

## TETRACORDI E COLORI NEI MODI : UN NUOVO APPROCCIO PER LA MENTE, L'ORECCHIO E LA MANO.

Negli ultimi 20 anni si è scritto e detto molto sui cosiddetti Modi e tutto ciò che li riguarda, ovvero il concetto di musica modale, gli accordi modali e le tecniche strumentali correlate. Nonostante la enorme massa di materiale scritto e suonato, la confusione sull'argomento regna ancora sovrana; lo scambio di opinioni, informazioni e richieste di aiuto dalla nutrita schiera di partecipanti al forum di discussione sul sito Internet della rivista evidenzia una notevole necessità di chiarimenti e di informazioni che tentino di dissipare gli innumerevoli dubbi. Siamo certi che molta didattica da "musicista che non suona = Replicante Didattico" abbia contribuito ad alimentare ancora più confusione, ingenerando negli studenti visioni più o meno informi o, peggio, deformi della materia modale. In questo articolo daremo cenni storici e tecnici per poter "auto-curarsi" ed uscire da una delle più diffuse e banali sindromi del chitarrista moderno.

### CENNI STORICI

Walter Piston, nel suo eccellente trattato "Armonia", così descrive i concetti di tonalità e modalità: **"La tonalità è l'organizzazione dei rapporti tra le altezze attorno a una tonica. Questo significa che vi è una nota centrale sorretta, in una maniera o in un'altra, da tutte le altre. Nella musica che definiamo "in Do maggiore" tale nota centrale è il Do; questa musica usa le note della scala di Do maggiore e contemporaneamente ne definisce anche la tonalità. Possiamo anche parlare di tonalità in un senso molto più ampio, includendovi l'intero gruppo delle scale maggiori e minori, i vari tipi di armonia basati su tali scale e la musica basata su queste scale e questi tipi armonici; in questo senso la musica del periodo dell'armonia tonale rappresenta la tonalità in senso generale, ciò che è stato chiamato il Sistema Tonale. La Modalità rappresenta la scelta specifica delle note in relazione ad una tonica determinata, ed è quindi da mettere in riferimento ai diversi tipi di scala. Le scale maggiori e minori sono i modi specifici più familiari. Oltre ad esse si possono formare molte altre scale modali"**.

La codificazione dei Modi in forma di modelli di scala avviene nel periodo medioevale, grazie all'identificazione con gli schemi teorici tramandati da Boezio e Cassiodoro (secc.V-VI), che risalgono alla antichità greca. Alla base dell'antica teoria musicale greca sta il concetto di *tetracordo*, che designa una successione di 4 suoni in scala discendente, compresi nell'intervallo di una quarta giusta. Mentre i suoni estremi del tetracordo sono fissi, gli intervalli tra le note interne possono mutare, creando in tal modo, i tre generi fondamentali: diatonico, cromatico, enarmonico.

#### INSERIRE ES.1

Dobbiamo tenere presente che il sistema degli intervalli e delle accordature degli strumenti era molto differente da quello odierno e spesso impreciso; per comprendere la teoria dei Greci basta tenere presente che i loro strumenti utilizzavano i quarti di tono; seguitemi e sarà molto più chiaro man mano che ci avvicineremo ai giorni nostri.

Il genere diatonico, a sua volta, produce i tre Modi dorico, frigio e lidio, disponendo in punti diversi del tetracordo il semitono caratterizzante.

#### INSERIRE ES.2

L'unione di più tetracordi dello stesso Modo generava le armonie (=scale), distinte a loro volta in dorica, frigia e lidia. Secondo i teorici greci, le melodie composte su ciascuna di queste armonie erano contraddistinte da un carattere (ethos) particolare, con effetti propri dell'armonia stessa sulla volontà e sulla psiche umana.

#### INSERIRE ES.3

Notiamo ampie differenze dalla situazione odierna; molte modifiche e codifiche successive ci hanno portato ai Modi attuali; per il momento è importante notare come la posizione del semitono diversifica e determina ciascun tetracordo, soprattutto in termini di suono. Non associamo, per il momento, il nome del Modo alla tonica della scala dell'esempio 3, per evitare confusioni.

Dal VI<sup>do</sup> secolo la codifica gregoriana dei Modi ci porta già ad una situazione molto più simile a quella odierna: sono già presenti vere e proprie scale ascendenti ad 8 suoni, con temperamento più vicino agli strumenti moderni.

#### **INSERIRE ES.4**

La teoria dei Modi ecclesiastici, già abbozzata nel corso del sec.IX, resse con varie trasformazioni fino al XVI secolo, quando l'affermarsi della nuova sensibilità armonica portò alla teorizzazione di altri 4 Modi, detti *eolio*, *ionico*, *ipoeolio* ed *ipoionico* che, aggiunti agli otto tradizionali, finirono per sostituirli totalmente. In poco tempo rimasero unicamente i Modi ionico ed eolio, che corrispondono agli attuali maggiore e minore naturale, gli unici sopravvissuti nella musica moderna accanto al minore melodico e minore armonico, varianti del minore naturale.

I sistemi modalì sono presenti in tutte le cultura musicali planetarie, dalla Cina alla Spagna, dal Giappone alla Corea, dall'Arabia all'India, tutti con caratteristiche proprie, molto interessanti e sempre più presenti negli stilemi musicali occidentali più contaminati.

#### **PRASSI CONTEMPORANEA**

In Armonia moderna la teoria modale prende spunto da due diversi metodi di costruzione: **diatonico** o **derivativo** e **cromatico** o **parallelo**. Il tradizionale metodo diatonico stabilisce una tonica della scala master e traspone la struttura scalare, partendo da ogni grado successivo della scala, derivando così i Modi da essa, senza alcuna comparazione dei colori tipici di ognuno di essi. In altre parole si tratta del diffuso concetto di definire, per esempio, il Modo dorico di Re come la scala maggiore di Do (scala master), partendo dal secondo grado e così via per ogni altro suo Modo. Il più approfondito è il metodo cromatico secondo il quale si stabilisce una tonica, senza alcun approccio diatonico, e dalla stessa si costruiscono i vari Modi in parallelo, combinando i tetracordi; in questo approccio diventano obbligatoriamente evidenti le qualità intrinseche di ogni Modo, in termini di differenze, colori sonori ed emotivi, stabilità e relatività armonica. Come dire che il Modo dorico di Re è una scala minore con una 2<sup>^</sup> ed una 6<sup>^</sup> maggiori che conferiscono una sonorità brillante al modo minore. In questo approccio abbandoneremo completamente la questione di relazioni diatoniche tra i Modi; non sarà più necessario pensare alle scale master da cui generarli, piuttosto avremo a disposizione varie modalità per le armonie maggiori, minori, dominanti, semidiminuite e diminuite, le 5 famiglie armoniche, da poter utilizzare liberamente, in relazione a vari parametri contestuali che consentano o limitino le scelte. Immaginiamo un pittore che ha a disposizione varie "modalità" di rosso, verde, giallo, etc. che può liberamente selezionare e combinare a proprio gusto.

Gli elementi costruttivi fondamentali dei Modi moderni sono 8 tetracordi, frammenti di scala a 4 note che hanno una propria qualità sonora modale, e la distanza che può separarne 2, combinati in un determinato Modo, che chiameremo intervallo Connettore. Per comodità di utilizzo ci riferiremo comunque diatonicamente alle tre scale più diffuse, Maggiore, Minore Melodica e Minore Armonica, ma invitiamo ad ampliare la tavolozza dei colori melodici ed armonici, esplorando anche la scala Maggiore Armonica (Scala Maggiore con 6<sup>^</sup> minore) e la scala Minore Melodica #5.

Gli 8 tetracordi sono divisi in 4 diatonici e 4 cromatici: i primi prevedono distanze interne di semitoni o toni (2<sup>^</sup>min/maj), i secondi includono anche distanze dalla sonorità più esotica di 3<sup>^</sup> minore.

