



Giovanni Piana

*Annotazione sull'origine e sull'impiego
dei termini "modo" e "tono"*

1. Modulazione

2. Modo

3. Esempi

4. Tono

1998

Questo testo è tratto da lezioni tenute nel 1998 nel corso di Filosofia Teoretica presso l'Università degli Studi di Milano sul tema "Problemi filosofici ed epistemologici nella teoria greca della musica. Con una introduzione alle nozioni generali di fenomenologia dello spazio sonoro". Gli esempi musicali sono in formato Mp3. Per il loro ascolto è necessario che sia attivo un programma di lettura di questo formato e che l'estensione Mp3 sia associata ad esso.

§ 1. *Modulazione*

È noto che, in passato, le espressioni *tono* e *modo* sono state talora usate come sinonimi – secondo un’equivocità talvolta criticata, talvolta tollerata – insieme al termine di *tropo* più presto caduto dall’uso. Con *modo* siamo rimandati al medioevo latino, mentre *tono* e *tropo* sono ricordi greci. Zarlino, che preferisce il termine di modo, ammette comunque entrambi gli usi – “Modo o Tuono che lo vogliamo dire”¹ – propone una spiegazione sull’origine del termine che rimanda a *modus* nel senso di *regola* e di *misura*:

“Si debbe adunque avvertire, che questa parola Modo (oltre d’ogn’altra sua significatione, che sono molte) significa propriamente la Ragione; cioè, quella Misura, ò Forma, ch’adoperiamo nel fare alcuna cosa, la qual ne astrenghe poi a non passar più oltre; facendone operar tutte le cose con una certa mediocrità, ò moderatione (...). Imperoche tal mediocrità, ò moderatione non è altro, che una certa maniera, over ordine terminato e fermo nel procedere, per il quale la cosa si conserva nel suo essere, per virtù della proportione, ch’in essa si ritrova; che non solo diletta; ma etiandio molto giovamento apporta. De qui viene, che se per caso, over’à bello studio tal ordine da essa si allontana, non si può dire, quant’offendi; e quanto il sentimento aborrisca. Havendo adunque i Musici e i Poeti Antichi considerato tal cosa; perche gli uni e gl’altri erano una cosa istessa (...) chiamarono le loro compositioni Modi; nelle quali sotto varie materie per via del Parlare accompagnate l’una all’altra con proportione esprimevano diversi Numeri, ò Metri, e diverse Harmonie”².

L’idea è dunque quella di una *ragione interna del canto*, che mantiene ad esso coerenza ed ordine, conferendogli la propria identità (“una certa maniera, over ordine terminato e

¹ *Istitutioni harmoniche*, 1589, Parte II, Cap. IV.

² *ivi*, Parte IV, Cap. I.

fermo nel procedere, *per il quale la cosa si conserva nel suo essere*"); una "forma", come anche si dice, che pone dei limiti che non possono essere oltrepassati ("la quale ne astrengere a non passar più oltre"). La "moderazione" consiste proprio nel fatto che sono stabiliti questi limiti. In particolare, si pensa qui al metro poetico, sottolineando l'unità tra poesia e musica.

Poco oltre tuttavia lo stesso Zarlino completa questa spiegazione connettendo *modus* al verbo *modular* che associa senz'altro la misura e la regola al canto: "Sono anco detti Modi da questa parola latina Modus, che deriva da questo verbo Modulari, il quale significa Cantare; over sono detti Modi dall'ordine moderato, che si scorge in loro; imperoche non è lecito, senz'offesa dell'udito passar'oltre i loro termini, e di non osservar la proprietà e natura di ciascuno"³.

In effetti la parola *modo*, nella sua accezione musicale, deve essere strettamente connessa con parole come *modulare* o *modulazione*. Quest'ultima – che nella terminologia del linguaggio tonale ha finito per indicare il passaggio di tonalità – ha in realtà in tutta la tradizione antica un significato che rimanda in modo molto generale all'andamento melodico, all'uso "armonioso" della voce⁴, al cantare puro e semplice. Ancora in Zarlino: parlando degli "strumenti naturali" – e quindi delle parti del corpo interessate all'emissione della voce – "come sono la Gola, il Palato, la Lingua, le Labbra, i Denti, e finalmente il Polmone, formate dalla natura; le qual parti essendo mosse dalla Volontà; e dal movimento di esse nascondone il Suono, e dal Suono il Parlare; nasce poi la Modulazione, overo il Cantare..."⁵. Più precisamente egli dice, sottoli-

³ *ivi*, Parte IV, Cap. II.

