

Hyer, *Tonality*

Come termine teorico-musicale, “tonalità” fu usato per la prima volta da Alexander Choron nel 1810 per descrivere la disposizione della dominante e della sottodominante sopra e sotto la tonica, e quindi per distinguere l'organizzazione armonica della musica moderna (*tonalité moderne*) da quella della musica precedente (*tonalité antique*).¹ Il termine, che rappresenta una delle più importanti categorie concettuali del pensiero musicale occidentale, si riferisce più spesso all'orientamento delle melodie e delle armonie verso una classe di altezze di riferimento (tonica). Nel senso più ampio possibile, tuttavia, si riferisce a disposizioni sistematiche di altezze, e alle loro relazioni reciproche.

Uso

Un certo numero di fattori musicali e discorsivi hanno contribuito a una vera e propria profusione di definizioni del termine. Per cominciare, c'è stata molta indecisione su quale ambito musicale copra il termine: se si applichi sia alla musica occidentale che a quella non occidentale, o se, all'interno delle tradizioni musicali occidentali, il termine possa essere limitato all'organizzazione armonica della musica dalla cosiddetta *common practice* (1600-1910) o includa tutta la musica che evidenzia una differenza basilare tra consonanza e dissonanza. Ci sono stati anche disaccordi teoretici di base riguardo i suoi elementi musicali costitutivi: le melodie o le armonie. Per quanto ristretta sia l'accezione del termine, il campo della musica tonale è così enorme, vario, e complesso che si può scegliere quasi ogni combinazione di fenomeni musicali e principi teorici come base per la discussione. Oltre a questi problemi musicali, enormi difficoltà discorsive sono sorte dai linguaggi concettuali usati per descrivere i fenomeni tonali: i vocabolari teorici variano drasticamente a seconda delle posizioni estetiche ed epistemologiche. Un'ulteriore complicazione (e tensione ricorrente) ha a che fare con il fatto che il termine si riferisca alle proprietà oggettive della musica - la sua struttura interna, fissa - o all'esperienza cognitiva degli ascoltatori, cioè se la tonalità sia un fattore inerente alla musica o costituisca ciò che un autore ha recentemente descritto come “una forma di coscienza”.²

È tuttavia possibile ordinare i vari usi del termine in due categorie fondamentali, corrispondenti alle sue forme sostantivali e aggettivali: mentre le prime suggeriscono un maggior grado di astrazione e sono quindi più controverse, nella pratica le due forme spesso convergono.

(1) Come aggettivo, il termine è spesso usato per descrivere l'organizzazione sistematica dei fenomeni relativi all'altezza sia nella musica occidentale che in quella non occidentale. La musica tonale in questo senso comprende la musica basata, fra le varie strutture teoriche, sugli otto modi ecclesiastici della musica liturgica medievale e rinascimentale, le collezioni di *slendro* e *pelog* del *gamelan* indonesiano, i nuclei modali del *maqām* arabo, le peregrinazioni scalari del *raga* indiano, la costellazione delle armonie di tonica, dominante, e sottodominante nelle teorie di Rameau, le scale maggiori e minori accoppiate nelle teorie di Weber, o le 144 trasformazioni di base della serie dodecafonica. George Perle si riferisce ai suoi complessi di forme seriali interconnesse come “tonalità dodecafoniche”.³

(2) Come sostantivo, quindi, il termine è talvolta usato come equivalente di ciò che Rousseau chiamò “*système musical*”, una disposizione razionale e autonoma dei fenomeni musicali;

1 Choron, *Sommaire de l'Histoire de la Musique*, pp. xxxvii-xl. Choron dapprima contrappone la *tonalité moderne* alla *tonalité ecclésiastique*; la distinzione più drastica tra *tonalité moderne* e *tonalité antique* compare per la prima volta in una nota a piè di pagina alla sua traduzione della *Gründliche Anweisung zur Composition* (1790) di Johann Georg Albrechtsberger.

2 Norton, *Tonality in Western Culture: A Critical and Historical Perspective*.

3 Perle, *The Three Tonalities*, in *Twelve-Tone Tonality*, pp. 143-151.

Sainsbury, nella sua traduzione inglese di Choron (1825), rese *tonalité* come “system of modes” prima di abbinarlo al neologismo “tonality”. Mentre la tonalità in quanto sistema costituisce un'astrazione teorica (e quindi immaginativa) dalla musica reale, essa è spesso ipostatizzata nel discorso musicologico, convertita da struttura teorica a realtà musicale. In questo senso, è intesa come un'idea platonica, o un'essenza musicale prediscorsiva: essa fornisce la musica di un senso intelligibile, che esiste prima della sua concreta incarnazione in musica, e può quindi essere teorizzata e discussa indipendentemente dai singoli, concreti contesti musicali.

(3) All'interno delle tradizioni musicali occidentali, “tonale” è spesso usato in contrasto con “modale” e “atonale”, con l'implicazione che la musica tonale come forma di espressione culturale determina una discontinuità rispetto alla musica modale (prima del 1600) da un lato e a quella atonale (dopo il 1910) dall'altro.

(4) Allo stesso tempo, gli storici della musica talvolta descrivono la musica premoderna come “tonale” sulla base del punto (1). In questo caso, si sottolineano gli importanti fattori di continuità tra la musica che precede e quella che segue l'inizio dell'età moderna (intorno al 1600), e che la differenza cruciale tra *tonalité ancienne* e *tonalité moderne* è una questione di atteggiamenti più che di sostanza. In questo senso, tonalità è un termine generico che si riferisce sia alla musica basata sugli otto modi ecclesiastici, sia a quella basata sul sistema maggiore-minore della *common practice*, repertori che condividono gesti melodici e formule cadenzali comuni, coordinano successioni di intervalli o armonie con fenomeni di dissonanza e consonanza, ed evidenziano una stratificazione testurale di base, con una linea melodica acuta sopra una linea di basso di sostegno, con voci interne che completano le sonorità armoniche.

(5) I fenomeni tonali sono fenomeni musicali (armonie come tonica, dominante, e sottodominante, formule cadenzali, successioni armoniche, gesti melodici, categorie formali) disposti o compresi in relazione a una tonica di riferimento, che informa di sé la musica.

(6) In senso psicofisico, i fenomeni tonali sono fenomeni musicali percepiti o preinterpretati secondo le categorie delle teorie tonali. In questo senso, gli ascoltatori tendono a sentire una data altezza come, per esempio, il La sopra il Do centrale, una quarta aumentata sopra Mi bemolle, la terza minore in una triade di Fa diesis minore, la dominante rispetto a Re, o il secondo grado della scala di Sol maggiore, piuttosto che come una semplice frequenza acustica (in questo caso 440 Hz).

(7) Forse l'uso più comune del termine, quindi, sia nella sua forma sostantivale che in quella aggettivale, è quello di designare il disporsi dei fenomeni musicali intorno a una tonica di riferimento nella musica europea dal 1600 circa al 1910 circa. In qualunque modo questa disposizione sia concettualizzata, i musicisti concordano sul fatto che ci sono due generi di base, maggiore e minore, con proprietà musicali ed espressive diverse, ma analoghe. Questo dà luogo, inoltre, a relazioni astratte che controllano il movimento melodico e la successione armonica su archi temporali anche di ampie dimensioni. Grazie alla possibilità di individuare punti di arrivo e di regolare conseguentemente il flusso della musica, la tonalità è diventata il principale mezzo musicale della cultura occidentale con cui gestire gli orizzonti di attesa. In questo senso, la tonalità è la condizione essenziale della musica occidentale moderna: essa determina la coordinazione dell'armonia con la melodia, del metro con il fraseggio, della testura con i registri, e quindi comprende all'interno del suo dominio storico tutti i fenomeni musicali. Questo uso del termine costituirà l'oggetto principale di questo capitolo.

Retorica

Fétis, che rese popolare la nozione di tonalità negli anni 1830 e 40, definì la tonalità come l'insieme “delle relazioni necessarie, successive e simultanee, tra le note della scala”.⁴ Egli

4 Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, p. 22.

immaginava queste relazioni come forze di “attrazione” musicale; in particolare, la “quinta minore” tra i gradi 4 e 7 formava una “consonanza appellativa”, in cui entrambe le note chiamano (*appeler*) le loro note di risoluzione: 4, cioè, spinge verso 3, mentre 7 spinge verso 1; se 4 e 7 erano entrambi note di “attrazione” all'interno della scala, 3 e 1 erano note di “riposo”. Fétis, che ha caratterizzato ogni grado della scala in termini di attrazione e riposo relativi, non era sicuro se queste tendenze melodiche fossero precedenti alla scala o derivassero da essa, ma è chiaro che la *tonalité* e la scala erano inseparabili, essendo la scala la sua forma materiale. Queste tendenze melodiche intrinseche, che egli considerava “les lois de tonalité”, erano cariche di implicazioni armoniche: mentre 4 e 7 appartengono all'armonia “naturale” della settima di dominante, 3 e 1 appartengono alla tonica, l'accordo di risoluzione. 4 e 7 operano quindi come aghi di una bussola musicale per orientare l'ascoltatore verso la tonica all'interno di un dato ambiente scalare.

Per Fétis, la settima di dominante era l'elemento musicale cruciale della *tonalité moderne*, la cui “nascita” egli registrò in un madrigale di Monteverdi, “Stracciami pur il core” del 1592.⁵ Mentre la validità storica e musicale dell'affermazione è discutibile, il luogo e il tempo che egli indica per l'origine della tonalità moderna, la musica di Monteverdi intorno al 1600, sono diventati una solida tradizione musicologica. Fétis, tuttavia, ha sbagliato la scelta del madrigale: la settima di dominante in questione non risolve infatti sulla tonica mediante un movimento del basso. Più tardi, però, fece la stessa affermazione su un altro madrigale, “Cruda Amarilli” (1605), questa volta in modo più convincente.⁶ I suoi commenti su “Cruda Amarilli” rinnovano i termini di una precedente polemica sul trattamento delle dissonanze in questo madrigale tra Artusi e Giulio Cesare Monteverdi, polemica di cui Fétis era ben consapevole. Egli nota che una settima di dominante non preparata si presenta sopra il Sol a b. 13 (v. es. 1) e cadenza su una tonica (Do) sul battere di b. 14: non essendo preparata, la settima di dominante a b. 13 è sentita come un'armonia ‘verticale’ (e quindi autonoma) piuttosto che un insieme di intervalli simultanei. Qui la settima di dominante deriva la sua intensa attrazione verso la tonica dalla presenza di 4 (Fa nel Canto) e 7 (Si nel Tenore), che risolvono su 3 e 1 sul battere della battuta successiva. Tuttavia, per Fétis, la settima di dominante non ha un vero significato tonale di per sé, ma piuttosto forma un semplice pretesto per riunire 4 e 7. Egli considera la dominante come il supporto armonico più comune per l'appellativo di quinta minore, non come un essenziale grado della scala.

