

Anno Accademico 2004-2005  
Università di Padova  
Facoltà di Lettere e Filosofia  
Corso di Elementi di Armonia e Contrappunto

Appunti sulla modalità  
dall'antica Grecia al secolo XVI

*(integrazione alle letture assegnate)*

a cura di Giovanni Zanovello  
e-mail: [giovanni.zanovello@unipd.it](mailto:giovanni.zanovello@unipd.it)

## Premessa

*Modo: scala o tipo melodico?*

Il concetto di modalità musicale nella più comune formulazione risponde ad esigenze di classificazione dei brani e definizione della struttura tonale. Esso permette, in altre parole, di raggruppare brani omogenei e di stabilire una gerarchia di suoni più o meno significativi tra quelli disponibili in un certo sistema musicale. All'interno di tale sistema, alcune funzioni si legano ad alcuni suoni o combinazioni di suoni, per esempio, il segnale che il brano è giunto al termine.

In una seconda accezione, al termine «modo» corrisponde una serie di caratteristiche melodiche e motiviche riscontrabile in un determinato gruppo di brani. Nella definizione di Harold Powers, il modo è un concetto che si colloca tra quello di scala e di melodia – più particolare del primo, ma più generale del secondo:

Prendendo il termine nel senso moderno e bivalente, il modo può essere definito sia come una «scala particolareggiata» che come una «melodia generalizzata», o entrambe, a seconda del particolare contesto musicale e culturale<sup>1</sup>.

## La teoria musicale dell'antica Grecia

Pochissimi brani del repertorio musicale dell'antica Grecia sopravvivono, tanto che il loro influsso sulla storia musicale dell'Occidente è di fatto insignificante. Le trattazioni teoriche d'età classica ed ellenistica, invece, ebbero un'ampia trasmissione e un'indiscussa autorità ben oltre il secolo XVI. Già nel mondo antico, tuttavia, vi furono fraintendimenti, anche importanti, dei concetti di base. È pertanto importante, per una più completa comprensione delle linee evolutive della teoria successiva, definire almeno per sommi capi gli elementi fondamentali della teoria musicale greca.

### 1. *Dai nomoi alle harmoniai (secc. VIII-V a.C.)*

Nel periodo arcaico, il repertorio musicale greco era fortemente differenziato a livello locale. Ogni regione aveva un certo numero di semplici melodie d'uso prevalentemente rituale, indicate collettivamente come *nomoi*. Secondo lo Ps. Plutarco, l'uso di questo termine – con il quale s'indicavano anche le leggi – si spiegava a causa d'alcune analogie tra i due concetti:

Non era possibile nei tempi antichi comporre pezzi citarodici come quelli di oggi né cambiare *harmonia* né ritmo, ma per ciascuno dei *nomoi* mantenevano le caratteristiche che gli erano proprie. Per questo essi erano così denominati: essi erano chiamati *nomoi* poiché non era lecito uscire dai limiti di intonazione e di carattere stabiliti per ciascuno di essi<sup>2</sup>.

Con il tempo, alcune melodie iniziarono a diffondersi al di fuori del luogo d'origine, rendendo così utile un'opera d'organizzazione e normalizzazione. Questa ebbe luogo tra i secoli VIII e VII a.C. e comportò presumibilmente l'attribuzione dei nomi con cui i *nomoi* furono noti in periodi successivi. Infatti, pur appartenendo a un mondo musicale remoto, le melodie sopravvissero per secoli grazie alla loro funzione rituale.<sup>3</sup> I *nomoi* erano distinti con termini legati a caratteristiche musicali, alla destinazione rituale, o all'origine geografica: *nomos* Pitico, di Atena, Trocaico, Acuto, Beotico, Eolico.

Nel corso del VI secolo a.C., la fioritura del ditirambo portò ad una laicizzazione del genere poetico-musicale, ora impiegato per trattare argomenti non necessariamente legati ad usi rituali in senso stretto. S'innovarono anche i moduli melodici, che

iniziarono ad evadere dalle costrizioni del repertorio arcaico. Da un insieme eterogeneo di melodie sacrali ed immutabili, si venne tracciando una nuova situazione: la composizione di nuovi brani divenne parte integrante del panorama musicale. Questa novità rese necessaria la creazione di un sistema nel quale inserire i nuovi brani musicali: le *harmoniai*.