⁴ La voce "modulazione" del Vocabolario dell'Accademia della Crusca (vol. III, p. 1048, ed. Firenze 1691) è molto povera ma anche molto espressiva: "*Modulazione*. Misura armonica. Lat. modulatio. Come voce, senza modulazione, è quasi voce di Pica, così orazione, senza divozione, è quasi muggito di bue". Pica è la gazza.

⁵ *Istitutioni*, Parte I, Cap. V.

neando il problema della discretezza, che: “Le voci discrete, ò sospese con intervallo adunque sono quelle, che sono principalmente considerate dal Musico; dopoi li Suoni applicati ad esse; perciò che da questi e da quelle senza differenza alcuna si forma ogni nostra Cantilena. Questa ogn'uno la chiama Canto, dal Cantare; il quale è Modulatione, che nasce principalmente dalla voce humana”⁶.

È interessante notare che Zarlino caratterizza come improprio l'impiego della parola modulazione in rapporto al canto fermo, mentre questo termine verrebbe usato propriamente in rapporto al canto figurato. Ciò ha il senso di richiamare l'attenzione sull'idea del movimento come essenziale alla melodia. La modulazione è infatti “un movimento fatto da un suono all'altro per diversi intervalli, il quale si ritrova in ogni sorte d'harmonia e di melodia”. Ma laddove non c'è “varietà di tempo”, “procedendo equalmente da un intervallo all'altro per il medesimo tempo come si fa nei Canti fermi, e questa è detta modulatione impropriamente”, mentre nel canto figurato, “nel qual cantiamo non solo con semplici suoni e semplici elevationi e abbassamenti de voci; ma si muoviamo ancora da un intervallo all'altro con veloci e tardi movimenti; secondo il tempo mostrato nelle sue figure cantabili; e questa è detta modulatione propriamente”⁷. Il modo diventa dunque la specificità del canto – il suo *andamento melodico* caratteristico⁸.

Si tratta di ambiti di significato che risalgono alle fonti della trattatistica medioevale. Il termine *modulatio* può assumere un significato così generale che numerosi trattati lo ri-

⁶ *ivi*, Parte II, Cap. XIV.

⁷ *ivi*.

⁸ In molti casi questa espressione di “andamento melodico” potrebbe essere sostituita a modulazione senza variazione di senso: Ad es.: “Et se bene il Tenore venisse à finire in altra chorda, che nella finale, questo non sarebbe di molta importanza; pur che si habbia proceduto nella sua modulatione secondo la natura del Modo della cantilena” (*ivi*, Parte III, cap. LIX)

prendono nella stessa definizione della musica. A cominciare dalla definizione agostiniana: “Musica est bene modulandi scientia” (*De Musica*, I). “La musica è una perizia consistente nella modulazione nel suono e nel canto, cioè una scienza nella quale si è esperti nel modulare, cioè nel cantare dolcemente” (*Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens, id est scientia, qua quis peritus est modulare, id est dulciter cantare*) scrivono Johannes de Muris (*Speculum musicae*) e Jacobus Leodiensis (*Speculum musicae*) riprendendo queste definizioni da Isidoro Ispanicus (*De Musica*). Ancora da Isidoro viene ripetuta da numerosi trattati la caratterizzazione della musica come “modulatio vocis et concordia plurimorum sonorum”. Anche l’idea che la musica sia anzitutto “peritia modulationis” nel suono e nel canto, o semplicemente “ars modulationis” si ritrova in molti trattati (ad es. Rabano Mauro, *De universo*).

