

MATTIA G.BERGOMI - SIMONE GERAVINI

# I MODI DELLE SCALE

TUTTI I SEGRETI DELLE SCALE MODALI  
CON UNA NUOVA VISIONE D'INSIEME  
E PROSPETTIVA DI UTILIZZO

# SOMMARIO

---

<b>Introduzione</b>	5
<b>I concetti di base</b>	
Teoria degli intervalli	7
La scala maggiore	11
La scala minore naturale	19
<b>Parte I</b>	
I modi della scala maggiore	23
<b>Capitolo 1</b>	
Il modo ionico	25
1.1 sintesi del modo ionico	27
<b>Capitolo 2</b>	
Il modo dorico	29
2.1 sintesi del modo dorico	31
<b>Capitolo 3</b>	
Il modo frigio	35
3.1 sintesi del modo frigio	36
<b>Capitolo 4</b>	
Il modo lidio	39
4.1 Sintesi del modo lidio attraverso gli arpeggi	41
4.2 Sintesi del modo lidio attraverso la scala pentatonica	42
<b>Capitolo 5</b>	
Il modo misolidio	45
5.1 sintesi del modo misolidio	46
5.2 Complemento al modo misolidio	47
<b>Capitolo 6</b>	
Il modo eolico	49
6.1 sintesi del modo eolico	50
<b>Capitolo 7</b>	
Il modo locrio	53
Applicazioni	55
<b>Capitolo 8</b>	
Dorico $\sharp 7$ e eolico $\sharp 7$	57
8.1 La scala minore melodica come dorico alterato	57
8.2 La scala minore armonica come eolico alterato	58

<b>Parte II</b>	
I modi ricavabili dalla scala minore melodica	61
<b>Capitolo 9</b>	
Il modo ipoionico	63
<b>Capitolo 10</b>	
Il modo dorico $\flat 2$	65
10.1 Come studiare il modo dorico $\flat 2$	66
<b>Capitolo 11</b>	
Il modo lidio aumentato	67
11.1 sintesi del modo lidio aumentato	68
<b>Capitolo 12</b>	
Il modo lidio di dominante o lidio $\flat 7$	71
12.1 sintesi del modo lidio di dominante	72
<b>Capitolo 13</b>	
Il modo misolidio $\flat 13$	75
13.1 sintesi del modo misolidio $\flat 13$	75
<b>Capitolo 14</b>	
Il modo locrio $\sharp 2$	77
14.1 sintesi del modo locrio $\sharp 2$	77
<b>Capitolo 15</b>	
Il modo super locrio	79
<b>Parte III</b>	
I modi ricavabili dalla scala minore armonica	81
A ipoionico $\flat 6$	81
B locrio $\sharp 6$	82
C ionico aumentato	82
D dorico $\sharp 4$	82
E frigio di dominante	83
F lidio $\sharp 2$	83
G ultralocrio	83
<b>Capitolo 16</b>	
Il modo ipoionico $\flat 6$	85
<b>Capitolo 17</b>	
Il modo dorico $\sharp 4$	87
<b>Capitolo 18</b>	
Frigio di dominante	89
<b>Una visione d'insieme</b>	
Classificazione dei modi	91
<b>Conclusioni</b>	99

# INTRODUZIONE

Una delle domande più difficili che si possano porre a un musicista è:

“Come si può definire il concetto di modo?,,

Noi non abbiamo la pretesa di rispondere in poche righe, ma, dopo aver letto e messo in pratica il contenuto delle pagine seguenti, voi non avrete più bisogno di una risposta, o quantomeno avrete sviluppato una vostra idea.

Il concetto di tonalità a cui siamo abituati, si basa sull'armonizzazione della scala. Per ragionare modalmente, è necessario pensare che ogni accordo può sostenere tante scale diverse.

Fissato un accordo, possiamo trovare un certo numero di scale che contengono le sue note, ma che differiscono per le altre. Proprio queste note (tensioni) ci permettono di distinguere la sonorità prodotta da ogni scala sull'accordo. Cambiare le tensioni significa cambiare ambientazione e quindi modo.

In ogni capitolo analizzeremo un modo legandolo ad un accordo.