Con il vocabolo *harmonia* s'indicava originariamente l'accordatura di uno strumento e pertanto la successione delle note disponibili. Nel periodo classico, tuttavia, il termine fu utilizzato in un'accezione più ampia. Una determinata *harmonia* comprendeva il più tardo concetto di scala modale o di specie d'ottava, nel senso che definiva una serie ordinata d'intervalli. Tuttavia un'*harmonia* si caratterizzava per altri fattori, quali l'altezza assoluta dei suoni, particolari andamenti melodici, il colore del suono, ecc. Insomma, sembra che le *harmoniai* bene rispondessero alla definizione di modo citata in Premessa, a metà tra scala e melodia. Esse verosimilmente codificavano aspetti musicali associati ai vari stili regionali, come si deduce dai loro nomi: lidia, ionica, dorica, frigia, ecc.

Alle *harmoniai* si associava anche un «ethos», ossia un determinato effetto sull'ascoltatore. Fu specialmente Damone, vissuto nel sec. V a.C., che indagò i loro generi e le funzioni paideutiche. Secondo il teorico, la musica aveva il potere di agire sull'animo umano. In questo senso, anticipò le teorie poi diffuse da Platone e le numerose classificazioni «etiche» delle *harmoniai* e poi dei modi<sup>4</sup>. In parallelo alla progressiva definizione di un sistema per regolare le scale e le altezze musicali, l'indagine dei teorici si rivolse alla definizione degli intervalli. Particolarmente influente, al riguardo, fu la ricerca di Pitagora di Samo (c.560-470 a.C.) e dei suoi seguaci, che definirono le consonanze (quarta, quinta e ottava) in termini mistici, arrivando a precisare i loro rapporti numerici grazie a sperimentazioni sul monocordo.

## 2. Dalla scala al sistema teleion

Nelle discussioni teoriche si ricercarono anche gli elementi costitutivi della scala. Si è già accennato all'elaborazione pitagorica sugli intervalli. Un altro concetto fondamentale per i teorici greci e più tardi per quelli dell'Occidente cristiano fu il tetracordo. Non si esagera sostenendo che il tetracordo era la chiave di volta dei vari sistemi scalari. Si componeva di due suoni fissi (esterni) posti ad un intervallo di quarta, e due suoni mobili (interni) che determinavano il genere (*genos*). Questo poteva essere diatonico, cromatico, o enarmonico:

Generi dei tetracordi:

Diatonico: S + T + T (in qualunque ordine) – p. es.: *mi fa sol la*

Cromatico: ca. S + ca. S + III $\flat$ m – p. es.: *mi fa fa $\sharp$  la*

Enarmonico: ca. 1/4 T + ca. 1/4 T + ca. III $\flat$ M – p. es.: *mi mi $\uparrow$  fa la*

[N.B.: La freccia ascendente indica un innalzamento inferiore al semitono]

Due tetracordi più un intervallo congiuntivo di seconda (*diatzeugma*), a loro volta, formavano un'ottava, secondo varie combinazioni:

Tetracordo (IV) + Tono (II) + Tetracordo (IV) = V + IV = VIII

II + IV + IV = V + IV = VIII

IV + IV + II = IV + V = VIII

I nomi dei gradi della scala derivavano da quelli dalle antiche corde della lira:

Nomi delle note:

Tetracordo superiore:

*nete* - la più bassa

*paranete* - vicina alla più bassa

*trite* - terza

*paramese* - vicina alla media

(*diatzeugma*)

Tetracordo inferiore:

*mese* - media

*lichanos* - indice

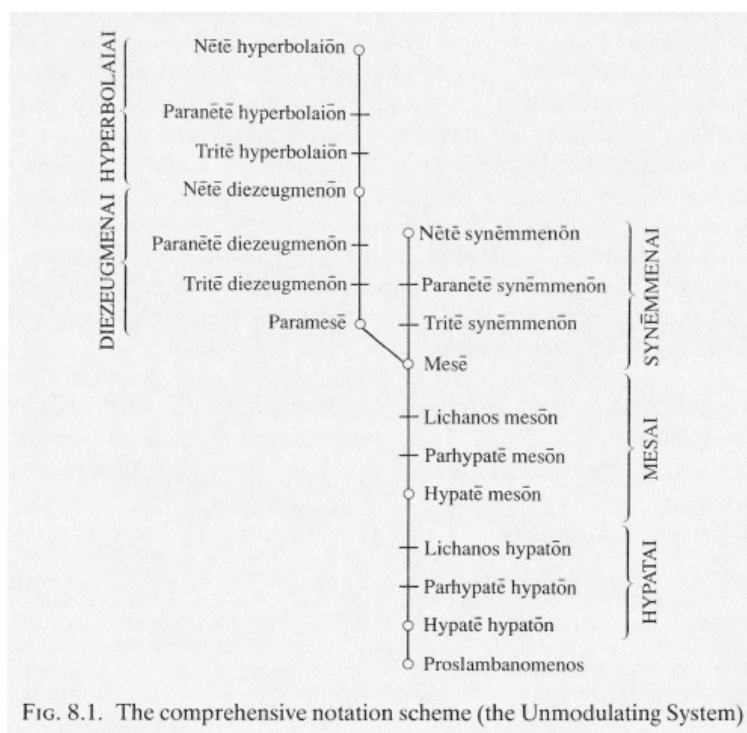
*parhypate* - vicina alla più alta

*hypate* - la più alta

Particolare importanza rivestiva la *mese*, considerata il centro tonale della scala. L'anonimo autore dei *Problemata* scriveva al proposito: «Tutte le altre note sono ordinate in relazione alla Mese»<sup>5</sup>.

Al tempo di Aristosseno (IV sec. a.C.) l'originaria scala d'ottava risultava già raddoppiata, con l'aggiunta di un tetracordo superiore (*hyperbolaion*) e di uno inferiore (*hypaton*). Aristosseno elaborò uno schema generale, detto sistema *teleion* o perfetto, nel quale più tardi s'inserirono le diverse scale (*tonoi*). Il sistema consisteva in una serie

di tetracordi che si biforcava all'altezza della mese, dando luogo ad una serie più lunga ed una più corta («piccolo sistema» e «grande sistema»). I diversi gradi del sistema *teleion* non erano identificabili con suoni reali e definiti: a seconda delle esigenze vocali o strumentali, esso veniva idealmente «spostato» fino a corrispondere alle frequenze desiderate. Era inoltre detto *ametabolon* (non modulante) in quanto, potendo ricavare al suo interno due diversi percorsi (il 'piccolo sistema' o il 'grande sistema'), non vi era bisogno di alterarlo.



Ricostruzione grafica del grande sistema *teleion*<sup>6</sup>

### 3. La frattura ellenistica tra teoria e pratica musicale (secc. IV-III a.C.)

Nel secolo IV a.C. si creò una frattura tra il mondo dei teorici e quello della musica pratica. Da Aristosseno in poi, i trattatisti cessarono di occuparsi delle novità musicali. Seguirono invece secondo un autonomo percorso d'elaborazione continua degli argomenti discussi dai loro predecessori: la divisione degli intervalli e la loro disposizione nei tetracordi, i possibili sistemi generati dall'unione di diversi tetracordi, il valore etico, politico ed educativo delle *harmoniai*. La musica che si eseguiva attorno

a loro, tuttavia, continuò ad evolvere, cosicché alcuni concetti ripresi di trattato in trattato iniziarono a confondersi man mano che i loro corrispettivi reali scomparivano. Questa perdita di punti di riferimento pratici portò ad una ricombinazione quasi libera di termini e concetti, con numerosi fraintendimenti che si estesero alla trasmissione di queste teorie nell'Europa cristiana.

