

## Le tonalità

È esperienza comune che una stessa melodia si può cantare o suonare a partire da qualsiasi altezza. Si fa per esempio quest'esperienza tutte le volte che si sente il bisogno di adattare un canto alle possibilità della nostra voce: lo si "alza" quando ha suoni molto gravi, lo si "abbassa", quando presenta suoni molto acuti.

Mentre quando si cambia il *modo* di una melodia (da maggiore a minore o viceversa) se ne altera anche il carattere o significato, quando si cambia solo il punto di partenza la melodia ci appare sostanzialmente identica, è perfettamente riconoscibile.

Il cambiamento di modo può essere paragonato alla modificazione di qualche particolare di un oggetto; il cambiamento di punto di partenza lo paragoneremo al semplice spostamento dell'oggetto da un piano a un altro. Tale "spostamento di piano" si chiama **trasporto**.\*

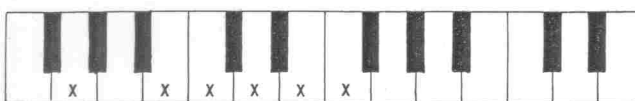
Fai la verifica, intonando più volte un motivo noto, partendo da un suono ogni volta diverso: se parte da Do, prova a farlo partire da Re, da Mi, da Do diesis, da Si bemolle...

Ripetiamo la verifica su uno strumento. Scopriremo un'altra cosa: per intonare da un diverso suono di partenza una qualsiasi melodia a suoni naturali, cioè per *trasportarla*, è necessario fare ricorso a uno o più suoni *alterati*, che subentrano in sostituzione di altrettanti suoni naturali.

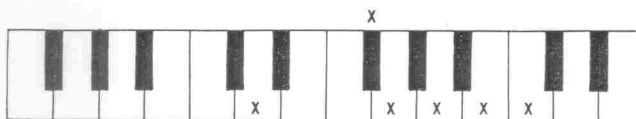
Consideriamo a mo' d'esempio, il motivo:



Sulla tastiera si toccheranno questi tasti



Suoniamola a partire dal Re. Per conservare la melodia senza modifiche occorre usare il Fa diesis, non più il Fa naturale:



\* Si parla di *trasporto* anche quando una melodia è eseguita a una o più ottave di distanza.

## Le tonalità

Sul pentagramma avremo:



Tutte le volte che una melodia è *trasportata*, cambia la sua fondamentale, il suono che ha per il nostro orecchio quel senso di stabilità e di conclusione. Nell'esempio precedente, la fondamentale è Do la prima volta, diventa Sol la seconda volta.

È molto importante esercitare il nostro orecchio a riconoscere la fondamentale di ogni melodia ascoltata.

Ogni volta che di una melodia cambia il punto di partenza, e quindi cambia la fondamentale, si dice che cambia la **tonalità\*** del brano. Se la fondamentale è il Re, diciamo che il brano è "in tonalità di Re"; se la fondamentale è il Fa# saremo "in tonalità di Fa#".

Quello che *non* cambia, in due melodie in tonalità diverse, e che spiega l'impressione di "identità" che esse offrono, sono gli *intervalli*: un semitono nella prima melodia resta un semitono nella seconda, una quinta resta una quinta, e via dicendo.

Verifichiamolo sull'esempio di prima:



In qualunque tonalità, la scala è costruita con lo stesso ordine degli intervalli che abbiamo conosciuto alla Lezione 21: per il modo maggiore T T S T T T S; per il modo minore naturale T S T T S T T; ecc.

Questo ordine di intervalli, questo modello astratto di scala, che possiamo trovare in qualunque tonalità, si chiama **scala diatonica**.

La *scala naturale* fin qui conosciuta è una delle tante scale diatoniche: quella costruita sulle note naturali (tasti bianchi del pianoforte).

Consideriamo in questa Lezione solo le scale diatoniche di modo maggiore; nella Lezione 23 vedremo quelle di modo minore.

\* Accanto al termine tonalità si usa spesso il termine **tono**: "tono di Do", "tono di Re" ecc. Ma il termine *tono* è già sfruttato per indicare l'intervallo. È consigliabile quindi non impiegarlo in questo caso e preferirgli sempre *tonalità*.

## Le tonalità

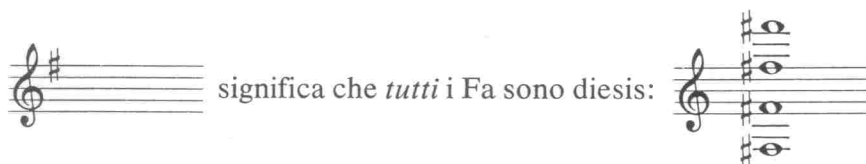
## Alterazioni permanenti

Ogni tonalità si distingue dalle altre per il numero di suoni alterati che utilizza. Per esempio la tonalità di Re utilizza il Fa $\sharp$  e il Do $\sharp$ , in luogo del Fa e del Do naturali; la tonalità di Mi bemolle utilizza il Si $\flat$ , il Mi $\flat$  e il La $\flat$ , invece dei corrispondenti naturali.

