamente diluito nel tempo ed estremamente intrecciato con altri aspetti della storia dell'uomo e della sua umanità. Scrive De Natale, riprendendo concetti già espressi in questa sede, che una delle grosse differenze tra modalità e tonalità si colloca ad un livello profondo e molto complesso, fatto di vettori direzionali e di forze che convergono dinamicamente verso punti di forza, stabilendo rapporti quasi geometrici fra le varie componenti del discorso musicale, in un gioco di relazioni fra di esse. Questo nella tonalità. Nella modalità siamo nel mondo dell'imprevedibile, legati ad una dimensione essenzialmente orizzontale e “liquida”, contrariamente alla solidità delle geometrie e delle linee di convergenza e dei vettori dinamici tonali. Come già ho scritto, la musica modale è, dall'antichità, intimamente legata al canto e al suo fluire, così come il canto è legato al testo poetico e su di esso, idealmente, si conforma. Se pensiamo ad un madrigale rinascimentale (con partitura, www.youtube.com/watch?v=FPyVFzw9uyM9), comprendiamo bene il senso della fluidità del canto e del suo dispiegarsi intorno ai versi poetici piuttosto che nell'ambito di una costruzione formale geometrica, quasi un solido dalle molteplici dimensioni.

L'intervallo di ottava che delimita i modi, come le scale moderne, serve soprattutto da ambito scolastico entro cui delimitare un insieme di suoni che, in quell'ambito, racchiudano il senso del loro stare insieme, delle loro relazioni e della loro valenza simbolica. Ma è un espediente scolastico, non risponde all'intima esigenza della musica soprattutto modale di scorrere liberamente, sorprendendo spesso proprio laddove lo studioso si aspetterebbe l'adesione alle regole che la teoria le ha imposto molto dopo il suo nascere naturalmente. Spesso, quindi, e soprattutto quando la musica sgorga dalla mente di un genio come Monteverdi, capita che pur aderendo ad un mondo come è ancora quello modale, proprio la genialità creativa restituisca alla musica il suo carattere di libertà, sembrando talvolta quello che alcuni studiosi definiscono un pan-modalismo ma che, come afferma De Natale, altro non è se non la restituzione alla musica del “suo senso di originario attivismo simbolico”.

Per questo motivo, credo, abbiamo letto nell'Atto I come gli stessi teorici medioevali si siano trovati in difficoltà, a volte, nell'inserire i canti entro schemi modalizzati teorizzati per incasellare, in buona parte per questioni di comodità pratica, la musica del proprio tempo.

Nel caso dei modi, scrive De Natale, il loro ambito naturale non è affatto l'ottava ma la quinta e la quarta, perché il “comportamento tipizzato” delle sequenze melodiche si manifesta meglio all'interno di quegli intervalli, i quali assicurano stabilità e immediata

coerenza a quelle che lui chiama “formazioni diastematico-tensive”. L'ottava, al contrario, risulta essere la replica di un'identità a distanza, che si manifesta come appropriato punto di stabilità nel caso, come nella tonalità, di costruzioni proiettive e tensive verso un punto di approdo.

De Natale riporta (pag. 94-95) un esempio, un passaggio dal mottetto “Tenebrae factae sunt”, di T.L. Da Victoria (<http://www.youtube.com/watch?v=oUoTTgmQG4Q>). Come nel canto dell'Orfeo (<http://www.youtube.com/watch?v=Uaeh-KERRNM>) succitato, con la sua ambiguità tra dorico (trasposto alla quarta superiore) e sol minore (cui fa parte il mi bemolle che talvolta compare), anche questo brano si presenta nell'identico modo e pure in esso si ravvisa il senso dell'indecisione tra sol minore e dorico trasposto alla 4° superiore. Cito per esteso il commento di De Natale:

Si provi per un istante ad immaginare se le dubbiose parole, qui poste in musica con la tormentata indecisione fra dorico (trasportato in sol) e moderno minore, avrebbero potuto trovare resa più efficace mediante la lineare e forbita snellezza di un moderno minore.

Piuttosto difficile il lungo passaggio che segue ma opportuno per concludere il discorso sul trapasso fra modalità e tonalità. De Natale parla di modificazioni delle curvature rappresentate dai vari tetracordi dei modi, secondo passaggi esemplificativi come quelli che seguono (pag.94):

- 1) *Vi fu nel misolidio l'abbassamento di semitono del 7° grado, mentre nel lidio si produsse l'abbassamento del 4°. Evidentemente si trattò di un processo tendente ad assicurare la funzione di chiusura, di sbocco sull'8° grado da una parte, dall'altra ad evitare che ciò accadesse per il 5° grado, il quale proprio con l'emergere sistematico e penetrante di una seconda sensibile (IV grado innalzato) nel percorso pentacordale (I-V) si trovasse a contendere il passo alla risoluzione più caratterizzante del sistema di ottava (VII-VIII). E con ciò era data l'intelaiatura del modo maggiore.*
- 2) *Nel dorico si produssero e l'innalzamento (più sistematicamente in fase ascendente) del VII grado, e l'abbassamento del VI. Per il primo fatto, vale quanto già detto per il misolidio, mentre considerazioni a parte merita il secondo. In realtà il tetracordo superiore ascendente così fissamente modificato veniva a corrispondere al tipico tetracordo frigio; col che si produceva un doppio risultato: il primo era quello di assicurare – sia pure in funzione subordinata – la sopravvivenza del 'colore' tipico del frigio (cosa che non è da trascurare visto che ancora in Corelli e oltre su tale 'colore' continuava a basarsi una importante funzione architettonico-cadenzale, quella sospensiva sul 3° grado); nel modo minore, poi, tale sopravvivenza procurava – con la forma discendente del tetracordo superiore – l'ottenimento di una curvatura in prossimità del V grado del tutto analoga – anche se inversa nel senso di marcia – a quella tra il VII e l'VIII (...) utile ad assicurare la discesa-risoluzione sulla Dominante (...) come la sensibile assicurava la salita-risoluzione alla Tonica.*
- 3) *(...) al di là di questa sopravvivenza frammentaria, è naturale che il frigio non potesse andare (...) per ragioni generali di sintassi tonale, ossia per l'impossibilità di produrre in esso l'effetto di sensibile con l'innalzamento del VII grado, che si sarebbe trovato a distanza di terza diminuita con il II grado.*
- 4) *A suffragare quanto esposto sta l'intima inquietudine tonale del moderno minore, che*

ha visto frequentemente innalzato in fase ascendente il VI grado (scala minore melodica), negandosi così la curvatura nel senso dello 'sprofondamento' sulla Dominante.

Dopo aver letto quanto esposto in questo Atto e dopo aver constatato la complessità della materia trattata da nomi tanto autorevoli, sorge spontanea una domanda: quanto c'è, in tutto quel che abbiamo letto, di interpretazione a posteriori di un fenomeno antico, col rischio di attribuirgli intenzioni su procedimenti storico-musicali che noi moderni tendiamo a far confluire verso una direzione stabilita, appunto, a posteriori?

APPENDICI

ESEMPI MUSICALI

1) Claudio Monteverdi, *L'Orfeo - favola in musica*, revisione di G.Francesco Malipiero, Universal Edition, pagg. 1, 2, 41. Questo è il link per ascoltare il brano visualizzando la partitura antica: www.youtube.com/watch?v=GX7fZe54zzQ

1 bis) Ascolto con partitura: Monteverdi, *Cor mio, mentre vi miro*,
<http://www.youtube.com/watch?v=FPyVFzw9uyM>

2) T.L.Da Victoria, *Tenebrae factae sunt* (frammento), in Marco De Natale, *Strutture e forme della musica come processi simbolici* (op.cit), pag.95.

2 bis) Ascolto con partitura: <http://www.youtube.com/watch?v=uX7g2iiaku0>

3) G.P.da Palestrina, Inno *Sub tanto duci*, in Harold Owen, *Il Contrappunto modale e tonale da Josquin a Stravinskij* (op.cit.), pagg. 54-55

3 bis) Ascolto con partitura: Palestrina, *Sicut cervus*,
<http://www.youtube.com/watch?v=-5AHZzZk-Ho>

4) Orlando di Lasso, *Oculus non vidit*, dalle *Canzonae duarum vocum*, in Harold Owen, *Il Contrappunto modale e tonale da Josquin a Stravinskij* (op.cit.), pagg.20-21 Ascolto:

<http://www.youtube.com/watch?v=xgl71iLrdP0&feature=related>

4 bis) Ascolto con partitura: di Lasso, *Bon Jour mon coeur*,
<http://www.youtube.com/watch?v=-5AHZzZk-Ho>

5) Claudio Monteverdi, *Lamento di Arianna*, in Harold Owen, *Il Contrappunto modale e tonale da Josquin a Stravinskij* (op.cit.), pag. 94.

5 bis) Ascolto con partitura: Monteverdi, *Lamento d'Arianna*,

[http://www.youtube.com/watch?](http://www.youtube.com/watch?v=UkDyNzPUQbo&feature=results_main&playnext=1&list=PL2044FEA512F05438)

[v=UkDyNzPUQbo&feature=results_main&playnext=1&list=PL2044FEA512F05438](http://www.youtube.com/watch?v=UkDyNzPUQbo&feature=results_main&playnext=1&list=PL2044FEA512F05438)

6) Arcangelo Corelli, *Grave dalla Sonata da camera a tre*, in Harold Owen, *Il Contrappunto modale e tonale da Josquin a Stravinskij* (op.cit.), pag. 110.

<http://www.youtube.com/watch?v=SVyvVnag0Xs&feature=related>, con partitura.

Altri brani di Corelli disponibili su youtube con partitura si trovano in

<http://www.youtube.com/watch?v=oUafBfdq4MI&feature=related>,

nella cui parte iniziale si notano i procedimenti imitativi tra le voci;

<http://www.youtube.com/watch?v=2kk7SBGimAM&feature=related>

7) Florentio Maschera, *Canzona*, in Harold Owen, *Il Contrappunto modale e tonale da Josquin a Stravinskij* (op.cit.), pagg. 115-118.

http://www.youtube.com/watch?v=FB_tui0ero4

8) Johann Kaspar Kerl, *Ricercare sul RE*, in Harold Owen, *Il Contrappunto modale e tonale da Josquin a Stravinskij* (op.cit.), pagg. 118-120

Altri brani di Kerl sono disponibili su youtube, come

<http://www.youtube.com/watch?v=GEDhYrTHfBg>
[v=BV54cqMLla0&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=BV54cqMLla0&feature=related)

<http://www.youtube.com/watch?>

9) Henry Purcell, *Fantasia in Sol minore*, in Harold Owen, *Il Contrappunto modale e tonale da Josquin a Stravinskij* (op.cit.), pagg. 121-123

<http://www.youtube.com/watch?v=k73sdqd5-zw>

10) Heinrich Schutz, *Coro Wir haben keine Konig dalla Passione secondo S.Giovanni*, in Harold Owen, *Il Contrappunto modale e tonale da Josquin a Stravinskij* (op.cit.), pagg. 124-125

Alcuni brani dalla *Passione secondo san Giovanni* si trovano in

<http://www.youtube.com/watch?v=lCKItYvkMlg>;

<http://www.youtube.com/watch?>

[v=2gaGXmj-o1Q](http://www.youtube.com/watch?v=2gaGXmj-o1Q)

11) <http://www.examenapium.it/meri/sistemamodale.htm> : il sistema modale con esempi da quello bizantino, greco, da Boezio. Sintesi della teoria del IX secolo con esempi.

NOTE ALLE APPENDICI:

Una delle differenze tra musica tonale e modale, è che nella prima la tonica costituisce il fondamentale punto di gravità. In quella modale la finalis, pur essendo un importante fulcro tonale, soprattutto in corrispondenza delle cadenze, non ha la stessa potenza gravitazionale della tonica tonale. Pur chiamando tonica la finalis di un brano modale, per comodità, bisognerà quindi ricordarsi di questa differenza. All'inizio del brano di Orlando di Lasso (**APPENDICE 4**) sembra di avere una tonica in La mentre, alla fine, risulta in Re. Nel corso del brano troviamo cadenze sul La, sul Mi ed un accenno di DO (battute 16-18). La scala corrispondente all'organizzazione scalare dei suoni nel brano, escluse le alterazioni, parte dal RE e corrisponde al modo Dorico.

Ricordiamo che i modi cristallizzati all'inizio del XVI secolo erano il Dorico, il Frigio, il Lidio ed il Misolidio cui il Glareanus aveva aggiunto lo Ionio e l'Eolio. Durante il Rinascimento, furono introdotti e sempre più praticati dei cambiamenti che avevano modificato sostanzialmente la natura di alcuni modi. Per l'introduzione del Si bemolle nel Lidio, ad esempio, questo fu man mano assimilato allo Ionio, ossia il moderno modo maggiore. Ancora il Si bemolle lungamente usato nel Dorico, invece, lo portò ad assomigliare sempre più all'Eolio, l'attuale modo minore.

A proposito del brano in **APPENDICE 3** si notino le cadenze all'interno del brano. Com'è tipico della musica rinascimentale, le cadenze concludono ogni frase del brano e sono costruite sopra il testo, come pure nei madrigali. Le varie voci della tessitura polifonica possono procedere in vari modi, anche all'interno del movimento cadenzale e soprattutto quando questo riguarda parti interne del brano: le voci possano cioè cadenzare in battute diverse, o insieme, oppure una voce può iniziare la frase successiva mentre le altre concludono la cadenza. La chiusura completa del brano è data dall'ultima cadenza. In questo brano troviamo una *cadenza perfetta* (V-I) nella battuta 29, una *plagale* (IV-I) nella battuta 14 ed una *d'inganno* (V-VI) alla battuta 18.

Da un rapido confronto tra due brani a due voci, rispettivamente di Orlando Di Lasso (**APPENDICE 4**) e di Claudio Monteverdi (**APPENDICE 5**), si nota qualche importante differenza che colloca il primo nel pieno Rinascimento ed il secondo in una fase, seppur iniziale, di musica moderna. Monteverdi rispetta ancora il principio dell'indipendenza delle parti nel suo *Lamento d'Arianna*. Vi dominano ancora i movimenti per grado congiunto, il moto obliquo e poi quello contrario, retto e parallelo, proprio come nella musica del Rinascimento. Nel brano del Di Lasso, però, si nota che il basso è trattato come una voce dotata di spessore motivico alla pari con l'altra, mentre in Monteverdi il basso appare meno pregnante rispetto alla voce superiore, vera linea melodica cui il basso fa soprattutto da sostegno. Il basso, quindi, è formato prevalentemente da accordi e le sue note sono collocate quasi sempre sui tempi forti delle battute, mentre la melodia appare assai più libera e mobile in questo senso. La melodia, inoltre, contiene le terze degli accordi, le dissonanze più forti e le alterazioni. A differenza del brano di Di Lasso, infine, il basso si muove con intervalli discendenti di 5° nelle cadenze, soprattutto le più importanti. Dal brano allegato in *Appendice 5*, il *Lamento d'Arianna* monteverdiano, si capisce che il basso è figurato: la sua funzione è quella di sostenere la melodia senza competere con essa, come accadrà più avanti, nel Barocco, quando anche la parte del basso continuo acquisterà maggior rilevanza melodica.

Le indicazioni fornite dai segni, nelle partiture, erano volutamente minime perché si dava

per scontato che gli esecutori sapessero bene cosa fare per elaborare armonicamente le note del basso. Scrive Owen (op. cit., pag. 95) che *Scrivere per esteso le armonie, all'epoca, non sarebbe stato considerato solo una superflua perdita di tempo, ma pure un insulto alle capacità dell'esecutore*. Importante da segnalare, nel *Lamento d'Arianna*, è l'inizio di quell'architettura formale che man mano, nel Barocco, si affermerà sempre più. Si tratta, qui, di una forma tripartita ABA e pure lo schema tonale risulta essere tripartito: il brano inizia in *re* minore, con una cadenza perfetta in *re* alla fine della sesta battuta. Segue una modulazione in *la* e la ripresa in *re*. Il cromatismo che, come abbiamo letto negli ATTI I e II esisteva già nell'epoca precedente al Barocco, acquista ora maggiore libertà ed è riservato essenzialmente alla voce superiore, a fini espressivi (come nelle battute 4-5 e 17-18 sulla parola "lasciatemi"). Niente più a che vedere, quindi, con il ruolo del cromatismo nella musica ficta del XV sec., bensì con un contenuto emozionale che rimanda, soprattutto, ai madrigalismi cinquecenteschi, come in De Rore e Marenzio. Dal 1600 risultano già stabilizzate le funzioni di dominante e appaiono frequentemente delle dominanti secondarie. Si noti che il brano inizia sulla dominante e solo nella seconda frase si raggiunge la tonica. Nel brano corelliano che troviamo nell'**APPENDICE 6**, solo l'armatura in chiave mantiene il collegamento con la modalità. Si tratta, in realtà, di un sol minore ma in quell'epoca era ancora normale non trovare in chiave le alterazioni relative alla tonalità d'impianto del brano. Bisognerà aspettare il '700, per questo.

Gli ultimi quattro brani in Appendice mettono bene in evidenza il passaggio graduale tra la modalità alla tonalità, realizzatosi tra la tarda seconda metà del '500 e la fine del '600. Alla fine del '500 risale la *Canzona di Maschera* (**APPENDICE 7**): inizia e conclude nel modo eolio autentico. Comprende cadenze interne sul *la*, *do* e *mi* e le uniche alterazioni usate sono quelle che fungono da sensibili, oltre ad un Fa diesis come rinforzo alla cadenza sul *mi* (batt.25). Il *Ricercare* di Kerl (**APPENDICE 8**), composto a metà del '600, è chiaramente in *re*. Persino l'allontanamento in *la* e il pedale di dominante sul *la* alle battute 34-36, non fa altro che enfatizzare il successivo ritorno in *re*. Nonostante ciò non siamo ancora nella pienezza del sistema maggiore-minore in quanto manca il bemolle in chiave ed il numero dei *si* bemolle e dei *do* diesis, forti indicatori di tonalità, eguaglia sostanzialmente quello dei *si* e dei *do* naturali.

Molto vago tonalmente è il brano di Schultz, citato in **APPENDICE 10**. Composto nella seconda metà del '600, presenta una cadenza in *la* minore, nella batt.4; seguono entrate del soggetto e una modulazione in *sol* (batt.9). Torna improvviso il *la* nelle tre battute finali. Secondo Owen, l'indecisione tonale di questa musica è in sintonia con gli "agitati dinieghi dei gran sacerdoti in questo punto della passione" (Owen, op.cit., pag.127).

La Fantasia di Purcell, in **APPENDICE 9**, reca nel titolo stesso la dicitura "in *sol* minore". La tonalità è del resto confermata dall'armatura in chiave, dal soggetto e dalle cadenze a termine di ogni sezione. L'affermazione della tonalità, nelle battute da 1 a 7, può ben dare l'avvio alle modulazioni che seguono. Verso la fine del brano, troviamo una tecnica ampiamente utilizzata in seguito, soprattutto da J.S.Bach, per tornare alla tonalità iniziale: un movimento verso la sottodominante, in questo caso *do* minore, prima della cadenza finale. Abbonda in Purcell il cromatismo, le dominanti secondarie e accordi di settima diminuita, col risultato che la musica appare in continua modulazione.