<b><u>TETRACORDI DIATONICI</u></b>	<b><u>SEMITONI</u></b>	<b><u>TETRACORDI CROMATICI</u></b>	<b><u>SEMITONI</u></b>
Lidio	2 2 2	Ungherese Maggiore	3 1 2
Ionico	2 2 1	Ungherese Minore	2 1 3
Dorico	2 1 2	(Minore) Armonico	1 3 1
Frigio	1 2 2	(Frigio) Spagnolo	1 2 1

### INSERIRE ES. 5

Se costruiamo ciascun Modo partendo dalla stessa tonica, combineremo 2 tetracordi, con le proprie qualità di brillantezza/oscurità e colori tipici.

<u>MODO</u>	<u>TETRACORDI</u>	<u>SEMITONI</u>	<u>CONNETTORE</u>	<u>COLORI</u>
Lidio	Lidio + Ionico	222 e 221	1	#4
Ionico	Ionico + Ionico	221 e 221	2	4G
Misolidio	Ionico + Dorico	221 e 212	2	b7
Dorico	Dorico + Dorico	212 e 212	2	6M b3 9M
Eolio	Dorico + Frigio	212 e 122	2	b6 b3 2M
Frigio	Frigio + Frigio	122 e 122	2	b2 5G b3 b6
Locrio	Frigio + Lidio	122 + 222	1	b5 b2 b6 b3

Abbiamo così ordinato i Modi in termini di brillantezza/oscurità partendo dal vivace Lidio, unica scala dove c'è un aumento di un grado, la 4<sup>^</sup>, rispetto al Modo Ionico. Tutti gli altri prevedono una progressiva diminuzione dei gradi della scala maggiore per poter essere costruiti.

### INSERIRE ES.6

<u>MODO</u>	<u>FUNZIONI</u>	<u>ALTER.DAL MODO IONICO</u>	<u>COEFFICIENTE CHIARO/SCURO</u>
Lidio	T 2M 3M #4 5G 6M 7M	#4	+1
Ionico	T 2M 3M 4G 5G 6M 7M	--	0
Misolidio	T 2M 3M 4G 5G 6M b7	b7	-1
Dorico	T 2M b3 4G 5G 6M b7	b3 b7	-2
Eolio	T 2M b3 4G 5G b6 b7	b3 b6 b7	-3
Frigio	T b2 b3 4G 5G b6 b7	b2 b3 b6 b7	-4
Locrio	T b2 b3 4G b5 b6 b7	b2 b3 b5 b6 b7	-5

Ripetiamo lo stesso procedimento per evidenziare le caratteristiche dei Modi presenti nella scale minori Melodica ed Armonica, notando la presenza dei tetracordi cromatici, nuove sonorità degli accordi, le importanti caratteristiche di colore dei singoli Modi, ordinati ancora dal più chiaro al più scuro.

<u>MODO</u>	<u>TETRACORDI</u>	<u>SEMITONI</u>	<u>CONNETTORE</u>	<u>COLORI</u>
Lidio Aum.	Lidio + Spagnolo	222 e 121	2	#5 7M #4
Lidio b7	Lidio + Dorico	222 e 212	1	#4 b7 3M
Min Mel. (Dorico 7M)	Dorico + Ionico	212 e 221	2	7M b3 6M
Misolidio b6	Ionico + Frigio	221 e 122	2	b6 b7 b3
Dorico b2	Frigio + Dorico	122 e 212	2	6M b2 4G
Locrio #2	Dorico + Lidio	212 e 222	1	2M b5 b6 b3
Superlocrio	Spagnolo + Lidio	121 e 222	2	3M b7 b5 #5 b9 #9

### INSERIRE ES. 7

Notiamo come sul 7° grado si otterrebbe un accordo semidiminuito con la presenza anche della 3<sup>^</sup> Maggiore nella scala; data l'inapplicabilità di questa sonorità, si preferisce per convenzione la definizione di accordo di 7<sup>^</sup> dominante alterato, grazie al gruppo Tonica, 3M e b7 che lo definisce e le 4 alterazioni rimanenti, b5, #5, b9 e #9. Inoltre l'accezione più utilizzata per l'accordo sul 2° grado è di 7<sup>^</sup> dominante sus4 b9, ben più pratica ed utilizzabile di un accordo m7b9.

<u>MODO</u>	<u>FUNZIONI</u>	<u>ALTER. DAL MODO IONICO</u>	<u>COEFFICIENTE CHIARO/SCURO</u>
Lidio Aug.	T 2M 3M #4 #5 6M 7M	#4 #5	+2
Lidio b7	T 2M 3M #4 5G 6M b7	#4 b7	+1/-1
Min. Mel.	T 2M b3 4G 5G 6M 7M	b3	-1
Misolidio b6	T 2M 3M 4G 5G b6 b7	b6 b7	-2
Dorico b2	T b2 b3 4G 5G 6M b7	b2 b3 b7	-3
Locrio#2	T 2M b3 4G b5 b6 b7	b3 b5 b6 b7	-4
Superlocrio	T b2 b3 b4(=3M) b5 b6 b7	b2 b3 b5 b6 b7	-5

Così anche per la scala minore Armonica:

<u>MODO</u>	<u>TETRACORDI</u>	<u>SEMITONI</u>	<u>CONNETTORE</u>	<u>COLORI</u>
Lidio #2	Ungherese Magg.+ Ionico	312 e 221	1	#4 #2 7M 3M
Ionico #5	Ionico + Spagnolo	221 e 121	3	#5 4G 7M 3M
Dorico #4	Ungherese Min.+ Ionico	213 e 212	1	6M #4 b3 2M
Min. Armon.	Dorico + Armonico	212 e 131	2	b6 7M 2M b3
Frigio Magg.	Armonico + Frigio	131 e 122	2	b2 3M b7 b6
Locrio 6M	Frigio + Ungherese Magg.	122 e 312	1	b5 6M b7 b3
Alt.Dom.bb7	Spagnolo + Ungherese Min.	121 e 213	2	3M bb7 b2 b5 b6 #2

I colori della scala minore Armonica si fanno complessivamente più scuri a causa della presenza dei tetracordi Ungheresi, contenenti l'intervallo di 3<sup>^</sup> minore.

### INSERIRE ES. 8

<u>MODO</u>	<u>FUNZIONI</u>	<u>ALTERAZ. DAL MODO IONICO</u>	<u>COEFFICIENTE CHIARO/SCURO</u>
Lidio #2	T #2 3M #4 5G 6M 7M	#2 #4	+2
Ionico #5	T 2M 3M 4G #5 6M 7M	#5	+1
Dorico #4	T 2M b3 #4 5G 6M b7	b3 #4 b7	-2/+1
Min. Armon.	T 2M b3 4G 5G b6 7M	b3 b6	-2
Frigio Magg.	T b2 3M 4G 5G b6 b7	b2 b6 b7	-3
Locrio 6M	T b2 b3 4G b5 6M b7	b2 b3 b5 b7	-4
Dom. Alt.bb7	T b2 b3 b4 b5 b6 bb7	b2 b3 b5 b6	-4

Il Modo Dorico #4 presenta una sonorità più chiara, grazie ad una compensazione tra un grado eccedente, #4, ed i due diminuiti, b3 e b7. Il Modo Dominante Alterato bb7 presenta 4 riduzioni poiché b4 e bb7 sono equivalenti a 3M e 6M, presenti nel parallelo Modo Ionico di confronto.

Alcuni accordi e Modi della scala minore Armonica presentano sonorità difficilmente applicabili ad accordi tradizionali; in particolare il Modo Ionico #5, a causa della presenza sempre sgradita e spiacevolmente dissonante della 4<sup>^</sup> giusta ed il Modo Dominante Alterato bb7, poiché si ottiene un accordo di 7<sup>^</sup> diminuita con #11, ovvero una 3<sup>^</sup> maggiore!!! E persino una b13 accanto alla 13M, senza 7<sup>^</sup>...poco probabile ad applicarsi..

### APPRENDIMENTO

Non esiste vera padronanza di materiali musicali senza apprendimento teorico, uditivo e motorio; comprendere i meccanismi che producono le strutture musicali, assorbitarne la sonorità, esercitando la capacità di "sentirle" e cantarle, insieme ad uno sviluppo delle abilità tecniche della capacità esecutiva sul proprio strumento sono gli scopi definitivi di ogni conoscenza.