Il caso del concetto di *harmonia* è sintomatico. Già nel secolo V a.C. Eratocles lo aveva erroneamente identificato con la specie d'ottava. Queste ultime erano le scale discendenti ottenute a partire da ogni grado di una singola scala. Ognuna presentava uno schema intervallare diverso, come si può constatare in questo esempio basato su una scala enarmonica (si - si↑ - do - mi - mi↑ - fa - la - si):

Specie d'ottava derivate da una scala enarmonica:

<i>misolidio</i>	si si↑ do mi mi↑ fa <b>la-si</b>
<i>lidio</i>	si↑ do mi mi↑ fa <b>la-si</b> si↑
<i>frigio</i>	do mi mi↑ fa <b>la-si</b> si↑ do
<i>dorico</i>	mi mi↑ fa <b>la-si</b> si↑ do mi
<i>ipolidio</i>	mi↑ fa <b>la-si</b> si↑ do mi mi↑
<i>ipofrigio</i>	fa <b>la-si</b> si↑ do mi mi↑ fa
<i>ipodorico</i>	<b>la-si</b> si↑ do mi mi↑ fa la

Schemi intervallari corrispondenti:

<i>misolidio</i>	1/4T 1/4T 2T; 1/4T 1/4T 2T; <b>D</b>
<i>lidio</i>	1/4T 2T; 1/4T 1/4T 2T; <b>D</b> ; 1/4T
<i>frigio</i>	2T; 1/4T 1/4T 2T; <b>D</b> ; 1/4T 1/4T
<i>dorico</i>	1/4T 1/4T 2T; <b>D</b> ; 1/4T 1/4T 2T
<i>ipolidio</i>	1/4T 2T; <b>D</b> ; 1/4T 1/4T 2T; 1/4T
<i>ipofrigio</i>	2T; <b>D</b> ; 1/4T 1/4T 2T; 1/4T 1/4T
<i>ipodorico</i>	<b>D</b> ; 1/4T 1/4T 2T; 1/4T 1/4T 2T

N.B.: Nella tabella è indicato in grassetto lo *diazeugma*, l'intervallo di giunzione tra i due tetracordi che costituiscono l'ottava. La freccia ascendente indica un innalzamento inferiore al semitono

Rispetto alle ottave, si ricorderà, le *harmoniai* erano originariamente contraddistinte da numerose caratteristiche che le definivano al di là della semplice successione intervallare e che in qualche modo stavano alla base dell'*ethos* loro associato. Dal periodo ellenistico, tuttavia, il concetto di *harmonia* è impoverito, e si identifica normalmente con quello della sua successione d'intervalli.

Ad aumentare la confusione nomi di derivazione regionale che distinguevano le *harmoniai* (lidia, dorica, frigia, ecc.) si impiegarono in età ellenistica ai *tonoi* o *tropoi*.

Come già accennato, queste erano scale traspositive collocate all'interno del sistema perfetto che replicavano un'identica successione intervallare a diverse altezze (un concetto affine a quello odierno di tonalità). Assieme ai nomi, ad essi si attribuirono i caratteri etici che un tempo distinguevano le *harmoniai*.

## Note

- <sup>1</sup> «Taking the term in the modern, twofold sense, mode can be defined as either a ‘particularized scale’ or a ‘generalized tune’, or both, depending on the particular musical and cultural context.» HAROLD S. POWERS ET ALII, voce *Mode*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. XVI, Londra, Macmillan, 2001<sup>2</sup>, pp. 775-860, spec. 776.
- <sup>2</sup> Ps. Plutarco, *De musica*, 6, citato in GIOVANNI COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino, E.d.T., 1991, p. 18 («Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia, 1»).
- <sup>3</sup> COMOTTI, *La musica*, 18-19.
- <sup>4</sup> Per alcuni esempi, si veda COMOTTI, *La musica*, 27-28, 145-147.
- <sup>5</sup> Pseudo-Aristotele, *Problemata*, 19.20. Citato in MARTIN LITCHFIELD WEST, *Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 219.
- <sup>6</sup> Grafico tratto da WEST, *Ancient Greek Music*, 222.