Monteverdi, “Cruda Amarilli,” mm. 13–14

The image shows a musical score for five voices: Canto (C), Alto (A), Tenore (T), Contraltino (Q), and Basso (B). The score is for measures 13 and 14 of Monteverdi's "Cruda Amarilli". In measure 13, the lyrics are "ahi las - so". In measure 14, the lyrics are "las - so". The Canto part has a fermata on the final note in measure 14. The Alto part has a fermata on the final note in measure 14. The Tenore part has a fermata on the final note in measure 14. The Contraltino part has a fermata on the final note in measure 14. The Basso part has a fermata on the final note in measure 14.

Es. 1

⁵ Fétis, *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*.

⁶ Fétis, *Traité complet* cit., pp. 165–67.

Sebbene Fétis abbia affermato che l'idea della *tonalité* gli venne come una rivelazione sotto un albero nel Bois de Boulogne in un caldo pomeriggio primaverile del 1831, egli prese a prestito la maggior parte dei suoi principi di base, oltre al termine stesso, da scrittori precedenti. Infatti, sia la parola e il concetto erano in circolazione da più di due decenni prima che Fétis lo adottasse negli anni '30: Castil-Blaze incluse una definizione di *tonalité* nel suo *Dictionnaire de musique moderne* (1821), ma il termine ricorre anche nel *Cours d'harmonie* di Geslin (1826) e ne *L'harmonie au commencement du 19^e siècle* (1830) di Jelenasperger. Sembra ormai certo che il primo autore ad usare il termine fu Choron, che lo coniò nel *Sommaire de l'histoire de la musique* (1810) per descrivere la costellazione di armonie di tonica, dominante e sottodominante familiari ai musicisti da Rameau in poi. Monteverdi, ci dice poi Choron, ha inventato la settima di dominante intorno al 1590, è stato il primo compositore a introdurla senza preparazione, e fu il primo compositore a usare la “quinta minore” come consonanza: “e così nacque l'armonia tonale”. Il debito di Fétis verso Choron si estende alla nozione di “consonanza appellativa”, alla distinzione tra *tonalité ancienne* e *moderne*, e all'affermazione che Monteverdi ha inventato la settima di dominante.

Fétis non fu in grado di dar conto delle “misteriose” forze di attrazione che operano all'interno della scala, se non per insistere sul fatto che queste tendenze appellative erano “purement métaphysique”, un'espressione che prese in prestito da Momigny.⁷ Se oggi gli appelli alla metafisica tendono a cadere nel vuoto, Fétis stava comunque affrontando una questione cruciale: la maggior parte delle teorie tonali, se non tutte, riconosce che i fenomeni tonali non sono statici e immobili, ma piuttosto possiedono (o sembrano possedere) qualità dinamiche che, per quanto cruciali per l'esperienza musicale, resistono a una spiegazione causale e sono meglio comprese in termini culturali. Queste qualità danno vita a complessi aggregati di metafore e immagini verbali, alcune delle quali paragonano queste relazioni di attrazione musicale alle forze della natura: per Rameau, l'attrazione della dominante verso la tonica era di natura gravitazionale, una metafora che elaborò per discutere le relazioni tra le armonie, e i movimenti di queste armonie verso l'approdo cadenzale, in generale. Allo stesso tempo, queste forze di attrazione sono state spesso spiegate con un linguaggio animistico, che attribuisce intelligenza e intenzione ai fenomeni tonali: considerare il grado della scala sotto la tonica come la nota sensibile, per esempio, è attribuirle una sensibilità. Henry Cowell definisce così la tonalità come “a musical homing instinct”, mentre Schönberg immagina le relazioni di attrazione melodica nella musica tonale nei termini delle “vite istintiva dei suoni”. Rameau sembrava suggerire che questo istinto fosse talvolta sessuale: a volte, egli personifica la tonica come l'oggetto del desiderio musicale, l'essere musicale “a cui tendono tutti i nostri desideri”. Per d'Alembert, al contrario, questo desiderio musicale era di natura più gustativa: l’“asprezza della dominante”, scriveva, “aspira alla dolcezza della tonica”.⁸

Se la dominante aspira alla risoluzione alla tonica, la tonica assume allora un ruolo passivo rispetto alla dominante, che in questo senso governa (domina) la tonica. Schönberg (Nel *Manuale di armonia*, 1911) sosteneva che questa visione della tonica era errata, insistendo sul fatto che la tonica controlla la dominante, non viceversa: invertiva cioè la relazione tra loro e opponeva una tonica attiva a una dominante passiva, una nozione implicita in non pochi studiosi precedenti: Helmholtz descrive infatti la tonica come la nota principale (*Hauptton*), una nota che ha il dominio o mantiene il controllo (*Herrschaft*) su tutte le altre.⁹ Immagini ‘politiche’ di questo tipo sono onnipresenti nelle teorie della musica tonale: descrivere le relazioni fra le armonie in termini di dominanza e subordinazione, come fece Rameau, significa concepirli in termini di relazioni fra

7 Momigny, “Musique,” vol. ii, p. 178a.

8 Cowell, *New Terms for New Music*, pp. 22–23; Schönberg, *Manuale di armonia*; Rameau, *Generation harmonique*, pp. 108–09; D'Alembert, *Eléments de Musique theorique et pratique*.

9 Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, p. 395; *On the Sensations of Tone*, p. 240.

persone, in termini, cioè, di potere sociale. A volte queste metafore sono estese fino a configurare vere e proprie società musicali: Schönberg, per esempio, immaginava la tonica come un sovrano che governa le altre armonie e la dominante come il suo vassallo, che precede il suo signore per annunciare e preparare il suo arrivo, un'idea sulla quale ricama a lungo. Momigny, al contrario, aveva in precedenza immaginato la tonica come una regina: la tonica è “lo scopo di tutti gli scopi, il fine di tutti i fini”, poiché “è a lei che è affidato lo scettro dell'impero musicale”. Forse il più elaborato di questi simulacri sociali, tuttavia, è uno dei più antichi: nelle *Grundregeln zur Tonordnung insgesamt* (1755), Riepel paragona le sei triadi consonanti in Do maggiore all'organizzazione sociale ed economica di una fattoria rurale, dove Do maggiore era il fattore (Meyer), Sol maggiore il sorvegliante (*Oberknecht*), La minore la governante (*Obermagd*), Fa maggiore il lavoratore a giornata (*Tagelöhner*), Mi minore la cameriera (*Untermagd*), e Re minore la fattorina (*Unterläufferin*); Riepel, cioè, separa le sei triadi di Do maggiore in due ordini gerarchici, uno maschile e agricolo (triadi maggiori), l'altro femminile e domestico (triadi minori), entrambi operanti sotto la vigile supervisione del fattore. Momigny descrisse le sette note delle scale maggiori e minori in questo senso come una “hiérarchie naturelle” sotto la “autorité” della tonica, mentre Schenker scriverà più tardi, al contrario, di una più al contrario, di una più egualitaria “comunità stabile di suoni”.¹⁰ Da qui la peculiare insistenza nelle teorie tonali del XVIII e XIX secolo su leggi e principi: per Fétis, la tonalità era “le principe régulateur des rapports”. Queste leggi musicali erano destinate sia a regolare i fenomeni musicali che a vincolare la pratica compositiva. Nonostante i paragoni previsti con le leggi naturali, quindi, queste *Gesetze der Tonalität* avevano una base sociale: c'è una forte correlazione tra le teorie tonali e ideologie politiche conservatrici.

Nella retorica discorsiva delle teorie tonali, la tonica tende ad essere inquadrata in immagini di presenza e pienezza. Marpurg (nella sua traduzione di d'Alembert) fu il primo scrittore a descrivere la tonica come una “casa” musicale, un'immagine che è rimasta in circolazione da allora.¹¹ Forse la metafora più resistente per la tonica, tuttavia, è stata quella di un “centro” musicale. Helmholtz, basandosi sulla retorica gravitazionale di Rameau, avrebbe più tardi avrebbe descritto la tonica come il centro (*Schwerpunkt*) di una massa tonale (*Tonmasse*); in quanto centro, la tonica forma un *punctum* geometrico in una disposizione spaziale delle armonie: in una delle metafore più ingegnose per l'organizzazione armonica della musica tonale, Tovey ha paragonato la tonalità nella musica alla prospettiva lineare nella pittura, dove la tonica forma un “punto di fuga” musicale, il centro focale di una configurazione astratta di relazioni musicali.¹² Intuizioni spaziali come queste sono cruciali per l'immaginazione tonale: quando Momigny paragona la disposizione dei gradi della scala intorno alla tonica alle orbite dei pianeti intorno al sole, egli non solo equipara la tonica al centro gravitazionale del sistema solare, ma concettualizza anche l'intera disposizione come una serie di cerchi concentrici.¹³ Qui la premessa è che si possono astrarre le relazioni fra le armonie dalla musica e tracciarle come distanze tra punti in due o più dimensioni. Questo impulso alla spazializzazione dei fenomeni musicali ha le sue origini più prossime nelle intuizioni di ‘sopra’ e ‘sotto’: per Rameau, la dominante si trova una quinta perfetta sopra la tonica, la sottodominante una quinta perfetta sotto, il che gli permette di immaginare la tonica come un centro, in un punto equidistante tra le due dominanti. Nei contesti musicali reali, tuttavia, la tonica forma una conclusione, non un centro: è raggiunta alla fine di frasi, sezioni, e interi brani.¹⁴ Anche l'idea che la dominante si trovi una quinta perfetta sopra la tonica è vera solo in senso teorico, poiché in

10 Schönberg, *Harmonielehre*, pp. 36–37; *Theory of Harmony*, pp. 32–33; Momigny, *Cours complet d'harmonie et de composition*, vol. i, p. 47; Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgesamt*, pp. 65–67; Schenker, *Harmonielehre*, pp. 54–55; *Harmony*, p. 40.

11 D'Alembert, *Systematische Einleitung in die musikalische Setzkunst nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau*, p. 27.

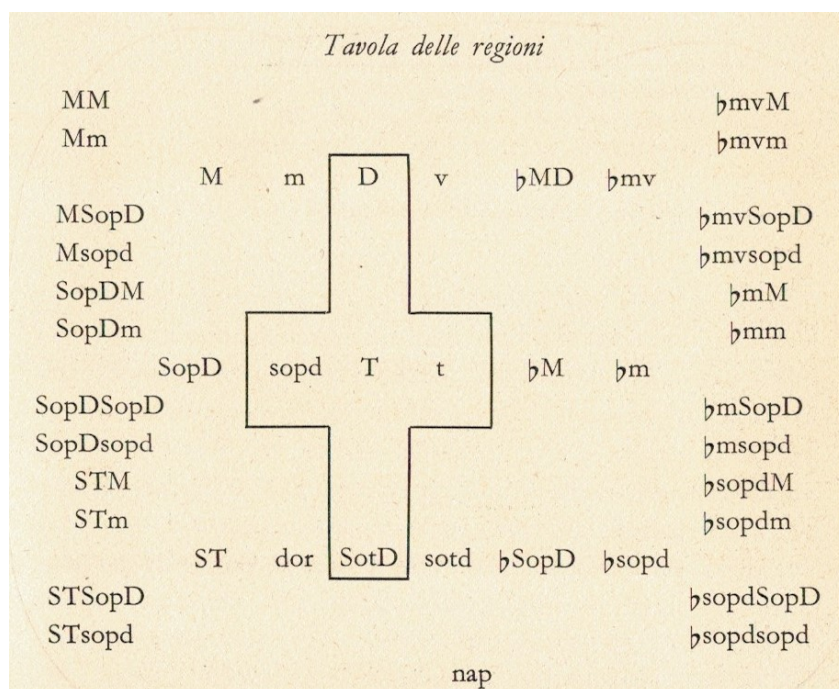
12 Tovey, “Musical Form and Matter,” p. 167.