Quanti di voi “cantano” i modi ben prima di toccare lo strumento in una sessione di studio? Una lezione di ear-training con John Patitucci, circa 10 anni fa, fu rivelatrice della necessità di apprendimento uditivo, prima ancora che motorio, della sonorità dei Modi. Il bassista aveva la “sana” abitudine di iniziare lo studio mattutino cantando dapprima gli arpeggi delle triadi di ogni scala, poi degli accordi a 4 voci (con la 7<sup>^</sup>); successivamente gli arpeggi a 7 note, cioè Tonica, 3<sup>^</sup>, 5<sup>^</sup>, 7<sup>^</sup>, 9<sup>^</sup>, 11<sup>^</sup> e 13<sup>^</sup> di ogni grado ed infine ogni singolo Modo. Questa sembrava essere diventata una necessità di “fine tuning” dell’orecchio del musicista, da mettere a punto prima di passare allo studio vero e proprio dello strumento. Il punto nevralgico della conoscenza dei Modi è la struttura degli intervalli di ogni singolo tetracordo: in esso è contenuta l’essenza sonora/emotiva del Modo in cui risiede. E’ molto importante sentire che lo spostamento del semitono all’interno dei 4 tetracordi diatonici cambia notevolmente la sensazione di stabilità ed il colore del suono. Il tetracordo Ionico suona completo, risolvendo in se stesso grazie al semitono finale, che si comporta come una vera e propria sensibile. Quello Lidio resta irrisolto, aperto, teso e moderno, mancando di appoggi su semitoni. Il Dorico è piuttosto stabile, pur nella sua gradazione più scura di modo minore; il Frigio infine oscura ancora di più l’aura minore, grazie al semitono di partenza. Nuove sonorità si presentano all’orecchio con i tetracordi cromatici: inquietanti le sonorità della coppia Ungherese maggiore e minore ed ancor più misteriose ed arabeggianti le impressioni sonore delle varietà Armonico minore e Frigio Spagnolo. L’unione della sonorità occidentale dei 4 tetracordi diatonici con quella esotica dei 4 cromatici, nei vari incroci, costruisce l’ampia paletta di suoni dei nostri Modi. Quali sensazioni e conseguenti immagini descrittive potete successivamente associare al suono di ciascun Modo completo? Lidio: aggressivo, moderno, urbano; Ionico: stabile, placido; Locrio: cupo, teso, inquieto; Superlocrio: instabile, senza posa, ansioso; come definire un Lidio Aumentato, un Locrio #2 od un Frigio Maggiore? Quale è l’essenza emotiva che viene trasferita nell’ascoltatore da ciascuno di essi?

Immaginiamo che, successivamente alla comprensione chiara del suono e della suggestione emotiva di ogni Modo, ci troveremo con una più o meno ampia tavolozza di colori, come un pittore di fronte alla tela bianca; solo allora potremo decidere quali tinte utilizzare per colorare le forme, i contorni e gli spazi dei nostri enunciati melodici ed armonici, liberi di interpretare la realtà dei suoni sia in maniera descrittiva che impressionista, in un mutevole alternarsi di equilibri alchemici per l’ascoltatore. Non dimentichiamo però la necessità di essere “il primo ascoltatore”, nella persona di esecutore, con un orecchio “intelligente”, cioè consapevole delle sonorità musicali presenti nei vari contesti. Dopo alcuni mesi di pratica sarà sorprendente come diventerà automatico e chiaro il riconoscimento delle modalità melodiche ed armoniche, semplicemente ascoltando musica; l’orecchio diventerà il senso cosciente dei parametri musicali, capacità che distingue il musicista dall’ascoltatore appassionato.

### **...IN PRATICA?**

La sindrome più diffusa sembra essere quella della confusione tra Modi e scala master da cui derivano; spesso lo studente, sorpreso dalla varietà di scale presenti in ogni scala master, si trova confuso nell’utilizzo pratico, poiché quasi sempre ignora gli elementi strutturali ed il suono dei singoli Modi, vedendoli solo ed esclusivamente come delle permutazioni di diteggiature della scala Maggiore, o minore Melodica o Armonica. A ciò si aggiunga la totale aberrazione della didattica fatta con le diteggiature ed il pasticcio è completo.

La chitarra è uno strumento di tradizioni principalmente popolari, che tutti suonano senza aver studiato e che spesso non viene suonato al meglio delle possibilità anche dopo vari anni di studio. Ne deriva la necessità di interrogarci sulla didattica stessa dello strumento; quando esso è stato introdotto nei Conservatori, pochi decenni addietro, si è sentita la necessità di una metodologia di studio che molto spesso ha fatto riferimento ad altri strumenti a corda, come il violino. Lo studio delle singole posizioni è una necessità del violino, a causa della difficoltà di intonazione dovuta all’assenza del temperamento dei tasti. Il violinista ha un bisogno strutturale di apprendere il

movimento in posizione e con estrema precisione, pena la stonatura più atroce. La chitarra è uno strumento ben più bi-dimensionale del violino, grazie alla presenza di 2 corde in più, di una tastiera più estesa e dei tasti che ne temperano l'intonazione con relativa accuratezza. Si pone quindi la necessità di indagine delle due dimensioni di latitudine, cioè posizione, e di longitudine, ovvero estensione lungo la tastiera. Ciò diventa praticamente obbligatorio per il musicista che senta la necessità di riuscire ad “improvvisare” sulle progressioni armoniche moderne, oltre il mero ruolo di lettore, esecutore ed interprete della tradizione.

Il primo passo è la comprensione dei rapporti di intervalli musicali tra le 5 coppie di corde adiacenti e le 4 coppie di corde alterne, determinati naturalmente dall'accordatura dello strumento: le coppie di corde adiacenti  $6^{\wedge}/5^{\wedge}$ ,  $5^{\wedge}/4^{\wedge}$ ,  $4^{\wedge}/3^{\wedge}$  e  $2^{\wedge}/1^{\wedge}$  (E/A, A/D, D/G, B/E) definiscono un intervallo di accordatura di  $4^{\wedge}$  Giusta; la coppia  $3^{\wedge}/2^{\wedge}$ , G/B, una  $3^{\wedge}$  maggiore. Analizzando le coppie alterne vediamo che  $6^{\wedge}/4^{\wedge}$  e  $5^{\wedge}/3^{\wedge}$  corda, E/D e A/G, distano una  $7^{\wedge}$  minore, mentre  $4^{\wedge}/2^{\wedge}$  e  $3^{\wedge}/1^{\wedge}$ , D/B e G/E, sono distanti una  $6^{\wedge}$  maggiore. In base a questa costante strutturale dell'accordatura della chitarra, tutte le strutture melodiche ed armoniche “in posizione” assumono determinate forme; esse diventano fondamentali nella conoscenza della tastiera, veri e propri mattoni di ogni costruzione su di essa.

### **INSERIRE ES. 9**

Le forme risultanti su ciascuna coppia di corde sono traslabili sulla tastiera, in senso longitudinale, mantenendo naturalmente invariabili i rapporti interni. Notiamo la differenza costante di  $\frac{1}{2}$  tono nel valore delle forme, dovuto all'accordatura della chitarra. Questa mappa di costanti ed immutabili relazioni dovrà essere sempre presente nell'occhio e nella capacità di visualizzazione della tastiera: solo così saranno sempre chiari i rapporti musicali in latitudine, cioè in posizione. Questa capacità, unita alla necessaria consapevolezza della locazione delle note su TUTTA la tastiera, farà sì che si sviluppi una visione “orbitale” di rapporti/intervalli tra qualunque nota ed ogni altra su ciascuna corda adiacente della posizione in cui ci si trova. Nelle scale e negli accordi è di capitale importanza riuscire a vedere rapidamente la locazione, in relazione alla tonica, dei gradi armonici di  $3^{\wedge}$ ,  $5^{\wedge}$  e  $7^{\wedge}$ , nonché delle estensioni di  $9^{\wedge}$ ,  $11^{\wedge}$  e  $13^{\wedge}$  ( $2^{\wedge}$ ,  $4^{\wedge}$  e  $6^{\wedge}$ ) nella posizione di esecuzione, siano essi presenti o meno nella struttura. Tutti questi elementi devono poter facilmente orbitare intorno alla tonica della struttura nella posizione in cui ci troviamo.

