



Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Periodico dell'associazione
Gruppo di Analisi e Teoria Musicale (GATM)

Editoriale

Titolo: Premessa

Autore(i): Piero Gargiulo – Marco Mangani

Fonte: *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, Anno X, 2004/1, pp. v-vii
(*Le «strutture tonali» nei repertori polifonici*, a cura di Piero Gargiulo e Marco Mangani)

ISSN: 1724-238X

ISBN: 88-7096-222-9

Pubblicata da: LIM Editrice srl, Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca

Nessuna parte di questo articolo può essere riprodotta o trasmessa, in qualsiasi forma o mezzo, senza l'autorizzazione preliminare del Gruppo di Analisi e Teoria Musicale.

PREMESSA

Il termine inglese *tonality* e l'aggettivo *tonal* che ne deriva presentano una rilevante sfumatura semantica rispetto ai termini italiani «tonalità» e «tonale». Questi ultimi, infatti, si riferiscono tanto al concetto astratto («la tonalità armonica», «il sistema tonale») quanto al dato concreto («la tonalità di Re minore» etc.); non così in inglese, dove, quando ci si riferisce al dato concreto, si preferisce il termine *key* (*major key*, *key signature* etc.). Per avere un'idea più chiara di ciò che stiamo affermando, basti pensare al seguente esempio: nel manuale in linea del più diffuso programma informatico per la videoscrittura musicale e la realizzazione di *file* MIDI non si trova alcuna occorrenza del sostantivo *tonality* e l'aggettivo *tonal* compare un'unica volta, all'interno della parola composta *microtonal*; il termine *key* ricorre invece 96 volte.

Ciò non toglie che anche i musicologi anglosassoni abbiano, per un certo periodo, avvertito un disagio nell'estendere l'impiego di *tonal/tonality* al di fuori del repertorio della *common practice*, e in particolare alla cosiddetta «musica antica» (*early music*), dal momento che, anche nella loro lingua, quei termini si presentavano carichi di implicazioni legate alla tonalità fondata sulla sintassi armonica. L'accezione esclusivamente astratta del termine, tuttavia, che fa riferimento non a una determinata situazione, ma alla rete delle relazioni che governano in generale il parametro delle altezze, ha consentito che oggi si possa parlare di *Tonal structures in early music* (è il titolo del volume dal quale sono tratti gli articoli di Frans Wiering e di Margaret Bent che si propongono qui in traduzione) senza dover ricorrere alle virgolette: il lettore anglofono è ormai consapevole che in questo caso ci si riferisce alle relazioni tra i suoni in senso lato, non in rapporto a uno specifico sistema.

Noi, al contrario, quelle virgolette abbiamo ritenuto opportuno mantenerle. La decisione è parsa inevitabile poiché, a motivo della loro accezione concreta, i termini italiani sono ancora troppo legati a *un* particolare tipo di tonalità, quello appunto basato sulle norme della concatenazione accordale. E troppo forte è ancora, nel linguaggio corrente della musicologia italiana, la tentazione di contrapporre «modale» a «tonale», come se si trattasse di due criteri d'organizzazione del parametro delle altezze sì storicamente e fattivamente distinti, ma teoricamente equivalenti; tentazione che si lega all'altra, solo apparentemente contrapposta, di concepire il regno del «modale» come un paradiso perduto ricco di seduzioni ceciliane, da cui l'uomo sarebbe stato cacciato per aver addentato la mela dell'armonia triadica spinto dal serpente del basso continuo.

Vediamo adesso, in estrema sintesi, il contenuto del presente fascicolo.

Nel primo dei due articoli introduttivi Piero Gargiulo propone un quadro del concetto di modalità in polifonia, così come delineato da alcuni teorici italiani del primo Cinquecento, anche valorizzando testimonianze meno investigate rispetto alla consolidata tradizione e comunque fornendo una visione complessiva dei problemi, nell'iter che porta dal *Thoscanello* (1523) di Pietro Aaron alle *Istitutioni Harmoniche* (1558) di Gioseffo Zarlino e che evidenzia le finalità dei trattatisti più intenti a cercare una relazione sempre più intensa tra dettami speculativi ed esigenze pratiche: quelle che proprio Aaron mostra di valorizzare come più convinto e innovativo precursore.