13 Momigny, cit., vol. I, p. 26.

14 Ciò vale ovviamente anche per composizioni in più movimenti.

numerosi contesti musicali la dominante fondamentale si trova spesso una quarta perfetta *sotto* piuttosto che una quinta perfetta *sopra* la tonica.

Nella maggior parte delle teorie tonali, le relazioni fra le armonie sono intessute insieme per formare una griglia mentale, una rappresentazione astratta che Fétis descrive come la “base di tutta la musica”, ciò che sta alla base della musica tonale e la rende intelligibile. La nozione secondo la quale la tonica occupa una posizione di riferimento o di localizzazione su una griglia mentale astratta di relazioni armoniche, per esempio, è cruciale per l’idea che alcune armonie siano più ‘distanti’ dalla tonica rispetto ad altre. Schönberg parla così di “regioni remote” all’interno di più ampie geografie musicali: per Schönberg l’universo musicale si divide in recinti spaziali – territori – di armonie.¹⁵

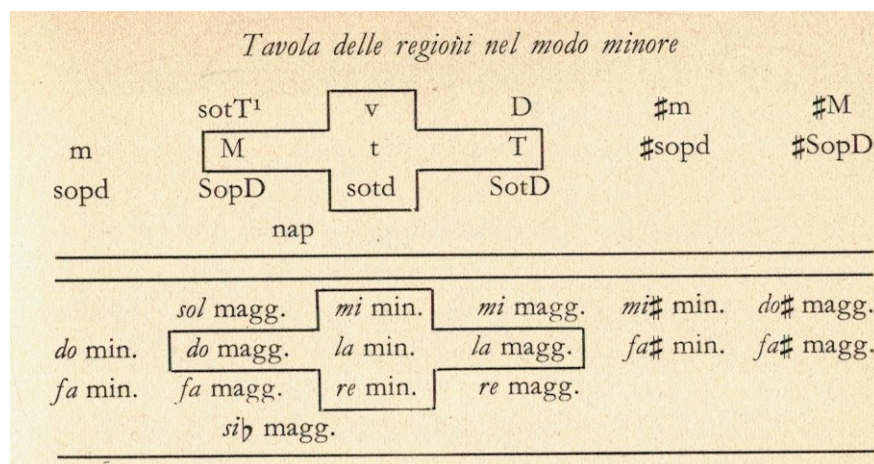
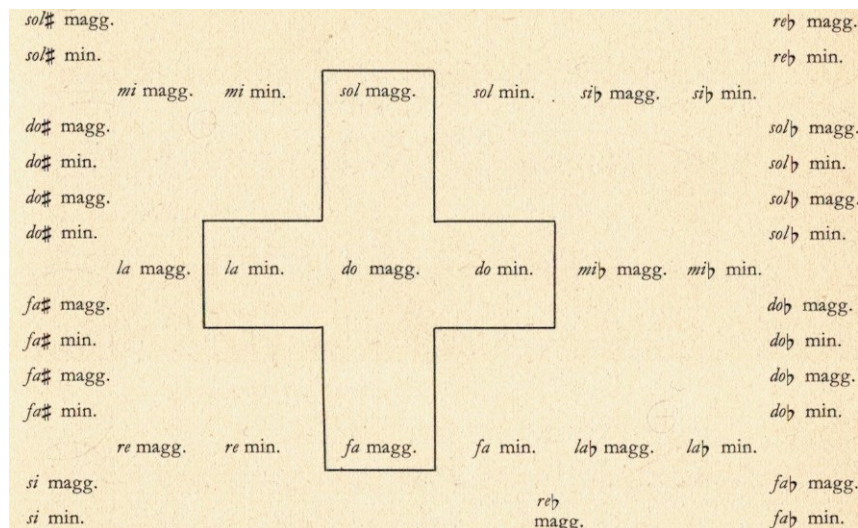


Abbreviazioni

T	= tonica (maggiore)
D	= tonalità della dominante
SotD	= tonalità maggiore sulla sottodominante
t	= tonalità minore sulla tonica
sotd	= tonalità minore sulla sottodominante
v	= tonalità minore sul V grado
sopd	= tonalità minore sulla sopradominante
m	= tonalità minore sulla medianta
SopD	= tonalità maggiore sulla sopradominante
M	= tonalità maggiore sulla medianta
nap	= (sesta) napoletana (secondo grado abbassato)
dor	= dorico
ST	= tonalità della sopratonica
bM	= tonalità maggiore sulla medianta abbassata
bSopD	= tonalità maggiore sulla sopradominante abbassata
bMD	= tonalità della dominante della medianta abbassata
bm	= tonalità minore sulla medianta abbassata
bsopd	= tonalità minore sulla sopradominante abbassata
bmv	= tonalità minore sul V grado della medianta abbassata

NB: le lettere maiuscole si riferiscono al modo maggiore, le minuscole al modo minore.

15 Le quattro figure seguenti sono tratte da A. Schönberg, *Funzioni strutturali dell’armonia*, trad. di G. Manzoni, Milano, Il Saggiatore, 1967, pp. 49-50, 63.



È implicita qui l'idea che la tonalità costituisca una sostanza materiale che ha una certa estensione nello spazio e nel tempo. Da notare, in particolare, è il modo in cui le teorie della tonalità si affidano a immagini di contenitori: i musicisti parlano di musica "in" Do maggiore come se il Do maggiore fosse un recipiente con un volume interno, che in qualche modo contiene e dà forma alla musica al suo interno. In questo senso, la musica tonale viene ad avere un interno diatonico e un esterno cromatico, spesso inteso in termini di un'opposizione tra il razionale e l'irrazionale, o tra il familiare e l'estraneo. Le storie della musica del XIX secolo sono spesso narrate in termini di assorbimento e incorporazione progressivi di un sempre maggiore tasso di cromatismo nei confini diatonici della tonalità. Il termine di Schönberg per le risorse armoniche allargate della musica tardo-romantica era "tonalità espansa", una descrizione che attribuisce alla musica una *res extensa* quasi cartesiana.

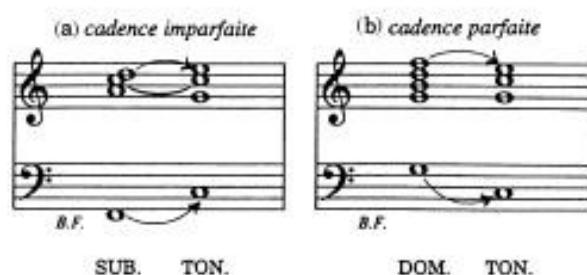
Teoria

Sebbene Choron e Fétis abbiano attinto alle stesse risorse teoriche di base, ci sono sottili ma cruciali differenze tra i loro resoconti della *tonalité*. In contrasto con Choron, che enfatizza le relazioni fra le armonie, Fétis pone maggiore enfasi sull'ordine e sulla posizione delle altezze all'interno di una scala. Questa differenza corrisponde alle due principali tradizioni storiche di concettualizzazione teorica della musica tonale: le teorie delle funzioni di Rameau e Riemann, da

un lato, e le teorie dei gradi della scala di Weber e Schenker dall'altro. Tutte le teorie tonali possono essere comprese nei termini di una tradizione o dell'altra, o come un ibrido (come con Fétis) tra le due. Queste tradizioni presentano due tratti fondamentali in comune:

1. la nozione che la musica tonale ha un contenuto ideativo, dove le armonie si riferiscono o a una tonica (nelle *Funktiontheorien*) o a una scala (nelle *Stufentheorien*), ma entrambe sono intese come base della musica e la rendono intelligibile;
2. l'uso di un metalinguaggio – etichette discorsive come "dominante" o "sottodominante", cifrature come i numeri romani – per esprimere l'orientamento referenziale di queste armonie.

In *Génération harmonique*, Rameau ha concepito le relazioni fra le armonie in termini di cadenze. Nella *cadence imparfaite*, esempio 2a, la fondamentale (*B. F.*, *basse fondamentale*) sale di una quinta giusta dalla sottodominante alla tonica. Nella *cadence parfaite*, esempio 2b, la fondamentale scende di una quinta giusta dalla dominante alla tonica.



Es. 2: Rameau, *Génération harmonique* (1737)

Come costellazione, queste tre armonie (la tonica, la dominante e la sottodominante) comprendono ciò che Rameau chiamava il "modo". Le sue teorie si differenziano dalle tradizioni più antiche della *modalité* nella loro enfasi sulla dimensione armonica della musica: la *tonalité* per Rameau era, se si può usare questa espressione, di natura più armonica che melodica. Un fattore cruciale in questo sistema musicale era l'aggiunta di dissonanze alla dominante e alla sottodominante: Rameau aggiunse una sesta maggiore (Re nell'esempio 2a) alla sottodominante, una settima minore (Fa nell'esempio 2b) alla dominante, ed entrambe risolvono sulla stessa nota (in questo caso Mi) sopra la tonica; la risoluzione determina se il modo è maggiore (come nell'esempio 2) o minore. Queste dissonanze accordano alla tonica, alla dominante, e alla sottodominante identità armoniche distintive e comportamenti musicali caratteristici: le dissonanze aggiunte aumentano la pressione sulla dominante e sulla sottodominante per spostarsi verso la tonica. Rameau descrive spesso queste relazioni armoniche in un linguaggio quasi newtoniano: la tonica, cioè, esercita un'attrazione gravitazionale sulla dominante e sulla sottodominante, una forza invisibile che lega insieme queste tre armonie.

Rameau era interessato, quindi, sia alle identità delle armonie (come toniche, dominanti, o sottodominanti) che alla loro successione: egli coordina la successione armonica con consonanza e dissonanza, tensione e risoluzione. Per alcuni autori, la nozione che le armonie non sono semplici adiacenze, ma che una passa alla successiva, costituisce il tratto distintivo della tonalità. Nella sua influente *Untersuchung über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (1966), Dahlhaus estende questa attenzione per la successione dalle armonie agli intervalli, e in tal modo individua le origini storiche della tonalità nella musica di Josquin e dei suoi contemporanei.