### **INSERIRE ES. 10**

Questa visione strutturale della tastiera renderà immediate le scelte delle note in termini di funzioni relative alla tonica e ciò renderà molto rapida l'inclusione o esclusione volontaria di ciascuna di esse in una struttura melodica o armonica. In questo modo si potranno assemblare liberamente diteggiature da utilizzare sul momento, senza bisogno di memorizzarne varie dozzine, come molti patetici libri o “metodi” pretendono di fare. La memoria dei box è spesso, quasi sempre, un'arma contro chi la utilizza, limitando la capacità di fraseggio, la trasformazione del materiale melodico in relazione al cambio degli accordi su cui si improvvisa. E' incredibile quante “improvvisazioni” suonino come dei prodotti del modo di studio ed apprendimento della tastiera; il suono di valanghe di note per seconde diatoniche ascendenti e discendenti, senza alcuna sosta e selezione di cantabilità di una singola nota contro l'accordo che la sottende, unite alla carenza di attenzione agli aspetti ritmici e dinamici musicali, mostra come la “sindrome da diteggiatura” è il danno del secolo per tutti i chitarristi che ne sono vittime. Impariamo a “sentire” come cantano i singoli gradi dell'accordo, T,  $3^{\wedge}$ ,  $5^{\wedge}$  e  $7^{\wedge}$ , contro di esso, poi come suonano le estensioni di  $9^{\wedge}$ ,  $11^{\wedge}$  e  $13^{\wedge}$ ; successivamente passiamo alle alterazioni di  $b5^{\wedge}$ ,  $\#5$ ,  $b9^{\wedge}$ ,  $\#9^{\wedge}$ ,  $\#11^{\wedge}$  e  $b13^{\wedge}$ . Proviamo con ognuna delle 5 famiglie armoniche. Riusciamo a cantare questi gradi contro l'accordo, SENZA CHITARRA IN MANO? Meglio ancora, contro la sola Tonica! Riusciamo a visualizzarne la locazione sulla tastiera, in diverse posizioni e LUNGO CIASCUNA SINGOLA CORDA? Possiamo dare una risposta onesta a queste domande, senza timore di scoprire di non conoscere

ancora bene il manico, nonostante vari anni di studio? Possiamo farci delle domande sulla qualità del nostro studio e dell' insegnamento da cui è prodotto?

Il punto di partenza dello studio dei Modi sul manico della chitarra è l'improvvisazione su una singola corda; dopo aver curato una conoscenza approfondita di ciascun Modo in termini strutturali, sarà facile vedere i suoi intervalli sulla singola corda, poiché la sua struttura lineare longitudinale si presta naturalmente a visualizzare gli intervalli su una linea retta divisa in semitoni dai tasti. Sostenuti da un accordo di 7<sup>^</sup> Maggiore, proviamo a costruire una breve linea melodica, facendo cantare le note caratteristiche del Modo scelto; cerchiamo ora di trasporre la frase lungo la corda, sempre nello stesso Modo, lasciando invariati l'aspetto ritmico e le distanze tra le note, ovviamente all'interno del Modo scelto. Ripetiamo l'azione su ogni singola corda.

INSERIRE ES. 11

Questo tipo di esercizio contribuirà alla conoscenza/esplorazione modale ed allo sviluppo del senso melodico; un buon solo è costruito su cellule melodiche più o meno complesse, ripetute, sviluppate e variate nell'aspetto ritmico e nella scelta delle note. Proviamo ad eseguire il tema di una banale canzoncina presente nei nostri ricordi melodici più remoti, ad esempio "Happy Birthday"; suoniamo il tema su una singola corda; decifriamo il Modo su cui è naturalmente sviluppato, ascoltando quale nota fornisce il senso di appoggio funzionale di Tonica; cominciamo ora la perversa opera di morphing della melodia : se essa canta nel Modo ionico, proviamo a mutarla in lidia, aumentando la 4<sup>^</sup>, poi in misolidia, rimettendo a posto la 4<sup>^</sup> e diminuendoci di ½ tono la 7<sup>^</sup>. Cosa accadrà nel mutarla in dorica, eolia, frigia e locria? Ripetiamo l'esperimento su ciascuna singola corda, così da sviluppare senso del suono e della struttura, nonché visualizzazione delle stesse sulla tastiera.

Possiamo estrapolare cellule melodiche da temi famosi o costruire brevi frammenti melodici utilizzando i numeri : una sequenza come 374591, applicata al Modo frigio di Fa, si trasforma in Ab, Eb, Bb, C, Gb, F; con un po' di fantasia ritmica avremo presto innumerevoli possibilità melodiche da sviluppare lungo corde singole, in ogni Modo possibile.

Proviamo a lavorare su mini-posizioni di 2 corde: i temi o le cellule ottenute diventano utilissime per visualizzare la struttura modale e sentirne il sound. I 5 sets di 2 corde adiacenti si prestano ad una prima visualizzazione dei rapporti tra gli intervalli della melodia utilizzata; la Tonica diventa punto di riferimento per le relazioni di forma delle altre note, in base alle strutture fondamentali analizzate e memorizzate negli esempi 9 e 10. Non dimentichiamo l'importanza della consapevolezza del nome della singola nota che eseguiamo, oltre al suo valore funzionale nell'ambito del Modo, rispetto alla sua Tonica. Su due corde vedremo emergere delle piccole diteggiature che potranno diventare degli elementi morfologici mnemonici con un po' di esercizio. La cosa più importante resta l'abbattimento di ogni conoscenza di grandi diteggiature, poco utili se non associate ad una vera conoscenza dei Modi, nonché troppe nella quantità da ricordare.

Per una conoscenza strutturale "in posizione" sarà sufficiente aver memorizzato soltanto le diteggiature della scala Maggiore; con questa struttura ben solida negli "occhi" e nelle "mani", basterà spostare i gradi necessari ad ottenere qualsiasi Modo, in relazione agli accordi ed alla sonorità che si vuole imporre su di essi: abbassiamo dunque di ½ tono 3<sup>^</sup> e 7<sup>^</sup> per ottenere il Modo dorico; proviamo ora ad abbassare anche la 5<sup>^</sup> per la sonorità locria. Proviamo ad esercitarci riducendo la scala Maggiore progressivamente a ciascun Modo dalla sonorità più "scura", come indicato nella tavola di analisi dei modi della scala Maggiore. Proviamo anche lo spostamento all'unico modo più "brillante", il lidio, alzando semplicemente la 4<sup>^</sup>. Ripetiamo il tutto nell'ambiente della scala minore Melodica e successivamente della minore Armonica; un altro esercizio è ancora più interessante: abbiamo visto ben 5 diversi Modi per l'accordo di 7<sup>^</sup> Maggiore! Proviamo ad improvvisare contro l'accordo con il Modo ionico su una singola corda; aumentiamone la carica sonora/emotiva passando al lidio, poi al lidio aumentato, e successivamente allo ionico #5 ed al lidio #9. Quale effetto ne deriva per le nostre orecchie? Quali sono le nostre preferenze? Ripetiamo l'applicazione in posizione; proviamo la stessa cosa con gli accordi delle altre famiglie armoniche; non è sorprendente la varietà più o meno alterata disponibile per gli

accordi di 7<sup>^</sup> dominante! Con esercizio ed utilizzo delle sonorità dei Modi, molto presto cominceranno ad affiorare forme e box nuovi, memorizzabili grazie al loro uso frequente; ciò che garantisce il funzionamento di questo sistema è la creazione dell'approccio tecnico/strumentale totalmente personale: ognuno così costruirà le proprie diteggiature, i propri sistemi e le personali geografie sulla tastiera, finalmente associate ad una profonda conoscenza teorica ed "auditiva" dei Modi... del resto ci è sempre sembrato stupido suonare tutto ciò che non si può ancora "sentire" nel proprio patrimonio musicale e, grazie a questo, ripetere a proprio piacere, senza dimenticare ciò che si è appena suonato: Provate a chiedere ad un chitarrista che improvvisa di ripetere l'ultima frase che ha appena suonato e ne vedrete delle belle!!!