Leggendo e svolgendo gli esercizi potrete suonare in maniera completamente nuova su accordi che conoscete da tempo.

Otterrete una visione d'insieme che vi permetterà di utilizzare le scale modali, in modo consapevole, su strutture armoniche che probabilmente avevate sempre concepito tonalmente.

# CAPITOLO 1

## IL MODO IONICO

---

Ecco una serie di ascolti che richiamano la sonorità ionica:

Titolo	Compositore
La Canzone del Sole	Lucio Battisti
Blue Moon (sezione A)	Richard Rodgers - Lorenz Hart
Here I Go Again	Whitesnake

Come nell'esempio 6, consideriamo la prima quadriade derivante dall'armonizzazione della scala maggiore. Sappiamo che in generale è un accordo maj7. Suonando la scala maggiore su questo accordo otteniamo una sonorità chiamata ionica e composta dalle seguenti note in relazione con la tonica:

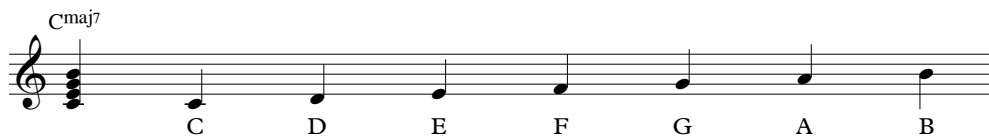
T	II M	III M	IV G	V G	VI M	VII M
---	------	-------	------	-----	------	-------

*Tensioni e risoluzioni sulla scala ionica: le note su fondino grigio sono quelle della quadriade maj7. Le note restanti sono le tensioni tipiche della sonorità ionica.*

Come più volte ripeteremo, ogni modo è legato indissolubilmente al suo accordo di riferimento. In questo caso una quadriade maggiore, con settima maggiore. Il fatto che la scala sia così intimamente legata all'accordo ci permette di considerare tutte le note della quadriade come risoluzioni, ovviamente rispettando le regole standard: la tonica è la massima risoluzione, seguita dalla quinta, poi dalla terza e infine dalla settima.

Siamo abituati a sentire la scala maggiore suonata sul primo accordo della sua armonizzazione; l'obiettivo da porsi nello studio di questa prima sonorità è quello di comprendere il punto di vista modale. La scala maggiore da vita ad armonizzazioni e infiniti argomenti tonali. **La scala ionica è invece quella scala che suonata sulla quadriade maj7 costruita sulla sua tonica, ha come tensioni la seconda maggiore, la quarta giusta e la sesta maggiore.** Proprio queste note rendono la **sonorità distinguibile.**

**Esempio 7.** Considerando la quadriade di Cmaj7 otteniamo C ionico:



**Esempio 8.** In generale, per capire se una frase è stata concepita modalmente, o per dare un'interpretazione modale di una frase musicale, si procede analizzando le note in relazione all'accordo e cercando di capire a quale scala modale il compositore si sta riferendo. Consideriamo:



*Modo ionico - fraseggio.*

La settima maggiore è utilizzata come nota stabile, infatti non compare come cromatismo (dura a lungo e si trova su tempi forti), compaiono le tensioni che caratterizzano la sonorità ionica: quarta giusta (terza battuta), sesta maggiore (quarta battuta), quindi giusto supporre che il compositore abbia deciso di evocare proprio la sonorità ionica.

**Esercizio 7.** Consideriamo due accordi maj7 a distanza di terza minore. Ad esempio Cmaj7 e E♭maj7. Pensiamo su ognuno degli accordi rispettivamente C ionico e E♭ ionico. Prima di tutto individuiamo le scale da usare e gli arpeggi dei due accordi:

Scala: C D E F G A B → Arpeggio: C E G B  
 Scala: E♭ F G A♭ B♭ C D → Arpeggio: E♭ G B♭ D

Individuati tutti questi elementi, possiamo improvvisare sulla cadenza data dai due accordi maj7.

Il risultato è del tutto nuovo rispetto alle successioni armoniche concesse dalla struttura tonale, infatti C e E♭ sono tonalità distanti tra loro: C non ha alterazioni, mentre la scala maggiore di E♭ ne ha tre, quindi per passare da una tonalità all'altra dovremmo preparare la modulazione inserendo un certo numero di accordi tra Cmaj7 e E♭maj7.