Se le teorie della funzione partono dall'affermazione preliminare di una tonica di riferimento, le teorie del grado di scala utilizzano come punto di partenza la scala maggiore (o minore). Sebbene adombrato nelle teorie di Kirnberger, Vogler e Koch, fu Weber che (nel *Versuch einer*

geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht, 1830-32)¹⁶ a dare loro la forma definitiva, e fu responsabile del loro enorme successo in ambito didattico: le teorie dei gradi rimangono il linguaggio concettuale dominante per la musica tonale in Europa e in Nord America. Weber usa le classi di altezze della scala maggiore e minore per costruire triadi diatoniche e accordi di settima sui gradi di ogni scala (v. esempio 3a per la scala maggiore, 3b per la minore). Poi usa numeri romani per numerare questi *Stufen* da uno a sette: i numeri romani maiuscoli designano le triadi maggiori, quelli minuscoli le triadi minori, e il segno ° indica le armonie diminuite. Weber assegna questi numeri romani alle armonie sulla base del contenuto delle classi di altezza: una successione di armonie è coerente (ha senso musicale) quando ogni accordo può essere ricondotto attraverso il meccanismo dell'inversione degli accordi alla stessa scala maggiore o minore. Un ricorrente fattore di difficoltà nelle teorie dei gradi di scala è la *Mehrdeutigkeit*, o significato multiplo: dato che agli accordi vengono assegnati numeri romani sulla base del contenuto delle classi di altezza piuttosto che del comportamento musicale (come avviene invece nelle teorie delle funzioni), non ci sono criteri rigidi e rapidi per determinare a quale scala maggiore o minore si riferisce una particolare configurazione armonica: una triade di Do maggiore, per esempio, può essere sentita come I in Do maggiore, IV in Sol maggiore, V in Fa maggiore, o VI in Mi minore; bisogna tenere conto del contesto per restringere le possibilità a un singolo numero romano.

(a) Diatonic harmonies in major



(b) Diatonic harmonies in minor



Es. 3

In entrambe le tradizioni, le teorie tonali hanno avuto la tendenza a concentrarsi sulle armonie, escludendo di fatto tutti gli altri elementi della musica: registro, testura, strumentazione, dinamica, ecc., sono presi in considerazione solo nella misura in cui questi parametri articolano o fanno emergere le relazioni fra le armonie. Ma questa separazione dell'armonia dalle altre considerazioni musicali è artificiosa; il metro, in particolare, è cruciale per la subordinazione delle armonie dissonanti a quelle consonanti: Rameau aveva capito che l'affermazione chiara e inequivocabile di una tonica dipendeva dalla *measure*. Mentre la maggior parte dei teorici si concentra su considerazioni armoniche e talvolta melodiche, la tonalità è forse meglio concettualizzata come un *tertium quid* nel quale melodia, armonia, e metro si combinano in un unico nesso musicale.¹⁷

Un importante sviluppo storico nelle teorie della funzione si è verificato intorno al 1850 con l'integrazione formale delle mediani nell'insieme di armonie di tonica, dominante, e sottodominante. Sebbene comuni nelle teorie precedenti, le mediani non furono oggetto di particolari attenzioni teoriche fino a quando un certo numero di studiosi non iniziò a usarle come alternative funzionali ai numeri romani. In *Die Natur der Harmonik und Metrik* (1853),

¹⁶ V. cap. 25, pp. 782-788.

¹⁷ Un fondamentale studio sul rapporto tra tonalità e fraseologia è quello di W. Rothstein, *Phrase Rhythm in Tonal Music*, New York – London, Schirmer, 1989.

Hauptmann rappresentò l'infrastruttura musicale di Do maggiore come *F-a-C-e-G-b-D*, dove le lettere maiuscole designano le quinte giuste in rapporto di dominante e le lettere minuscole le mediani. In questa disposizione di intervalli e classi di altezze, ogni successione di tre lettere consecutive forma una triade diatonica: tonica *C-e-G*, dominante *G-b-D*, e sottodominante *F-a-C*, naturalmente, ma anche la medianta *e-G-b* e la *submediant* *a-C-e*.¹⁸ In questo caso, Mi minore 'media' tra la tonica e la dominante sopra, mentre La minore media tra la tonica e la sottodominante sotto: la *submediant* è una medianta sotto la tonica. Questa ulteriore differenziazione in mediani delle armonie legate alla dominante ha permesso alle teorie funzionali di dar conto delle triadi secondarie (alle quali le teorie dei gradi erano in grado di assegnare numeri romani), ma anche di spiegare la pratica armonica della musica romantica, che cominciò a privilegiare le relazioni di terza rispetto ai rapporti di quinta della pratica armonica classica. Le relazioni di terza hanno la loro rappresentazione più completa nella figura 1, che Otakar Hostinský, le cui teorie armoniche sono cadute nel dimenticatoio, incluse nel suo *Die Lehre von den musikalischen Klängen: Ein Beitrag zur aesthetischen Begründung der Harmonie-Lehre* (1879).

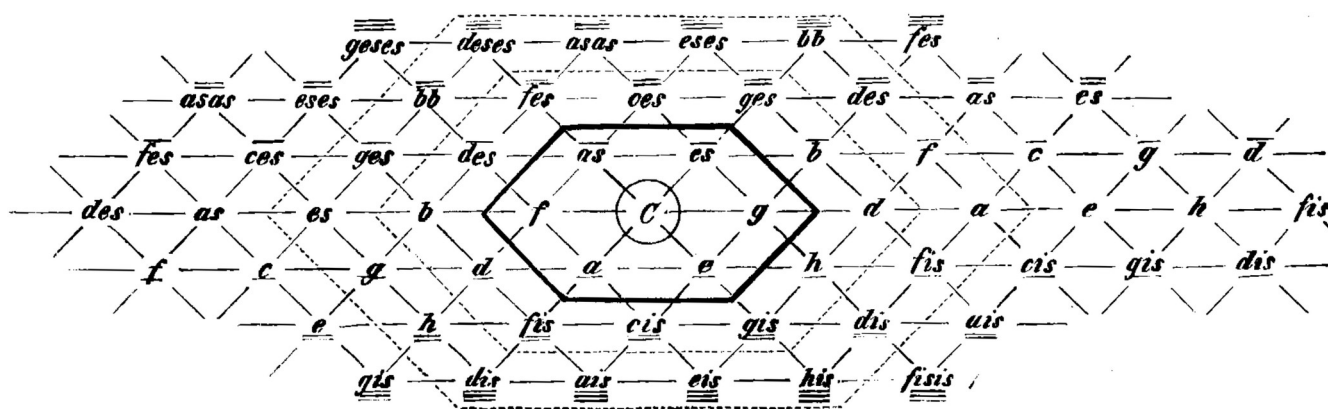


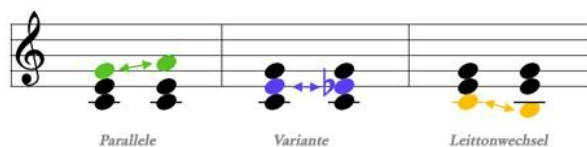
Figura 1: Griglia di relazioni tonali (*Tonnetz*), da Hostinský, *Die Lehre von den musikalischen Klängen* (1879), p. 67. In termini riemanniani, i nomi delle lettere indicano le fondamentali delle triadi maggiori e minori legate alla *variante*. Le quinte perfette legate alla dominante corrono orizzontalmente da sinistra a destra; le terze maggiori legate al *Leittonwechsel* corrono in diagonale dal basso a destra verso l'alto a sinistra; le terze minori parallele corrono in diagonale dal basso a sinistra verso l'alto a destra. Poiché Hostinský presuppone l'intonazione naturale, due altezze con lo stesso nome non sono equivalenti: quindi le linee sopra e sotto i nomi delle lettere indicano le differenze di altezza in incrementi di comma sintonico.

In questa griglia di relazioni tonali (*Tonnetz*), linee orizzontali di quinte perfette si incrociano con linee diagonali di terze maggiori (dall'alto a sinistra verso il basso a destra) e terze minori (dal basso a sinistra verso l'alto a destra). Mentre simili griglie erano comuni prima di Hostinský, egli fu il primo a integrare terze maggiori e terze minori nello stesso diagramma, e quindi a conferire loro uguale importanza.

Fu Riemann a coniare il termine *funzione* (in *Vereinfachte Harmonielehre*, 1893) per descrivere le relazioni fra le armonie di dominante e di sottodominante e la tonica: prese in prestito il termine dalla matematica, dove veniva usato per designare la correlazione di due variabili. In contrasto con le teorie dei gradi, le teorie delle funzioni riguardano più le identità armoniche che le successioni degli accordi. Per Riemann, più di un accordo poteva rappresentare una data funzione tonale: una triade di Re minore, per esempio, può essere percepita come la sottodominante parallela (Sp) in Do maggiore in virtù dell'intervallo (la terza maggiore Fa-La) che mantiene in comune con la sottodominante Fa maggiore (S). Re minore e Fa maggiore sono in questo senso due valori possibili per la stessa funzione di sottodominante. Riemann riconobbe tre

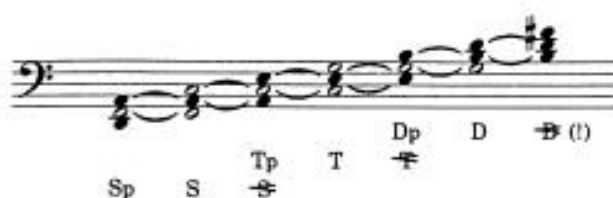
¹⁸ Il termine *submediant* per indicare il sesto grado e la triade costruita su di esso non è stato tradotto in quanto non c'è un esatto equivalente in italiano.

trasformazioni armoniche fondamentali (*Verwandtschaften*) di una data funzione di tonica, dominante, o sottodominante (es. 4): *Parallela*, che mette in relazione triadi maggiori e minori distanti una terza minore minore (Do maggiore/La minore), *Variante*, che mette in relazione triadi maggiori e minori aventi la stessa nota di base (Do maggiore/minore), e *Leittonwechsel*,¹⁹ che mette in relazione triadi maggiori e minori a una terza maggiore di distanza (Do maggiore/Mi minore).



Es. 4

Quando si applica alla tonica, alla dominante e alla sottodominante in Do maggiore, il risultato è l'esempio 5, in cui le tre principali funzioni tonali si sovrappongono: La minore, per esempio, può essere sentita sia come la tonica parallela (Tp) o la sottodominante *Leittonwechsel* (S con il segno >) a seconda di quale funzione (T o S) controlla il contesto musicale.



Es. 5

Riemann, che identificava la Dominante con la quinta perfetta, il *Leittonwechsel* con la terza maggiore, e la Parallela con la terza minore, riconobbe così la figura 3 come una perfetta realizzazione delle sue teorie armoniche, e riprodusse il diagramma (senza indicarne la paternità) nelle *Ideen zu einer 'Lehre von den Tonvorstellungen'*, ove utilizza le sue tre prime trasformazioni funzionali per ricostruire il diagramma come un campo musicale multidimensionale, in cui ogni lettera rappresenta la fondamentale di una triade maggiore o minore in relazione alla *variante*: in questo intreccio di consonanze armoniche, le orizzontali rappresentano le quinte perfette in relazione con la dominante, che si intersecano in diagonale con terze minori legate al *Parallelo* e terze maggiori legate al *Leittonwechsel*. Come Hostinský, Hauptmann e la maggior parte degli altri teorici della tradizione funzionale, Riemann sosteneva l'uso dell'intonazione naturale, il che spiega le linee sopra e sotto le note nel diagramma. Se visto attraverso il filtro del temperamento equabile, al quale non c'era una vera alternativa nella pratica musicale dell'epoca, e dell'equivalenza enarmonica, il diagramma esprime un universo musicale saturo di triadi maggiori e minori su tutti i dodici semitoni della scala cromatica. Anche se Riemann limitò la loro applicazione alla musica di Bach e Beethoven, le sue teorie armoniche costituiscono una notevole teorizzazione delle relazioni tonali cromatiche nella musica tardo-romantica.