Il prossimo passo, dopo qualche mese, è cominciare ad improvvisare su Vamps modali, ovvero ostinati armonici che contengono il suono caratteristico di un Modo, costringendo così il solista all'utilizzo dello stesso nell'improvvisazione. Uno dei sistemi più semplici per costruire tali accordi è la costruzione di Slash Chords, ovvero triadi su un basso, indicati con un tratto obliquo per dividere i due elementi, per esempio A/C. Come rapida regola da ricordare basta utilizzare la 4<sup>^</sup> e 5<sup>^</sup> triade della Scala Master a cui appartiene il Modo che vogliamo utilizzare, ponendo al basso la Tonica del modo; per esempio, se vogliamo costruire una Vamp in Fa lidio aumentato, ragioniamo così: questo Modo è presente sul 3<sup>o</sup> grado minore della scala minore Melodica di Re, le cui 4<sup>^</sup> e 5<sup>^</sup> triade sono Sol e La maggiori, da cui deriva G/F e A/F; se analizziamo le due strutture in relazione alla tonica Fa otteniamo: G = G, B, D, 9<sup>^</sup>M, #11 e 13<sup>^</sup>M - A = A, C#, E, 3<sup>^</sup>M, #5 e 7<sup>^</sup>M, ovvero l'intero Modo lidio aumentato condensato nei due Slash/Chords.

Cosa sarà necessario costruire per Ab locrio #2? E per B7alt.? Ricordate?... Sono modalità presenti nella scala minore Melodica.

Una volta ottenuti gli accordi, mettiamo in azione il sequencer o il computer con un programma di auto-arrangiamento, come Band in a Box; diamo una forma alla nostra Vamp, un certo numero di battute ed uno stile musicale e cominciamo ad improvvisarci sopra, sempre cercando di dare un senso alle note: prima lavoreremo su corde singole, poi su coppie; proviamo a limitarci ad eseguire solo chord tones, T, 3<sup>^</sup>, 5<sup>^</sup> e 7<sup>^</sup>, poi solo le estensioni 9<sup>^</sup>, 11<sup>^</sup> e 13<sup>^</sup>, con le dovute modifiche richieste dal Modo prescelto, naturalmente. Perché non provare a costruire brevi cellule costituite in parti uguali dei due elementi precedenti? Magari proviamo a suonare con idee ritmiche ben precise e ripetute; per esempio evitiamo di suonare in battere sul primo quarto di ogni battuta, oppure poniamo una pausa sempre in un determinato punto della battuta; o mettiamo i Chord Tones su 1<sup>o</sup> e 3<sup>o</sup> movimento e le estensioni sul 2<sup>o</sup> e 4<sup>o</sup>... rovesciamo il tutto! Usiamo durate diverse per ogni nota. La prossima mossa? Improvvisare su coppie di corde alterne! Non è facile al primo approccio, ma la conquista e lo sviluppo di queste capacità sono fondamentali per un buon musicista e determinanti per la qualità delle sue creazioni... qualche anno di lavoro è quello che ci vuole, inevitabilmente.

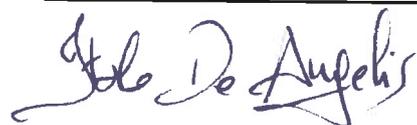
Sarà ancora più interessante e stimolante passare poi ad improvvisazioni su Vamps modali diverse, nello stesso esercizio: potremo per esempio costruire due o più ostinati, con la stessa tonica al basso di gruppi di triadi diverse, per poter far sentire Modi diversi della stessa nota.

INSERIRE ES.12

Un aspetto determinante sarà l'esposizione alla musica modale; molti musicisti rock sono veramente carenti nella conoscenza dei Modi anche per il limitatissimo ascolto che praticano: nel Rock i Modi sono quasi praticamente assenti, fatta eccezione per pochi esemplari, purtroppo di minore diffusione tra i più giovani. Musicisti e gruppi come Frank Zappa, David Torn, Soft Machine e Gentle Giant hanno prodotto quantità enormi di musica modale estremamente interessante ed educativa. Qualche citazione Lidia o Enigmatica di alcuni guitar-heroes recenti sono pallide e misere cose rispetto al lavoro di quei geniali musicisti. La differenza principale sta nell'aspetto compositivo: progressioni con molti cambiamenti di modalità, ben strutturati ritmicamente ed armonicamente sono caratteristiche determinanti per trattare di musica modale; una semplice Vamp, magari su power chords, è ben poca cosa per parlare di Modi sul serio.

Gli ascolti determinanti sono soprattutto altrove: un sano investimento in "materie prime" farà la felicità di ogni utente veramente disposto all'apprendimento: la discografia di Miles Davis è ricca di esempi, dal fondamentale "Kind Of Blue" ai seminali "In A Silent Way" e "Bitches Brew", nonché tutti i meravigliosi dischi di fine anni '60 su CBS del suo quintetto con Hancock, Shorter, Carter e Williams. Contemporanei sono i capolavori modali di John Coltrane su Impulse Records, "Africa Brass", "Kulu Se Mama", "Live at the Village Vanguard", "Live at Birdland", "Live in Japan", "Transition" e "Crescent". Imperdibili le incisioni su Blue Note di Wayne Shorter e Herbie Hancock: "Adam's Apple", "JuJu", "Night Dreamer", "Speak No Evil", "Supernova" o "Takin' Off", "Maiden Voyage", "My Point Of View", "Speak Like a Child" ed "Empyrean Isles". Fondamentali le opere di Joe Henderson su Blue Note e Milestones: "Inner Urge", "Mode For Joe", "Page One", "Tetragon", "Multiple" e molti altri. Aggiungiamo i primi dischi della Mahavishnu Orchestra, la discografia completa dei Weather Report, la produzione pre-Standards di Keith Jarrett con titoli quali "Gary Burton & Keith Jarrett" su Atlantic, "My Song" e "Facing You" su ECM. Le discografie complete ancora su ECM, di Gary Burton, Ralph Towner e John Abercrombie sono davvero fondamentali! Aggiungiamo ancora tutta la produzione ECM di Pat Metheny, con in testa lo splendido "Bright Size Life", i capolavori di Chick Corea come "Inner Silence" e "Friends", nonché tutte le sue incisioni sulla stessa etichetta tedesca. Meravigliosa la produzione di John Scofield, da "Who's Who" a tutti gli album su Enja Records, precedenti la collaborazione con Davis. Imperdibile tutto ciò che è stato inciso da David Liebman, Kenny Wheeler, Richie Beirach, Steve Swallow, Mick Goodrick, John Surman e, perché no, dai nordici Jan Garbarek e Terje Rypdal. Concludiamo con una breve ma utilissima bibliografia di riferimento sull'argomento dei Modi: testi di qualità sull'argomento sono veramente pochi. Con certezza riteniamo tra i migliori "THE ADVANCING GUITARIST" di Mick Goodrick (Hal Leonards Books) per la sua virtù didattica maieutica e per la grande capacità di indagine e sviluppo nel proprio potenziale di apprendimento; "MODAL JAZZ - COMPOSITION & HARMONY" VOLL. I e II di Ron Miller (Advance Music), vera e propria bibbia omnicomprensiva ed approfondita sull'argomento modi oltre ogni altro libro; ricchissima sulla conoscenza del meraviglioso argomento degli accordi modalii!!! "A CHROMATIC APPROACH TO JAZZ HARMONY AND MELODY" di David Liebman, (Advance Music), molto avanzato ma esemplare nello sviluppo dell'improvvisazione "outside".

ITALO DE ANGELIS



ESEMPIO 1

DIATONICO CROMATICO ENARMONICO

$\frac{1}{4}$  tono  $\frac{1}{4}$  tono

Detailed description: A single musical staff in treble clef. The first measure contains six natural notes (D-E-F-G-A-B). The second measure contains six notes with a sharp on the second note (D-E#-F-G-A-B). The third measure contains six notes with a sharp on the second note and a flat on the third note (D-E#-F#-G-A-B), with a bracket above the last two notes labeled  $\frac{1}{4}$  tono  $\frac{1}{4}$  tono.