Il canto (*cantus*) a sua volta “est inflexio vocis et modulatio” (Ieronimus de Moravia, *Tractatus De Musica* e Johannes Ciconia, *Nova Musica*). In Adam De Fulda (*Musica*) si distingue un’“emissione vocale usuale”, che è canto derivante dal puro istinto della natura, che è comune agli uomini ed agli animali, dalla “emissione vocale *regolata*” che è invece “*modulatio dulcissima*”⁹.

Attraverso questo nesso con la *modulatio*, canto, melodia e modo vengono così strettamente legati tra loro.

Nel *Nouveau Système de musique théorique*, cap. VI, Rameau osserva che “la modulazione non è altra cosa che il progresso dei suoni fondamentali e quello dei suoni compresi nei loro accordi” (*la Modulation n’est autre chose que le progrès des Sons fondamentaux, et celui des Sons compris dans leurs Accords*). Questa nozione diventa così sottilmente ambigua per quanto riguarda il riferi-

⁹ Per i riferimenti alla trattatistica medioevale si veda il *Thesaurus Musicarum Latinarum*, TML, <http://www.music.indiana.edu/tml/start.htm>

mento al canto (melodia) ed all'armonia. Da un lato ci si riferisce ancora, come nell'uso antico, ad una successione lineare di suoni, dall'altro questa successione riguarda anzitutto il basso fondamentale e le note degli accordi costruiti su di essi, e dunque un percorso armonico che può restare all'interno della tonalità ma anche realizzare un movimento da tonalità a tonalità: del resto, secondo Rameau, il movimento primario del basso fondamentale è un movimento per quinte. Si vede così, in questa semplice osservazione sul termine di modulazione, il profondo mutamento di senso che esso è destinato a ricevere in rapporto al linguaggio della tonalità.

§ 2. *Modo*

Naturalmente venendo ad una nozione più specifica di modo dobbiamo essere un poco più precisi. Conviene allora prendere le mosse dalla semplice alternanza di toni e semitoni nell'ottava che potremmo chiamare *schema intervallare di base*, ovvero *schema intervallare della scala del modo*. Si tratta di una suddivisione di base dello spazio sonoro (ottava, ma anche eventualmente un intervallo di grandezza inferiore), che rappresenta un'impalcatura sulla quale si presenta una suddivisione di secondo livello che riguarda, per dirla in breve, la distribuzione del "peso" delle note attribuito a questa o a quella posizione della suddivisione di base.

Va da sé che la costanza dello schema intervallare di base è una condizione di "ordine interno"; quanto all'articolazione di secondo livello, essa conferisce allo spazio il carattere di uno "spazio architettato", cosicché non vi è solo una differenza nell'ordine di successione, nell'alternanza regolare di toni e semitoni, ma anche una sorta di regolare *marcatura* di questo o quel momento della costruzione musicale. La parola "modo" può essere riferita ad entrambi i livelli di articolazione *considerati nella loro unità* – restando aperta la possibilità di *restringere* il significato di questa parola al semplice *schema*

intervallare di base. Conviene allora distinguere, nell'impiego del termine modo, anzitutto un'accezione *propria* da un'accezione *impropria* (ovvero *ristretta* e *riduttiva*). Il puro e semplice schema intervallare di base istituisce infatti nulla più che una successione di intervalli e riguarda unicamente l'idea di un ordine scalare. In rapporto ad esso sarebbe opportuno parlare di *scala* piuttosto che di *modo*. “Modi e scale non sono affatto identici, e se uno desidera imparare qualcosa di più della natura dei modi gregoriani non deve fermarsi alle note, ma deve arrivare a comprendere le leggi melodiche che governano il loro uso”¹⁰.