Al contrario pensando modalmente gli unici riferimenti sono l'accordo e la sonorità desiderata, quindi è concesso accostare questi due accordi nonostante la loro distanza tonale.

---

**Osservazione.** Prima di iniziare ad improvvisare sugli accordi è buona norma scrivere o memorizzare dei temi, in modo da comprendere bene la sonorità evocata dal modo che si sta considerando.

---

**Esercizio 8.** Ripetiamo l'esercizio precedente procedendo per terze minori:



Dopo aver eseguito questi esercizi dovrebbe essere chiaro che, sebbene il modo ionico sia semplice per l'orecchio, grazie al punto di vista modale può trovare applicazioni decisamente non ricavabili tonalmente.

## 1.1 SINTESI DEL MODO IONICO

---

Come dicevamo prima di iniziare la classificazione, ogni modo è un'entità indipendente dalla scala maggiore da cui è ricavata; tanto che possiamo fornirne una sintesi che evidenzi questa osservazione e metta in luce le caratteristiche del modo (le sue tensioni).

In questo caso specifico un'ottima sintesi del modo è la scala pentatonica maggiore. Ricordiamo che essa è composta da:

T	II M	III M	V G	VI M
---	------	-------	-----	------

Chiaramente **cinque note** non potranno evocare la sonorità ionica nella sua completezza, ma sicuramente queste cinque ne danno un'ottima sintesi. Provare per credere: basta eseguire gli esercizi del capitolo precedente utilizzando le pentatoniche maggiori. Avere a disposizione meno note significa avere meno possibilità di errore, il prezzo da pagare è la necessità di utilizzare tutte le possibilità dinamiche del nostro strumento e possedere un ricco vocabolario ritmico in modo da poter sopperire alla scelta ristretta di note.

Una volta compresa questa sintesi è necessario tornare al modo ionico vero e proprio. Un consiglio è di aggiungere una nota alla volta a partire dalla pentatonica. Possiamo tornare a suonare la settima maggiore in due modi: vedendola come sensibile della tonica, oppure suonando l'arpeggio dell'accordo maj7. Entrambi i modi di procedere sono validi, l'obiettivo è quello di saper riconoscere sempre quale nota stiamo suonando. La settima maggiore gioca un ruolo molto

particolare: è la sensibile, dunque tende irrimediabilmente a risolvere sulla tonica, ma al contempo, essendo presente nell'accordo guadagna stabilità, dandoci la possibilità di creare melodie estremamente sospese, ma non troppo tese.

Per quanto riguarda la quarta giusta è possibile inserirla nel fraseggio pensando, a tutta la scala ionica, ma ricordando sempre i passaggi precedenti: la triade nascosta nella pentatonica maggiore ci fornisce le più forti risoluzioni possibili. La pentatonica maggiore sintetizza già benissimo la sonorità ionica, l'arpeggio gioca il ruolo della triade in senso più lato, infine la scala ionica deve essere vista come somma di tutti gli elementi precedenti e non come una scala maggiore di cui non si riconoscono tensioni e risoluzioni.

---

**Osservazione.** *In conclusione utilizzando la scala pentatonica abbiamo introdotto subito la seconda maggiore e la sesta maggiore. Queste sono le tensioni più gestibili della scala. Abbiamo già parlato del ruolo ambiguo giocato dalla settima maggiore, mentre la quarta giusta, tra le note della scala ionica, è la più tesa sull'accordo maj7: con la settima forma un intervallo di tritono, non può che essere estremamente dissonante.*

---

Elenchiamo per passi il metodo di studio suggerito per il modo ionico:

1. Considerare la pentatonica maggiore avente come tonica la tonica dell'accordo maj7 considerato
2. Individuare all'interno della pentatonica la triade maggiore relativa all'accordo
3. Suonare consapevolmente tutte le note della scala pentatonica maggiore
4. Arricchire il fraseggio utilizzando l'arpeggio della quadriade in modo da includere la settima maggiore
5. Aggiungere la quarta giusta suonando l'intera scala ionica vedendola come sovrapposizione degli elementi utilizzati nei punti precedenti.