SECONDA PARTE

La modalità nel “dopo modalità”

La prima sensazione che si ha, lasciando il mondo modale, sicuro e rassicurante nel suo essere egemonico e totalizzante, é lo smarrimento che provoca la frammentazione degli stili, delle poetiche, delle intenzioni. Passato il periodo altrettanto egemonico e rassicurante dominato dalla tonalità, nulla é più certo e tutto sembra essere messo in discussione. La tonalità non soddisfa più le esigenze percettive, emotive, intellettive, anche culturali e sociali che al sistema tonale e all'uso di un certo tipo di musica si collegano. Si cercano nuovi fattori in grado di ridare identità a chi la brama, di rivendicarla per chi l'ha persa o ce l'ha confusa, sottomessa dalle culture dominanti; si cercano rifugi nelle radici del passato come nei colori esotici dell'oriente, si sgretola e si ricostruisce un intero sistema cercando altre soluzioni ideali e compositive.

La modalità, in tutto questo, sembra avere proprio il compito di fornire altre possibili soluzioni, quello di essere un'altra via tra le tante sperimentate e possibili, ogni volta con motivazioni e percorsi diversi.

Quella che seguirà é una panoramica, sicuramente incompleta proprio per via della grande frammentarietà che caratterizza l'argomento e il suo percorso negli ultimi due secoli, soprattutto riferendoci all' oggi. Sarà comunque un utile riferimento per chi voglia ritrovare il “bandolo della matassa” e capire i “perché” delle scelte dei compositori che si sono evidenziati in tal senso.

Saremo aiutati e guidati, come nella Prima Parte, da studiosi che hanno scritto cose illuminanti in merito a quel che ci interessa scoprire e comprendere e che ciascuno dei lettori, poi, sarà libero di approfondire come vuole. Indicherò almeno un link per ogni autore di cui si tratterà, preso da youtube e riferito ad un brano scelto tra quello del musicista nominato volta per volta. Come in un ipertesto, basterà un click per accedere alla musica senza fermarsi alle parole e i lettori, volendo, potranno ulteriormente approfondire gli ascolti per conto proprio.

Nel Finale, alcuni musicisti dei giorni nostri ci parleranno della modalità e, con le loro stesse composizioni, ce ne illustreranno l'essenza.

ATTO III

La modalità dall'Ottocento al Novecento

Marco de Natale dedica diverse pagine del suo libro *Strutture e forme della musica come processi simbolici* (op.cit., pagg. 94-117) al neo-modalismo che appare nel tardo Romanticismo, chiedendosi se questo sia da intendersi effettivamente come un fenomeno risorgente oppure come un modalismo di ritorno. Ma niente, nella storia, può tornare uguale a prima e così, la nuova modalità ma direi qualsiasi nuovo linguaggio musicale, dopo che la tonalità, come sappiamo, ha interessato tutti i parametri del pensiero compositivo (non solo melodia e armonia ma pure ritmo, timbro, dinamica), non può più prescindere da questo. I parametri musicali che nel mondo tonale erano parte integrante di una totalità, si trovano ad essere sempre più disgregati ed autonomi ed ognuno acquista valenza per se stesso.

Scriva il De Natale che il neo-modalismo, collocandosi sulle “rovine” del ciclopico sistema tonale, mira a ritrovare la sua ragion d'essere nelle radici di una *genuina – anche se più limitata e circoscritta – idiomatilità. Avviene così che del tutto naturalmente la ri-emergenza modale si caratterizzi o nei modi di un radicalismo populistico (da Moussorgsky a Bartòk) o nei modi di un sofisticato ritorno a simboli culturali 'esotici', 'primitivi', 'antichi' (da Debussy a Pizzetti a Orff)”* (op.cit., pag.95).

All'interno della vastissima gamma di sfumature intermedie, il filo conduttore è che nel neo-modalismo la melodia, la sua gestualità, si riscatta dalle maglie della geometrizzazione cui l'aveva piegata la tonalità e della quale si è già parlato nella Prima Parte. Che si tratti di richiami a formule d'intonazione medioevali o a melodie etniche recuperate dalla nascente etnomusicologia, tutto ciò viene ormai rielaborato ed inglobato in un concreto e nuovo modo di far musica, anche dove la rielaborazione è avvenuta nel segno della confluenza con la musica colta europea, come in Bartòk, perché non si tratta di inserire preziosismi etnici in un tessuto preesistente ma, al contrario, di rigenerare dall'interno il linguaggio musicale. Un esempio di come ciò possa accadere lo leggiamo dallo stesso Bartòk a proposito di un altro importantissimo compositore che ha fatto uso “vitale” della modalità nella sua musica (in op. cit., pag.97):

...se nel materiale tematico di Stravinskij vi sono delle invenzioni originali,...(e senz'altro vi sono), esse sono le più abili e fedeli imitazioni del canto popolare che si possano immaginare. È notevole, d'altronde, che nel periodo 'russo', dalla Sagra della primavera, (<http://www.youtube.com/watch?v=XWmc3uBqW0Y&feature=related>, <http://www.youtube.com/watch?v=FGz20G26ecA&feature=fvwrel>, in cui dirige lo stesso Stravinskij, nel 1929) Stravinskij non si sia quasi mai servito di forme chiuse, vale a dire articolate in 3, o 4 o più incisi, ma invece abbia lavorato con motivi di 2, 3 battute, ripetendoli continuamente in modo “ostinato”. Tali motivi primitivi, brevi e continuamente ripetuti, sono molto caratteristici di una certa parte della musica russa. Da noi, questo tipo di composizione, si trova nella musica per cornamusa, e presso gli arabi nella musica contadina che accompagna la danza. La struttura primitiva del materiale tematico ha forse in parte determinato il carattere così singolarmente frammentario, direi a mosaico, della costruzione delle opere di Stravinskij in quel suo periodo. E comunque la ripetizione incessante di motivi primitivi produce sempre un effetto stranissimo, febbrile ed eccitante, nella stessa musica popolare di quel genere: nessuna meraviglia quindi che un mago come

Stravinskij ne abbia centuplicato gli effetti, valutando con estrema precisione i rapporti di peso dei vari motivi, così da disporli opportunamente nel loro reciproco incalzarsi. (Bela Bartòk)

Un punto fondamentale su cui converrà convergere, prima di proseguire nel nostro percorso, sarà quello di intendere la modalità, d'ora in poi, non più nella sua accezione storica, come l'abbiamo conosciuta nella Prima Parte di questo lavoro. Dall'Ottocento in poi, lungi dal riproporsi come oggetto cristallizzato tanto nell'involucro quanto nei contenuti, la modalità sarà piuttosto un nuovo insieme di comportamenti, di correnti o di casi isolati che, se talora si richiameranno esplicitamente alla modalità come oggetto storico e fondante per la musica sacra e per certe radici culturali, attingeranno comunque a fonti diverse e con una coscienza diversa nel suo operare.

Abbiamo accennato, sopra, alla mutata e sempre più autonoma valenza che acquistano i singoli parametri musicali. Emergono e si sviluppano con maggiore coscienza e indipendenza, dall'Ottocento in poi, almeno due fattori di notevole importanza anche per le conseguenze che ne derivano: da una parte si verifica un progressivo slittamento degli aggregati accordali, prima d'ora sempre discreti, ossia ben separati e distinti fra loro. Soprattutto dall'ultimo periodo del XIX secolo in poi, gli accordi tenderanno sempre più a trapassare l'uno nell'altro. Esempio mirabile é il melodizzare wagneriano cui tutto risulta assoggettato. Gli agglomerati armonici, allo stesso tempo, si fanno più densi, sovrapposizioni di triadi sino a 9°, 11°, 13°, con alterazioni e mutamenti interni che ne rendono sempre più ardua l'immediata riconducibilità ad una funzione armonica tradizionalmente tonale. Questa nuova indeterminatezza e fluttuabilità sintattico-tonale comporta un cambiamento importantissimo anche sul piano timbrico ed arriviamo così all'altro fattore che emerge e si afferma in tale periodo: gli agglomerati armonici diventano rilevanti dal punto di vista timbrico, diventano oggetti sonori dotati di uno specifico *sound*, masse "colorate" e dotate di riflessi mutevoli e che, in questa nuova luce, diventano parte importante della composizione e del pensiero musicale: nella nuova musica ci saranno tanto masse quanto volumi sonori, blocchi di colori, lampi di luce e sonorità diffuse. E già l'Impressionismo si fa consapevole interprete di queste istanze.

Disgregando il sistema basato sulle funzioni armoniche del sistema tonale e retto su alcuni gradi cardine all'interno della scala, cresce enormemente la possibilità di costruire aggregati armonici su ogni grado della scala diatonica ma anche cromatica, al di là e ben oltre le funzioni che tali suoni possono svolgere all'interno del discorso musicale, arrivando al linguaggio che troveremo nel primo Espressionismo.

Leggiamo, a proposito dell'armonia non funzionale (New Oxford History of Music, vol. X, pag.93-94, op. cit.), che

Per tutta la seconda metà del diciannovesimo secolo l'armonia funzionale si era andata indebolendo, attraverso la sua superficie melodica, a causa delle influenze modali del canto popolare, come in Russia, e del gregoriano, come in Francia, per non parlare delle influenze pentatoniche della musica dell'Estremo Oriente, che tanto colpì Debussy (1862-1918) all'Esposizione Universale di Parigi del 1889.

Già Gabriel Fauré (www.youtube.com/watch?v=mnWvFKo) bemollizzava o evitava il settimo grado; bemollizzate erano pure le sensibili di Chabrier (www.youtube.com/watch?v=e47CELxHqVA). Fauré, che ebbe qualche influenza sullo stile debussiano, apportò delle innovazioni a livello armonico pur senza stravolgere la tonalità ma, semmai, rendendola

ambigua. Fece spesso uso di melodie modali e che si richiamano chiaramente al canto gregoriano come, ad esempio, nella *Messe de Requiem op.48* (www.youtube.com/watch?v=XiV5U4ISrTk), per voci soliste, coro, orchestra e organo. Anche nella musica di un altro grande francese, Erik Satie (www.youtube.com/watch?v=y3mAGMj7yY), si riscontra un'armonizzazione di stampo modale ma è con Debussy che si consolida la strada per l'affrancamento dalla tonalità e per l'affermarsi di nuovi e personalissimi linguaggi sonori. L'ambiguità tonale che già abbiamo visto in Fauré si espande enormemente superando il concetto di funzione armonica, anche grazie al frequente uso di scale pentatoniche, esatonali e modali senza centri tonali che vengano evidenziati grazie alla presenza di toni e semitoni. Accordi privi di terze, come nella bellissima *Cathédrale engloutie* (www.youtube.com/watch?v=NsdIkUSjXv8), dal I libro dei *Préludes*, accordi che diventano unità indipendenti e slegate grazie anche alla distanza temporale che li separa, in molte occasioni, ed esemplificate ancora dal preludio appena citato.

Debussy, nei suoi primi pezzi per canto e pianoforte, fa precedere all'accordo finale di tonica un altro accordo senza funzione dominantica. Spesso anche all'interno dei brani si trovano accostati accordi diatonici senza collegamento armonico tra di loro.

Ricollegandoci a quanto detto sopra a proposito della nuova valenza timbrica degli agglomerati sonori, leggiamo (idem, pag.95) che

gli accordi di Debussy esistono puramente come combinazioni di suoni uniti per creare certe sonorità e spesso sono collegati più per contrasto che per affinità. La costituzione, il colore e la disposizione di questi accordi ha più importanza del contesto in cui si trovano; sia questo teoricamente corretto o scorretto, viene trattato come un semplice mezzo, come compositori precedenti avevano utilizzato le terze o le seste consecutive.

A parte l'uso sempre più frequente di scale pentatoniche, portatrici di altro "colore" ed altra via rispetto a quelle tonali, come estrema reazione all'ipercromatismo emerse e si affermò l'importanza delle quarte nella struttura degli accordi. Accordi per quarte sovrapposte si trovano già in Satie, in Debussy, in Ravel, e poi in Schoenberg, Mahler, R. Strauss, Bartòk, Skriabin (che teorizzò un sistema di accordi per quarte) sino a Berg e a Stravinskij.

Pur sfaldando il tessuto tonale, compromettendone l'armonia funzionale, le sovrapposizioni per quarte furono una via "altra" e distaccata dalla tonalità ma non furono modalità.

Una sorta di modalità si trova spesso nel melodizzare debussiano, sotto forma di scale pentatonali ed esatonali dal sapore orientaleggiante ma non mancano arcaiche scale modali, come già accennato sopra. Talvolta anche semplici armonie modali fanno capolino intorno a centri di gravità emergenti volta per volta e senza per questo conferire al brano alcuna impressione di continuità tonale, o contrasto, o modulazione di sorta, tensione o rilassamento. Ricordiamo che la scala esatonale si basa sulla divisione dell'ottava in sei suoni interi, mentre quella pentatonica è costituita da cinque suoni ed è caratterizzata dalla presenza di una seconda maggiore e da una terza minore. Entrambe queste scale hanno un sapore spiccatamente orientale e le troviamo, a mo' di esemplificazione del loro uso nella musica di Debussy, rispettivamente in *Voiles* (www.youtube.com/watch?v=FVV0jkZC4jI&feature=related), dal I libro dei *Préludes* e in *Pagodes* (www.youtube.com/watch?v=FjBrR7mc44Q), dalle *Estampes*.

Dove, invece, ritroviamo la neo-modalità con concreti intenti di ritorno alla tradizione e alla sua essenza storica, seppur con connotazioni diverse autore per autore, è nell'ambito della cosiddetta generazione dell'Ottanta, in Italia, i cui maggiori esponenti furono Ottorino Respighi, Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti. Gli orientamenti

estetici e culturali e le posizioni di questi musicisti nei confronti del panorama musicale italiano dominante al loro tempo, pur nella specificità di ciascuno, erano accomunati dall'interesse verso la riscoperta e la rivalutazione del patrimonio musicale antico, pre-ottocentesco. A livello pratico venne spesso attuata la scelta di usare linguaggi arcaici, nelle proprie composizioni, operando sintesi linguistiche originali. Una distinzione immediata fra i quattro musicisti può essere fatta dividendoli in due gruppi: quello volto verso la modernità e il futuro, formato da Casella e da Malipiero, e l'altro più ancorato a certi tratti stilistici del tardo-romanticismo, con Respighi e Pizzetti.

Va premesso che i propositi di rivalutazione del repertorio antico e la sua promozione non nacquero improvvisamente ma avevano già un precedente nel cosiddetto Movimento Ceciliano e in altre associazioni musicali e complessi corali anche amatoriali che, dal primo Ottocento, sorsero in vari centri europei ed ebbero un ruolo importante nella rivalutazione e nella diffusione del patrimonio musicale medievale e rinascimentale. Da notare che il Vaticano sostenne ufficialmente e con forza tali iniziative e tendenze arcaicizzanti, tanto che Pio X emanò il *Motu proprio* sulla musica sacra, nel 1903

(http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/index_it.htm). Il contesto storico in cui rifiorì l'interesse per la musica antica, con tutti gli studi di paleografia musicale e non solo che ne seguirono, è bene illustrato da Martina Buran nella sua tesi su Respighi (op.cit. in sitografia, da pag.64).

Angelo De Santi, Giovanni Tebaldini e Lorenzo Perosi furono studiosi e compositori assai attivi ed impegnati nella restaurazione del repertorio sacro in veste arcaicizzante. Per il gesuita De Santi occorreva recuperare la musica monodica antica e la polifonia rinascimentale non tanto per esigenze ed istanze di natura estetica o archeologica quanto, soprattutto, per restituire a tale musica la sua antica funzione di medium tra spirituale e umano. Il percorso storico della musica, fino al positivismo e al wagnerismo, aveva dissociato sempre più la musica dalla liturgia e occorreva riunire emotività ed intelletto nell'unica musica in grado di fondere in sé questi due aspetti, grazie alla naturale semplicità e alla pacatezza che la contraddistingueva. De Santi intraprese un approfonditissimo studio della normativa vigente da secoli in materia di musica liturgica, insieme alla patristica e alla musica antica sino a quella del suo tempo. Il Chilesotti, il Tebaldini (di cui si parlerà più avanti) e altri studiosi e musicisti ebbero un ruolo fondamentale nel promuovere e diffondere la musica antica attraverso concerti che riportarono in luce sonorità e modalità musicali nuove per il pubblico e per moltissimi altri musicisti.

Don Lorenzo Perosi (www.youtube.com/watch?v=iwMyf3WNCeI&feature=related), chiamato da Pio X per la stesura del succitato *Motu proprio*, a fine secolo XIX pubblicò delle composizioni in cui si coniugava felicemente l'intonazione del canto piano con un equilibrato piano armonico che accostava armonia e modalità, accanto ad un trattamento dell'orchestra limpido e chiaro, ad una cantabilità discreta e di impronta tipicamente italiana, sfrondata dagli orpelli belcantistici e aderente al testo.

Al di là del valore delle sue composizioni, che ne fecero il vero punto di svolta della musica liturgica di fine '800, il lavoro portato avanti dal Perosi e dagli altri studiosi e compositori citati ebbe il grandissimo merito di rispondere e di assecondare, da una parte, l'esigenza di rinnovamento della Chiesa tramite un ritorno rivitalizzato alle origini e, dall'altra, quello di fornire una base validissima di studi specifici in un settore che era di vera e propria archeologia musicale. Dobbiamo ringraziare loro se oggi sappiamo quel che sappiamo sulla musica antica, se tanto materiale è stato riportato alla luce e decifrato e se è stato eseguito,

con tutte le problematiche connesse alla difficoltà di esecuzione filologica di musiche ormai così lontane da noi.

Non deve stupire se il canto piano e la polifonia rinascimentale, così come la musica dei secoli XVI fino al XVIII suscitò tanto interesse nei compositori di fine '800 ed oltre: quella che veniva presentata come musica antica era in realtà nuova per le loro orecchie ma, al tempo stesso, recava con sé il fascino e il calore rassicurante delle origini culturali e spirituali comuni.

Ildebrando Pizzetti fu allievo proprio del Tebaldini e a lui dovette la grande conoscenza del canto gregoriano e della polifonia rinascimentale. Come accennato sopra, tali arcaismi furono inglobati e fusi in un linguaggio musicale nuovo ed originale. Nella raccolta *I Pastori* (www.youtube.com/watch?v=tQduokbSyg0), come in altre liriche vocali su testi dannunziani, si trovano melodie gregoriane su armonie dissonanti dalla forte impronta debussiana. Le sue opere corali, meno note delle sue opere ma rappresentative in quanto sintesi stilistica, mostrano chiaramente la presenza e l'influenza del canto gregoriano e della polifonia del '400 e del '500. La principale di queste composizioni è la *Messa da Requiem* (www.youtube.com/watch?v=wL862kAX9KY) per coro a cappella (1922), impostata nel modo dorico.