Le teorie dei gradi spiegavano il cromatismo per mezzo di ciò che Schenker chiamava mescolanza (*Mischung*), termine che si riferisce a contesti in cui la musica utilizza armonie prese dal parallelo²⁰ maggiore o minore. Per aumentare le risorse armoniche di Do maggiore, per

¹⁹ La traduzione letterale sarebbe “scambio di sensibile”.

²⁰ Si utilizza qui il termine “parallelo” nella sua accezione tradizionale – triade con la stessa fondamentale, ma di modo diverso – e non in quella impiegata da Riemann e dalla teoria funzionale dell’armonia.

esempio, si può sostituire La minore (VI) con La bemolle maggiore (♭VI), triade presa dal parallelo minore. In *Harmonielehre* (1906), Schenker descrive come, nella musica del tardo romanticismo, maggiore e minore si fondono insieme: egli combina le note della scala maggiore e minore in un'unica scala cromatica e poi colloca - come nella figura 3 - triadi maggiori e minori, attraverso la mescolanza, su ogni grado. Anche Schönberg vedeva la musica tardo-romantica come “una transizione da dodici tonalità maggiori e dodici minori (*Tonarten*) a dodici tonalità cromatiche”, una transizione storica “pienamente compiuta nella musica di Wagner”.²¹

Pratica

Gli storici non sono d'accordo su come e quando si sia verificata la transizione dalla polifonia modale rinascimentale alla tonalità armonica del barocco. Harold S. Powers ha persino sostenuto che la modalità e la tonalità coesistono come proprietà musicali su piani epistemologici separati, nel qual caso non ha senso immaginare una transizione dall'una all'altra; in questo senso, la modalità e la tonalità non sono più mezzi di organizzazione musicale concorrenti o reciprocamente esclusivi.²² Anche nei termini di questa argomentazione, tuttavia, possiamo registrare una riduzione della pratica musicale da otto o più modi nella musica del Cinquecento ad appena due nella musica del Seicento. In retrospettiva storica, questa riduzione avviene come un graduale emergere della coppia formata da un *cantus durus* e da un *cantus mollis* dalle labirintiche complicazioni delle teorie modali rinascimentali, una transizione completata in *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713), dove Mattheson elenca modi alternativi maggiori (*dur*) e modi minori (*moll*) per tutti i dodici semitoni dell'ottava cromatica.²³ Nella musica dei contemporanei di Mattheson, tuttavia, le mutazioni di procedure modali precedenti continuano ad esistere accanto a mezzi più nuovi di organizzazione tonale, ma anche in congiunzione con numerose pratiche ibride: ci sono numerosi corali bachiani, per esempio, che accordano melodie modali *dur* e armonizzazioni *moll*.

Esiste però un diffuso consenso sul fatto che l'emergere di un più recente *ethos* modale maggiore-minore coincida con una radicale semplificazione del tessuto musicale, che coinvolge la stratificazione e la sedimentazione dell'imitazione densa e complessa della musica tardo-rinascimentale in sonorità armoniche sopra un basso continuo. Un effetto cruciale di questa trasformazione fu quello di isolare e attirare l'attenzione sugli accordi come entità musicali a sé stanti: da quel momento in poi, la musica occidentale sarebbe stata ascoltata come successioni di armonie piuttosto che come combinazioni di intervalli simultanei. Sia nella teoria che nella pratica, la triade armonica – una struttura musicale in cui la fondamentale unifica gli intervalli sopra di essa e fornisce la sua classe di altezze all'intera configurazione – diventa l'elemento percettivo di base della musica tonale. La finale, la terza (mediante) e la quinta (dominante), i tre costituenti della *trias harmonica*, sono stati utilizzati non solo come sonorità normative, ma anche per determinare le cadenze: la triade armonica aveva quindi la precedenza sulla distribuzione dei semitoni all'interno dell'ottava modale come mezzo di strutturazione dell'ambito delle altezze. È in questo contesto che la *clausula formalis* della musica precedente fu reinterpretata come cadenza dominante-tonica. Nell'esempio 6, il Sol grave, la fondamentale della triade di dominante, è l'unica nota capace di formare consonanze sia con il Re che con il Si *subsemitonum* nella penultima battuta: la cadenza da dominante a tonica, in altre parole, nasce dalle esigenze melodiche della condotta delle parti. Nel nuovo orientamento armonico della musica barocca tedesca²⁴

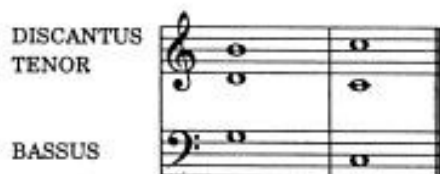
21 Schönberg, *Harmonielehre*, p. 466; *Theory of Harmony*, p. 389.

22 Powers, “Is Mode Real?,” pp. 9–14.

23 V. in questo stesso volume il Capitolo 13, p. 427.

24 [Non si capisce la ragione per cui l'autore faccia riferimento solo alla musica tedesca: queste successioni compaiono sistematicamente nella musica italiana fin dal primo Seicento.](#)

diventa un espediente retorico, un gesto convenzionale usato per punteggiare successioni a mosaico di frasi e ritornelli.



Es. 6: *clausula formalis* (con basso)

La cura per la minuta risoluzione della dissonanza nelle teorie di Rameau rispecchia le sensuali sonorità armoniche e la natura discontinua della musica barocca francese: queste dissonanze spingono la fondamentale in avanti, ma l'impulso gravitazionale in questa musica tende comunque ad avere un ruolo locale, diretto verso un obiettivo cadenzale immediato. È una pratica armonica improvvisativa, accompagnamentale, che risponde alle esigenze espressive del momento: rapide transizioni da una tonica alla successiva – Rameau tendeva a sentire qualsiasi triade senza una dissonanza come una tonica – organizzano la musica in serie di modulazioni accumulative, collegate tra loro attraverso catene di dominanti nelle quali la coerenza tonale ha più a che fare con con l'azione drammatica in teatro, o con il *sentiment* di un'immagine poetica, che con un astratto disegno musicale.

Le armonie nella musica classica (Haydn, Boccherini, Mozart, Beethoven), come in quella barocca, tendono ad essere chiare e inequivocabili nei loro riferimenti alla tonica, sia come accordo che come grado della scala. Interi passaggi e persino interi brani possono essere ascoltati come successioni armoniche di ampio respiro, nelle quali la musica assume un senso di movimento quasi inevitabile verso una meta armonica lontana, ma prevedibile. Per questo si usa dire che i brani sembrano a volte svilupparsi dal loro interno, da certe tensioni insite nel materiale musicale. Queste tensioni tonali costituiscono una logica musicale analoga a quella di premessa (antecedente) e conclusione (conseguente), il che permette agli ascoltatori di prevedere sia il corso immediato degli eventi, sia le modulazioni che articolano la struttura nel suo complesso. In questo senso l'organizzazione armonica della musica classica può anche essere intesa (dopo Fichte e Hegel) come una dialettica in cui la dominante si oppone (o nega) la tonica: la dominante e la tonica, cioè, entrano in una logica musicale razionale e contrastiva, omologa alle altre opposizioni tra dissonanza e consonanza, tensione e risoluzione, ecc. Nella sonata, la ripresa costituisce un momento di sintesi, in cui la musica sentita prima in dominante si ripresenta in tonica, assumendo in tal modo un significato musicale del tutto diverso. In questo senso, le tensioni che sono alla base della musica tonale formano ciò che Rose Rosengaard Subotnik ha descritto come l'equivalente musicale della ragione.²⁵ A causa di questa logica musicale 'quasi oggettiva', la musica classica dà l'impressione di essere universalmente intelligibile per tutti gli ascoltatori che si collocano all'interno del suo ambito culturale.

Per quanto evidente ci appaia ora questa logica musicale, certi aspetti della pratica armonica classica non sono stati teorizzati se non molto tempo dopo la loro insorgenza. Schönberg, per esempio, concettualizzò il forte senso di chiusura di questa musica in termini di "monotonalità, un'idea secondo la quale, non importa quanto ampia sia la loro durata, i brani musicali conservano la loro fedeltà alla tonica originale dall'inizio alla fine."²⁶ Schenker, che ha elaborato la stessa idea di base, ha sentito le modulazioni come temporanee "tonicizzazioni" di gradi della scala diversi dalla tonica, piuttosto che come stabili diversioni dalla tonica d'impianto: ciò gli permise di considerare

25 Subotnik, "Tonality, Autonomy, and Competence in Post-Classical Music," p. 154 sgg.

26 Schönberg, *Funzioni strutturali* cit.

interi brani come ricorrenti gerarchie di armonie, successioni all'interno di successioni. Nella figura seguente, la sua analisi del *Moderato* dalla Sonata per pianoforte in Sol minore di Haydn, Hob. XVI:44 (c. 1771-3), i gradi tonicizzati controllano contesti isolati come toniche a livello locale, pur mantenendo le loro identità originali come armonie non toniche nella struttura armonica che governa il brano nel suo complesso: il III a b. 13 nella figura 1a viene così avvertito come I in Sib maggiore nella figura 1b, dove controlla la successione I-II-V-I tra b. 13 e b. 20.²⁷

Fig. 1

a)

Tonalität: I — [III] — 8-10-8-8 — -8-8 — V-I — II/V I

T. 1 4 5 12 13 20 23 30 31 45 50 52

[erster Ged] [Mod] [zweiter Ged] [Durchführung] [Wiederholung]

b)

Stufen als Tonarten: I — II/V — IV — IV — V — I — II/V — I — III — [Durchgänge] — V — II/V — I

G moll B dur G moll

Haydn, Sonata in G minor, Hob. XVI:44

Schenker vedeva le composizioni musicali come proiezioni melodiche (o prolungamenti) della tonica nella forma di un archetipo (*Ursatz*), in cui sia il basso che l'*Ursatz* melodica (indicata con semibreve e numeri nella voce superiore della figura 1a) si muovono all'interno degli intervalli della triade di tonica. All'interno di questo quadro contrappuntistico, le tonicizzazioni di gradi diversi dalla tonica, che siano vicini o lontani, hanno la loro logica non come armonie autonome, ma nel contrappunto delle linee melodiche. Il basso, in particolare, passa da I attraverso III a V prima di tornare al I all'inizio della ripresa, un'arpeggio su larga scala della tonica che per Schenker coincide con la *Tonalität*. I momenti cruciali di questa elaborazione di ampio raggio della tonica coincidono con le principali divisioni formali della sonata: I con il cosiddetto primo gruppo tematico (*erster Ged[anke]*), III con il secondo (*zweiter Ged[anke]*), il movimento da III a V con lo sviluppo (*Durchführung*), e il ritorno a I con la ripresa (*Wiederholung*). In questo senso, la tonica controlla e coordina non solo la organizzazione armonica e melodica su larga scala del pezzo, ma anche la successione di contrasti testurali che caratterizzano la forma sonata nelle sue infinite articolazioni: la tonica sembra saturare la musica e arrivare fino al suo nucleo originario, determinandone i punti di articolazione interna.