È infine opportuno introdurre un'accezione *estesa*. In effetti, mentre nella nozione *propria* vengono chiamati in causa modi di intendere gli schemi intervallari di base, ed eventuali “regole” conseguenti, vi possono essere anche elementi che la pratica musicale propone come caratteristici del modo in quanto associati ad esso da consuetudini legate all'esecuzione, che possono avere una grande importanza nella riconoscibilità del modo. Si può trattare di elementi di carattere strettamente musicale, ad esempio tipi particolari di ornamentazioni, vulture motiviche caratteristiche, scelte di registro, scelte ritmiche o timbriche che possono essere legate prevalentemente ad un modo piuttosto che ad un altro. Tuttavia si può arrivare a includere nelle caratteristiche del modo anche elementi che si allontanano dagli aspetti propriamente musicali e che appartengono piuttosto al contesto socio-culturale, come l'esecuzione riservata a particolari occasioni di incontro sociale, a determinate celebrazioni, riti religiosi ecc. Tra questi elementi va incluso anche il possibile riferimento ai contenuti delle canzoni, in generale alla loro “destinazione”. L'idea di un *etos* dei modi si radica certamente nella nozione *estesa*, piuttosto che in quella *propria*, e trae da queste “estensioni” le proprie

¹⁰ K. Jeppesen, *Counterpoint. The polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*, New York 1992, p. 63.

motivazioni e ragioni d'essere. La discussione sul suo buon fondamento è spesso fuorviata dal fatto di non tener conto di questa circostanza.

In rapporto alla nozione estesa va indubbiamente considerato quanto osserva Henri Potiron sull'impiego della parola *modus* in Boezio: «...Occorre dissipare un equivoco. Boezio dice in effetti a proposito delle arie lidie e frigie '*Lydius modus et Phrygius*'. Si sarebbe tentati di tradurre con "modo" nel senso attuale, cioè "armonia" nella terminologia greca. Ma *modus* ha preso questo senso solo nel Medioevo. Mai Boezio, e nemmeno il suo predecessore Marziano Capella hanno inteso il termine così... Qui esso ha il suo significato più ampio, cioè: maniera, carattere, come *tropos* in greco. Altrimenti bisognerebbe ammettere che le arie lidie e frigie sono lascive o dure *in ragione della loro ottava modale*, cosa che è manifestamente assurda. Si può veramente pensare che la struttura di una ottava (natura degli intervalli, divisione per quarta e quinta, o per quinta e quarta) sia sana o lasciva, dolce o dura, e che i fanciulli debbano essere educati solo ad alcune tra esse? Non si può trattare che del *carattere* (*modus*=maniera) dato a certi cantini e non dell'ottava modale che viene loro attribuita, abbastanza artificialmente d'altronde dalla nomenclatura teorica: il modo stesso (in senso moderno) ha un carattere solo per via dell'uso che si fa di esso»¹¹

¹¹ H. Potiron, *Boèce théoricien de la musique grecque*, Paris 1954, p. 39.

3. Esempi

Per illustrare la differenza tra scala e modo nella modalità di tradizione europea, si consideri il nono modo di Zarlino (secondo la classificazione della prima edizione delle *Istitutioni* del 1558), e lo si metta a confronto con il secondo. Entrambi iniziano dalla nota *la*. La *scala* del nono modo è del tutto identica a quella del secondo, entrambi hanno la stessa suddivisione di base. Ma il secondo modo è *ripartito* in diatessaron + diapente (*la-re-la*) e va considerato come il corrispondente “plagale” del primo modo (*re-la-re*), mentre il nono modo è ripartito in diapente + diatessaron (*la-mi-la*), cosicché è differente il modo di intendere la suddivisione di base. Naturalmente una simile differenza deve essere “fatta notare” all’interno della composizione concreta, cosa che avviene negli esempi citati dallo stesso Zarlino nelle prime battute della composizione. Così nel caso del *secondo modo*:

SOPRANO.
TENORE.

il tenore scende da *re* a *la*, mentre il soprano tiene il *la*. La nota finale in entrambe le voci è il *re*, essendo il secondo modo da considerarsi come “plagale” del primo. Si presti attenzione anche alle cadenze intermedie (*fini mezani*). Ad es. in batt. 11 il soprano conclude su *re* e riprende con *la*, mentre il tenore riprende con *re*. Ed ancora il *la* chiude sia nel soprano che nel tenore in battuta 22, ecc.