Malipiero (www.youtube.com/watch?v=hQ0foVy1WHI) univa al ruolo di compositore quello di studioso del passato essendo, per lui, due facce della stessa medaglia. Fu così che si occupò di trascrivere molte musiche italiane del XVI-XVIII secolo, l'intera opera monteverdiana e, infatti, l'*Orfeo* di Monteverdi da me usato e citato in Bibliografia é curato da lui. Promosse anche la musica vivaldiana, a lungo dimenticata, e fu Direttore della Fondazione Cini di Venezia proprio per l' "Istituto italiano per la pubblicazione e la diffusione dell'opera di Vivaldi". Come compositore fu irregolare e prolifico, profondamente immerso nella musica del passato pur proiettato verso soluzioni musicali nuove ed innovatrici. Gli studi sul gregoriano sono ben visibili non solo nell'uso della modalità ma anche nel melodizzare libero da strutture. Scrive Mosco Carner (New Oxford History of Music, vol.X, op.cit., pag.275)

Sebbene lo stile operistico di Malipiero sia eclettico, nel senso che gli attinge a fonti diverse – il canto gregoriano, l'antico arioso, le vecchie forme di danza (ballate), l'armonia debussiana e il ritmo stravinskiano – tutti questi elementi eterogenei si fondono in un tutto organico che rivela una fisionomia inconfondibilmente personale.

Respighi manifestò da giovanissimo il suo interesse verso la musica antica ma, stando a quanto ammise sua moglie Elsa Olivieri Sangiacomo, valente musicista sposata nel 1919, si deve proprio a lei la stimolazione di Respighi verso uno studio sistematico del gregoriano che solo dal 1922, però, divenne parte effettiva delle sue composizioni. Un tassello importante in questo percorso fu il *Concerto gregoriano* (<http://www.youtube.com/watch?v=iu1Dr5T3cOc&feature=relate>) in cui si nota, fra gli altri, la sequenza *Victimae paschali laudes* (www.youtube.com/watch?v=Jsyr_jFrpI4), nel secondo movimento: la cellula melodica ricompare più volte ammantata da timbriche e da atmosfere modali ogni volta diverse e originali. Ai primi anni di questo periodo detto "gregoriano", nella produzione respighiana, risalgono pure i *Tre Preludi sopra melodie gregoriane*, per pianoforte. Con l'aggiunta del quarto brano intitolato *San Gregorio*, nel 1927, l'intera composizione si trasformò nelle *Vetrata di chiesa* (www.youtube.com/watch?v=IbTxbsiTb4Y), in versione orchestrale.

Tra il 1925 e 1926, durante una densa tournée americana, Respighi stesso eseguì alla Carnegie Hall la prima assoluta del suo *Concerto in modo misolidio* (<http://www.youtube.com/watch?v=iXXqsc62L0&feature=related>). Continuò lo studio e la produzione di musica ispirata al gregoriano e al repertorio medievale per arrivare, nel 1927, alla composizione delle suddette *Vetrate di Chiesa*. Interessante, per chi vuole approfondire, la narrazione della genesi dell'opera nella tesi di Martina Buran citata nella sitografia. Ogni preludio si richiama ad una melodia gregoriana. Il secondo, ad esempio, ricorda molto il *Virgo prudentissima* mentre il quarto, quello intitolato a s.Gregorio, si richiama al tema del *Gloria della Missa de angelis*.

Nel 1932 seguì l'opera in un atto *Maria Egiziaca – trittico da concerto*, in cui Respighi fece uso di canto gregoriano e bizantino.

Nella produzione strumentale vanno ricordati il *Quartetto dorico*, del 1925, in cui si nota la somiglianza con l'antifona del Magnificat *Tribus miraculis*, per la festa dell'Epifania in secondi Vespri, e *Metamorphoseon – XII Modi*, del 1930, in cui Modi sta per variazioni. Con il termine modi, Respighi volle evidenziare il legame con la musica arcaica che, comunque, viene continuamente trasformata nel corso del brano. Anche se l'impianto tonale dichiarato è si bemolle minore, di fatto la modalità percorre tutta l'opera.

Le posizioni dei critici musicali sull'importanza o meno della musica antica in quella di Respighi sono discordi: se per alcuni il canto piano e la modalità si sono fuse con altre suggestioni fino ad interferire profondamente con il tessuto melodico-armonico in maniera originale, per altri essi sono stati nulla più che rimandi, citazioni, atmosfere.

In generale, non solo Malipiero ma anche Casella, Respighi e Pizzetti si occuparono di trascrivere musiche antiche. Alcune composizioni sono la testimonianza di un lavoro di rielaborazione personale seguita allo studio di musiche da qualche manoscritto. Ad esempio le *Tre suites* orchestrali di Respighi, intitolate *Antiche danze ed arie per liuto* (<http://www.youtube.com/watch?v=yIre73RvKuQ>), sono libere orchestrazioni di brani per liuto ritrovati nella "Biblioteca di rarità musicali" e riportati in luce dallo storico Oscar Chilesotti (1848-1916).

La lunga vita di Giorgio Federico Ghedini (1892-1965), nato nello stesso periodo degli altri compositori che abbiamo già conosciuto come Generazione dell'Ottanta, fa sì che la sua produzione riguardi più il '900 che il periodo a cavallo tra i due secoli. Ricollegandosi alle scelte della generazione dell'Ottanta, egli abbandonò in parte il sinfonismo tardo-romantico per ritrovare i sapori della tradizione italiana antica. Rilevante è anche la forte tendenza all'arcaismo religioso, che sfociò in un'abbondante produzione di musica sacra. Testi biblici, liturgici, poeti medievali, ispirarono molte sue opere, dalla *Missa ad honorem s.Gregori Magni* (per voce e orchestra, 1932) al *Credo di Perugia* (per coro e orchestra, 1962). La sua produzione è talmente ampia che non si può qui ricordare per intero ma vale la pena citare la cantata spirituale *Il pianto della Madonna* (1921, per soli, coro e orchestra), inedita, che è una "traduzione musicale dell'arcaismo austero e vigoroso di Jacopone da Todi" (<http://www.youtube.com/watch?v=fdTmg45s860>). Lo *Studio da concerto*, per chitarra, si ricollega invece ai *Fiori Musicali* di G.Frescobaldi (<http://www.youtube.com/watch?v=fEzY5xMUOVs>). Nell'ultimo decennio della sua vita, si ritrova in Ghedini un interessante,

inaspettato e interlocutorio ritorno a un virtuale ordine zarliniano, ruotante attorno al perno dell'accordo perfetto. Testimonianza del legame del Ghedini con la tradizione sono, infine, le sue trascrizioni, elaborazioni e revisioni delle opere di C.Monteverdi, dei

Gabrieli, G.Frescobaldi, G.Schutz, J.S.Bach e A.Vivaldi, sommi maestri del passato dei quali il Ghedini si considerava idealmente discepolo. (da www.treccani.it, op. cit.)

Mario Castelnuovo Tedesco (1895 – 1968), (www.youtube.com/watch?v=4bfFZB7vC1I), allievo di Pizzetti, fu un compositore impegnato su vari fronti. Fece uso di modalità in alcune sue opere come la *Mandragola* del 1926, tratta dall'omonima commedia di Machiavelli, nella quale tramite il sapiente uso di canti popolari il musicista ricrea l'atmosfera della Firenze cinquecentesca. Il *Concerto Italiano* per violino e orchestra, del 1924, applica l'antico arioso alla musica strumentale moderna.

Fra i compositori italiani nati nei primi anni del '900 va menzionato, a proposito della modalità, Luigi Dallapiccola, coetaneo di Petrassi, specificando che il suo ruolo di esponente della musica italiana, in questo periodo, si estende anche a ben altri aspetti della sua produzione. Di qualche anno più giovane rispetto a Ghedini e Castelnuovo Tedesco, sia Dallapiccola che Petrassi (www.youtube.com/watch?v=r0y5hb8TO7E) si aprirono alle strade più innovative della musica contemporanea europea, pur distaccandosi da posizioni più radicali delle nuove sperimentazioni, quali la musica elettronica e l'alea. Scrive Renzo Cresti (vedi in Sitografia) che

Dopo una serie di lavori inediti per voce (1925-30), compresi in un ambito neo-modale (come “Per la sera della Befana” del '28), Dallapiccola si accosta a forme neo classiche (“Partita” del '32) che soddisfano il suo gusto per la purificazione sonora, ottenuta attraverso un tessuto polifonico trasparente. La “Partita” è la prima opera di vaste proporzioni (nella stesso anno pure Petrassi scrive una “Partita”) e utilizza un linguaggio di base modale, ma con inserimenti cromatici, spesso sotto forma di tremoli, un tic ricorrente.

I *Sei cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* di Dallapiccola (www.youtube.com/watch?v=b21YVwM9zDg), tre serie composte tra il 1933 ed il 1936, sull'esempio di Malipiero mostrano l'interesse del compositore per lo stile madrigalistico rinascimentale, tanto che si è parlato di “neomadrigalismo”, accomunando Dallapiccola a Petrassi e ad altri compositori di quel periodo. L'arcaismo presente nei *Sei cori* è ottenuto anche mediante metodi moderni, come gli accordi con quarte sovrapposte, la contrapposizione tra cromatismo e modalità, oltre che nel trattamento raffinato dei colori e dei contrasti timbrici (fra coro e orchestra). Armonie tonali, insieme ad accordi per quarte e melodie modali si trovano pure nei successivi *Canti di prigionia*, del 1938-1941, per coro, due pianoforti, due arpe e alcune percussioni, riconosciuti come il capolavoro della prima maturità del musicista (www.youtube.com/watch?v=fi5g5aExN7U). Le parti corali di queste composizioni, che hanno per tema centrale quello tragico della perdita della libertà e della morte, sono scritte nel severo stile mottettistico rinascimentale, come già nei *Sei cori*. La parte strumentale, invece, segue i principi della serie dodecafonica, pur evitando estremi rigori, tanto che nella serie si trova addirittura mischiato un frammento di melodia gregoriana, in particolare del *Dies irae*. I *Canti di prigionia* sono la prima opera in cui l'autore usa una sola serie dodecafonica, conferendo unità tematica e strutturale alla composizione, articolata in tre parti. Le tecniche dodecafoniche si impregnano di tensioni melodiche, armoniche, contrappuntistiche, dando luogo ad uno stile che si colora di atmosfere modali e sapori arcaici: la continuità con la tradizione è evidente.

D'ora in poi, Dallapiccola seguirà sempre di più i principi della dodecafonia, diventando il primo compositore italiano ad usare massicciamente la tecnica dodecafonica nelle sue composizioni.

A questo punto voglio riprendere il discorso su un personaggio già citato sopra, Giovanni Tebaldini, per approfondire il suo importante ruolo nel panorama culturale-musicale tra '800 e '900, con particolare riguardo alla modalità. Nella Sitografia si trova il preziosissimo saggio da cui sono tratte le seguenti informazioni: *Giovanni Tebaldini: il canto gregoriano nella musica moderna*. Il primo dei tantissimi discorsi pubblici tenuti dal musicologo, didatta, conferenziere, uomo di grande cultura e di essa convinto promotore, avvenne nel 1888. Inizialmente si dedicava soprattutto alla musica sacra poi, in linea con la sua attività di studioso di paleografia musicale, cominciò a promuovere anche la conoscenza di autori e musiche ancora poco conosciute come quelle della Camerata dei Bardi, ad esempio. La sua attenzione era rivolta alla tradizione del passato, in primis quella della grande storia polifonica rinascimentale, sia per ritrovarvi le radici sia per rinvigorire, attraverso quelle, i valori della tradizione italiana nei suoi contemporanei. Profondo conoscitore di musica dal gregoriano ai suoi tempi, Tebaldini fu il primo in Italia ad aprire, nel Conservatorio di Parma, il corso di Canto gregoriano e Polifonia palestriniana, per far sì che gli studenti imparassero a trarre dagli antichi nuova linfa vitale per la propria arte.

Credo sia utile avere un quadro sull'attività di Tebaldini perchè si ricollega a quanto già accennato a proposito del Movimento Ceciliano, ad esempio, e fa luce sui fermenti culturali e ideali che, nel campo musicale per quanto ci riguarda, promuovevano un recupero vigoroso dell'antica musica modale. Ci accorgiamo allora che, trattando di specifici compositori, non abbiamo a che fare con casi isolati e decontestualizzati ma con fenomeni più o meno eclatanti ed emergenti da un fondo comune e condiviso. Dalla relazione su *L'elemento gregoriano nella musica moderna. Caratteri della polifonia vocale* dello stesso Tebaldini (vedi Sitografia), si legge quanto segue:

Pel diritto storico di primogenitura che la Scuola fiamminga della polifonia nei secoli XV e XVI può vantare sull'Europa musicale, pur il primo accenno di un ritorno alla tradizione gregoriana, efficacemente innestata sul ramo dell'arte moderna, doveva sorgere dal Belgio. César Franck, il purissimo (nato a Liegi nel 1822 e morto a Parigi nel 1890), dando consistenza e infondendo energia a quel nucleo di musicisti francesi che poi fece capo alla ormai celebre Schola Cantorum di Parigi retta da Vincent d'Indy, e il suo compatriota e conterraneo Adolfo Samuel, vanno riguardati quali precursori della iniziale rinnovazione, circoscritta dapprima – è ben vero – nell'ambito dell'arte liturgica o puramente religiosa, corale e organistica, ma uscita poi da tali confini, e penetrata in tutto lo spirito della musica moderna.

Essi – quei pionieri – oltreché al canto gregoriano, si richiamarono alla polifonia vocale di Palestrina, di Andrea Gabrieli, di Orlando di Lasso, del pari che all'organistica di Frescobaldi, di Couperin e di Buxtehude, e parvero pronunziare la nuova attesa parola.

Continua il Tebaldini affermando che l'analogo movimento di rinascita e restaurazione della tradizione antica sorto in Germania rimase però limitato alla musica sacra, pur abbracciando tutte le scuole polifoniche vocali, specie le scuole di Roma e di Venezia.

Si diffuse realmente nei paesi di lingua tedesca la conoscenza e la pratica del canto gregoriano (non però secondo la tradizione dei Codici, bensì per la più facile Edizione

medicea del 1600), si approfondì anche mirabilmente la cognizione storica, tecnica ed estetica della polifonia vocale, ma il movimento riformatore non riuscì a dilatarsi né a uscire dai limiti iniziali.

Diversa fu la situazione nella penisola iberica, se leggiamo che

*In Spagna, invece, per merito di un solo uomo, Felipe Pedrell www.youtube.com/watch?v=m4UhfL2zT-I (nato a Tortosa nel 1841 e morto a Barcellona nel 1922), dalla cultura vasta e profonda; creatore egli pure ed esteta immaginoso, dalle visioni più superbe e ideali; al risorgere – in tutta la sua purezza – del canto gregoriano romano e mozarabico, volle si accompagnasse la rivelazione folkloristica delle stesse proprietà etniche dei canti andalusi, catalani e basco-provenzali – come appare dai suoi drammi lirici *I Pirenei*, *Celestina*, *Il Conte Arnau*, non dimenticando la superba polifonia vocale di Cristoforo Morales e di Tommaso Lodovico da Vittoria, nonché dell'organistica di Cabezon.*

*Dell'elemento gregoriano portato sulla scena lirica in uno alla declamazione salmodica a guisa di falso bordone – cioè di canto gregoriano in ritmo libero, armonizzato dalle stesse voci – con mano felice – si servirono e Felipe Pedrell nei *Pirenei* e Alberto Franchetti nel II atto del *Cristoforo Colombo*, alla scena del mare. Sul tema di una autentica Canzone araba – e dico autentica ricordando che il Pedrell fu de' più arditi ricercatori e propugnatori dell'uso, oltreché delle melodie gregoriane, pur dei canti folkloristici basco-provenzali e arabo-andalusi – il compositore spagnolo, per contrasto, in una scena che si svolge accanto a una Chiesa, ha introdotto il *De profundis* liturgico alternato a falsi bordoni.*
(pag.5-6)

Alla scuola di Felipe Pedrell si formarono e Millet e Granados www.youtube.com/watch?v=2CbEzwWvIYM e Albeniz www.youtube.com/watch?v=tJd5V1HWKyw e De Falla <http://www.youtube.com/watch?v=UA84V-MOkcc&feature=fvst>, cioè, quei moderni compositori spagnuoli che a un osservatore superficiale può sembrare non abbiano più alcuna relazione col movimento iniziale, ma i quali, invece, per virtù di quella Tradizione trascendente e sempre operante di cui abbiamo parlato, vivono sorretti precisamente dal primo impulso e dal primo alito di vita soffiato in essi dall'avvenuto movimento restauratore e riformatore.

Continua il Tebaldini dicendo che, in Italia, “un vago ritorno propulsivo agli studi gregoriani e palestriniani” risale al 1976, nell'ambito della “modesta scuola milanese” di Don Guerrino Amelli, Dottore all'Ambrosiana e Abate Cassinese. Da notare che l'intenzione era quella di

(...) giovare, soprattutto, alla restaurazione della musica di chiesa. Nulla più!

Ma, a quanto pare, dalla scintilla iniziale l'incendio si espanse portentoso se pensiamo che addirittura nel teatro il canto gregoriano e la modalità trovarono un ruolo considerevole:

(...) è bene osservare come abbia servito esso di substrato, pur nel teatro, tanto a situazioni sceniche nelle quali l'ambiente da ritrarre ricordasse la chiesa e le cerimonie del culto cattolico, quanto a composizioni – o parti di esse – tutt'affatto indipendenti entro di cui il musicista compositore credette poter attingere lo spunto melodico e la mossa iniziale di un successivo sviluppo tematico, dalle stesse melodie gregoriane.

Vediamo cosa scrive Tebaldini del Perosi che, come abbiamo già visto, fu uno dei maggiori e rappresentativi esponenti del movimento di rinascita della musica antica e della sua applicazione rivitalizzante alla nuova musica sacra. Le parole del nostro autore sono preziosissime perchè sembra di sentire una lezione reale, che ci apre una finestra e ci avvicina ad un mondo ormai lontano. E se pensiamo che le sue conferenze erano arricchite dall'esecuzione dal vivo degli esempi musicali da lui trattati, possiamo immaginare quanto importante fosse il suo contributo alla conoscenza e alla comprensione della tradizione antica e del suo collegamento con l'arte musicale coeva. È bellissimo l'accento che egli fa del Parsifal wagneriano, ci conduce veramente nel vivo della questione:

(...) Lorenzo Perosi – più di tutti – si sia valso nelle sue opere – tanto liturgiche quanto lirico-religiose (Oratori e Cantate) - dell'elemento gregoriano. Senza che mi soffermi alla Passione, alla Trasfigurazione, alla Resurrezione di Lazzaro e alla Resurrezione di Cristo, credo poter additare Il Natale del Redentore – che risale al 1899 – in cui i bellissimi temi gregoriani sono stati introdotti e sviluppati in larga misura tanto nella parte corale quanto in quella strumentale. E ho scelto appunto Il Natale (<http://www.youtube.com/watch?v=G5vWKhgCBts>) – per uno de' nostri esempi – onde aver modo di avvicinare un brano di esso a una composizione del belga Samuel, costruita, come vedremo, sullo stesso tema gregoriano in VIII tono (misolidio). Avremo modo così di mettere accanto e Samuel e Perosi illuminati dalla medesima luce secolare.