A seguire, Marco Mangani fa il punto sullo stato del dibattito moderno: il contributo di Meier e la conseguente dialettica con Dahlhaus circa la legittimità della classificazione dei modi polifonici in autentici e plagali; le riflessioni di Powers e l'evoluzione del suo pensiero; le estensioni 'all'indietro' e 'in avanti' dell'indagine sulle *tonal structures*; le recentissime considerazioni di Wiering sull'approccio storico alla modalità polifonica, con la suddivisione del percorso dei modi in quattro fasi distinte.

Dopo i contributi di Margaret Bent e Frans Wiering qui proposti nelle rispettive traduzioni (si ringraziano gli autori per aver concesso la loro cortese autorizzazione), tre saggi espressamente commissionati offrono altrettanti spunti d'indagine su teoria e composizione modale dal Trecento al Seicento.

Marco Della Sciucca, rileggendo alcune parti del *Lucidarium* di Marchetto da Padova, esamina la questione dei modi commisti, cioè quelle melodie che presentano al proprio interno movenze tipiche di modi diversi rispetto a quello proprio di base e valorizza soprattutto la cosiddetta *interruptio* (ossia l'articolazione interna della specie), nella misura in cui consente con maggior efficacia la riconoscibilità modale e nella convinzione che il concetto di commistione sia un elemento essenziale alla comprensione di un repertorio, il gregoriano, che si fonda per buona parte proprio su raffinatissimi giochi di variazioni modali.

Francesco Rocco Rossi analizza la *Missa Vinus vina vinum* del franco-fiammingo Guillaume Faugues, compositore del tardo Quattrocento inserito da Tinctoris tra i musicisti più rappresentativi (insieme a Ockeghem, Regis, Busnois, Dunstaple, Binchois, Du Fay), quali appaiono elencati nel prologo del *Liber de arte contrapuncti*. Anticipatore, nelle sei messe pervenute, di importantissime novità compositive (impiego di *cantus prius factus* strumentale, uso sistematico della parodia e utilizzo del canone strutturale *tenor-contralto*), Faugues offre con la *Missa Vinus vina vinum* una valida antitesi alla diffusa convinzione circa l'impossibilità di applicare una qualsivoglia forma di analisi modale alla polifonia quattrocentesca: vi si oppone infatti proprio l'assetto di questa messa, elaborata su un *cantus firmus* la cui ambigua natura modale (V modo o V modo trasposto alla quarta superiore) è di volta

in volta chiarita dalle voci circostanti che, con il loro regolare avvicendamento, concorrono a determinare la struttura formale del brano.

Rodobaldo Tibaldi fa il punto della situazione sulla teoria degli otto modi all'inizio del Seicento (visti soprattutto attraverso la descrizione che ne dà Banchieri sia nella *Cartella musicale*, sia nell'*Organo suonarino*) e la loro intersezione con i toni salmodici usati in un contesto polifonico, contribuendo così a chiarire che alcuni degli equivoci sorti dalla lettura di Banchieri (come attestano alcune fonti coeve) e dalla continua commistione tra modi e toni siano da attribuire solo in parte alle parole del teorico, quanto piuttosto derivino sostanzialmente dalla prassi liturgico-musicale. Riflettendo sulle commistioni tra gli otto modi di canto fermo, gli otto toni salmodici e i dodici toni per lo più di tradizione zarliniana, il saggio indaga anche in testimonianze di repertorio, per rilevare presenze o assenze della teoria esposta da Banchieri.

Ci auguriamo che questo numero della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» contribuisca a far sì che per i repertori polifonici, in un prossimo futuro, sia possibile parlare di strutture tonali in senso lato, evitando il ricorso alle virgolette.

Firenze, novembre 2004

P.G. e M.M.