1
SOPRANO.
TENORE.

5

9

13

17

21

25

29

33

37

41

45

49

Detailed description: This block contains a musical score for Soprano and Tenor, spanning measures 1 to 49. The score is written in two systems, each with a Soprano staff (treble clef) and a Tenor staff (bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music consists of a series of eighth and quarter notes, with some rests and dynamic markings. The Soprano part starts on a high note and descends, while the Tenor part starts lower and also descends, mirroring the Soprano's movement. The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, 37, 41, 45, and 49 indicated at the beginning of their respective lines.



Nel caso del *nono modo*

5
SOPRANO.

TENORE.

Detailed description: This block contains a musical score for Soprano and Tenor, spanning measures 5 to 21. The score is written in two systems, each with a Soprano staff (treble clef) and a Tenor staff (bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music consists of a series of eighth and quarter notes, with some rests and dynamic markings. The Soprano part starts on a high note and descends, while the Tenor part starts lower and also descends, mirroring the Soprano's movement. The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 5, 11, 17, and 21 indicated at the beginning of their respective lines.

sia soprano che tenore entrano in *mi* che, dopo un *gruppo*, scende a *la* a partire dal quale la scala modale viene enunciata per esteso in entrambe le voci. L'*architettura dello spazio sonoro* si presenta prima della pura successione scalare degli intervalli come una sorta di orientamento per le intenzioni di ascolto.

1
SOPRANO.
TENORE.

5

10

14

19

23

27

31

The image shows a musical score for Soprano and Tenor. It consists of two staves, Soprano and Tenore, with measures numbered 1, 5, 10, 14, 19, 23, 27, and 31. The music is written in a single system with a common time signature. The Soprano part is in a higher register than the Tenore part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Nel trattare ciascun modo, Zarlino accenna anche all'atmosfera affettiva, ma riferendo costantemente ad altri le opinioni sull'argomento mostra un certo scetticismo in rapporto a questo lato della questione. Inoltre egli richiama l'attenzione sul fatto che la stessa pratica musicale, aderendo a quelle opinioni, contribuiva a consolidarle. Ad esempio per il secondo modo egli osserva che *“volevano alcuni, che ‘l Secondo modo contenesse in se una certa gravità severa, non adulatoria; e che la sua natura fusse lagrimevole, e humile; di maniera che mossi da questo parere, lo chiamarono Modo lagrimeuole, humile, e deprecativo. La onde si vede, che havendo gli Ecclesiastici questo per fermo, l'hanno usato nelle cose meste, e lagrimeose; come sono quelle delli tempi Quadragesimali, e di altri giorni di digiuno; e dicono, che è Modo atto alle parole, che rappresentano pianto, mestitia, sollicitudine, cattività, calamità, e ogni generatione di miseria; e si trova molto in uso ne i loro canti”*. Nel caso del nono modo invece *“alcuni l'hanno chiamato aperto, e terso, attissimo ai versi lirici; la onde se li potranno accommodar quelle parole, che contengono materie allegre, dolci, soavi, e sonore: essendo che (come dicono) hà in sè una grata severità, mescolata con una certa allegrezza, e dolce soavità oltra modo”*¹².

¹² *Istitutioni* (1558), IV, cap. 19 e cap. 26 – I corsivi sono miei.

Facendo riferimento ai *raga*, è possibile illustrare assai bene le tre nozioni di modo che abbiamo distinto parlando di nozione *propria*, *impropria* ed *estesa*. Uno standard di classificazione dei raga ormai largamente affermato è esemplificato da una “scheda” che contiene le seguenti indicazioni:

That – >ovvero scala di base

Aroha – >indicazione delle note caratteristiche in direzione ascendente

Avaroha – >indicazione delle note caratteristiche in direzione discendente

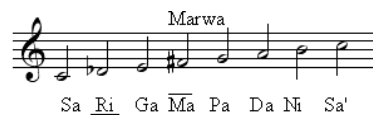
Vadi – >indicazione della nota “più importante”

Samavadi – >indicazione della seconda nota per importanza

Pakad→indicazione di una figurazione melodica caratteristicamente impiegata dal raga in questione.