E, prima di presentare gli esempi che mi riprometto far ascoltare, quale osservazione d'indole generale, può essere interessante constatare come qualcuno dei maggiori compositori, se non di proposito, certo per quella sensibilità spirituale che è stata in essi trasfusa dalla virtù della Tradizione – senza che si possa determinare dove abbia tratto il primo suo alimento – si sia valso di temi o di frammenti di temi gregoriani.

È notissimo il tema del Parsifal di Wagner che si disse appartenere a una risposta liturgica (un Amen) che si usa cantare nelle chiese cattoliche di Dresda. Ebbene, esso, senza alcuna alterazione, può adattarsi all'inizio di un'Antifona gregoriana delle più note. (<http://www.youtube.com/watch?v=7w17MamPY7A>)

E' molto interessante anche l'affermazione che segue, parlandoci di compositori poco noti come il Samuel al quali, invece, secondo il parere di un esperto come lui va riconosciuto un ruolo rilevante:

Ho accennato – doverosamente – all'importanza dell'opera perosiana riguardo all'uso dell'elemento gregoriano nella musica moderna e ho pur detto di Adolphe Samuel. Di questo quasi sconosciuto compositore, da oltre un quarantennio, reco con me una piccola Messa a due voci, dettata per un Collegio femminile di Gand, costruita interamente su temi gregoriani. Nel maestro belga – concittadino e amico di César Franck – che nel suo lavoro si servì dell'elemento gregoriano in modo suggestivo, a me sembra di rintracciare persino gli atteggiamenti delle stesse armonizzazioni debussyane contenute in Pelleas et Melisande (www.youtube.com/watch?v=UA84V-MOkcc&feature=fvst).

Andando avanti nella lettura del discorso del Tebaldini si legge un'altra preziosa parte che riporta le parole di Pizzetti (www.youtube.com/watch?v=jOz9nh2HPasa) a proposito della differenza tra i due modi maggiore e minore caratterizzanti il sistema tonale contro la

maggiore ricchezza modale degli antichi Greci e, di conseguenza, la maggiore varietà melodica che la loro musica possedeva. Prosegue ancora, il nostro autore, esprimendosi niente di meno che su autori che abbiamo già incontrato in questo ATTO, come Respighi. È interessantissimo leggere cosa ne pensi un loro contemporaneo:

Quale conto abbia fatto il Pizzetti di queste teorie assieme alle proprietà caratteristiche della polifonia corale nella sua ricca, varia e ardita produzione, da La Nave a Fedra, da Debora e Jaele ad Abramo ed Isacco e Fra Gherardo, dalle Sonate per violino e violoncello alle Liriche per canto e al Trio ormai celebre, è inutile che io qui ricordi.

Dopo di lui vennero altri, valorosi senza dubbio, da considerarsi però quali seguaci occasionali e alquanto ritardatari dell'idea che doveva condurre alla rinascita gregoriana, non soltanto a scopo liturgico, ma pure quale elemento vivificatore della moderna lirica vocale e sinfonica. Parecchi di essi – da Respighi a Malipiero, da Tommasini a Ticcianti – sono riusciti sì, attraverso il canovaccio della stoffa tessuta con elementi gregoriani, a imprimere alle loro composizioni una apparente vitalità concettuale, ma non seppero valersi poi dei medesimi elementi (di un senso animato della polifonia tradizionale non è il caso di parlare perché esso – in aderenza al canto gregoriano – sino ad ora è stato reso e inteso – sia pure in diversa maniera – soltanto dal Perosi e dal Pizzetti), se non in maniera artificiosa e decorativa, forse perché è mancata loro la capacità psicologica di penetrare nel contenuto spirituale e nella portata tecnico-estetica sia del canto gregoriano che della polifonia vocale, nati entrambi nell'atmosfera della poesia religiosa, anzi della vita liturgica. [...]

E arriva la stoccata finale su Respighi e Malipiero con lode, invece, a Cesar Franck (www.youtube.com/watch?v=qu8qoDpFkVs&feature=related) :

La dimostrazione del fatto che parecchi dei moderni compositori, pur servendosi dell'elemento gregoriano non fanno né potrebbero rivivere nell'atmosfera, non dico spirituale ma neppure estetica di esso, la offre, ad esempio, Ottorino Respighi quando arriva a servirsi delle melodie liturgiche persino in Belfagor! Oh, senza dubbio, un musicista della sua forza e della sua capacità tecnica può arrivare a tutto, però avendo l'avvertenza di fermarsi sulla soglia del santuario ideale entro il quale non tutti sono in grado di penetrare. Non così potrebbe dirsi di César Franck che dall'organo di S. Clotilde alle Beatitudini seppe cantare sempre – anche perché profondamente cattolico – con anima gregoriana, dal I Tempo della Sonata per violino ai tre ultimi Corali per organo. (<http://www.youtube.com/watch?v=dDnheOmTtds&feature=fvsr>) E faccio un altro nome: quello di Francesco Malipiero. Non appartiene egli alla schiera, diciamo così, dei neogregoriani, ma richiama la mia attenzione per un fatto singolare. In una delle sue Sette Canzoni o espressioni drammatiche testé eseguite anche al Teatro Reale di Roma, nella seconda di esse – in una Chiesa – per un errore di prospettiva, abbastanza strano in chi vorrebbe riuscire rigorosamente obbiettivo come un artista del 300 e 400 veneziano, in una parafrasi orchestrale del Kyrie e del Christe della popolarissima Messa degli Angeli, fa eseguire a Vespro – cioè a sera – quanto in chiesa vien cantato di mattina, adottando in pari tempo una armonizzazione statica in contrasto assoluto con le proprietà modali del canto gregoriano.

Sofferamoci su una figura di primo piano nel panorama musicale ottocentesco, un grandissimo compositore, oltre che virtuoso di pianoforte, per scoprire come la modalità abbia avuto una parte considerevole nella sua produzione musicale matura, influenzando anche i compositori ungheresi a lui posteriori. Mi riferisco a Franz Liszt (www.youtube.com/watch?v=8yE3Dz0-koA&feature=list_related&playnext=1&list=AVGxdCwVVULXe_EguSofJthhJ3gVB02tMH), (www.youtube.com/watch?v=meokU4LOwnY) e attingo al prezioso materiale offerto da Tibor Szabò con la sua relazione agli Atti del VI Convegno Europeo sul Canto Corale “Seghizzi” su “L’influenza dell’arte palestriniana sulle opere corali ungheresi nel secolo XX” (citato in Sitografia). Vi si legge che nelle armonie dello stile palestriniano sono frequenti le concatenazioni di accordi perfetti diatonici distanti ad una terza. Frequente è pure la cadenza d’inganno plagale (es. V-IV), ossia con movimento di 2 maggiore discendente, mentre la cadenza d’inganno autentica prevede la 2 maggiore ascendente, come nel passaggio V-VI. Tali progressioni sono fortemente modali. In Liszt queste caratteristiche palestriniane affiorano rivestite dal poderoso manto orchestrale romantico. Nella Messa di Esztergom si trovano procedimenti modali nel Kyrie, nel Santus e non solo. Nel Credo, in particolare nelle battute finali, troviamo la tripla ripetizione di passaggi a terza maggiore che, realizzati con tutti accordi maggiori perfetti allo stato fondamentale, garantiscono un fortissimo effetto modale ed una grandiosa conclusione al brano.

Altri procedimenti di stampo modale abbondano nella musica sacra di Liszt, come nell’oratorio *Christus* (www.youtube.com/watch?v=js-511Ojhi0), la *Leggenda di Santa Elisabetta*, la *Messa d’Incoronazione* e altri ancora. Liszt studiava a fondo la musica antica e ne usava i procedimenti e lo stile per rinnovare la musica sacra del suo tempo. La produzione profana anche posteriore alle composizioni sacre succitate testimonia però che egli applicò la modalità, ad esempio, anche nei brani pianistici della maturità (www.youtube.com/watch?v=efYUWVLMno4).

Piero Rattalino, nel suo libro *Liszt, o il giardino d’Armida* (op. cit. in sitografia), ci mostra la presenza della modalità nella *Marcia funebre* lisztiana, (<http://www.youtube.com/watch?v=dOLMFruHX-Q&feature=mvst>, <http://www.youtube.com/watch?v=7nVmFISV1ok&feature=related>, con partitura, <http://www.youtube.com/watch?v=efYUWVLMno4&feature=related>, per piano solo) premettendo alla sua analisi del brano che gli strumenti linguistici tradizionali vengono ormai usati secondo una logica che non è più la loro. Il brano in questione inizia con una prima parte (14 battute) in una tonalità indeterminata, “al limite del rumore”. Segue la seconda parte (33 battute) in Fa minore, con molto cromatismo e con la ripetizione della sezione una terza maggiore sopra, in La minore. La terza parte è chiaramente modale, con le antiche sonorità e atmosfere offerte dall’esacordo di Guido d’Arezzo, in Do diesis. Nella quarta parte, in minore, compare il modo dorico di Fa diesis mentre la quinta parte, in maggiore, è nella tonalità di Fa diesis. L’uso della modalità e della tonalità, del maggiore e del minore, non è esente da simbologia. S’è accennato sopra all’influenza lisztiana sui compositori ungheresi del XX secolo che, di fatto, percepirono la sua musica come assai vicina a loro.

Nel brano corale *I Vecchi*, scritto da Zoltan Kodaly nel 1933, si trovano passaggi che ricordano da vicino lo stile palestriniano, soprattutto nella mediazione di Liszt, come abbiano visto prima. Kodaly intitolò al grande ungherese il suo brano *A Ferenc Liszt* (www.youtube.com/watch?v=OqdKvLRx6-M), nel quale vediamo passaggi modali formati da accordi congiunti di settima di dominante. Anche il *Te Deum* di Budavar (www.youtube.com/watch?v=jWev8uOIAPs), sempre di Kodaly, scritto nel 1935, è ricco di

passaggi modali molto interessanti, di chiara ascendenza palestriniana-lisztiana. La descrizione dei passaggi modali che caratterizzano i brani citati, é presente e consultabile nella citata relazione di Tibor Szabò. Direttamente da tale relazione leggiamo quanto segue a proposito di altri compositori ungheresi (op. cit. pag.7):

E infine prendiamo un lavoro di Ferenc Farkas (www.youtube.com/watch?v=omFUq4RGbSQ&feature=related), un allievo eminente di Kodály nel quale la cornice formale della composizione é costituita da giri di terze relative tra minori. (...)

Un altro tema potrebbe esser offerto dall'esame come il contrappunto palestriniano influi sulle composizioni del rinascimento corale ungherese del sec. XX. Di certo non possiamo dire che Kodály e la sua scuola componevano sempre sulle orme dei modelli rinascimentali, poiché ci scopriamo ben altri influssi nella loro arte, ma la concezione di far muovere le parti riflette distintamente e spesso l'influenza delle composizioni dei grandi predecessori (www.youtube.com/watch?v=6Fm-RYt1_Oo). Dal punto di vista della linearità parla eloquentemente l'analisi delle composizioni di Bartók scritte per voci pari e per coro misto. La condotta delle parti nei cori per voci pari é di una chiarezza alla Palestrina, ma nello stesso tempo l'effetto sinfonico é moderno. La condotta delle parti rende possibile a Bartók l'impegno nei cori per voci pari d'una quantità di elementi di composizione usati nelle opere di grande impegno. Cosicché l'ascoltatore giunge attraverso le composizioni più semplici alla comprensione di opere più complesse. Tutto ciò é possibile grazie all'unità stilistica della musica di Bartók. (www.youtube.com/watch?v=omFUq4RGbSQ&feature=related).

I grandi maestri italiani della fine del sec. XVI, Gesualdo, Marenzio, Monteverdi e gli altri modificano un po' le armonie di Palestrina così varie nella loro semplicità con le alterazioni, ma non cambiano il loro carattere fundamentalmente modale. Il predominio assoluto della musica tonale formatasi con la monodia non termina che nella seconda metà del sec. XIX. Il primo che ha rinunciato alle relatività funzionali fu proprio Ferenc Liszt e da questi attraverso Debussy a Kodály e alla sua scuola. Non é per caso che attraverso questa corrente di compositori il contatto con l'arte corale assunse un notevole rilievo, mentre dall'altra parte per lo sviluppo a tendenza cromatica che parte da Wagner, l'arte corale rimase un terreno secondario e accessorio. La scuola ungherese – senza dubbio – arricchisce questo lavoro anche nel secolo XX di moltissimi timbri romantici.

Ci spostiamo nell'est dell'Europa, ora, per andare a conoscere altri mondi musicali e autori che accolsero la modalità nella propria musica: una modalità diversa da quella che intendiamo riferendoci alla musica sacra occidentale. Come già spiegai nell'Ouverture, la modalità é stata la forma mentis musicale del mondo antico e persiste tuttora in quello che chiamiamo contesto etnico ed extracolto, anche in varie zone europee. Dalla seconda metà dell'Ottocento e nella prima parte del '900, recuperare modi tradizionali di far musica significò, per diversi musicisti, riallacciarsi alle proprie origini al di là dell'egemonia mitteleuropea e rinforzare il senso di identità nazionale in un'epoca in cui proprio queste identità cercavano di riconquistare e riaffermare uno spazio autonomo e indipendente.

Le modalità di recupero di tradizioni folkloriche nazionali e il modo in cui queste vennero usate, con quali obiettivi e con quali esiti, portarono ad un panorama quanto mai diversificato ed esteso. Prima di entrare nel vivo del discorso converrà convogliare subito l'attenzione su alcuni autori più rappresentativi per quanto riguarda il ruolo che la modalità ebbe nella loro musica: il cecoslovacco Leos Janacek (1854-1928), il polacco Karol

Szymanowski (1882-1937), gli ungheresi Zoltan Kodaly (1882-1967) e Bela Bartók (1881-1945), che abbiamo già incontrato nelle pagine precedenti.

Sia Janacek che Szymanowski studiarono il linguaggio musicale della terra natia e ad esso, così come alla lingua nella sua particolarità prosodica e ritmica, si ispirarono per le proprie musiche, allontanandosi dalla tonalità e da ciò che questa comportava a livello sintattico-musicale. Nella musica di Janacek (www.youtube.com/watch?v=lx8AttrNBmY), in particolare, la tonalità diventa talmente fluida da sconfinare nella modalità, le modulazioni vengono abolite e mancano rapporti di relazione tonica-dominante così come la sensibile. Nel caso di Szymanowski, invece, benchè lo studio della musica polacca abbia avuto un ruolo importante nel suo stile, in sostanza egli rimase ancorato e conservò una dimensione chiaramente europea nelle tecniche e nel linguaggio.

Kodaly, che abbiamo conosciuto nella relazione succitata di Tabor Szabò, insieme al fedele amico Bartók, si occupò sistematicamente di studiare (grazie a migliaia di registrazioni sul campo) e riportare in luce la cultura musicale ungherese e di altri paesi dell'est europeo, iniziando a tutti gli effetti quella che venne chiamata etnomusicologia. Le scale modali, i ritmi, le combinazioni armoniche che emersero, erano ben diverse da quelle tipiche del sistema tonale dominante. Ricordiamo qui, in particolare, il *Psalmus Hungaricus* di Kodaly, del 1923, per tenore, coro e orchestra, basato sul Salmo 50 e sulle parole di un predicatore cinquecentesco, nella cui musica sono presenti melodie pentatoniche che si rifanno a quelle dei cantori girovaghi del '500 (www.youtube.com/watch?v=yhaW7aTWM1Q). In alcuni lavori, come nel *Te Deum* (1936), (www.youtube.com/watch?v=aF44gryfCTU) affiorano riferimenti al canto gregoriano; altri, come la *Camera della filatrice*, sono costruiti quasi interamente su materiale di sapore locale; in questo caso, si tratta di canti popolari transilvani. Le *Variazioni su un canto popolare ungherese*, del 1939, usano una melodia pentatonica.

Su Bela Bartók (www.youtube.com/watch?v=Ukp3noJEGdY&feature=related), (www.youtube.com/watch?v=tfDDDg_OGNk) c'è molto da dire, essendo stato un musicista di altissimo livello, di potente personalità e di grande importanza nella storia della musica. Non va dimenticato mai che la sua formazione musicale venne dall'Occidente ma il suo merito sta nell'aver saputo fondere originalmente la tradizione colta europea con quella magiara e con il suo enorme istinto musicale. Lui stesso, nella sua *Autobiografia*, afferma che lo studio della musica contadina è stato di grande importanza per avergli rivelato la strada dell'emancipazione dal sistema maggiore-minore. E continuo citando lo stesso Bartók (New Oxford History of Music, op. cit., vol. X, pag. 286):

...la parte più valida di questo scrigno di melodie sta nell'impiego degli antichi modi greci ed ecclesiastici e in alcune scale ancora più primitive (in particolare quella pentatonica), e nella varietà e nella libertà dei ritmi. È evidente che i modi antichi, non più in uso nella nostra musica seria, posseggono ancora una loro vitalità. La loro utilizzazione rende anche possibili nuove combinazioni armoniche. Il loro trattamento della scala diatonica conduce anche alla liberazione dalla scala maggiore-minore, ormai pietrificata, e infine a un uso completamente libero di ogni nota del nostro sistema cromatico.

Bartók non si occupò solo di musica dell'est europeo ma anche di quella araba, in particolare di quella di Biskra, una regione dell'Algeria, la cui caratteristica era quella di una costante ripetizione di brevi frammenti melodici costituiti da due o tre note. Tale limitatezza melodica era però controbilanciata dalla poliritmicità. Questi due elementi stilistici, la poliritmicità (come mostra la *Sonata* per due pianoforti e percussioni, soprattutto nel

secondo movimento) e la ripetizione di brevi frammenti melodici (come nell'inizio della *Suite di danze*, del 1923) fu assimilata da Bartók e riproposta nella sua musica (www.youtube.com/watch?v=gZl55SGIzoU).

L'aspetto interessante della musica e dello stile bartokiano è che egli studiò molto approfonditamente la musica tradizionale dei popoli ungheresi e dell'est europeo ma operò una sintesi ed una rielaborazione talmente personale e geniale di tutto il materiale studiato che infine, nelle sue composizioni, troviamo quelli che vengono chiamati “canti popolari immaginari”.