ESEMPIO 2

DORICO FRIGIO LIDIO

$\frac{1}{2}$ T.  $\frac{1}{2}$ T.  $\frac{1}{2}$ T.

Detailed description: A single musical staff in treble clef. The first measure contains six notes with a sharp on the third note (D-E-F#-G-A-B), with a bracket above the last two notes labeled  $\frac{1}{2}$ T. The second measure contains six notes with a flat on the second note (D-Eb-F-G-A-B), with a bracket above the last two notes labeled  $\frac{1}{2}$ T. The third measure contains six notes with a sharp on the fourth note (D-E-F-G#-A-B), with a bracket above the last two notes labeled  $\frac{1}{2}$ T.

ESEMPIO 3

ARMONIA DORICA ARMONIA FRIGIA

2 tetr. dorici 2 tetr. frigi

ARMONIA LIDIA

2 tetr. Lidii

Detailed description: Two musical staves in treble clef. The top staff shows two measures: the first has two tetrads of D-E-F#-G (labeled '2 tetr. dorici') and the second has two tetrads of D-E-F-G# (labeled '2 tetr. frigi'). The bottom staff shows two measures: the first has two tetrads of D-E-F-G (labeled 'ARMONIA LIDIA') and the second has two tetrads of D-E-F-G# (labeled '2 tetr. Lidii').

ESEMPIO 4

I MODO: DORICO      II MODO: IPODORICO

The first staff shows the Dorian mode (I MODO) as a scale of eight notes: C, D, E, F, G, A, B, C. The second staff shows the Hypodorian mode (II MODO) as a scale of eight notes: C, B, A, G, F, E, D, C.

III MODO: FRIGIO      IV MODO: IPOFRIGIO

The third staff shows the Phrygian mode (III MODO) as a scale of eight notes: C, D, E, F, G, A, B, C. The fourth staff shows the Hypophrygian mode (IV MODO) as a scale of eight notes: C, B, A, G, F, E, D, C.

V MODO: LIDIO      VI MODO: I POLIDIO

The fifth staff shows the Lydian mode (V MODO) as a scale of eight notes: C, D, E, F, G, A, B, C. The sixth staff shows the Hypolydian mode (VI MODO) as a scale of eight notes: C, B, A, G, F, E, D, C.

VII MODO: MISOLIDIO      VIII MODO: IPOMISOLIDIO

The seventh staff shows the Mixolydian mode (VII MODO) as a scale of eight notes: C, D, E, F, G, A, B, C. The eighth staff shows the Hypomixolydian mode (VIII MODO) as a scale of eight notes: C, B, A, G, F, E, D, C.

ESEMPIO 5

LIDIO      IONICO      DORICO      FRIGIO

The first staff shows four modes: Lydian (LIDIO) with a sharp F, Ionian (IONICO) with a natural F, Dorian (DORICO) with a flat F, and Phrygian (FRIGIO) with a flat F and a flat E.

UNGHERESE MAGGIORE      UNGHERESE MINORE      ARMONICO      SPAGNOLO

The second staff shows four modes: Hungarian Major (UNGHERESE MAGGIORE) with sharps F and C, Hungarian Minor (UNGHERESE MINORE) with a flat F and a sharp C, Harmonic (ARMONICO) with a flat F and a natural C, and Spanish (SPAGNOLO) with a flat F and a flat C.

ESEMPIO 6

Handwritten musical notation for the Lydian mode. The staff shows a scale starting on C with a sharp on the fourth degree (F#). Fingerings are indicated by numbers 1-4. The mode name "LIDIO" is written below the staff. The chord symbol is C7Δ<sup>9</sup>#11<sub>13</sub>. The scale degrees are labeled as T 2M 3M #4 5G 6M 7M.

Handwritten musical notation for the Ionian mode. The staff shows a natural scale starting on C. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The mode name "IONICO" is written below the staff. The chord symbol is C7Δ<sup>9</sup>11<sub>13</sub>. The scale degrees are labeled as T 2M 3M 4G 5G 6M 7M.

Handwritten musical notation for the Mixolydian mode. The staff shows a scale starting on C with a flat on the seventh degree (Bb). Fingerings are indicated by numbers 1-4. The mode name "MISOLIDIO" is written below the staff. The chord symbol is C7<sup>9</sup>11<sub>13</sub>. The scale degrees are labeled as T 2M 3M 4G 5G 6M b7.

Handwritten musical notation for the Dorian mode. The staff shows a scale starting on C with flats on the second and seventh degrees (D, Bb). Fingerings are indicated by numbers 1-4. The mode name "DORICO" is written below the staff. The chord symbol is Cm7<sup>9</sup>11<sub>13</sub>. The scale degrees are labeled as T 2M b3 4G 5G 6M b7.

Handwritten musical notation for the Aeolian mode. The staff shows a scale starting on C with flats on the second, third, and seventh degrees (D, Eb, Bb). Fingerings are indicated by numbers 1-4. The mode name "EOLIO" is written below the staff. The chord symbol is Cm7<sup>9</sup>b13. The scale degrees are labeled as T 2M b3 4G 5G b6 b7.

Handwritten musical notation for the Phrygian mode. The staff shows a scale starting on C with flats on the second, third, and sixth degrees (D, Eb, Ab). Fingerings are indicated by numbers 1-4. The mode name "FRIGIO" is written below the staff. The chord symbol is Cm7<sup>b9</sup>11<sub>b13</sub>. The scale degrees are labeled as T b2 b3 4G 5G b6 b7.

1 2 2 (1) 2 2 2      Cm7<sup>b5</sup> <sup>b9</sup> 11 <sub>b13</sub>
  
 LOCRIO

**ESEMPIO 7**

2 2 2 (2) 1 2 1      C7Δ <sup>9</sup> #11 #5
   
 LIDIO AUMENTATO

2 2 2 (1) 2 1 2      C7 <sup>9</sup> #11 13
   
 LIDIO <sup>b7</sup>

2 1 2 (2) 2 2 1      Cm7Δ <sup>9</sup> 11 13
   
 MINORE MELODICO (DORICO 7M)

2 2 1 (2) 1 2 2      C7 <sup>9</sup> 11 <sub>b13</sub>
  
 MISOLIDIO <sup>b6</sup>

DORICO  $b_2$ 

 $C_m 7^{b_9}_{13}$   
 piú comune  $\Rightarrow C 7^{sus_4}_{b_9}$

LOCRIO  $\#_2$  o anche LOCRIO  $b_2$ 

 $C \phi^{\#}_{b_{13}}$

SUPERLOCRIO o DOMIN. ALTERATO
 
 $C 7^{ALT. (b_5 \#_5) (b_9 \#_9)}$   
non  $C \phi$ !

$T \quad 3M \quad b_7 \Rightarrow C 7 + \quad b_9 \quad \#_9 \quad b_5 \quad \#_5$