Talvolta viene indicato l’orario di esecuzione, orario che sottintende il riferimento all’atmosfera affettiva, all’occasione di esecuzione, ecc.¹³

Nel caso del That si ha dunque la nozione riduttiva del modo. Ad un unico That sono riportabili un’amplessissima molteplicità di raga. Perciò un raga assume il proprio profilo dalla forma della direzione ascendente e discendente così come dalla indicazione delle due note strutturalmente più importanti, oltre che nel numero delle note che può eventualmente essere diverso nell’una o nell’altra direzione. Il pakad e l’orario di esecuzione appartengono invece alla nozione estesa, l’uno rappresenta un elemento di riconoscibilità del raga strettamente musicale, mentre il secondo riguarda il “senso” del raga in un’accezione ampia del termine e sarà inteso normalmente secondo un’inclinazione simbolica piuttosto che prescrittiva. Ad esempio nel caso del raga Marwa si indicherà l’appartenenza al That omonimo (in generale i That prendono nomi da raga)



¹³ Per un’ampia rassegna di raga secondo questo standard di classificazione, che può prevedere qualche indicazione aggiuntiva, cfr. <http://www.aoe.vt.edu/~boppe/MUSIC/RAGA/hraga.html#17>

e si specificherà che il raga è eptatonico in direzione ascendente ed esatonico in direzione discendente:



Vadi è rappresentata dalla nota Re *ff* e Samavadi dalla nota La, mentre il Pakad dal seguente motivo:



Si tratta infine di un raga del calar del sole. – In rapporto ai raga risulta anche con particolare chiarezza il carattere astrattamente teorico dei *sistemi dei modi*. Prima di tutto vi sono le melodie. Prendendo l'avvio da esse, risulterebbe naturale pensare che si possano dare i più disparati schemi intervallari e che essi non siano senz'altro raccolti in un sistema unitario o che sia già dato in via preliminare un metodo per raccogliarli insieme. Tuttavia uno dei compiti che la teoria musicale si è proposta sotto ogni cielo è quello di individuare tipologie, di realizzare classificazioni – cosa del resto tipica di ogni compito di riflessione teorica in genere – arrivando a veri e propri “sistemi di modi”. Naturalmente vi saranno delle affinità tra i modi e dunque diverse possibilità di raggruppamento. A

loro volta queste sistemazioni teoriche non potevano che interagire con la pratica stabilendo per essa un ambito di riferimento ed eventualmente un campo di regole più o meno nettamente definite (e talora anche imbrigliando la pratica).

Per quanto riguarda gli aspetti teorici occorre distinguere tra puri raggruppamenti effettuati con *criteri empirici*, da quelli che derivano da *considerazioni strutturali interne*, tendenti a prospettare un vero e proprio *corpo sistematico* realizzato da un lato tenendo sempre d'occhio la realtà musicale, dall'altro non esitando a ricorrere a schematismi concettuali.

Un esempio di questo secondo tipo è naturalmente il sistema dei modi di tradizione europea, che poggia sulla possibilità a priori di generare altri schemi da uno schema secondo una regola di *rotazione*. Ogni elemento del sistema ottenuto per rotazione sarà relativamente omogeneo ad ogni altro formando per così dire una “famiglia” di modi. Ad esempio, nel sistema modale di tradizione europea non vi saranno mai due semitoni consecutivi, o un intervallo di ditono, ecc., e questo in stretta dipendenza dal modo della loro costruzione. Una simile regola di rotazione è presente anche nell'organizzazione dei *murchana* nell'antica musica indiana. Essendo fondato su una regola, il numero dei “modi” possibili è strettamente determinato una volta che si sia data una scala di base. Ma ciò vale appunto solo per le scale di base e dunque per la nozione *impropria* di modo. Come abbiamo visto in precedenza, una stessa scala può sostenere più di un modo ed il numero dei modi in senso proprio può essere soggetto a discussione. Nel caso dei dieci That di Bathkande (1860–1936), essi non sono derivabili per rotazione l'uno dall'altro:

The image displays ten musical scales (ragas) in a 5-line staff format. Each scale is represented by a sequence of notes on a staff, with a vertical bar line separating the first and second parts of the scale. The scales are: Bilaval, Khammaj, Kafi, Asawari, Bhairavi, Bhairav, Kalyan, Marwa, Purvi, and Todi.

ma la loro individuazione deriva da una riflessione *empirica*, ovvero dall'idea che – tollerando eccezioni e con un po' di buona volontà – la grande varietà dei raga possa essere ricondotta, *per quando riguarda la struttura scalare di base*, ad uno di questi dieci tipi.