È utile specificare che il materiale popolare ungherese già usato verso la fine dell'Ottocento da pur grandi compositori come Liszt con le sue *Rapsodie Ungheresi* e da Brahms con le *Danze Ungheresi*, era stato proposto in composizioni che ne distorcevano la vera natura, piegandolo al sistema tonale maggiore-minore. Inoltre si trattava di melodie spesso eseguite da complessi gitani che, a loro volta, le piegavano all'esigenza della loro scala, “un modo eolico minore con la quarta e la settima aumentate” (New Oxford History of Music, op. cit., pag.286) e le appesantivano con abbellimenti vari e note di passaggio. Anche Bartók usò la scala gitana e le fioriture che caratterizzavano quel tipo di musica nella sua *Rapsodia* per pianoforte, del 1904.

Dopo la fase di studio e riscoperta della genuina musica magiara, Bartók ne ammirò profondamente la genialità espressa dall'originalità dell'inventiva e dal modo di esprimere tale ricchezza pur nell'economia di mezzi. Molti dei canti studiati erano pentatonici, in ogni caso modali. Spesso si trova in essi, soprattutto nei più antichi, il *parlando rubato*, uno stile dal ritmo libero e dal carattere improvvisativo. La musica contadina ungherese per danza, invece, si distingueva per il ritmo ben scandito e preciso. Un esempio di musica bartokiana in cui appaiono passi in ritmo rubato e ritmo giusto alternati, è l'introduzione al finale del giovanile *Quartetto* n.1, del 1908 (www.youtube.com/watch?v=kV9KutlqVNU). Bartók notò l'esistenza anche di un terzo genere, un canto popolare “misto”, che fondeva le caratteristiche dell'antica tradizione popolare con elementi derivati da quella colta occidentale e dalla struttura maggiore-minore. Questo era il genere conosciuto nell'Ottocento come *airs favoris*, diffuso soprattutto nell'alta società ungherese e preso come riferimento per le composizioni di Brahms, Liszt e, occasionalmente, lo stesso Bartók.

A livello armonico c'è un'altra caratteristica che Bartók desunse dalla musica popolare: nella penisola balcanica (ricordiamo che i suoi studi sulla musica popolare si allargarono a molte altre regioni, ben oltre l'est europeo) i canti mostrano una certa neutralità nei confronti della dicotomia maggiore-minore. Bartók si appropriò di tale neutralità in diversi modi: ad esempio costruendo accordi che comprendessero all'interno sia il modo maggiore che quello minore - come nel n.143 del *Mikrokosmos*- (www.youtube.com/watch?v=AjGlp0c1-u4), sia pervenendo alla bimodalità, ossia alla sovrapposizione di una parte scritta in maggiore e di una in minore, neutralizzando, di fatto, ciascuno dei due modi - ad esempio nel n.59 del *Mikrokosmos* (www.youtube.com/watch?v=j4LifeHvjmk). Qualche parola ancora sul *Mikrokosmos* (1926-1937), opera a carattere prevalentemente didattico composta da 153 pezzi per pianoforte di difficoltà crescente. Tali pezzi sono anche una sintesi, un compendio delle caratteristiche e delle tecniche moderne, filtrate da Bartók secondo la sua sensibilità ed il suo stile: vi si trovano accordi per quarte, seconde maggiori e minori, clusters, modalità, bitonalità, scale per toni interi ed altre ancora, insieme a tecniche contrappuntistiche varie.

Per completare questo breve quadro bartokiano riporto due termini spiegati nel libro di Harold Owen citato in Bibliografia, a pagina 265: la *pan-modalità* e l'*inflessione del grado*. Si tratta di una tecnica descritta anche come “tutti i modi in uno”: Bartók mischia tra loro

liberamente i modi, abbassando o innalzando i gradi della scala come gli serve. Inflessione del grado è il termine più propriamente musicale per questa pratica compositiva.

In Russia abbiamo già incontrato Skriabin (www.youtube.com/watch?v=_puKrQ5Og8M) e i suoi esperimenti sugli accordi di quarte, tanto da volerne fare un metodo. Influenze e suggestioni di tali armonie si notano in Vladimir Rebikov (1866-1920) ma senza pervenire ad esiti originali, e in Janacek, nell' *Uccello di fuoco* stravinskiano (www.youtube.com/watch?v=LoC1GZJ_yYQ), nel giovane Miaskovskij e nel primo Prokofief, fino al già citato Szimanowskij.

Il Gruppo dei Cinque, riunitosi negli anni '50 e '60 dell'Ottocento, fu composto da musicisti che, da Glinka a Borodin, a Balakirev a Rimskij Korsakov a Musorgskij, trovarono nuova linfa vitale, per le proprie composizioni, nell'antica tradizione popolare russa, di stampo prettamente modale.

In Modest Musorgskij (1839-1881), in particolare nel suo *Boris Godunov* (www.youtube.com/watch?v=IFWh13AEuU9), accanto ad elementi melodici, ritmici e armonici desunti dal repertorio popolare russo, si trovano pure antiche melodie liturgiche ortodosse. Le melodie musorgskijane sono spesso modali eppure non si può dire che egli scardini il sistema tonale della musica colta europea; piuttosto, usa gli accordi in maniera libera da vincoli gerarchici che ne stabiliscano i movimenti e li tratta spesso come se fossero blocchi dotati di qualità “sonora” (Surian, op. cit., vol. III, pag.137) più che funzionale. Secondo il Surian, lo stile armonico musorgskiano, del *Boris* in particolare, ha influenzato vari compositori, soprattutto Debussy.

Anche per il De Natale la presenza di matrici modali nella musica musorgskijana é ben nota e può essere “ascritta a cognizioni teoriche riflesse del compositore” ed “é da riportare a condiscendente contemplazione di gesti melodici fortemente segnati da attitudini etniche” (in *Quadri di una esposizione*, op. cit. in Bibliografia). L'innesto della modalità avviene facilmente nelle fessure lasciate aperte dall'incertezza della tonalità e delle sue funzioni. Già A.B.Marx, citato dal De Natale, aveva riscontrato in questa opera la presenza di scale di forma plagale, caratterizzate dall'avere il suono con funzione di tonica nel mezzo della scala, come nelle strutture ipomodali. Per fare un esempio, se consideriamo una scala ascendente da Sol a Fa, la tonica sarà il Do posizionato a metà della scala stessa. Tali strutture si riscontrano nel *Promenade I* (scala di Si bemolle M), nel *Promenade II* (scala di La bemolle M), nel *Promenade III* (scala di Si M), nel *Promenade IV* (scala di Re m), nel *Promenade VI* (scala di Si m -M), nella *Grande Porta di Kiev* (scala di Mi bemolle M, 1° sezione). (www.youtube.com/watch?v=R1GwvPzzK1k), (www.youtube.com/watch?v=y5bsVGSqhg&feature=related). De Natale fa notare la presenza, emblematica, delle caratteristiche della cosiddetta “scala dominantica”: lo spazio diastemático risulta aperto, arioso, grandioso, in contrapposizione agli spazi tonali chiusi e a dinamica prevalentemente centripeta (www.youtube.com/watch?v=A1C1NiGWccA&feature=related). Questo avviene anche per il modo minore ed é riscontrabile nelle prime 10 misure (e repliche) di *Gnomus* (http://www.youtube.com/watch?v=CaPL_JsAhYs) e *Bydlo* (www.youtube.com/watch?v=UuX-Oc5Hwz0&feature=related). Nelle scale minori ipomodali va notata la presenza del frigio, con l'intervallo di seconda minore tra I e II grado della scala. Un esempio tra i tanti é dato dalla misura 21 e seguenti del *Bydlo*, con la seconda minore tra La e Si. Continua il De Natale (op. cit. pag.9) dicendo che

All'apertura “dominantica” nel maggiore (ipomisolidio) fa così riscontro nel minore il frigio, con quel “sospirato” ripiegarsi o se si vuole ricadere stracco – a mo' di sensibile

superiore del II sul I grado (quest'ultimo grado ha potuto rappresentare – in area tonale – una D(ominante) nella cosiddetta cadenza frigia, ossia VI-V nel minore naturale discendente).

In linea con la piega modale della scrittura musorgskijana, la cromatizzazione dello spazio tonale procede per evidente assimilazione di siti modali. È il caso, abbastanza generalizzato, del IV grado innalzato formalmente attribuibile al lidio, ma con incidenza tale da esaltare un suo piglio di sensibile;

vedi Promenade I: frequente presenza del mi naturale alternato con mi bemolle

ne viene qualcosa come un “pizzico sul fianco della D, il che conferisce carattere “piccante”, “perforante” a quel luogo tonalmente esogeno.

Vedi Balletto dei pulcini nei loro gusci, misure 1,2 e simili

I salti che assumono i IV gradi innalzati a punto di approdo configurano mosse fulminee in confronto a quelle più bilanciate del comune tessuto tonale (di qui i tanti tratti fra il deforme e lo spettrale delle figure musicali che vi si ritagliano).

Vedi Gnomus, miss.21,25 e simili, 48 e simili, 66

“Deux juifs polonais, 1° episodio

“Limoges, mis 8 e simili

“Baba-Yaga, 1-3 e simili; 96 e simili

L'opera completa, nella versione originale per pianoforte, si può ascoltare in www.youtube.com/watch?v=ggJa3FzJ3lg&feature=related. I singoli brani indicati precedentemente (tranne il link che contiene *Gnomus* e altri brani dell'opera) erano eseguiti nella versione orchestrale magistralmente curata da Ravel.

Ancora in Russia, più avanti nel tempo, troviamo un compositore la cui importanza nella storia della musica va nella maniera più assoluta molto oltre i confini della sua nazione e che abbiamo già incontrato nelle pagine precedenti: Igor Stravinskij (1882-1971). Non si può ricondurre la musica di questo musicista a pochi e delimitati aspetti giacchè ognuno di essi, anche qualora si tratti di recuperi di stili antichi e classici, viene comunque da lui rielaborato in maniera del tutto personale e attualizzata. *Les Noces* (www.youtube.com/watch?v=RDGI6bcVqSM&feature=fvsr) la cui orchestrazione fu completata nel 1923, è un esempio di composizione in cui Stravinskij fece uso di modalità ed è caratterizzata da una forte unità di concezione, per il fatto che il materiale tematico deriva da un intervallo di quarta, diviso in una terza maggiore ed una seconda minore. Il tema è esposto già all'inizio dell'opera ed è un motivo pentatonico, derivando dal canto popolare russo. Tale motivo viene tuttavia rielaborato in vari modi, assumendo spesso carattere modale. La presenza della seconda minore, poi, permette la presenza di accordi bitonali a distanza, appunto, di seconda minore. Altro esempio di presenza di passaggi modali nella musica stravinskijana è il *Gran Corale* da *L'Histoire du Soldat* (www.youtube.com/watch?v=GLHtLCFmEtw). Vi si trovano cadenze autentiche, plagali e sospese ma poco ortodosse da vari punti di vista. In particolare, per quel che ci interessa, appaiono cadenze dal sapore frigio e misolidio.

Riporto per esteso un passaggio tratto da *The New Oxford History of Music* (op. cit., vol. X, pag. 226), che ritengo prezioso non solo per comprendere Stravinskij ma l'uso che molti autori coevi hanno fatto di materiale musicale antico:

Possedere il senso del passato significa arricchire il presente; e con i suoi riferimenti agli stili di compositori precedenti Stravinskij ha ricostruito un quadro della musica occidentale filtrato attraverso la propria personalità. La musica più antica, osservata con la sensibilità e il gusto di un artista di epoca successiva, subisce così una metamorfosi che le fa assumere un significato completamente nuovo, o, in altri termini, il vecchio materiale ripensato e commentato alla luce dell'esperienza artistica di Stravinskij diviene così genuina creazione individuale.

In Inghilterra i compositori vissuti a cavallo tra '800 e '900 furono influenzati soprattutto dalla musica tedesca, in particolare da Brahms e dominava una spiccata predilezione per la tonalità ed il rifiuto di strutture complesse come per il cromatismo. Edward Elgar è un significativo esponente di queste tendenze musicali. Nel primo '900, però, l'etnomusicologo Cecil Sharp (1854-1924) ed altri ricercatori iniziarono a raccogliere e a studiare il folclore musicale inglese, riportando in luce e divulgando un enorme patrimonio popolare scozzese, irlandese, gallese e inglese. Insieme alla riscoperta del canto popolare si promosse l'esecuzione di musica inglese rinascimentale e barocca. Arnold Dolmetsch (1858-1940) fu tra i primi studiosi di musica antica utilizzando, per l'interpretazione, metodi filologici. Le ripercussioni di questi studi si fecero notare nei giovani compositori inglesi, soprattutto in Ralph Vaughan Williams (1872-1958) e in Gustav Holst (1874-1934), entrambi allievi di Charles Villiers Stanford (1852-1924), che aveva composto musica utilizzando temi popolari irlandesi. Nella *A pastoral symphony* di Vaughan Williams, è evidente l'ispirazione alla musica antica inglese, da cui derivano i frequenti unisoni, le triadi parallele, le sonorità antifonali. La *Fantasia on a theme by Thomas Tallis*, dello stesso autore, è basata sul modo frigio (www.youtube.com/watch?v=5y7nJL1hpUU). A proposito di Vaughan Williams non posso non citare il bellissimo e notissimo tema, chiaramente modale, noto come *Greensleeves* (www.youtube.com/watch?v=wpJ0htrzyJ4).

Holst, intimo amico di Vaughan Williams e che come lui trovò ispirazione nel patrimonio musicale inglese antico, allargò il suo interesse anche all'Oriente, attratto dal suo misticismo. Colori esotici e passaggi armonici statici esprimono proprio questo suo afflato mistico di matrice orientale, ad esempio nell'ultimo movimento *Neptune* (www.youtube.com/watch?v=PSJub1A1aIk) della suite orchestrale *The planets*, in sette movimenti.

Un compositore francese nato nel 1908, Olivier Messiaen, non solo fu un importante anello di congiunzione tra le avanguardie storiche e la musica del secondo dopoguerra ma si occupò sistematicamente di modalità, intesa nelle sue varie e possibili sfaccettature, il tutto piegato e riproposto a suo modo, come egli stesso spiega bene nel suo *Technique de mon langage musicale*, Paris, Leduc, 1942.

Membro del gruppo francese “Jeune France”, fondato nel 1936, Messiaen era stato allievo di Paul Dukas e dell'organista Marcel Dupré. Rivelò presto una forte attrazione verso il misticismo, anche di stampo cattolico anzi, come si legge nel *The New Oxford History of Music* (op.cit., vol.X., pag.448), Messiaen “é l'unico compositore francese che ha trovato nella fede religiosa il cardine della propria arte”. Oltre all'importanza che va riconosciuta ai suoi studi sul canto gregoriano, va ricordata anche quella che ebbero gli studi sul canto degli uccelli (www.youtube.com/watch?v=JE4vSviuoSw&feature=related) e sulla musica indiana. Le composizioni di fine anni '30, tra cui *La nativité du Seigneur* (1935) e *Le Corps*

glorieux (1939), rivelano per l'appunto sia la presenza del canto gregoriano che di alcuni elementi della musica indiana.

Il concetto di modo, per Messiaen, è ben distinto da quello di serie: nel primo la musica può muoversi liberamente mentre, nella serie, l'ordine del movimento è determinato. Riporto un utile passaggio sui modi secondo Messiaen, preso dal *The New Oxford History of Music* (*idem*):

I modi vengono ottenuti all'interno dell'ottava da schemi regolari di intervalli (...) e sono di "trasportabilità limitata" (dato che gli schemi si ripetono), ciò che offre un gran numero di possibili centri d'attrazione, al contrario dell'unico possibile delle scale tradizionali a struttura asimmetrica....All'interno di tali modi la tonalità può rimanere indeterminata; quando vengono impiegati due modi contemporaneamente il contesto può farsi totalmente cromatico, mentre la sensazione di tonalità che si avverte all'ascolto risulta dal movimento melodico. Ma poiché all'interno di un dato modo la scelta è lasciata al compositore, questi è libero di affidarsi alle note che danno luogo a successioni e ad accordi convenzionali.

Messiaen rifiuta il meccanicismo, come Debussy e come Stravinskij, attribuendo molta importanza al fenomeno sonoro in sé e all'inventiva del compositore.

Il nostro compositore non si occupò solo della modalità come spazio diastematico, per usare un'espressione tipica del De Natale; non solo il melodizzare, quindi ma anche il ritmo ed il trattamento che ne fece Messiaen costituì un importante aspetto innovativo nella musica del '900 (www.youtube.com/watch?v=j0-0jEXvh0U&feature=related).

Un concetto importantissimo da chiarire, che finora è stato solo accennato nell'Ouverture, è che nel mondo modale anche i ritmi sono come modi: ognuno con la sua struttura, le sue connotazioni, il suo carattere. Così come i modi sono strutture melodiche che non necessitano di altezze fisse dei suoni perchè sono movimenti di suoni reali più che un insieme di frequenze prefissate secondo un diapason, così capita spesso che alcuni ritmi, ad esempio arabi, pur potendo corrispondere a sequenze ritmiche occidentali equivalenti, siano preferibilmente scritti in maniera diversa da quella indicata dal mero susseguirsi degli accenti forti e deboli, perchè la concezione della stessa struttura ritmica è diversa da quella occidentale, che risponde essenzialmente al criterio di accenti forti e deboli entro schemi quaternari, binari, ternari, semplici o composti. Un ritmo etnico ha la "vita" al suo interno e la scrittura esprime proprio questa "vita", slegata da concezioni matematiche: è un modo, e le figure sono scritte ed evidenziate come se "cantassero" pulsando il loro ritmo. (<http://www.youtube.com/watch?v=5qaXKuzLQSc>, <http://www.youtube.com/watch?v=1U4bSpChlxc&feature=related>) I ritmi indiani (http://www.youtube.com/watch?v=BQ_BJNFGmTg), ad esempio, sono spesso molto lunghi, formati dalla successioni di moduli più piccoli e ripetuti. Nei ritmi indiani usati da Messiaen nel suo *Oiseaux exotiques* (1956), pur usando per comodità di notazione la frazione indicante il ritmo 2/4, la successione ritmica è intesa come 3.2.3.5.5.2.2. (www.youtube.com/watch?v=ht5qqE_e1UE). In poche parole, egli spesso evita un metro fondamentale grazie all'uso di piccolissimi valori aggiunti. L'ostinato, la ripetizione, è il metodo più semplice per formare strutture ritmiche; ma la ripetizione, come nella tecnica isoritmica di Machaut (compositore del '300, <http://www.youtube.com/watch?v=Sh8ikKSK0z4>, <http://www.youtube.com/watch?v=hOoYtdFhfqw&feature=related>) apre le porte a variazioni sulle proporzioni (aumentazione e diminuzione), a canoni e altro. Tale tecnica esemplifica l'atteggiamento di Messiaen verso il materiale musicale: qualcosa che pre-esiste

alla composizione, può essere riproposto immutato o variato nelle sue proporzioni, sia per quanto riguarda la sfera spaziale che quella temporale. Non solo:

Con una tecnica mutuata ancora da quelle medievali, Messiaen può scegliere un 'colore' melodico-armonico e una 'talea' ritmica formata da un diverso numero di costituenti....e lasciare che la loro interazione produca un grandissimo numero di eventi sonori diversi, a partire da un materiale immutabile. (The New Oxford History of Music, op. cit., pagg. 450-451)

Nel già citato *Oiseaux exotiques*, fantasia per pianoforte, fiati e percussioni, prevale l'interesse del compositore per i ritmi non solo indiani ma anche greci (venti schemi ritmici) nonché quello per i canti degli uccelli (con quarantasette specie evocate) che, a modo loro, diventano anch'essi come dei modi.