ESEMPIO 8

= T #2 3M #4 5G 6M 7M
   
 LIDIO #2

= T 2M 3M 4G #5 6M 7M
   
 IONICO #5

= T 2M b3 #4 5G 6M b7
   
 DORICO #4

= T 2M b3 4G 5G b6 7M
   
 MINORE ARMONICO

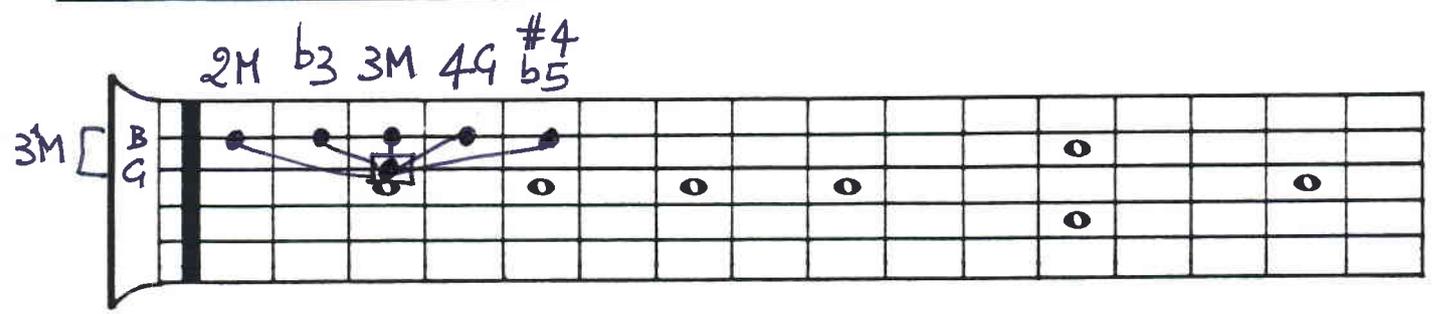
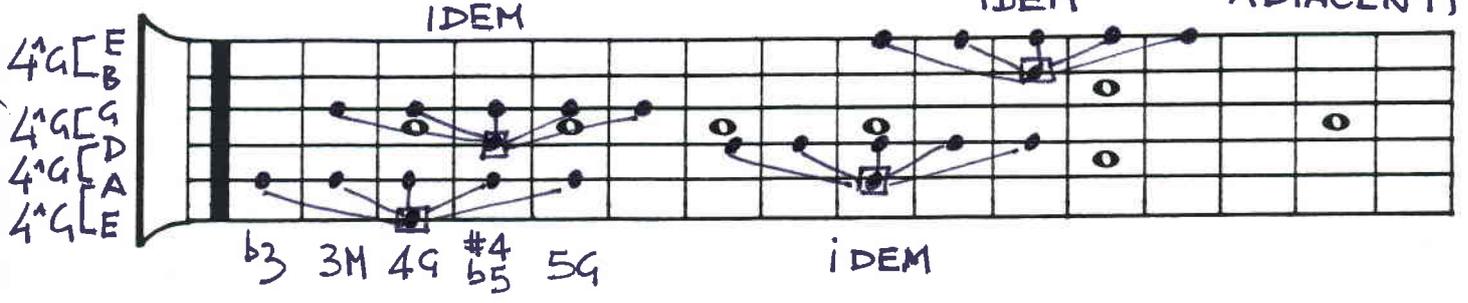
= T b2 3M 4G 5G b6 b7
   
 FRIGIO MAGGIORE

= T b2 b3 4G b5 6M b7
   
 LOCRIO 6M

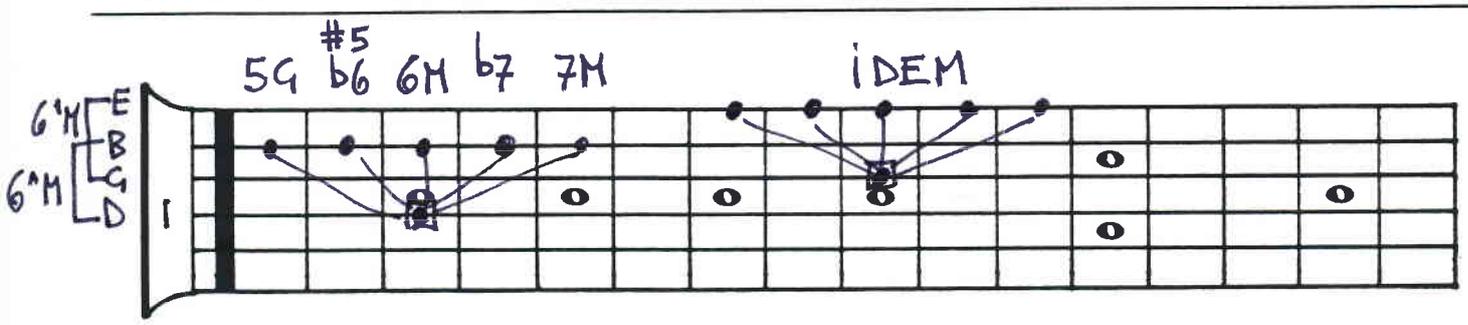
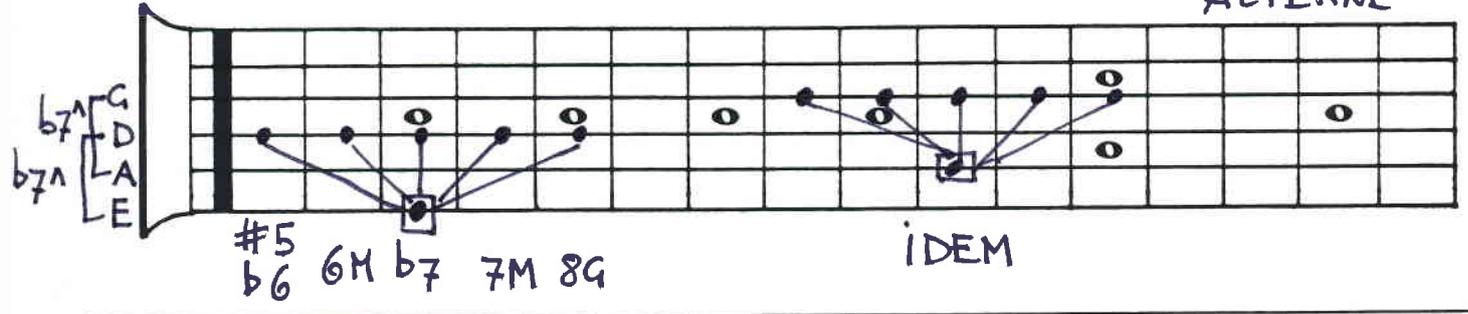
1 2 1 (2) 2 1 3 C7° b9 b13  
 b11  
 DOMINANTE ALTERATO bb7

ESEMPIO 9

FORME dei RAPPORTI di INTERVALLI TRA Coppie di Corde ADIACENTI

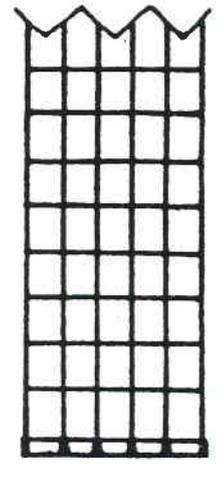
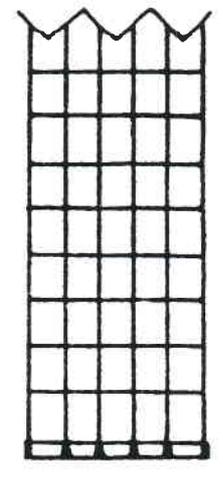
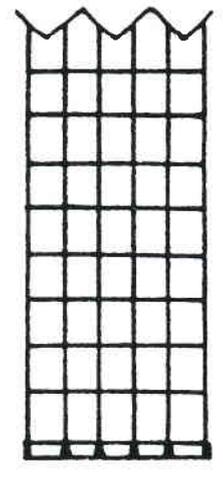
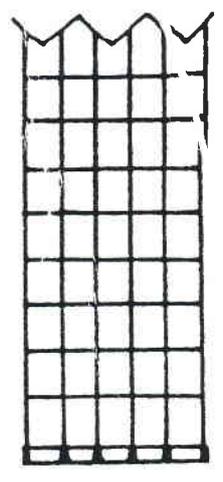
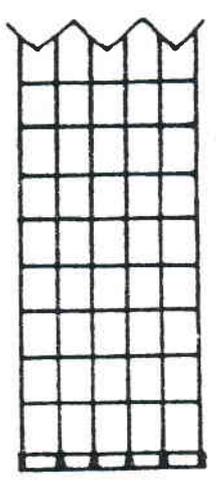