§ 4. Tono

Uno schema intervallare è in sé qualcosa di *astratto*, che può essere considerato anche indipendentemente da qualche specifico fatto sonoro. Ci possiamo allora chiedere come uno schema intervallare possa concretizzarsi, e la risposta, del tutto a portata di mano, ci fornirà una prima introduzione della nozione di *tono*.

Si tratterà infatti di determinare la “nota” iniziale a partire dalla quale potranno essere fissate tutte le altre secondo la distribuzione degli intervalli proposti nello schema.

La parola “tono” usata in questo contesto ha un senso che abbraccia sia il riferimento ad una nota determinata sia al fatto che, risuonando concretamente, essa rende possibile la traduzione dello schema astratto in un evento sonoro concreto.

A. Auda, *Le modes et les Tons de la musique*, Bruxelles 1931, p. 19: “Nel senso più ristretto la parola tono (*ton*) designa semplicemente il grado della scala che serve di base al modo, il grado nel quale si fissa il punto di par-

tenza della sua ottava o della sua ‘armonia’ per parlare come gli Antichi”. – “Il modo regge in un modo astratto, teorico, i rapporti mutui degli intervalli; il tono traduce questi stessi rapporti sensibilmente situandoli nella scala dei suoni”, *ivi*, p. 20.

Sullo sfondo vi è pur sempre un’accezione della parola “tono” che, nelle sue origini greche, può indicare semplicemente il timbro della voce, e dunque il suono (questa accezione si è mantenuta ad esempio nel tedesco *Ton* ed anche per certi usi correnti dell’italiano *tono*). Ma per questo impiego si può pensare soprattutto alla parola “intonazione” (*intonatio*) non solo nel senso della correttezza dei rapporti intervallari in un’esecuzione, ma soprattutto in un senso che richiama l’“intonare un canto” ovvero il *dar voce ad esso*. *Tono* è dunque anzitutto quella che potremmo chiamare la “nota di intonazione”, la nota su cui lo schema intervallare viene intonato – con una duplice sfumatura di senso del termine: l’intonare come “dar voce” e l’intonare come stabilire correttamente gli intervalli, cosa che richiede in via di principio una *nota di intonazione*. Bononcini dice esplicitamente: “Si chiama *tuono* dal verbo *intuonare*”. Così come *modo* dal verbo *modulare*¹⁴.

Naturalmente la nota di intonazione assume, proprio in quanto è il suono sul quale il canto viene messo in voce, il carattere di riferimento a partire dal quale viene commisurato l’intervallo di ogni singola nota. Secondo Danielou la nota assunta come nota di riferimento, che egli chiama impropriamente “tonica”, nella musica modale risuona molto spesso e tende ad assumere carattere di pedale, e questo non per una ragione meramente pratica, per facilitare l’intonazione dei cantanti, ma anche per mantenere la presenza di una relazione

¹⁴ G. M. Bononcini, *Musico pratico*, Parte II, cap. XV, Bologna 1673, p. 121. Peraltro nel testo di Bononcini, a parte la diversa etimologia, modo e tono sono impiegati in un senso affine. Si stabilisce solo una preferenza per l’uso di tono per il canto fermo e di modo per il canto figurato, forse un’eco un po’ distorta dell’osservazione di Zarlino secondo cui l’espressione modo sarebbe usata impropriamente nel caso del canto fermo.

intervallare fissa per ogni nota della melodia, oltre le relazioni mobili degli intervalli tra loro¹⁵. Questo pedale peraltro non ha bisogno di essere la nota caratteristica della struttura melodica del brano. Talora “strumenti a percussione, come tamburi, cimbali, ecc. possono essere sufficienti a determinare questa tonica” (p. 29).