Andando avanti nel tempo, con lo studio pianistico *Mode de valeurs et intensités* (www.youtube.com/watch?v=ME5laJctGCo) datato "Darmstadt, 1949", Messiaen rimane fedele ai modi e li utilizza per i parametri musicali: altezza, durata, attacco e dinamica. Ancora dal The New Oxford History of Music (op. cit., pagg. 458-459), leggiamo che:

Il modo delle altezze determina il registro delle dodici note all'interno di un ambito molto vasto (...) e a ognuno di questi viene fatto corrispondere, una volta per sempre, un particolare tipo di attacco scelto fra dodici possibili, un livello dinamico (fra sette) e una durata, scelta in una gamma cromatica di dodici valori, in cui biscroma, semicroma e croma rappresentano le unità dei tre gruppi.

Va detto che la vasta gamma di attacchi presente in questo brano ne rende assai ardua la praticabilità e Messiaen procede verso una semplificazione dei parametri relativi agli attacchi e alla dinamica, nello studio *Ile de Feu 2*: solo quattro i modi d'attacco e cinque quelli per la dinamica. La variabilità modale e la rigidità della serialità trovano qui una conciliazione grazie al principio della permutazione di tutte le dodici note, benchè ne consegua un certo automatismo (www.youtube.com/watch?v=o9Pkk7SfATA).

Una riflessione su Messiaen ci aiuterà a cogliere un nesso tra lo straordinario arco temporale interessato dalla modalità e l'uso della stessa nel compositore francese che così tanto ha influenzato i musicisti del suo tempo e quelli posteriori, pur mantenendosi lui quasi al di sopra della storia, in una dimensione trascendente e metastorica come i valori che erano per lui fondanti nella vita. Anche le parole che citerò nel Finale e che sono state pronunciate dal noto percussionista dei giorni nostri, Massimo Carrano a proposito della modalità e dei suoi rapporti con l'umanità e con il mito, si ricollegano a questa riflessione: è significativo che Messiaen, dunque, scelse di diventare un compositore modale come per conciliare trascendenza e storia. Non c'era alcuna spinta estetica o arcaicizzante in lui, come abbiamo invece visto per altri compositori: i modi, e non solo quelli antichi detti gregoriani, erano per lui l'espressione dell'unione fra l'uomo ed il cosmo, dell'armonia, della dinamica e della tensione continua tra creazione e creato. Non erano concetti nuovi, in fondo, perchè si richiamavano alla concezione cosmologica dominante nell'antichità e nella cultura greca ed araba: il modo, i maqamat arabi come i maqamia greci, erano e sono collegati al cosmo di cui l'uomo altro non è che rappresentazione in micro.

Per Messiaen il creato va conosciuto, indagato, perchè reca in sé le tracce della tensione di cui sopra ma tale indagine conoscitiva rappresenta anche una forma di glorificazione del creato stesso. Ogni passo compiuto dal nostro compositore verso la conoscenza e la

comprensione del creato, dai modi antichi ai ritmi orientali, dal canto degli uccelli alle piramidi messicane, dalla teoria dei colori alle antiche musiche di corte giapponesi, dallo studio dei suoni armonici e dei timbri ai paesaggi dei vari ambienti della Terra, tutto si svolge con la massima disponibilità del cuore e della mente ed è estraneo ad esigenze o aspirazioni di natura estetica.

L'articolo citato nella Sitografia, *Il sistema modale in Olivier Messiaen*, è utilissimo per sintetizzare il suo sistema modale, piuttosto complicato da comprendere di primo acchito.

Per facilità ne copio di seguito la prima parte, completa di tabella dei modi proposti da Messiaen e il meccanismo delle trasposizioni permesse:

Il sistema modale di Messiaen

A differenza di tutti gli altri esempi citati, il modalismo di Messiaen non si pone come una riproposizione più o meno elaborata e modificata di scale modali classiche o popolari (comunque già preesistenti).

Messiaen infatti fa sua la matrice strutturale del sistema modale, applicandola però non alla scala diatonica ma a quella cromatica.

Punto essenziale della sua ricerca è la creazione di ottave modali fatte in modo che la loro trasposizione sui suoni della scala cromatica non sia sempre possibile senza ripetere l'insieme dei suoni che costituisce l'ottava modale di partenza.

Le scale "permesse" sono solo quelle che hanno un limite superiore al numero di trasposizioni (ossia che possono essere trasposte non più di dieci volte).

Per capire questo concetto, facciamo un esempio: la scala modale 'do re mi fa# sol# la# do' può essere trasposta solo alla seconda minore superiore.

Ogni altra trasposizione comporterebbe infatti una ripetizione dei suoni di partenza.

Questa formulazione è quindi totalmente differente rispetto a quella del sistema tonale, dove ogni scala può essere trasposta senza ripetizione su tutti gli undici semitoni rimanenti della scala cromatica.

Nella seguente tabella sono riportati tutti le scale modali "permesse" dal sistema di Messiaen.

1° modo: *do re mi fa# sol# la# do'*

T T T T T T

2° modo: *do reb mib mi fa# sol la sib do'*

S T S T S T S T

3° modo: *do re mib mi fa# sol lab sib si do'*

T S S T S S T S S

4° modo: *do reb re fa fa# sol lab si do'*

S S 3m S S S 3m S

5° modo: *do reb fa fa# sol si do'*

S 3M S S 3M S

6° modo: *do re mi fa fa# sol# la# si do'*

T T S S T T S S

7° modo: *do reb re mib fa fa# sol lab la si do'*

S S S T S S S S T S

Come abbiamo già detto, il 1° modo può essere trasportato solo alla seconda minore superiore. Questo primo modo altro non è che una scala esatonale.

Il 2° modo ammette due trasposizioni, alla seconda minore superiore e alla seconda maggiore superiore.

Questo secondo modo viene spesso definito octofonico ed era già stato utilizzato (ovviamente in un contesto teorico del tutto differente) da Stravinsky, Rimsky-Korsakov e SKrjabin.

Il 3° modo ammette solo tre trasposizioni: alla seconda maggiore e minore superiore e alla terza minore superiore.

I modi 4, 5, 6, e 7 ammettono tutti quattro trasposizioni: alla seconda minore e maggiore superiore, alla terza minore e maggiore superiore e alla quarta giusta superiore.

E' impossibile dare conto di tutti i compositori che, nella loro produzione musicale, hanno avuto a che fare con la modalità. Carl Orff, ad esempio, si avvale sia di modi arcaici che popolari nelle sue composizioni, tra cui i notissimi *Carmina burana* (www.youtube.com/watch?v=QEILLECo4OM). Nel suo celebre metodo, conosciuto come Orff-Schulwerk, si trovano brani pentatonici nel I volume; nel II volume vi sono, anche, combinazioni armoniche modali, basate su I e VI grado. Nel IV volume si fa esplicitamente uso di modi e di diciture modali: eolico, dorico e frigio. (<http://www.youtube.com/watch?v=zEzsjcgwsx8>)

Vorrei soffermarmi su un altro musicista, però, la cui importanza nella storia della musica é stata assai rilevante: Arnold Schoenberg (www.youtube.com/watch?v=iEhzSLTrceI). Forse non tutti sanno che, tra la fine degli anni '20 e i primi del decennio seguente, su richiesta

della Commissione Nazionale per la Raccolta di Canti Popolari per la Gioventù, egli si dedicò al lavoro di trascrizione di musica popolare ma anche di quella colta del passato (<http://www.youtube.com/watch?v=A1V-Dxto74M>). E tutto questo mentre si occupava di comporre varie composizioni, dai *Pezzi* per coro maschile all'opera *Moses und Aron* (www.youtube.com/watch?v=6IYPsEde6Zk). Nel 1929, quindi, Schoenberg elaborò quattro canti popolari per pianoforte e voce, la sua prima prova in questo campo. Riporto quel che scrive Giacomo Manzoni nel suo libro su Arnold Schoenberg (op. cit. in Bibliografia, pag. 130-131):

(...) si trattava di dare di questi canti una trascrizione non calata in un linguaggio personale, bensì di renderli disponibili in un'esecuzione che ne valorizzasse gli intrinseci caratteri stilistici, che sono legati alla modalità trattandosi di melodie risalenti al XV e al XVI secolo. Vale la pena di notare il particolare atteggiamento di Schoenberg di fronte a un assunto di questo tipo. La storia del nostro secolo rigurgita di tentativi di "modernizzare" la musica di origine popolare. Da una parte esistono i tentativi autentici di matrice bartokiana che mirano a integrare i dati del patrimonio etnico in un tipo complesso di pensiero e di logica che si serve di mezzi autenticamente innovatori, in modo che quei dati diventano nutrimento e motivazione di un ripensamento e rinnovamento dello stesso materiale musicale colto. D'altra parte però prosperava proprio in quegli anni in Germania la moda di riverniciare a nuovo canti popolari aggiungendo alla loro struttura originaria armonie dissonanti, ritmi più o meno cervellotici, note estranee di ogni tipo, nell'illusione che questa operazione potesse far rinascere ad una sensibilità attuale un patrimonio storico legato alla tonalità o alla modalità. Schoenberg (...) si poneva invece di fronte al problema dell'elaborazione dei canti popolari con l'intenzione di valorizzarne al massimo grado le implicite relazioni strutturali, melodiche e armoniche. E' nel condurre questa operazione che egli "modernizza" i canti popolari, perchè sa di rivolgersi a una coscienza auditiva superiore a quella del passato.

Con questi criteri, quindi, Schoenberg elaborò sia i già citati *Quattro canti popolari* per voce e pianoforte sia i *Tre canti popolari*, pure questi del 1929, trascritti per coro a cappella. Spostandoci in America, nella prima metà del '900, troviamo attivo un compositore che si formò per buona parte a Parigi, dove rimase fino al 1940, entusiasmandosi per la musica di Satie e del gruppo dei Sei: Virgil Thomson, nato nel 1896, fu un compositore assai sofisticato e originale, con una forte talento per la commedia. La pseudosemplicità del suo linguaggio musicale rivela, in realtà, la capacità di rielaborare e riproporre, in chiave personale e originale, sia gli stili che lo spirito che animavano la musica dei suoi contemporanei, attraverso tanti punti di vista. Nella sua musica si trovano allusioni agli hymnes e alla loro melodia modale, così come alle ballate popolari, rivisitate in maniera inedita. (www.youtube.com/watch?v=5iR5sC3pgC4)

Roy Harris, nato nel 1898, fu per un certo periodo uno dei compositori maggiori nella scena musicale americana: la sua musica apparve come un'esplosione e la sua *Terza Sinfonia* (1939) fu accolta come il capolavoro della musica americana, influenzando il pensiero musicale della sua epoca e fu annoverata tra le poche composizioni più importanti del secolo (www.youtube.com/watch?v=f_6DzvtI5Z4). I materiali musicali usati da Harris sono vari, dagli Hymnes a quelli epico-eroici. Le sue linee melodiche sono tipicamente lunghe e spiegate, spesso modali o diatoniche, talvolta cromatiche. Le triadi che usa spesso non sono collegate secondo principi funzionali ma per mero gusto sonoro; non é infrequente trovare nella sua musica strutture politonali.

Norman Dello Joio (che studiò con Hindemith) fu tra i compositori più importanti negli anni '40 e '50, in America. L'influsso di Hindemith si nota nel suo allievo ma la musica di Dello Joio, forse grazie alla sua origine italiana, rende la sua musica più morbida e calda. Vi si trova spesso l'uso di tecniche contrappuntistiche e di materiale melodico modale, come il canto gregoriano, seppur inserito in un contesto discretamente dissonante. (www.youtube.com/watch?v=GF_alv-bWlo&feature=related)

Per trovare ancora la modalità, man mano che ci avviciniamo ai giorni nostri, andiamo a scrutare nell'opera e nella poetica di Bernd Alois Zimmermann, compositore tedesco nato nel 1918 e morto nel 1970. Noto soprattutto per la sua opera *Die Soldaten*, egli concepisce l'opera come forma di teatro globale e come espressione artistica caratterizzata da un'assoluta pluralità di mezzi e tecniche espressive, oltre che di tecnologie. In *Die Soldaten* (www.youtube.com/watch?v=GRMxe4CYYas) Zimmermann usa dichiaratamente il discorso parlato, il canto, grida e sussurri, il canto gregoriano ed il jazz, danza e film: tutto per dare al suo teatro il senso della modernità e per mettere gli spettatori al centro di una sfera temporale dove tutto, dal passato al presente al futuro, è concomitante in una linea unitaria continua.

Per ultimo in questa ricerca di ambiti in cui la modalità trova posto, non per ordine di importanza ma perchè merita un posto a sé, è il jazz. Non è questa la sede per ripercorrere le radici ed il percorso storico-musicale del jazz ma ci focalizzeremo sulle notizie che riguardano il suo rapporto con la modalità. Leggiamo da Mirco Conforti (vedi in Sitografia) che fino agli anni '50, il jazz si fondava sulla tonalità, come la musica occidentale soprattutto colta. Proprio in questo periodo, però, cominciò un sensibile spostamento verso la modalità, con il recupero e l'uso di scale antiche modali. Scrive il Conforti che il jazz modale si affermò ufficialmente con il trattato di George Alan Russel (<http://www.youtube.com/watch?v=LWb2a4r8z18>) che, nel 1953, scrisse *The lydian chromatic concept of a tonal organization*. Al posto delle scale maggiori e minori si cominciò ad usare il modo lidio, che iniziava dal *Fa*. La libertà di cui potevano godere i musicisti jazz, soprattutto nell'improvvisazione, era assai incrementata dal ritrovarsi svincolati dai rapporti gerarchici tra le note all'interno della scala tonale. Il sistema modale rompeva gli schemi tonali e apriva vastissimi orizzonti armonici che i musicisti potevano esplorare nelle loro improvvisazioni. Come Russel, anche Miles Davis (www.youtube.com/watch?v=zqNTltOGh5c&ob=av2n), Charles Mingus (www.youtube.com/watch?v=ALr37D6y-5c) e Gil Evans (www.youtube.com/watch?v=GFaK4q0pxcQ) usarono il modo lidio e andarono oltre, applicando al jazz sia tutti i modi del canto gregoriano sia scale inconsuete formate da cinque, sei e otto suoni. Benchè meno vistosamente, la modalità fu ancora usata nel Free Jazz (www.youtube.com/watch?v=d0HB8ybKJzo) e nella scuola di Chicago detta AACM (Associazione per l'Avanzamento dei Musicisti Creativi).

Entriamo maggiormente nel dettaglio dei modi e lo facciamo servendoci del *The jazz theory book*, di Mark Levine, nell'edizione italiana curata da Fabio Jegher (vedi in Bibliografia), che ho il piacere di conoscere personalmente e con il quale ho collaborato in occasione di un bell'evento, nel 2009 a Trieste (Emozioni e Mathesis – Viaggi di note). A pagina XI troviamo, in sintesi, cosa si intende per Modo e, di seguito, i modi usati nel jazz. *Modo*, dunque, è

un insieme di sette note diverse disposte in scala, che si ottiene partendo da una delle sette note della scala capostipite o madre, per arrivare, senza interrompere l'ordine scalare, alla

stessa nota di partenza situata all'ottava superiore (dalla scala capostipite di C minore melodica ascendente si possono derivare quindi sette modi diversi; per esempio quello che parte dalla terza nota di C min.mel.ascen.é il modo di E bemolle lidio aumentato). Si possono derivare i modi anche da scale costituite da più o meno di sette note.

Premesso che i modi che seguiranno danno lo stesso nome all'accordo che ne deriva, ecco l'elenco che leggiamo dal testo succitato (pag.XI):

MODO DORICO: il secondo modo della scala maggiore.

MODO FRIGIO: il terzo modo della scala maggiore.

MODO LIDIO: il quarto modo della scala maggiore.

MODO MISOLIDIO: il quinto modo della scala maggiore.

MODO EOLICO/EOLIO/MINORE NATURALE/PURO: il sesto modo della scala maggiore.

MODO LOCRIO: il settimo modo della scala maggiore.

MODO MINORE-MAGGIORE: il primo modo della scala minore melodica ascendente.

MODO LIDIO AUMENTATO: il terzo modo della scala minore melodica ascendente.

MODO LIDIO DOMINANTE/LIDIO b 7/ MISOLIDIO # 4/ ACUSTICO/MODO DEGLI ARMONICI: il quarto modo della scala minore melodica ascendente.

MODO ALTERATO/SUPER LOCRIO/DIMINUITO PER TONI INTERI/ DI RAVEL/ DI POMEROY: il settimo modo della scala minore melodica ascendente.

Per chi volesse approfondire i modi che abbiamo qui elencato, il libro citato è ottimo. A pagina 27 leggiamo anche cosa si scrive a proposito del Jazz modale:

Una buona definizione del jazz modale è: “musica con pochi accordi e tanto spazio”. Il termine é entrato in uso dopo l'uscita nel 1959 dell'albun 'Kind of blue' di Miles Davis. Il brano modale fondamentale in quest'albun é 'So what', una composizione che ha solamente due accordi (D -7 e Eb -7)

E' illustrativo il passo che segue, a pagina 28:

I brani modali danno molto più “spazio” all'improvvisazione su ogni singolo accordo rispetto ai brani jazz e agli standard (...). Per esempio, in “So what” abbiamo ventiquattro misure di D -7, dalle ultime otto battute alle prime sedici. Per questo motivo, per i musicisti era naturale focalizzare l'attenzione sulla scala o il modo corrispondente a ciascun accordo, piuttosto che sull'accordo stesso. Quindi, sebbene i due accordi in “So what” siano D-7 e Eb-7, i musicisti quando improvvisano sono portati a pensare a D dorico e Eb dorico.

Da un punto di vista storico ciò ha causato un cambiamento fondamentale tra gli artisti, spostando l'attenzione dall'approccio verticale (l'accordo) a quello orizzontale (la scala o il modo).

FINALE

Oggi, con l'intervento di Massimo Carrano, di Franco Antonio Mirenzi e di Virginio Zoccatelli.