Nel suo uso di sonorità armoniche caratteristiche e relazioni tonali remote, l'armonia nella musica romantica si concentra sul particolare, sul sensuale, e sul contingente. Nel concentrare l'attenzione su queste armonie insolite, la musica indugia sul momento presente e distrae l'ascoltatore dalle relazioni tonali di ampio raggio. Allo stesso tempo, il cromatismo motivico destabilizza la rigorosa coordinazione tra la dimensione melodica e quella armonica che caratterizzava la musica classica, liberando la musica dalla necessità di chiudere sulla tonica originale: numerosi pezzi da Schubert in poi finiscono su una tonica diversa da quella iniziale.

27 Schenker, "On Organicism in Sonata Form," p. 34. La figura è tratta da H. Schenker, *The Masterwork in Music*, vol. II, a cura di W. Drabkin, Mineola, New York, Dover Publications, 2014, p. 24.

Dapprima il punto di partenza e quello di arrivo erano distanti una terza maggiore o minore, come nel Lied *Ganymed*, D. 544 (1817), che va da La \flat maggiore a Fa maggiore passando per Do \flat maggiore. Con Wagner, tuttavia, il rapporto diventa meno diatonico, e le due toniche sempre più lontane: il terzo atto di *Tristan und Isolde* (1859), per esempio, inizia in Fa minore ma si conclude in Si maggiore; la regola secondo la quale i brani devono terminare sulla tonica d’impianto era un’esigenza estetica piuttosto che una necessità a livello cognitivo.²⁸ Mentre la musica romantica si allontanava da ciò che è autonomo, formalmente in sé compiuto, e assoluto, cominciò a dipendere sempre più dal referenziale e dall’extramusicale per la sua coerenza: testi poetici, narrazioni drammatiche, concezioni programmatiche, immagini visive. La natura delle relazioni tonali divenne sempre più “associativa”, unica per un certo brano. Quindi il movimento complessivo da Mi \flat minore nel Prologo di *Götterdämmerung* (1874) a Si minore alla fine del primo atto può essere compreso nel contesto dell’intero *Ring des Nibelungen* come transizione dal mondo naturale delle Norne al regno malvagio (perché culturale) dei Gibichunghi.²⁹ È questa relazione drammatica tra le due toniche piuttosto che una logica intrinsecamente musicale che conferisce coerenza tonale alla musica.

La predilezione estetica per le sonorità sensuali e le progressioni sorprendenti nella musica del tardo Romanticismo ha portato a quello che Ernst Kurth ha chiamato “effetto assoluto”, nel quale le armonie cromatiche si stagliano contro un sfondo diatonico più normativo come figure.³⁰ Queste armonie cromatiche erano caratteristiche dello “stile di alterazione”, che egli definì secondo tre fattori: (1) l’alterazione dell’accordo, dove un suono dell’accordo viene alzato o abbassato di un semitono; (2) lo spostamento melodico, dove una nota adiacente dissonante sostituisce un suono dell’accordo; (3) progressione cromatica, dove il cromatismo modifica l’intervallo del movimento del basso tra due armonie. In combinazione l’uno con l’altro, questi tre fattori tendono a nascondere i riferimenti alla tonica, e a eliminare la distinzione tra la figura cromatica e lo sfondo diatonico. In generale, i riferimenti alla tonica diventano sempre più ambigui e occasionali: nella musica del *Tristan*, (che per Kurth rappresenta una “crisi” della musica occidentale), le dominanti e le toniche cadenzali sono poche e lontane tra loro, e le connessioni tra di loro sono per la maggior parte parte melodico-lineari piuttosto che armoniche. Kurth sentiva queste armonie funzionali ‘sparpagliate’ come pilastri (*Grundpfeiler*) che sostengono una trama di cromatismo melodico più ‘non tonale’ (se non *atonale*) che tonale. A volte, questo cromatismo ha portato alla “rimozione della tonica”, l’affermazione indiretta della tonica in una musica in cui la tonica stessa è sospesa. Nelle prime tre battute della frase di apertura del *Tristan* (es. 7), l’armonia va a una settima di dominante sul Mi, che si riferisce a una tonica di La minore in realtà assente. Kurth sente l'intero Preludio del primo atto come una serie di sempre più violente “oscillazioni” tra la dominante e la sottodominante, in La minore, che mai una volta in oltre dieci minuti di musica tocca la tonica.³¹



Es. 7: Wagner, *Tristan und Isolde*, Preludio, bb. 1-3

28 La questione mi sembra mal posta: il ruolo della tonalità in ambito operistico è sempre stato molto diverso da quello dell’ambito strumentale, con un orientamento caratterologico più che logico, come peraltro lascia significativamente intendere la conclusione dello stesso capoverso.

29 Bailey, “The Structure of the *Ring* and Its Evolution,” pp. 59–60.

30 V. in questo stesso volume le pp. 941-942.

31 Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners “Tristan”*, pp. 235–36.

Nella musica tardo-romantica, i momenti orientati verso una tonica diventano allusivi e frammentari, una condizione che Schönberg, fonte sempre affidabile di neologismi, ha definito “tonalità fluttuante”.³² Nel prosieguo del Preludio di *Tristan*, la musica si sposta da La minore alla dominante di Do minore, e così via. Nella scia storica di *Tristan*, la musica ha subito un’atomizzazione in cui armonie non tonali si raggruppano intorno a dominanti e toniche isolate. Questa disintegrazione tonale è stata spesso intesa come una dissoluzione dall'interno, un processo organico in cui le forze di attrazione melodica che avevano dato origine alla tonalità portarono alla sua inevitabile distruzione. Per Kurth, le triadi maggiori e minori erano pervase da un potenziale di sensibile: la terza della triade maggiore spinge verso l'alto, mentre quella della triade minore spinge verso il basso. Nello sviluppo storico del materiale musicale, queste ‘sensibili’ finirono col sopraffare le triadi da cui avevano avuto origine e che all’inizio le contenevano, determinando un cromatismo centrifugo che neutralizza e oscura i riferimenti più centripeti alla tonica. La coerenza in questa musica è di natura non più tonale ma melodica, e soprattutto motivica: ha molto più senso sentire l'accordo di Tristano come una verticalizzazione della terza minore melodica da Sol# a Si (il motivo del desiderio) e della terza diminuita da Fa a Re# (il motivo della sofferenza) che non come una dominante alterata (Kurth) o una sottodominante (un accordo di sesta aumentata sopra il Fa) in La minore.

In casi estremi, il cromatismo motivico della musica tardo-romantica nega ogni riferimento alla tonica e arriva vicino al limite dell’atonalità. Nell'esempio 8, le battute culminanti del secondo atto del *Parsifal* (1881), Wagner carica le armonie di dissonanze che le rendono ambigue e defunzionalizzate: mentre la musica è disseminata di ‘residui’ tonali (accordi di settima e di nona, familiari in contesti tonali più convenzionali), queste armonie non riescono a coagularsi intorno a una tonica. Le note tenute nel basso immobilizzano le armonie sopra di loro e arrestano la spinta in avanti: la musica vaga fra armonie prive di funzione, che si neutralizzano piuttosto che progredire l'una verso l'altra, sonorità che sembrano galleggiare nella musica, senza una meta, senza direzione. Le armonie dissonanti sono private delle loro risoluzioni, o si ripiegano su se stesse: con il suo agonizzante “Amfortas!”, Parsifal risolve la nona minore Fa a b. 994 in un non meno dissonante, non meno straziante Mi a b. 996.

994

Schnell.

PARSIFAL: Am - for - tas!

Die Wun - del!

Es. 8: Wagner, *Parsifal*, Atto II, bb. 993-1001.

32 Il termine originale è “schwebende”, che in inglese è stato tradotto con “floating”; la versione italiana (A. Schönberg, *Manuale di armonia*, traduzione di G. Manzoni, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 480 sgg.) traduce con “sospesa”. Il termine inglese mi sembra illustrare meglio i concetti che Schönberg esprime in quel capitolo.

Come ha notato Adorno a proposito di queste battute, nella musica romantica “la dissonanza è valida per il negativo e la sofferenza”.³³ La ferita aperta di Amfortas diventa così il simbolo di ciò che alcuni ascoltatori – Adorno è uno di loro – hanno avvertito come gli spasimi di morte della tonalità.

Storiografia

Il resoconto diacronico della musica tonale dato nel paragrafo precedente è perlopiù espresso in termini di evoluzione musicale o di progresso continuo, una narrazione in cui il corso storico della musica tonale è diretto verso la propria fine, rappresentata sia come un completamento o, più comunemente, una tragica fine. In entrambi i casi, il *telos* di queste storie riflette, forse ironicamente, il forte slancio in avanti verso un obiettivo cadenzale così spesso ritenuto un attributo essenziale della musica tonale. Mentre queste storie sono talvolta raccontate come allegorie tecnologiche in cui la tonalità crolla, si rompe, o si consuma per l'uso eccessivo, è più comune immaginarle come narrazioni genetiche, processi organici di crescita e decadenza, nascita e morte.

Le idee di evoluzione e progresso hanno sempre avuto un forte impatto sull'immaginazione storica, coerentemente con un'estetica musicale che privilegia (come fece il Romanticismo) il nuovo e l'originale. Questa estetica ha portato sia i compositori che gli ascoltatori a feticizzare le armonie sorprendenti e ad associare il cromatismo con l'irrazionale, l'esotico, e il sensuale. Questa fascinazione per il colore armonico può essere compresa, in termini quantitativi, come un aumento di cromatismo e dissonanza, o una progressione verso una qualche utopica *Zukunftsmusik* (“musica del futuro”; Schönberg considerava il progressivo aumento della dissonanza come una “emancipazione” delle risorse musicali),³⁴ o verso un'apocalisse musicale; sia Choron che Fétis misero in guardia i loro lettori circa un'imminente catastrofe atonale.

I resoconti tradizionali di questa evoluzione musicale seguono le linee familiari dell'evoluzione biologica, con il suo caratteristico interesse per la selezione e l'adattamento. Queste narrazioni affermano, più o meno esplicitamente, che nella musica tonale agiscono forze analoghe a quelle che determinano la forma e lo sviluppo di un organismo. Forse le più importanti fra queste erano le spinte del semitono, che spiegavano la precedente mutazione della modalità in tonalità – per Fétis, la quinta diminuita tra i gradi 4 e 7 sia nel modo di Do che in quello di La spiegava la riduzione dei modi ecclesiastici a due – ma anche la successiva mutazione della tonalità in atonalità. Questo processo storico è inoltre inteso come unidirezionale e irreversibile: in esso le relazioni tra stadi successivi sono sia genetiche che causali. In termini biologici, l'evoluzione della musica tonale è tanto specifica (nuove forme fenomeniche – armonie – si differenziano da quelle più antiche) quanto generale (forme fenomeniche più complesse sostituiscono quelle più semplici).