Con ciò si comprende anche il fatto che, nonostante la netta differenza tra le due nozioni, tra esse possano sorgere equivocità. Infatti, *in presenza di una standardizzazione della suddivisione di base dell’ottava*, il modo *nella sua forma non trasposta* può essere per così dire *solidamente* riferito ad un determinato “tono”, cosicché questo è in grado di indicarlo. Di qui sorgono le dizioni comuni che indicano il modo attraverso il tono, come modo *di re*, modo *di mi*, ecc., dizioni che naturalmente sono equivoche, ma di una equivocità non priva di giustificazioni. Questa possibilità non ha in ogni caso nessun senso in rapporto al linguaggio tonale, dove il modo maggiore o minore diventano una sorta di attributo del “tono”, che sembra aggiungersi ad esso come una sua specificazione particolare.

Il modo può naturalmente anche essere trasposto mediante l’impiego di alterazioni, ed in particolare i modi possono essere ordinati all’interno di un unico tono, come fa Vincent nel suo volume *The diatonic modes in modern music*¹⁶. In questo caso risulta particolarmente chiara la differenza rispetto al rapporto modo/tono nel linguaggio della tonalità. Vincent, a dire il vero, parla ancora di *tonality*, in un’accezione estesa del termine, cosa che a mio avviso sarebbe meglio evitare, tanto quell’accezione è diversa da quella consueta. Si tratta infatti, assumendo ad esempio, come modo privo di alterazioni il *modo di re*, di introdurre via via le alterazioni *fa#*,

¹⁵ *Introduction to the study of musical Scales*, Published by The India society, London 1943, p. 27.

¹⁶ Curley Music Publishers, Hollywood, 1974, p. 255.

do#, *sol#*... passando così, tenendo conto della terminologia medioevale, dal modo dorico al modo misolidio, al modo ionico, al modo lidio, ecc. In questa sistemazione le *alterazioni* in questione meritano di essere chiamate *modulanti* in un'accezione del tutto diversa da quella corrente in quanto in esse non si passa da una tonalità all'altra, ma da un modo all'altro restando all'interno dello stesso "tono". Si noti come possiamo trarre di qui esempi quando mai persuasivi dell'importanza che ha nella musica il *modo dell'intendere*: così una sequenza come



può essere *intesa* come un segmento di tonalità di la maggiore, ma anche come un modo lidio trasposto nel tono di *re*, e la differenza è assai più profonda – rimandando a contesti musicali ed a “grammatiche” interamente differenti – di quanto normalmente si sia disposti ad ammettere. In linea generale si ha la sensazione che la modalità sia considerata uno stadio anteriore e preparatorio destinata a sfociare nella tonalità, cosicché anche la musicologia più severa non esita ad usare la terminologia della tonalità in direzione retroattiva.

Nello stesso tempo proprio questo intreccio di possibilità e la molteplicità dei giochi che è possibile elaborare su di esse rappresentano un sorgente a cui hanno potuto attingere a piene mani i linguaggi musicali. Questo gioco dell'espressione fa naturalmente parte della vicenda storica. Invece la distinzione tra tono e modo, che è concettualmente del tutto chiara, rimanda alla differenza tra qualcosa che si sente o qualcos'altro che non si sente, ovvero che si sente solo per il tramite dei suoni: *la differenza tra tono e modo può essere infatti ricondotta alla differenza fondamentale tra suono e intervallo*. Ciò che rappresenta, come pura grandezza, un che di astratto se non viene determinato dai suoni che lo delimitano, è an-

zitutto *l'intervallo*. L'intervallo in sé è un nulla. Esso diventa qualcosa sotto il profilo fenomenologico, cioè come entità effettivamente udita, solo attraverso i suoni concepiti come suoni che, delimitando l'intervallo, lo pongono in essere. *Questa possibilità di intravedere alle spalle della distinzione tra modo e tono quella tra intervallo e suono mostra che essa non appartiene a questo o a quel linguaggio della musica, ma a quel sottostrato di nozioni che dobbiamo attribuire ad una teoria della musica considerata da un punto di vista generale, ai suoi concetti elementari – esattamente come vi appartengono le nozioni di suono e di intervallo tra i suoni.*