Queste alterazioni sono stabili, *permanenti* nel corso del brano (non *momentanee* come quelle conosciute nella Lezione 20).

Nel rigo musicale, il segno d'alterazione non si usa porlo davanti alla nota corrispondente ogni volta che questa compare; si usa invece scriverlo una volta per tutte all'inizio del rigo.

Un'altra regola di scrittura: ogni alterazione scritta in chiave s'intende valida non solo per la nota a cui è preposta, ma anche per quelle omònime (8<sup>a</sup>, 15<sup>a</sup> ecc.). Esempio:



La tonalità di un brano appare dunque anche dal numero di diesis o di bemolli scritti all'inizio del rigo. Questo raggruppamento di alterazioni all'inizio di rigo si chiama **armatura di chiave**.

Per qualsiasi attività musicale è indispensabile conoscere di quanti e quali suoni alterati si serve ciascuna tonalità.

Lo schema della pagina seguente è un antico e sempre valido sussidio mnemonico.

## Il circolo delle tonalità

Ogni punto del circolo indica una tonalità. Procedendo in senso orario, vediamo che le tonalità sono disposte secondo il numero delle loro note alterate: numero crescente per i diesis, decrescente per i bemolli.

Le tonalità che si differenziano per una sola nota alterata si dicono **vicine** o **relative**, le altre **lontane**. Per esempio la tonalità di Sol è *vicina* a quella di Re, perchè le loro note son tutte uguali tranne il Do: Do naturale nella prima, alterato nella seconda; ma la tonalità di Sol è anche *vicina* a quella di Do, perchè solo il Fa vi è

diverso (diesis in Sol, naturale in Do).

È facile osservare che *le tonalità vicine sono quelle le cui fondamentali distano fra loro un intervallo di quinta*.

Imprimi nella memoria il circolo delle tonalità in modo da ricordare:

- 1) la successione delle tonalità vicine: il giro completo in senso orario e in senso antiorario;
- 2) il numero di diesis o di bemolli di ogni tonalità;
- 3) l'ordine di successione dei diesis e quello dei bemolli:

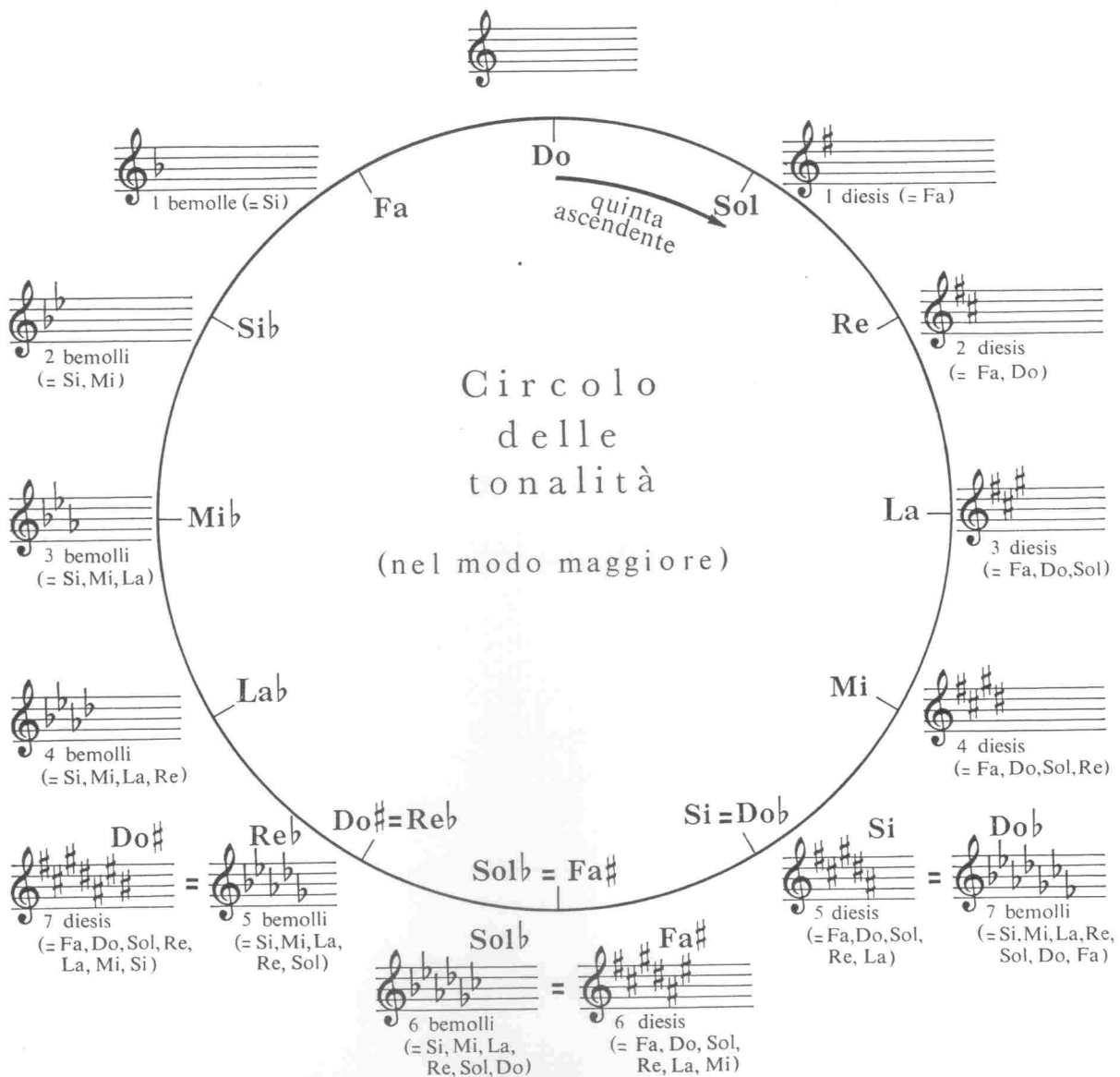
Le tonalità

successione dei diesis

Fa Do Sol Re La Mi Si

successione dei bemolli

Puoi memorizzare la successione dei diesis anche fissando visivamente l'armatura della tonalità di Do diesis; la successione dei bemolli imprimendoti l'armatura della tonalità di Do bemolle.



## I modi antichi

Uno degli aspetti caratteristici dei modi maggiore e minore è il forte e complesso legame di dipendenza fra i gradi della scala, che abbiamo studiato alle Lezioni 7 e 23. Particolarmente forte è la spinta che il settimo grado rivela verso la tonica.

Questa tendenza è rinforzata dalle leggi armoniche, ossia dalle attrazioni e dalle ripulsioni tra i suoni quando vengono eseguiti (o pensati) simultaneamente (le leggi armoniche cominceranno a essere studiate alla Lezione 30, per continuare poi nei corsi superiori).

La musica europea fino a tutto il Rinascimento si fonda su una sensibilità diversa, dalla quale la nostra emerge a poco a poco: in quella musica, detta **modale** (in contrapposizione a quella della tradizione più recente detta **tonale**), i suoni sono più autonomi fra di loro, non subordinati l'uno all'altro. Esiste pur sempre un punto di riferimento. Ed è la nota su cui si conclude ogni pezzo (si dice, col termine latino, **finalis**).

Ma tale nota è priva di quel "potere d'attrazione" tipico della tónica della musica tonale. Tanto è vero che una melodia può tranquillamente svolgersi senza bisogno di ritornare sulla *finalis*, se non alla conclusione. Ciò è confermato dal particolare carattere di altri due gradi della scala:

- il VII grado nella musica tonale è detto "sensibile", proprio per la sua instabilità e la sua tendenza a esser seguito dalla tonica: e infatti rispetto alla tonica sta all'intervallo minimo, quello di semitono. Invece nella musica modale il VII grado dista, il più delle volte, un tono intero dalla *finalis*: perde con ciò la sua carica propulsiva verso la *finalis*;
- nella musica modale esiste un'altra nota della scala che ha quasi lo stesso carattere "conclusivo" della *finalis*. Su questa nota venivano cantate speciali formule di recitazione. Era detta appunto **corda di recita** (o anche: **repercussio; tuba; tenor**). Si usa chiamarla anche **dominante**, ma è più opportuno lasciare questo termine al V grado della sola musica tonale. Infatti la *repercussio* è del tutto esente da quel forte slancio verso la tonica, proprio invece della dominante della musica tonale.

I *modi* usati nella musica modale sono otto, contro i due (maggiore e minore) propri di quella tonale.

Su questi modi si fonda il repertorio del **canto gregoriano**.

Conosciamoli innanzitutto nella scala naturale (quella dei tasti bianchi del pianoforte). Il primo modo, detto anche **dorico**, è proprio di quelle melodie che hanno come *finalis* la nota Re e che si estendono, in genere, da Re a Re, cioè da *finalis* a *finalis*. Prova a intonare con la voce:



Il secondo modo, **ipo-dorico**, è quello che ha sempre come *finalis* la nota Re, ma che si estende piuttosto da La a La. Intona:



L'ipodorico risulta identico al nostro modo minore naturale. Sarà lo svolgimento della melodia a farci dire se si tratta in realtà dell'uno o dell'altro: nel modo minore funzionano in pieno gli effetti di attrazione tonale; nell'ipodorico no.