33 T. W. Adorno, *Wagner – Mahler, Due studi*, Torino, Einaudi, 1975, p. 70.

34 “[...] credo che il nuovo sia quanto di *buono* e di *bello* noi brami involontariamente e irresistibilmente con il nostro essere più interiore, così come tendiamo al *futuro*: ci dev'essere nel nostro futuro una *perfezione sovrana*, a noi ancora ignota, dal momento che tutto il nostro essere associa ad essa le sue speranze. [...] il futuro reca con sé il nuovo, e per questo il nuovo è per noi così spesso e a ragione identico al bello e al buono.”. A. Schönberg, *Manuale* cit., p. 302. Il termine “emancipazione” fu associato da Schönberg al concetto di “dissonanza” (e non genericamente alle risorse musicali) per la prima volta in uno scritto del 1926: “l'emancipazione della dissonanza, cioè il suo essere posta su un piano di parità con i suoni considerati consonanze (nella mia *Harmonielehre* la spiegazione di questo sta nell'intuizione che consonanza e dissonanza non differiscono come opposti, ma solo per gradazione [...] le consonanze sono i suoni più vicini alla fondamentale, le dissonanze quelli più lontani [...] la loro comprensibilità si regola di conseguenza, poiché quelli più vicini sono più facili da comprendere di quelli più lontani).” Schönberg, *Opinion or Insight?*, in *Style and Idea*, a cura di L. Stein, New York, St Martin Press, London, Faber & Faber, 1975, pp. 258-264. L'espressione “emancipazione della dissonanza” è poi stata adottata in maniera sostanzialmente acritica dalla storiografia.

Ci sono, tuttavia, buone ragioni per mettere in discussione questa narrazione storica, come per contestare l'applicazione dell'evoluzione ai fenomeni culturali in generale. In primo luogo, la nozione di un'evoluzione musicale ignora il fattore cruciale della mediazione: i compositori scrivono musica con la consapevolezza del loro ruolo di agenti del cambiamento storico e prendono decisioni compositive nello sforzo di trasformare la musica del loro tempo o di mantenere lo *status quo*. La loro interferenza attiva sul corso storico degli eventi mina i tentativi di spiegare il cambiamento musicale sulla base di un qualche processo musicale genetico, auto-regolativo. In secondo luogo, la nozione di evoluzione della musica tonale tende a comprimere la disordinata diversità delle pratiche compositive contemporanee in un unico *mainstream* storico.³⁵ Da qui tutte le metafore di tronchi e rami, fiumi e affluenti: Tovey, il cui impegno per l'evoluzione era consapevole ed enfatico, descrisse questa compressione unilineare come "il *mainstream* principale della musica". Di conseguenza, i resoconti dell'evoluzione musicale sorvolano sulle discontinuità storiche, non riuscendo a registrare pratiche divergenti o liquidandole come deviazioni insignificanti dal *mainstream* storico-musicale principale. In terzo luogo, tali resoconti tendono a privilegiare le forme successive di fenomeni armonici su quelle precedenti: le pratiche armoniche successive, cioè, sono ritenute essere più complesse, più avanzate, e quindi migliori rispetto al linguaggio tonale del *mainstream* storico. Chopin è così sentito come progressivo in relazione ai suoi contemporanei, mentre Rachmaninov, all'interno del suo contesto storico, è regressivo. Questo atteggiamento è alla radice del pregiudizio, comune nei circoli musicali accademici, che la musica atonale sia in qualche modo più complessa e più difficile, e quindi più degna di un'attenzione critica duratura, rispetto alla musica tonale, che si ritiene essere al confronto più semplice.

Per quanto convincente entro gli stretti confini di una certa tradizione storica, da una prospettiva più ampia la nozione che la tonalità si sia in qualche modo dissolta è poco plausibile, poiché la musica tonale non è mai scomparsa dall'attenzione intellettuale: ha continuato a prosperare in quelli che sono a volte considerati idiomi conservatori all'interno della musica d'arte occidentale, ma anche nella musica popolare, nella musica commerciale e, nonostante i continui esperimenti con procedimenti atonali, nel jazz, dove non ha mai allentato la sua presa sull'immaginazione musicale. Insistere sulla dissoluzione della tonalità come fatto storico è confondere un fenomeno storico con un fenomeno cognitivo: in Occidente e altrove, la musica tonale rimane la musica che la maggior parte delle persone ascolta prevalentemente, se non per tutto il tempo. Ha poco senso sostenere che la tonalità è morta intorno al 1910 quando ascoltiamo ancora la musica di Beethoven e Cole Porter; in questo senso, la tonalità fa ancora pienamente parte del presente storico: forse, considerando l'ampia diffusione della musica occidentale attraverso i media elettronici e la globalizzazione della cultura di massa, oggi più che mai. La notizia della sua morte, come quella di Mark Twain, sembra prematura.³⁶

Allo stesso tempo, tuttavia, compositori, storici e teorici della musica sono stati portati a esagerare l'importanza della tonalità come costrutto teorico. L'intero resoconto storico del paragrafo precedente potrebbe essere riscritto senza riferimento all'idea: la storia della tonalità è meglio compresa in termini di specifiche pratiche armoniche piuttosto che di leggi immutabili. Prima del 1910, inoltre, la tonalità, come concetto che informa la produzione e il consumo di musica, aveva un'origine modesta dal punto di vista storico. Liszt, che ebbe uno scambio epistolare con Fétis, fu forse il primo compositore (oltre a Fétis stesso) a creare musica con una chiara consapevolezza di quella nozione, che non avrebbe assunto un significato storico cruciale prima di Schönberg. Quasi tutta la musica tonale scritta nel corso dei tre secoli precedenti fu concepita e

³⁵ Il termine più frequentemente usato in inglese per indicare questo *mainstream* è *common practice* (v. p. 1).

³⁶ Mark Twain, 1897, Londra: "I can understand perfectly how the report of my illness got about, I have even heard on good authority that I was dead. [...]. The report of my death was an exaggeration."

realizzata senza riferimento, implicito o esplicito, al concetto che oggi si ritiene il fondamento della sua essenza.

La tonalità, dunque, è un costrutto ideologico oltre che teorico: fin dall'inizio il termine è stato usato principalmente per scopi storiografici. Sia Choron che Fétis, per esempio, citano la comparsa della settima di dominante nella musica di Monteverdi come l'evento decisivo nella separazione storica della *tonalité moderne* dalla *tonalité antique* (Choron) o *ancienne* (Fétis). In questo senso, si può equiparare la modalità al premodernismo musicale, la tonalità al modernismo, l'alto modernismo alla sua presunta dissoluzione, e la sua riemersione nell'avanguardia del tardo XX secolo (anche se modificato nel suo significato musicale e culturale) con il postmodernismo. Secondo questo scenario, la tonalità coincide virtualmente con l'epoca del modernismo occidentale, la grande epoca della rappresentazione che si estende dalle meditazioni filosofiche di Cartesio alla crisi generale della rappresentazione nelle arti intorno al 1910. In questo modo costituisce un preciso analogo della prospettiva lineare in pittura come una delle principali strutture cognitive nella cultura occidentale: nei loro rispettivi *media*, la tonalità e la prospettiva lineare sono responsabili dell'effetto della soggettività – la nozione che un individuo incarna una coscienza storica – così cruciale per la modernità. Heinrich Bessler ha infatti rintracciato le origini della tonalità all'uso del *fauxbourdon* negli anni Trenta del Quattrocento,³⁷ lo stesso decennio in cui Brunelleschi dimostrò i principi geometrici di base della prospettiva lineare dall'interno del portale centrale di Santa Maria del Fiore a Firenze.

La tonalità, per Choron, era infatti “interamente moderna”, era il culmine, “la meta e il risultato” di un processo teleologico. Egli considerava ogni epoca storica come una successione di tappe progressive: “formazione, sviluppo, progresso verso la perfezione, permanenza e declino”.³⁸ Questo processo era ciclico: era la coincidenza di declino e formazione che separava un'epoca storica dall'altra. Choron credeva che lo spirito guida di ogni epoca (e qui il linguaggio hegeliano è appropriato) si manifesta nelle tendenze oggettive del materiale musicale, da cui la divisione epocale tra *tonalité antique* e *moderne*. Egli vedeva la musica del suo tempo come l'apice della curva storica del modernismo: credeva che i suoi contemporanei potessero guardare alla “progressiva ascesa” della *tonalité moderne* e “il raggiungimento del suo attuale stato di perfezione”. L'epoca attuale era quella della “permanenza”, un altopiano da cui si poteva gettare uno sguardo triste sul futuro della musica e sulla sua inevitabile discesa storica.

Fétis (che leggeva Hegel) intendeva questo processo storico come la progressiva attualizzazione di leggi immutabili. Credeva che la tonalità fosse un principio metafisico, un fatto non della struttura interna o delle proprietà formali della musica, ma della coscienza umana,³⁹ che impone una certa organizzazione cognitiva, un certo insieme di tendenze dinamiche, sul materiale musicale. Come principio metafisico, quindi, la tonalità non si evolve, ma rimane invariante e universale, vera per tutti gli uomini e per tutti i tempi. Egli considerava quindi quello che avvertiva essere l'innegabile progresso storico della musica occidentale come una serie di progressi discreti verso il completamento, la realizzazione sempre più perfetta di un assoluto musicale.

Fétis organizzò queste trasformazioni storiche (come le chiamava lui) in una serie teleologica che culminava nella musica dei suoi contemporanei.⁴⁰ Il primo di questi era l'*ordre unitonique*, il canto gregoriano: la *tonalité ancienne* della musica liturgica era, per Fétis, calma e obiettiva, priva di tendenze appellative⁴¹ e quindi incapace di modulazione. Avvertì l'inizio dell'*ordre transitonique* intorno al 1600 nella musica di Monteverdi, la cui invenzione della settima di dominante

37 Bessler, “Tonalharmonik und Vollklang,” p. 135.

38 Choron, “Summary of the History of Music,” p. vi.

39 Nel XX secolo, questa concezione è stata ripresa in senso fenomenologico da E. Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel, Edition de la Baconnière, 1961 (trad. ital. *I fondamenti della musica nella coscienza dell'uomo*, Udine, Campanotto, 1995).