In maniera significativa continuo in questo *Finale* il discorso precedente sul jazz modale, visto che non c'è stacco o incasellamento definito, nella linea temporale della storia, che non sia dovuto ad una forzatura da parte degli esseri umani. Ho nominato Fabio Jegher e l'edizione italiana da lui curata del libro di Mark Levine, e voglio ora concludere il discorso sul jazz e la modalità riportando quanto detto a teatro nel 2009, nell'evento già citato a proposito della mia collaborazione con Fabio Jegher. Era con noi anche Ziad Trabelsi, cantante e liutista tunisino dell'Orchestra di Piazza Vittorio, con il quale ho avuto il piacere di collaborare anche in altre occasioni. Nella serata, una conferenza-concerto su Umm Khultum del 27/03/2009 a Trieste, presso il Teatro Miela, nell'ambito di "Emozione e mathesis – Viaggi di note", parlai anche del percorso che dalla modalità arabofona approdava al jazz e Fabio e Ziad lo misero in musica, improvvisando insieme con 'ud (liuto arabo) e batteria "etnica", in perfetto accordo di contenuti con le mie parole. Dovevamo far capire al pubblico come l'esplorazione dei suoni, all'interno del maqam (modo) arabo, aprisse la strada alle variazioni e alle improvvisazioni quasi quanto nel jazz. Qual è il cammino comune ai due stili, apparentemente, così lontani tra loro? E' proprio l'esplorazione ritmica e sonora, quel cercare i suoni non perché siano giusti (nel senso di corretti) all'interno di una struttura gerarchica, come può essere quella tonale ma perché proprio quei suoni comunicano qualcosa che acquista significato insieme agli altri che gli si affiancano nel percorso di ricerca estemporanea, di vera e propria esplorazione della materia musicale e dei significati ad essa culturalmente attribuiti: dell'ethos, in poche parole, di tutto ciò che quei suoni e la loro strutturazione possono comunicare agli ascoltatori, man mano che prendono forma e sostanza. Nella modalità, comune a gran parte della musica in varie parti del mondo e in vari repertori, i musicisti esploravano ed esplorano dunque lo spazio che si fonde col tempo nell'ambito di una struttura che lascia molte porte aperte. Nella modalità araba il punto in comune con il jazz è, lo ribadisco, l'esplorazione sonora che il cantante o lo strumentista opera su ogni suono del maqam, ossia del modo relativo al brano che si sta eseguendo. Ogni nota offre lo spunto per percorrere un percorso sonoro (fbasato anche su stilemi consolidati) a cui è associato uno stato emotivo che, senza mai dimenticare la specificità culturale di ogni musica, è fondamentale nell'ottica di ascolto e di ricezione del suo pubblico, della condivisione di un messaggio e di una simbologia tipica della propria cultura d'appartenenza. In tutto questo discorso anche gli strumenti si piegano ad usi quanto mai diversificati e, rispetto al loro consueto utilizzo nelle tradizioni antiche, si aprono ad altri tipi di indagini sonore, cercando ed inseguendo effetti moderni, magari presi in prestito anche da altri generi e culture musicali. Nel corso della conferenza-concerto succitata ho sentito l' 'ud di Ziad, ad esempio, iniziare un tema tratto dal repertorio classico egiziano e approdare, nel corso dell'esecuzione del brano e insieme alle percussioni, a qualcosa che richiamava da vicino il jazz. La stessa batteria di Fabio era "etnica", ossia modificata per consentire ai suoni emessi dalle sue varie parti di somigliare maggiormente a suoni di strumenti etnici perdersi meglio con l' 'ud, senza sovrastarlo con eccessivo fragore. E con questo abbiamo richiuso il cerchio, essendo partiti dalla modalità nell'antichità e nelle culture extraeuropee, e siamo arrivati ai giorni nostri dimostrando che la modalità, pur nella metamorfosi della forma e delle sue connotazioni esiste ancora e conserva, ogni volta in maniera diversa, il legame col passato e con la tradizione.

Concluderò questo lavoro con brevi ma significativi interventi di musicisti contemporanei, per dar concretamente voce e suono ad un po' di musica d'oggi: Franco Antonio Mireni, compositore e docente di Elementi di Composizione per Didattica presso il Conservatorio di S. Cecilia, in Roma, e Virginio Zoccatelli, anche lui compositore e docente nello stesso ruolo presso il Conservatorio di Udine. Mi piace sentire la voce dei musicisti e fare confronti, aprendo le porte della mente alle varie possibilità di indagine che lo stesso argomento può offrire. Riporto, perciò, anche quanto mi disse Massimo Carrano, noto percussionista romano, nel settembre 2011:

La Modalità é l'universo armonico che collega l'umanità alla sua dipendenza dalla natura, rassicura l'errare mistico dell'anima, svela l'ossimoro della "Sostanza divina" nell'arte.

Questa frase ci riporta ad un passato, una realtà ormai mitica in cui era vivo e reale il collegamento tra umanità (microcosmo) e mondo delle sfere, il cosmo nella sua interezza e nella sua dimensione divina di cui lo stesso suono, in quanto vibrazione, riproduceva l'essenza e la Sostanza divina che l'arte musicale era in grado di rappresentare.

Ma oggi? Cosa é rimasto, ammesso che sia sopravvissuto qualcosa, nell'arte, che ci rimandi al concetto di anima e di misticismo? Abbiamo ripercorso le tappe della modalità nella storia e ne abbiamo visto i significati che, volta per volta, essa ha assunto. Abbiamo anche visto come, man mano che percorrevamo la linea temporale verso i giorni nostri, capitasse che atmosfere modali si affiancassero a tecniche d'avanguardia. Non si può fare a meno di chiedersi dove e in funzione di cosa viva, ancora oggi, la modalità.

Cito ancora Massimo Carrano, da un colloquio registrato nel dicembre 2009:

La musica, in ambito rituale arcaicamente inteso, rappresenta il mito e lo collega al sistema corpo-spirito attraverso tre aspetti: la ritmicità, il bordone e la melodia.... La musica, quindi, quando é rituale arcaico, é "anche" la melodia, ma questa é solo un elemento dell'ingrediente rituale...

La complicazione armonica allontana la musica dall'ambito rituale; il bordone, inteso come "spazio" armonico largo, nel quale si dispiegano gli elementi della modalità é invece co-artefice dello "straniamento", della transe

Nel momento in cui il discorso armonico si complica, smette di far parte della ritualità della musica e diventa dominio della rappresentazione sul rappresentato ...

Quale stato di coscienza vuole stimolare la musica di oggi? E a quali situazioni emozionali vuole collegarsi?

In questo Finale daremo uno sguardo al panorama attuale, seppur miope come può essere lo sguardo rivolto alle cose vicine, cercando di capire se la modalità abbia ancora un ruolo nella vita musicale contemporanea ed, eventualmente, quale ruolo. Citerò alcuni artisti di vari generi musicali, in cui risulta l'uso della modalità, dal momento che l'offerta musicale attuale é assai diversificata nelle forme e nei contenuti.

Un ambito che sicuramente va scrutato é quello che sotto ogni aspetto si ricollega prioritariamente al contesto storico in cui la musica modale trovò il suo massimo sviluppo...storicamente ed ufficialmente riconosciuto.

La Chiesa cattolica, sicuramente, auspica con forza un ritorno al gregoriano, come é emerso nell'ambito della Congregazione Vaticana per il Culto, nel dicembre 2005, con interventi di Sandro Magister e soprattutto del M° Monsignor Valentino Misercachs Grau (www.youtube.com/watch?v=svDUsH4I-Ro&feature=related), compositore di musica sacra

nonché Preside del Pontificio Istituto di Musica Sacra. (www.youtube.com/watch?v=dCHoWuDb7aE&feature=related). Papa Benedetto XVI, ottimo conoscitore di musica, spinge da tempo verso la rivitalizzazione del culto secondo modalità antiche, austere e sane, in grado di riaccostare i fedeli all'essenza profonda e autentica del culto. Compositori contemporanei come Perosi (di cui s'è parlato nell'ATTO precedente), Refice (www.youtube.com/watch?v=aU_HYD4dGLs), Bartolucci (www.youtube.com/watch?v=g4A5WjNhgag), citati durante l'intervento di Miserachs, “hanno fatto del gregoriano la sostanza della propria musica”. La giornata iniziale dei lavori della Congregazione é stata aperta da Marco Frisina (www.youtube.com/watch?v=4sQPud82kl0&feature=fvst), ben noto al pubblico ed esponente di uno stile impregnato di sentimentalità e di atmosfere vagamente newage.

È evidente che qualunque uso della modalità, nell'ambito della musica sacra e soprattutto in compositori che si riconoscono come ideali continuatori della via indicata da Palestrina e a suo tempo approvata dal Concilio di Trento, assume un significato strettamente legato al passato e al ruolo che la musica modale ha avuto in quanto rappresentazione dell'ordine dell'universo e del rigore dei suoi dogmi in ambito religioso.

Dove ancora possiamo trovare musica modale é in qualche colonna sonora per film, e cito lo stupendo tema di Ennio Morricone, *Gabriel 's oboe*, per il film Mission. Su youtube ci sono varie versioni di questo brano, a cominciare dall'estratto dal film in cui viene suonato il tema (www.youtube.com/watch?v=KsK4PZUo1Kw).

E che dire della musica minimalista? Giammartino Durighello e Philip Glass, ad esempio, hanno usato la modalità nella loro musica. Il primo dei due attualmente insegna Contrappunto storico e Musica sacra, oltre ad Esercitazioni corali presso il Conservatorio di musica A. Steffani di Castelfranco Veneto. E' esperto di monodia liturgica e nella sua musica, soprattutto dagli anni '90 in poi, si incontrano filosofia minimalista e monodia liturgica (www.youtube.com/watch?v=AtOBZX5vfKk, <http://www.youtube.com/watch?v=0sx0xnmx-c>).

Philip Glass, uno dei massimi esponenti del minimalismo musicale, ha progressivamente allargato i suoi confini, ispirandosi a vari tipi di musica extraeuropea nonché a quella sinfonica americana. (www.youtube.com/watch?v=laf1ESZCNxk&feature=related).

Altro capostipite del minimalismo é senz'altro Steve Reich che ha approfondito, in particolare, lo studio della musica sacra e dell'antica polifonia. (www.youtube.com/watch?v=JW4_8KjmzZk).

La seduzione della musica modale ha toccato anche un altro notissimo compositore che ha avuto a che fare, tra l'altro, con il minimalismo: Michel Nyman. Gran parte dei lettori lo conoscerà per la sua celebre colonna sonora del film “Lezioni di piano” (www.youtube.com/watch?v=qJ8prOo73y8&feature=related).

Andando a scrutare un altro ambito, aperto alle tradizioni musicali del mondo, troviamo ad esempio Ross Daly, musicista di formazione classica poi sedotto dal fascino degli strumenti, delle sonorità e delle musiche orientali, prettamente modali. Come questo musicista fa giustamente notare, in Occidente si é persa la sensibilità alle raffinatezze timbriche delle musiche modali extraeuropee, anche per quanto riguarda l'aspetto intervallare: laddove il sistema temperato equabile ha annullato le differenze da sempre esistite fra i suoni persino a livello microtonale, é derivato un abbassamento della soglia di percezione delle differenze tra le frequenze dei suoni con conseguenze anche sulla capacità di apprezzare quello che, nelle culture musicali storicamente modali, viene invece concepito come ricchezza di sfumature sonore. Se un occidentale non abituato al microtono e ad una scala araba o greca,

ad esempio, ascolta la musica che su quel modo viene composta e con tutti i microtoni che eventualmente comporta, la percepisce come stonata, proprio perchè il suo orecchio (in senso lato) é limitato dall'abitudine al temperamento equabile (<http://www.youtube.com/watch?v=S5e7Fg46XOA&feature=related>). Nel 1982, Ross Daly si è trasferito a Creta dove ha fondato il Laboratorio Lavirinthos, punto di studio e di incontro fra musicisti e studiosi delle varie, tante tradizioni musicali modali che riempiono il ricco panorama musicale mondiale. L'attività di questo musicista continua ancora oggi, come si può leggere dall'articolo citato in Sitografia e come si può vedere e sentire dai numerosi video su youtube, ad esempio in www.youtube.com/watch?v=UFwzXAIMRWc&feature=related, in cui Ross Daly suona la lira cretese e dove suona anche un grandissimo percussionista, Zohar Fresco.

In Italia sono diversi gli artisti e i gruppi che si dedicano alla diffusione e alla produzione di musica etnica, prettamente modale. Posso citare, per conoscenza diretta, Evelina Meghnagi e il suo gruppo Ashira Ensemble (www.youtube.com/watch?v=RzcFWaFAEA&feature=related) che propone melodie soprattutto sefardite e yemenite, sull'arrangiamento delle quali si può leggere nell'intervista ad Evelina nel mio *Suggestioni Mediterranee* (vedi in Bibliografia).

Altro gruppo italiano, caratteristicamente composto da quattro musicisti di diversa estrazione religiosa, é quello dei Mish Mash: musica d'autore accanto a suggestioni della musica ebraica mitteleuropea e del Medio Oriente. La modalità é ben presente ma talvolta, come ormai accade spesso, si fonde con la tonalità dando luogo a linguaggi misti. (Il brano nel video è chiaramente modale: www.youtube.com/watch?v=AzkblPzW7Ws).

Sarebbe impossibile citare tutti gli artisti che, nei giorni nostri, usano la modalità nelle loro musiche. Come avevo già anticipato sopra, voglio quindi chiudere questo mio lavoro con l'intervista a Virginio Zoccatelli e con l'intervento di Franco Antonio Mirenzi che, con grande generosità e gentilezza, hanno messo a disposizione il loro tempo, la loro pazienza e alcuni loro brani modali per chi voglia sperimentare direttamente l'approccio alla musica di un compositore contemporaneo.

Link per brani modali di Mirenzi:

<http://www.youtube.com/watch?v=Vpu73W10Rjc>

<http://www.youtube.com/watch?v=p5H8nBh6L3Y>

<http://www.youtube.com/watch?v=oJIHhJO4-R4>

<http://www.youtube.com/watch?v=BGFwQpP6keU>

Link per brani modali di Zoccatelli:

www.youtube.com/watch?v=mYeldGucGOA

www.youtube.com/watch?v=mWdUEt1sBc

www.youtube.com/watch?v=JYH_wKRZxFM

INTERVISTA A VIRGINIO ZOCCATELLI

3 dicembre 2011

a cura di CINZIA MERLETTI

C.M.: Maestro, ci troviamo virtualmente agli inizi del Novecento e troviamo ancora la modalità nel linguaggio musicale colto europeo. Come ce lo può spiegare?

V.Z.: Storicamente il primo impulso alla modalità è testimoniato dalle scuole nazionali di fine Ottocento: la Russia, la Scandinavia, i paesi balcanici e i paesi mediterranei (Grecia, Italia, Spagna)

attraverso diversi autori usano la modalità per svincolarsi dal sistema tonale diventato, poco alla volta, inefficace per veicolare forme, storie e contenuti nuovi, spesso attinti dalla tradizione del canto o della danza popolare di ciascuna regione geografica.

Il Classicismo e il Romanticismo, che hanno prodotto capolavori di ogni genere, avevano esaurito

le possibilità tecniche ed espressive del linguaggio tonale.

Quindi per i compositori nati a cavallo del secolo la modalità ha rappresentato una delle possibilità

per poter rinnovare il linguaggio, potendo ottenere spesso risultati personali e originali.

Specifico subito che in molti casi la modalità si è contaminata con scale “etiche” derivate dal dominio scala maggiore- minore: cito solo per brevità la scala napoletana, la scala ungherese, la scala araba o doppia armonica.

Tra gli autori italiani che hanno utilizzato la modalità agli inizi del Novecento ricordiamo: O. Respighi, G. F. Malipiero, A. Casella, I. Pizzetti, e della generazione successiva, seppur nella prima fase artistica G. Petrassi e L. Dallapiccola.

C. M.: Quali sono le differenze linguistiche principali tra tonalità, modalità e atonalismo?

V.Z.: La tonalità si basa sui seguenti cardini;

- a) gerarchia dei gradi della scala;*
- b) predominio della alternanza tra tensione e distensione rappresentata dalle funzioni di dominante e di tonica;*
- c) utilizzo della cadenza per affermare un ambito scalare o allontanarsi per approdare ad altro ambito scalare;*
- d) alternanza del modo maggiore e minore;*
- e) utilizzo della armonia triadica fino alla armonia di tredicesima;*
- f) utilizzo della progressione tonale o modulante;*

la modalità si fonda sui seguenti principi:

a) innanzitutto le tipologie scalari principali sono rappresentate dai modi: dorico, frigio, lidio, e misolidio. Poi attorno a questi modi prevalenti si possono affiancare modi difettivi quali il sistema Pentafonico e il sistema Esatonale, assieme ad altri sovrabbondanti come il sistema Ottotonico.

Tuttavia da tale famiglia non sono affatto esclusi il modo maggiore e il modo minore (ex modo ionico ed eolico), ora usati in altro sistema sintattico;

b) Poi si può distinguere una modalità diatonica (derivata dai modi maggiori che a seconda della nota finalis determinano il modo di tale scala), e una artificiale.

All'interno della modalità artificiale si distinguono i modi completi, incompleti, simmetrici e sovrabbondanti.

c) la gerarchia dei gradi non è così rigida come nel sistema tonale; vi è una sostanziale equivalenza tra i gradi della scala, ad eccezione del I e V grado che assumono normalmente un ruolo predominante più per il valore acustico che per quello teorico.

d) la cadenza è svuotata della sua forza sintattica: si "modula" attraverso note comuni oppure in modo immediato, a seconda delle necessità espressive.

e) le armonie possono essere create attraverso la sovrapposizione non solo di triadi, ma di intervalli di quarte, di quinte, di seconde ed altri accordi creati con intervalli combinati tra loro.

Questo crea colori armonici talvolta estremamente nuovi e originali.

f) il principio della progressione scompare quasi del tutto.

L'Atonalismo presenta le seguenti caratteristiche:

1. il modello scalare di tipo tonale o modale viene sostituito da una serie di intervalli che stabiliscono serie particolari, oppure si utilizzano modelli di serie dei 12 suoni all'interno del sistema temperato; si creano così delle sequenze di note;

2. melodie, armonie e contrappunti vengono ricavati spesso da modelli matematici o aleatori, creando quasi sempre musica astratta.

3. forme e regole sintattiche risultano spesso "monouso", e applicate a determinate opere.

4. cadenze, progressioni, modulazioni scompaiono come usi linguistici e pratici.

5. pertanto melodie, armonie e contrappunti dipendono dalle diverse sequenze create dagli intervalli scelti (spesso in modo svincolato dall'orecchio).

C. M.: Quale tipo di musica risulta dall'uso della modalità?

V.Z.: L'uso della modalità non mette in discussione gli elementi della melodia e armonia: rispetto alla tonalità ne fornisce tinte e colori estremamente variegati. Anzi una sana composizione modale si fonda proprio sul principio generatore che è rappresentato dalla invenzione della melodia, la quale ha il compito di mantenere il suo "clima modale" (dorico, o frigio, o pentafonico, ecc).

Il resto (armonia, ritmo e timbri) dipende da questo elemento strutturale e fondante.