FORME dei RAPPORTI di INTERVALLI TRA Coppie di Corde ALTERNE

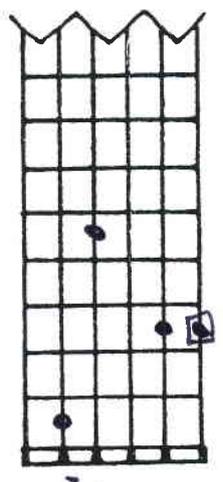


ORBITE DEGLI INTERVALLI con TONICA su 6<sup>a</sup> CORDA

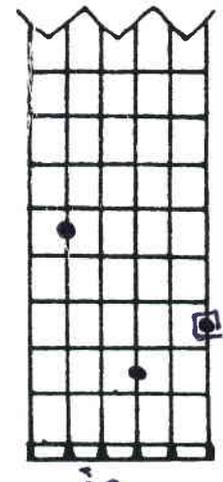
ESEMPIO N. 10



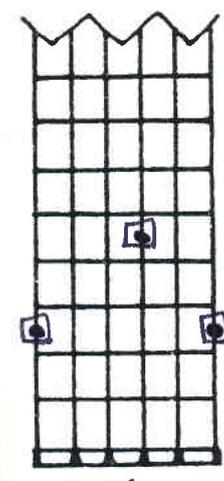
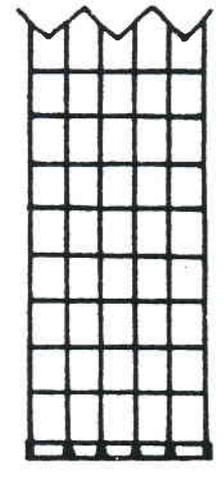
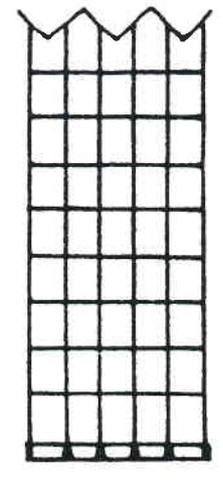
2<sup>a</sup>/M<sub>2</sub>



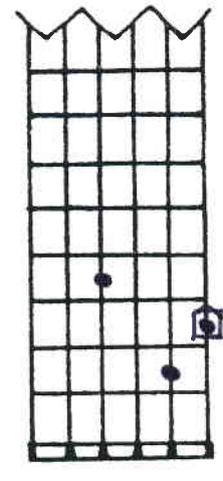
4<sup>a</sup>/M<sub>4</sub>



6<sup>a</sup>/M<sub>6</sub>



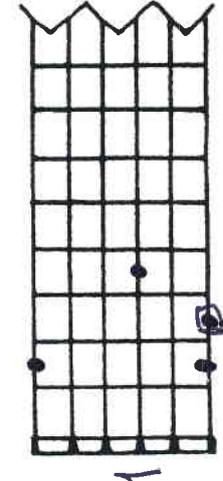
TONICA



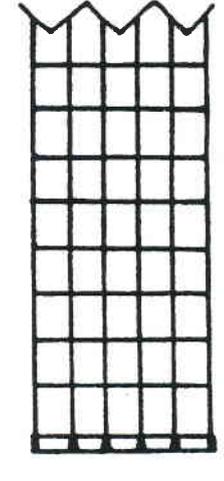
3<sup>a</sup>M



5<sup>a</sup>M

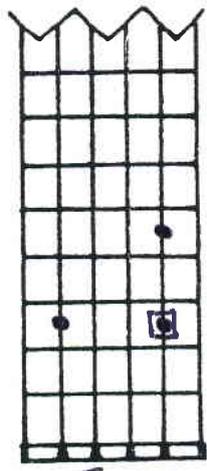
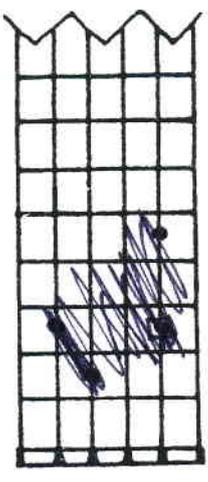
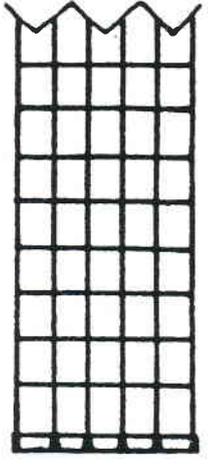
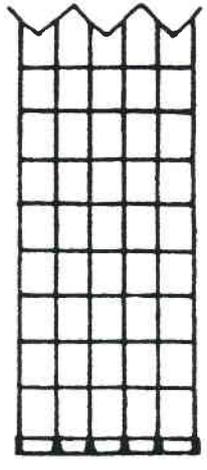
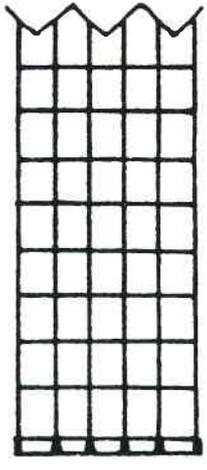
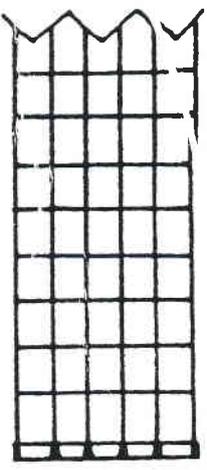
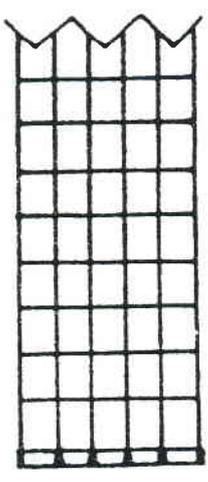


7<sup>a</sup>M

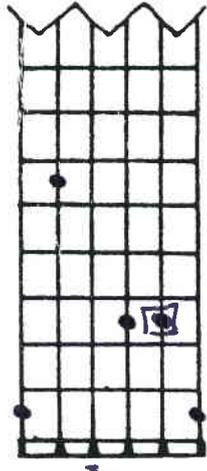


ORBITE DEGLI INTERVALLI con TONICA su 5<sup>a</sup> CORDA

RUGOLA ES. 10



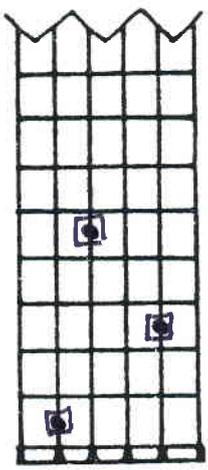
2<sup>a</sup>/9<sup>a</sup>  
H



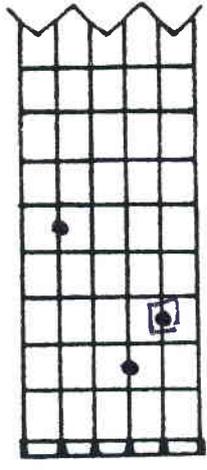
4<sup>a</sup>/11<sup>a</sup>  
G



6<sup>a</sup>/13<sup>a</sup>  
H



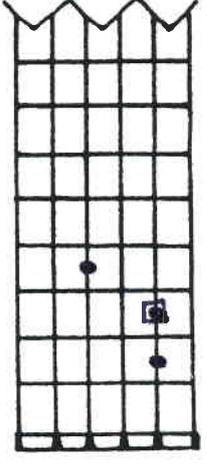
TONICA



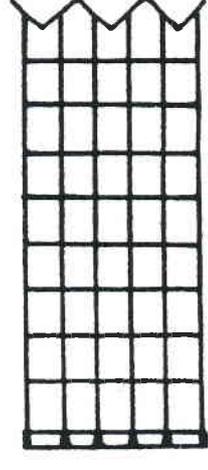
3<sup>a</sup>M



5<sup>a</sup>G



7<sup>a</sup>M



ESEMPIO 11

G7Δ : modo Lidio

Handwritten musical notation for Example 11, showing a melody in G7Δ mode (Lydian) on a grand staff. The melody consists of quarter notes and half notes with various accidentals (sharps and naturals). The notation ends with "etc."

ESEMPIO 12

Rock Style

Handwritten musical notation for Example 12, showing a chord progression in Rock Style on a grand staff. The chords are G/B $\flat$ , C/G, B $\flat$ /G, C/G, G/G, A $\flat$ /G, G/G, A $\flat$ /G. The notation includes mode labels: -G DORICO- and -G FRIGIO MAGGIORE-.