## I modi antichi

Gli altri modi si trovano prendendo via via come *finalis* le note Mi, Fa, Sol, e alternando l'estensione della scala con lo stesso criterio visto per i primi due modi. Ne risulta un quadro come il seguente, in cui sono riportate: le diverse denominazioni dei modi; la scala tipo su cui si snodano prevalentemente le melodie in ciascun modo; la *finalis*; e la *repercussio*.

Primo Protus authenticus Dorico	
Secondo Protus plagalis Ipo-dorico	
Terzo Deuterus authenticus Frigio	
Quarto Deuterus plagalis Ipo-frigio	
Quinto Tritus authenticus Lidio	
Sesto Tritus plagalis Ipo-lidio	
Settimo Tetrardus authenticus Misolidio	
Ottavo Tetrardus plagalis Ipo-misolidio	

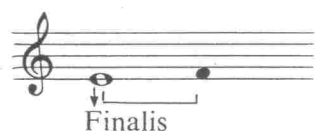
## I modi antichi

Canta ad una ad una le scale proprie di ciascuno degli otto modi. Ti accorgerai che le differenze principali fra i modi sono due:

a) l'estensione della scala. Se la melodia si svolge prevalentemente entro lo spazio fra una *finalis* e quella superiore, i modi si dicono **autentici**; se la melodia si svolge prevalentemente tra la quarta sotto la *finalis* e la quinta superiore, i modi si dicono **plagali**. Gli autentici sono anche chiamati con gli antichi termini greci (dorico, frigio, lidio, misolidio). I plagali sono chiamati con gli stessi termini a cui è aggiunto il prefisso ipo-: ipodorico, ipofrigio, ipolidio, ipomisolidio.

b) la posizione del semitono rispetto alla finalis:

modi frigio e ipofrigio



il semitono è fra il I e il II grado

modi dorico e ipodorico



il semitono è fra il II e il III grado

modi misolidio e ipomisolidio



il semitono è fra il III e il IV grado

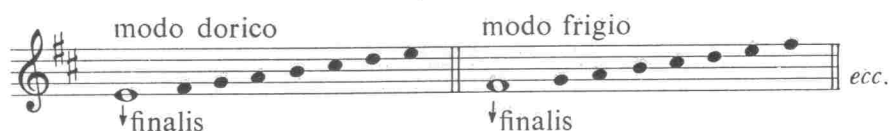
modi lidio e ipolidio



il semitono è fra il IV e il V grado

## I modi antichi

Come avviene per i modi maggiore e minore, tutti gli altri modi possono applicarsi, oltre che alla scala naturale, anche a ogni altra scala, che utilizzi uno o più suoni alterati. Per esempio nella scala con due diesis:

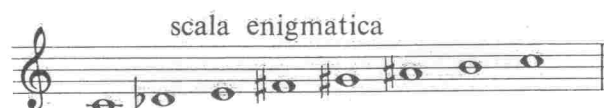


## Altri modi

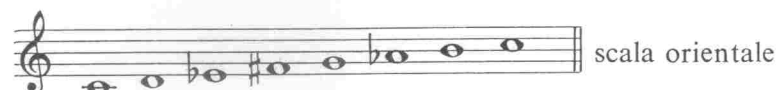
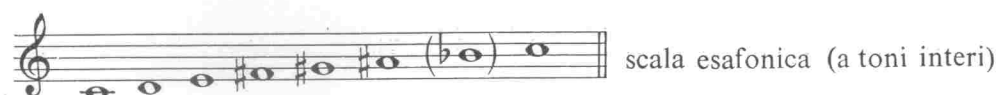
La sensibilità modale non è propria solo della musica europea medievale.

Ancor oggi la musica popolare di molti paesi ha caratteri modalità. Anche una delle tendenze tipiche della musica colta di quest'ultimo secolo (rappresentata in Italia da musicisti come Pizzetti, Malipiero e altri) è di recuperare gli antichi modi. Questo recupero nasce dal bisogno, avvertito dai compositori, di sottrarsi alle ferree leggi del sistema tonale.

Accanto ai modi antichi i compositori hanno fatto spesso ricorso a modi tipici della musica popolare, o a modi più o meno personali. Per esempio Giuseppe Verdi compose un'*Ave Maria* sopra queste note, ch'egli chiamò **scala enigmatica**:



Più usati sono i modi che usano scale **pentafoniche** ed **esafoniche** (prive di semitoni); e la scala **orientale** (o *gitana*, o *ungherese*), usata nella musica zingaresca;



Esercitati a intonare a memoria, ascendendo e discendendo, le scale degli otto modi antichi, e quelle pentafonica, esafonica, orientale.

Esercitati anche a ritrovarle a partire da qualsiasi grado.