La modalità ha il suo archetipo nella gloriosa tradizione del canto gregoriano, forma che si basa sull'unico elemento melodico, che riassume in sé poi moduli ritmici e successivamente soluzioni armoniche. Paesi come l'Italia e la Francia, con i dovuti distinguo, risentono maggiormente nella loro storia della musica colta di tale archetipo. Basti pensare, per arrivare al Novecento, quanto la modalità e il canto abbiano influenzato l'opera di O. Messiaen in Francia e prima ancora di Puccini in Italia!

Invece i paesi nordici, la Germania e Austria hanno maggiormente elaborato, nel corso della loro storia, i modelli contrappuntistici, nati dalla scuola fiamminga del Quattrocento.

C. M.: Qual è oggi il ruolo della modalità nel linguaggio colto europeo?

V.Z.: Voglio subito chiarire un concetto: scrivere modale oggi è faticoso! Perché? Perché devi essere un artigiano all'antica: devi saper cantare nel cuore e nelle orecchie melodie che tu stesso crei... e non è detto che i risultati siano sempre buoni. Basta una sola nota fuori posto, tra altre 20 o 30, nella modalità per rendere tutto più fragile e meno interessante. Poi devi avere una conoscenza acustica e tecnica su tutte le possibilità offerte dalle combinazioni armoniche calcolate sui diversi intervalli! Inoltre devi avere maturità contrappuntistica per gestire intervalli più efficaci rispetto ad altri, devi saper gestire al pianoforte la lettura della partitura, ecc.

Oggi, dal mio osservatorio, noto che la modalità è ancora usata da compositori che scrivono per coro, banda, jazz, e colonne sonore di varia tipologia.

Questi compositori, tra cui mi inserisco anche io, creano musica dalla musica, provando a cantare e a suonare, cercando intenzioni e direzionalità musicale, come del resto è sempre stato!

Il mondo della musica colta contemporanea innanzitutto presenta orientamenti frastagliatissimi, all'interno dei quali per altro mi sembra di poter dire non trovi posto né la modalità né la neomodalità.

Si possono notare le conseguenze delle avanguardie del Novecento che, a mio avviso, hanno sbilanciato verso i modelli matematici e razionali (geometrie, architetture) il mondo dei suoni.

Questo ha prodotto musica meccanica e astratta, che ha in sé poco o nessun appeal per gli interpreti anche seri e preparati della musica colta, solo per gli addetti ai lavori e peggio ancora autoreferenziale.

Di fatto nella produzione contemporanea prevalgono gli idioletti personali, quasi sempre figli della atonalità e quindi che dipendono dall'intervallo, che diventa matrice creativa del tutto. Questi prodotti musicalmente spesso sono preziosi quadretti timbrici, per fortuna, forse perché consapevoli che il resto è povero.

Qui mi fermo, consapevole che si potrebbero dire altre cose interessanti e importanti sulla scelta dell'uso di un sistema sonoro rispetto ad un altro: aspetti che coinvolgono non solo la sfera artistico musicale in senso stretto ma anche l'etica e la morale.”

Saluto i lettori con le parole di Franco Antonio Mireni, in linea con quanto tracciato da questo saggio e riportando la modalità a quella dimensione che sembra rifuggire a qualsiasi volontà di imbrigliamento nelle regole di teorie che non riescono a contenerla né a spiegarla completamente, nel passato come nel presente. Forse è proprio questo che costituisce, tutto sommato, il più grande fascino della modalità.

«È con grande piacere che raccolgo l'invito di Cinzia Merletti a fornire un personale contributo a questo suo lavoro sulla modalità nella storia della musica e la ringrazio di aver voluto il mio nome accanto a quelli dei grandi qui menzionati.

Abbiamo già letto nelle pagine precedenti le molteplici definizioni, accezioni, intendimenti, che nel corso della storia sono state date alla modalità.

Se ne può ricavare che essa è sopravvissuta indenne alla rivoluzione teorica della dodecafonìa e al suo decadimento nel serialismo integrale, alla inutile ricerca della democratica e popolare, nonché impossibile, uguaglianza tra loro dei dodici suoni temperati, estesa poi anche agli altri parametri. È sopravvissuta, dopo averne costituito le premesse, anche alla forza e al dominio incontrastato della tonica, e della sua funzione, all'interno della roccaforte tonale.

Inoltre la modalità è stata sempre lasciata ai margini accademici, incapace volutamente di farsi imbrigliare in una teoria condivisa e universalmente riconosciuta come valida.

Credo che proprio questo sia il suo punto di forza, e che questo può lasciarci affermare che musica modale è tutta quella non riconducibile a regole e/o teorie, quella dove chi scrive è libero di esprimersi attraverso i suoni, e la loro combinazione, senza troppe mediazioni e impedimenti teorici».

Franco Antonio Mirenzi

Ringraziamenti

Ringrazio tutti coloro che hanno avuto la pazienza di ascoltarmi e di leggere i miei appunti, di risolvere i problemi tecnici, di suggerirmi spunti e per il diretto contributo che mi hanno offerto con i loro interventi e con il materiale musicale messi a disposizione. Questi angeli sono, in ordine alfabetico, i Maestri Domenico Ascione, Massimo Carrano, Alessandro Cusatelli, Francesco Gatta, Franco Antonio Mirenzi, Virginio Zoccatelli. Un grazie a Mario Piatti per l'accoglienza data a questo saggio, la pazienza infinita e i preziosi suggerimenti tecnici e non solo. Non ultimo, il mio grazie al Prof. Roberto Giuliani per avermi suggerito l'idea di fare questo lavoro.

Cinzia Merletti

ALLEGATI:

a) Partiture modali di Mireni, per Sua gentile concessione

-Bianco, partitura - mp3

-Nylon, partitura - mp3

.L'abbandono e la corsa, partitura - mp3

www.mireni.it

I brani *Bianco* e *L'abbandono e la corsa* sono stati incisi rispettivamente da Luca Blasio e Clara Sanfilippo (violini) e Deborah Kruzansky (flauto) e Cinzia Damiani (pianoforte), e fanno parte del CD di Franco Antonio Mireni *L'abbandono e la corsa*, 2010.

b) Partiture modali di Zoccatelli, per Sua gentile concessione

-Ombre di cetra (Aforisma 1)

-La Natività

-Su ali d'aquila

www.virginiozoccatelli.it

Il brano *Su ali d'aquila* è stato inciso dal pianista Gabriele Maria Vianello e si trova nel CD di Virginio Zoccatelli *Piano Works Anthology*, edito da Taukay, 2011, Udine – www.tukay.it.

Bibliografia:

- AA.VV, *Storia della musica (The New Oxford History of music)*, Feltrinelli/Garzanti, 1991, voll. I-II-IX-X.
- Loris Azzaroni, *Ai confini della modalità - Le toccate per cembalo e organo di Girolamo Frescobaldi*, Clueb, Bologna, 1986. Prefazione di Franco Donatoni.
- Mario Baroni, Enrico Fubini, Paolo Petazzi, Piero Santi, Gianfranco Vinay, a cura di, *Storia della musica*, Einaudi, Torino, 1988.
- Marco De Natale, *Musorgskij-Quadri di una esposizione, Saggio di analisi*, Ricordi, 1993.
- Marco De Natale, *Strutture e forme della musica come processi simbolici - Lineamenti di una teoria analitica*, Morano Editore, Napoli, 1978.
- Giulio Cattin, *Storia della Musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol.I parte seconda, *Il Medioevo I*, EDT, Torino, 1985.
- Enrico Fubini, *La musica nella tradizione ebraica*, Einaudi, Torino, 1994. Capitoli VII, VIII, IX, X.
- Levine Mark, *The Jazz Theory Book*, edizione italiana a cura di Fabio Jegher, Curci Jazz, Milano, 2006.
- Giacomo Manzoni, *Arnold Schoenberg – L'uomo l'opera i testi musicali*, Feltrinelli, Milano, 1975.
- Cinzia Merletti, *Suggerimenti Mediterranee-Artisti, musiche e culture*, MMC Edizioni, 2007.
- Cinzia Merletti, *Uno sguardo musicale sul mondo arabo-islamico*, MMC Edizioni, 2006.
- Cinzia Merletti, *La musica nella civiltà arabo-islamica*, Fratelli Palombi Editori, 1999.
- Harold Owen, *Il contrappunto modale e tonale da Josquin a Stravinskij*, traduzione di Antonio Giacometti, Curci, Milano, 2003.
- Vincent Persichetti, *Armonia del ventesimo secolo*, Guarini Scientifica, 2009.
- Maria Teresa Rosa-Barezzani, *Modalità*, in DEUMM, UTET, Il Lessico vol. III, Torino, 1984.
- Paolo Scarnecchia, *Musica popolare e musica colta*, Jaca Book, 2000, pag. 48.
- Elvidio Surian, *Manuale di storia della musica*, voll. I-II-III-IV, Rugginenti, 2010.

Sitografia

- <http://www.examenapium.it/meri/sistemamodale.htm>, il sistema modale, con esempi dal sistema bizantino e greco.
- http://www.cantoambrosiano.com/pdf/Metodo_GREGO_2.pdf, SCHOLA GREGORIANA MEDIOLANENSIS: modi gregoriani, ethos dei modi , spiritualità del canto gregoriano, diffusione, fino alla prima polifonia. Con esempi musicali.
- www.sanpietroburgo.it, Igor Fyodorovitch Stravinskij
- <http://www.tebaldini.it/pdf/CGreg.pdf>, Giovanni Tebaldini, *Il canto gregoriano nella musica moderna*, a cura del Centro Studi e Ricerche “Giovanni Tebaldini”, da “Rivista Internazionale di Musica Sacra”, nuova serie, a.XXV-2004, Libreria Musicale Italiana, Lucca
- http://ww3.comune.fe.it/amf/didattica/did_varie/Introduzione_al_sistema_modale.pdf *Introduzione al sistema modale*, a cura di Massimo Mantovani, Roberto Poltronieri, Lorenzo Pieragnoli. Scuola di Musica Moderna.

- <http://eso.splinder.com/post/4294379> ,Tibor Szabò, *L'influenza dell'arte palestriniana sulle opere corali ungheresi nel secolo XX* (da pag. 107 a 113, trascrizione testo a cura di Ketti Concina), in Atti del VI Convegno Europeo sul Canto Corale “Seghizzi”, Gorizia, 1975, Edizioni Seghizzi, pp.123, *L'Arte di Giovanni Pierluigi da Palestrina*. ESO Edizioni Seghizzi Online, 14/03/2005
- <http://www.renzocresti.it/autori/dallapiccola.html>, Renzo Cresti - sito ufficiale - sito dedicato alla musica contemporanea e agli autori italiani. *La vita italiana alla dodecafonia*, di Renzo Cresti, da Ipertesto di Storia della Musica, Feeria, Panzano in Chianti, 2004, e da Enciclopedia Italiana dei Compositori Contemporanei, a cura di Renzo Cresti, III vol. e 10 Cd, Pagano (Na), 1999-2000.
- <http://digilander.libero.it/initlabor/musica-modalita/modalita-messiaen.html>
Il sistema modale di Olivier Messiaen
- <http://paduaresearch.cab.unipd.it/3116/1/martina.buran.pdf>, Martina Buran, *Il recupero dell'antico nell'opera di Ottorino Respighi e l'archivio documentario alla Fondazione “Giorgio Cini” di Venezia* (pdf), Tesi per la Scuola di Dottorato in Storia e Critica dei Beni Artistici, Musicali e dello Spettacolo, XXII ciclo. Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, 30/06/2010.
- www.flaminioonline.it/Guide/Respighi-Vetrare.html. Gianluigi Mattiotti, *Vetrare di chiesa, Quattro impressioni sinfoniche per orchestra, P 150*, testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorium Parco della Musica, 15/01/2011, direttore Vasily Petrenko.
- http://www.davideanzaghi.it/rifl_cod.htm Davide Anzaghi, *Codici Musicali: la tonalità, ultimo codice socialmente condiviso; codici successivi non tonali, socialmente non condivisi*. Appunti di una lezione tenuta al Politecnico di Milano-Bonvisa, il 19/04/2002, durante un Master in e-design.
- <http://digilander.libero.it/initlabor/musica-modalita/modalita-azzaroni.html> , modalità vs tonalità, Loris Azzaroni
- http://books.google.it/books?id=5MSLcn4Z73gC&pg=PP3&lpg=PP3&dq=rattalino,+liszt+o+il+giardino+d%27armida&source=bl&ots=MD47R0UofE&sig=PyE3uJ30DP-wOz_V0WzrZUGkFrU&hl=it&ei=bTDjTpCHCeei4gSQp6T-BA&sa=X&oi=book_result&ct=result&redir_esc=y#v=onepage&q=rattalino%2C%20liszt%20o%20il%20giardino%20d'armida&f=false, Piero Rattalino, *Liszt, o il giardino d'Armida*, Google Libri
- http://www.somsipn.it/popup_scuolamusica/zoccatelli.html
- <http://www.pandis.ch/modalemusikIT.html>, René Pandis, *La musica modale al Monte Verità*.
- <http://chiesa.espresso.repubblica.it/articolo/7615>, Sandro Magister, *Caso Bartolucci, Maestro, qua si cambia musica e Il canto gregoriano ritorna dall'esilio. Forse.* - Valentino Miserachs Grau, *Canto gregoriano: possibilità e condizioni per un rilancio*. Congregazione Vaticana per il culto, Dicembre 2005.
- http://www.sergiosablich.org/dettaglio.asp?L1=55&L2=228&L3=236&id_inf=1074, *Dallapiccola e Orff*.
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-federico-ghedini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-federico-ghedini_(Dizionario-Biografico)/), A.Sardi de Letto, *Ghedini, Giorgio Federico*,
- <http://web.tiscalinet.it/brunop/tecnica/imp007.htm>, il jazz modale
- <http://digilander.libero.it/initlabor/musica-modalita/modalita-chailley-notizia.html>

- <http://users.unimi.it/~gpiana/dm4/dm4sjc10.htm>, Carlo Serra, Introduzione a *Saggio sulle strutture melodiche*, di Jacques Chailley
- <http://digilander.libero.it/initlabor/musica-modalita/modalita-sitografia.html> “Un petit panorama de la musique modale...”, con esempi sonori, in francese
- <http://digilander.libero.it/initlabor/musica-modalita/modalita-sitografia.html>, con accenno sulla modalità nei Beatles.
- <http://digilander.libero.it/initlabor/musica-modalita/modalita-teorici-prattici.html>
- http://www.airesis.net/artemuse_masala.html, Stefano Leoni, *La teoresi araba e gli affetti ed effetti della musica*.
- <http://www.orffitaliano.it/utilita/orff1.html>
- http://www.sergiosablich.org/dettaglio.asp?L1=55&L2=228&L3=236&id_inf=371&cerca=op, Dallapiccola
- <http://www.article-marketing.it/arte-e-cultura/i-modi-musicali-antichi-e-la-musica-moderna-il-jazz-tonale.html>
- http://www.scuoladimusica.org/lezioni/modi_greci.asp, sulla teoria dei modi greci applicata al jazz
- http://it.wikipedia.org/wiki/Gianmartino_Durighello , per Gianmartino Durighello
- http://it.wikipedia.org/wiki/Philip_Glass, per Philip Glass
- <http://www.ilrecensore.com/wp2/2011/06/nyman-e-la-musica-sperimentale/> , per Michael Nyman
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/steve-reich_\(Enciclopedia_Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/steve-reich_(Enciclopedia_Italiana)/) , per Steve Reich
- http://www.mmcedizioni.it/product_info.php?products_id=36 ,Cinzia Merletti, *Suggerimenti musicali - artisti, musiche e culture*.
- http://www.mmcedizioni.it/product_info.php?products_id=29, Cinzia Merletti, *Uno sguardo musicale sul mondo arabo-islamico*.
- <http://www.mishmashensemble.com/start.html>, per i Mish Mash
- http://www.culturaitalia.it/pico/speciali/stella_di_david_e_tricolore/evelina_meghnagi.html, per Evelina Meghnagi e Ashira Ensemble
- <http://www.cantorisancarlo.it/criticheDall'Albero.htm>, per Claudio Dall'Albero
- <http://www.cantorisancarlo.it/ClaudioDall'Albero.htm>
- <http://magister.blogautore.espresso.repubblica.it/2006/03/06/terremoto-musicale-a-san-pietro-via-colino-arriva-dallalbero/>

Metodo Orff e modalità in didattica:

- <http://www.youtube.com/watch?v=0y0kfPmV7hw>, Corso di Formazione OSI - Orff-Schulwerk Italiano in convenzione con il Conservatorio Santa Cecilia di Roma, 2008. Riflessioni pedagogico musicali., con Franca Ferrari.
- <http://www.youtube.com/watch?v=aN7sIP9d1z8&feature=related>, Corso di Formazione OSI - Orff-Schulwerk Italiano in convenzione con il Conservatorio Santa Cecilia di Roma, 2008 . Pentajazz, con Sestino Macaro
- <http://www.youtube.com/watch?v=jZ8wYbLGovc&feature=related>, Corso di Formazione OSI - Orff-Schulwerk Italiano in convenzione con il Conservatorio Santa Cecilia di Roma, 2008. Docente: Sandro Biagiola. Seminario di etnomusicologia con riferimento a: S. Biagiola - G. Piazza, Orff-Schulwerk - Musica per bambini, Canti folklorici italiani da 2 a 6 suoni, Suvini Zerboni, Milano 1992.

I maqamat (modi) arabi:

- <http://www.maqamworld.com/maqamat.html>
- <http://www.oud.eclipse.co.uk/maqamat.html>
- <http://www.etnoarabmusic.com/2011/09/21/analisi-di-alcuni-maqamat/>

La musica greca e influssi su quella successiva:

- <http://www.museotaranto.it/influenza.htm>,
- <http://www.arkeomania.com/musicagreca.html>,
- <http://www.parodos.it/musica%20prologo.htm>
- <http://www.treccani.it/vocabolario/ottoeco/>

Corsi

- *La vocalità nella scuola*, corso di aggiornamento e approfondimento sulla coralità per direttori di coro, insegnanti di musica, operatori musicali. Docente: M° Sebastian Korn.

Associazione Culturale Sperimentiamo, 1-2 ottobre 2011, Roma

con dispense e libri del Maestro comprendenti numerosi brani modali, studiati ed eseguiti durante il corso.

- *Ritmi asimmetrici nel canto corale e nella danza*, docente M° Sebastian Korn.

Associazione Culturale Sperimentiamo, 1-2 maggio 2010

- *Incontro con la musica araba*, docente M° Jamal Ouassini. Associazione culturale SanLo' e Ziryab, 26-27 febbraio e 26-27 marzo 2011, Roma

- *L'Humor bizzarro - Intarsi di musica e danza antica*. A cura dell'Associazione Il Teatro della Memoria, presso la sede della Scuola Popolare di Musica di Testaccio, piazza Giustiniani, 4/a, Roma. Partecipazione ai corsi di Percussioni, con il M° Massimo Carrano, e Musica d'Insieme, col M° Federico Marincola. Partecipazione al concerto finale. Dal 31 luglio al 7 agosto 2011