40 Fétis dedica ad ogni trasformazione storica un capitolo nel Terzo libro del *Traité complet* cit., pp. 151–200. Alle pagine xlii sgg. della prefazione inserisce un riassunto dell'argomento.

permetteva un'ampia gamma di modulazioni e segnò la nascita della *tonalité moderne*. Intensa e soggettiva, la musica transitonica si adattava bene alle esigenze drammatiche dell'opera in musica. Il passaggio storico all'*ordre pluritonique* nella musica di Mozart e Rossini fu più sottile: notevole per il suo cromatismo, la musica pluritonica rappresentava il culmine e la perfezione della *tonalité moderne*. Nel loro orientamento intorno alle armonie di settima diminuita e sesta eccedente, entrambe considerate da Fétis come deformazioni della settima di dominante, le volatili tendenze appellative di questo linguaggio tonale permettevano modulazioni a distanza adeguate alle emozioni violente dell'epoca. La logica storica che stava dietro questa progressione degli ordini tonali dava a Fétis la sicurezza di prevedere il futuro corso della musica: egli credeva che il cromatismo dell'ordine pluritonale si sarebbe dissolto nell'ambigua enarmonia di un *ordre omnitonique*, di cui si potevano individuare le premonizioni nella musica fin da Mozart. Fétis, tuttavia, ascoltò "l'insaziabile desiderio di modulazione" nella musica omnitonica di Berlioz e Wagner con repulsione: nella loro musica, le intense energie appellative della musica pluritonica si neutralizzano e persino si negano, indebolendo le forze gravitazionali su cui la *tonalité moderne*, con i suoi chiari riferimenti alla tonica, fa affidamento. Per Fétis, la *musique omnitonique* era sensuale, decadente e pericolosa: era la musica nel suo declino storico.

La *tonalité* era infatti il luogo di un numero notevole di ansie culturali, preoccupazioni sul futuro della musica, ma anche (e forse sorprendentemente) sulla razza. Per Fétis, c'era una forte dimensione antropologica nella *tonalité*: egli credeva che differenti società umane fossero attratte da differenti sistemi di altezze a causa delle loro capacità mentali diverse, capacità mentali che erano, inoltre, una funzione della "conformazione cerebrale".⁴² Fétis affermava che le società primitive (non occidentali) erano limitate a scale più semplici a causa delle loro strutture cerebrali più semplici, mentre le organizzazioni psicologiche più complesse degli indoeuropei avevano permesso loro di realizzare, nel corso del tempo storico, il pieno potenziale musicale della *tonalité*. Le sue teorie erano simili nel loro determinismo biologico alle teorie razziali di Gobineau. Le sue indagini sulla musica non occidentale fecero progredire i programmi accademici dell'Orientalismo, un ambizioso tentativo internazionale di studiare le lingue, le organizzazioni sociali, le scienze e le arti delle società non occidentali, in particolare quelle sotto il dominio europeo. Nelle sue forme più comuni, questa ricerca è stata usata per sostenere vaste e spesso irrazionali generalizzazioni su razza, intelligenza, temperamento emotivo, organizzazione sociale e varie forme di espressione culturale. Una forte spinta dietro queste generalizzazioni era il tacito timore che varie pratiche culturali africane e orientali costituissero una minaccia alle nozioni europee di auto-identificazione sociale: in contrasto con l'Occidente moderno, l'Oriente appariva agli scrittori europei come un regno primitivo o addirittura animalesco di desiderio sessuale, violenza religiosa, e terrore razziale. In generale, questi scrittori organizzavano la conoscenza dell'Oriente in paragoni interculturali che servivano a denigrare "l'altro" non occidentale, e quindi associavano l'orientale con elementi emarginati nelle loro società: l'ignorante, l'arretrato, il degenerato, il malato di mente, il femminile.⁴³ Il contributo di Fétis all'orientalismo fu associare i sistemi di altezze alle caratteristiche razziali. I suoi resoconti di musica non occidentale, che egli raccolse nella *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours* (1869-76), nascondono tuttavia affermazioni basate sull'emotività all'interno del linguaggio neutro della descrizione dei fatti. A causa della sua scarsità di semitoni appellativi, Fétis sosteneva (nel *Traité complet*) che la musica pentatonica della "*race jaune ou mongolique*" – la musica di cinesi, giapponesi, coreani, manchu e mongoli – era "grave e monotona". La musica araba, persiana, e indiana, al contrario, era "langoureuse et sensuelle", il che si addiceva "alle maniere e ai costumi (*moeurs*) delle nazioni che

41 La funzione appellativa del linguaggio è quella che si riferisce al fatto che il mittente cerca un qualche tipo di comportamento o reazione nel destinatario.

42 Shellhous, "Fétis's *Tonality* as a Metaphysical Principle," pp. 234–36.

43 Il testo di riferimento è *Orientalism*, di Edward W. Said's, sul quale la presente trattazione è basata.

l'hanno concepita". Fétis credeva che il pericoloso eccesso di inflessioni microtonali nei sistemi di altezze orientali fosse coerente con il contenuto espressivo della loro musica, che consisteva in nient'altro che "canzoni amorose e danze lascive".⁴⁴

Mentre l'individuazione dei caratteri di una razza in termini di sistemi di altezze è stata screditata, la pratica rimane parte del patrimonio genealogico della tonalità. Ma il punto principale qui è che il concetto di tonalità, come costruito ideologico, serve ad articolare e promuovere una visione tutt'altro che disinteressata del passato storico. Tanto le formulazioni estetiche conservatrici quanto quelle radicali hanno fatto propria la nozione di evoluzione o progresso tonale: le decisioni su ciò che costituisce continuità o discontinuità storica non sono mai puramente empiriche. Le ideologie conservatrici, attratte dall'organizzazione gerarchica delle armonie nella musica tonale, hanno spesso avanzato il concetto di tonalità (come fece Fétis) come mezzo per regolare la pratica compositiva, o per regolarizzare la musica occidentale come forma di espressione culturale. Alcuni autori hanno anche usato l'idea della sua scomparsa come segnale di un declino culturale, o per propugnare un ritorno ai valori musicali della tradizione. Una selezione quasi casuale di libri più o meno recenti sulla musica del XX secolo, per esempio, evidenzia capitoli intitolati "Tonalità come ordine", o "Il crepuscolo della Tonalità". L'uso del termine nei resoconti della musica moderna esprime spesso un senso di profonda perdita e infinita nostalgia, anche fra i sostenitori del nuovo. All'interno di questa tradizione, l'inizio della musica atonale nell'avanguardia intorno al 1910 costituisce una rottura decisiva (e per alcuni ascoltatori irreparabile) nella storia della musica occidentale.

Il concetto di tonalità è stato importante anche per le ideologie radicali. Qui la figura fondamentale è Schönberg, con la sua idea di uno sviluppo progressivo delle risorse musicali funzionale a comprimere le pratiche compositive divergenti di fine secolo in un'unica linea storica, in cui la sua musica chiude un'epoca storica e dà inizio alla successiva: facendo appello alle nozioni di evoluzione e progresso musicale, Schönberg indicò se stesso come l'unico legittimo erede musicale di Brahms. La musica dodecafonica poteva quindi essere sentita sia come il culmine naturale e inevitabile di un processo motivico organico (Webern) o una *Aufhebung* storica (Adorno), la sintesi dialettica della pratica motivica tardo-romantica romantica, da un lato, e della sublimazione musicale della tonalità come sistema puro dall'altro: in questo senso potrebbe essere ascoltata e compresa come completamento e allo stesso tempo negazione della pratica tonale. In tal modo, Schönberg rappresentava se stesso (paradossalmente?) come Sigfrido rispetto a Brahms/Wotan: l'eroe che frantuma la sacra lancia musicale, con i suoi obblighi 'contrattuali' rispetto alla tonica, e apre la strada al nuovo ordine mondiale, ricostruito dalle rovine della tradizione musicale. "La rivoluzione atonale" è il titolo del capitolo di un altro recente volume sulla musica moderna.

Da questo punto di vista, l'ascesa e la caduta della tonalità è tutt'altro che un resoconto neutrale della storia della musica, ma serve piuttosto a collocare la musica atonale e dodecafonica al centro dell'attenzione musicologica, se non culturale *tout court*. L'impegno feroce degli storici e dei teorici della musica nelle narrazioni ultramoderne di evoluzione e progresso rafforza la posizione egemonica di un serialismo da tempo in declino, e permette ai suoi sostenitori di caratterizzare i compositori che continuano a perseguire idiomi tonali come regressivi, ma anche di escludere la *pop music*, che continua a 'flirtare' con materiali tonali, dai *curriculum* musicali. Le narrazioni di evoluzione e sviluppo continuo sono eloquenti anche per i loro silenzi e le loro esclusioni: il fallimento di queste narrazioni nel dar conto del continuo impiego e rinnovamento delle risorse tonali in autori fra loro diversissimi come Bartók, Porter, Coltrane e Britten (per citarne solo alcuni) accanto alla musica di Schönberg, Berg e Webern, o all'arcano sperimentalismo di Babbitt, Boulez e Stockhausen, è particolarmente significativo.

44 Fétis, *Traité complet* cit., p. xxi.

Tuttavia, come Adorno ha sottolineato, la dissoluzione della distinzione tra consonanza e dissonanza nelle strutture algebriche chiuse del serialismo, una distinzione cruciale per tutte le teorie della musica tonale, costituiva una dubbia “emancipazione”. Ora che la musica popolare e commerciale ha sopraffatto e spostato la musica “seria” quanto a rilevanza culturale, e in vista di un continuo riemergere di idiomi tonali all'interno dell'avanguardia postmoderna, la narrazione di una continua evoluzione tonale non sembra più credibile come una volta, e ha cominciato ad allentare la sua presa sull'immaginario storico-musicale. In assenza delle polemiche musicali e culturali che erano responsabili dell'enorme prestigio del concetto, i musicologi, sia gli storici che i teorici, si rivolgeranno alla descrizione della musica tonale in termini di pratiche armoniche contingenti piuttosto che di leggi immutabili, insite o derivate dal materiale musicale, in grado di determinarne il destino finale.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T. *Versuch über Wagner* (1938), Frankfurt, Suhrkamp, 1952; trans. R. Livingstone as *In Search of Wagner*, London, Verso, 1981.
- Albrechtsberger, J. G. *Gründliche Anweisung zur Composition*, Leipzig, Breitkopf, 1790; trans. A. Choron as *Méthode élémentaire de composition*, 2 vols., Paris, Courcier, 1814.
- D'Alembert, J. *Elémens de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*, Paris, David l'aîné, Le Breton, and Durand, 1752; facs. New York, Broude, 1966; Ger. trans. F. Marpurg as *Systematische Einleitung in die musikalische Setzkunst nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau*, Leipzig, Breitkopf, 1757; facs. Leipzig, Zentralantiquariat der DDR, 1980.
- Bailey, R. “The Structure of the *Ring* and Its Evolution,” *19th-Century Music* 1 (1977), pp. 48–61.
- Bessler, H. “Tonalharmonik und Vollklang,” *Acta* 24 (1952), pp. 131–46; trans. as “Tonal Harmony and Full Sonority,” in *Counterpoint and Compositional Process in the Time of Dufay*, ed. K. Moll, New York, Garland, 1997, pp. 129–48.
- Choron, A. E. “Sommaire de l'Histoire de la Musique,” in *Dictionnaire historique des Musiciens*, ed. Choron and F. J. Fayolle, Paris, Valade and Lenormant, 1810; facs. Hildesheim, G. Olms, 1971; trans. J. Sainsbury as “Summary of the History of Music,” in *Dictionary of Musicians from the Earliest Ages to the Present Time*, London, Sainsbury, 1825; facs. New York, Da Capo Press, 1966.
- Cowell, H. “New Terms for New Music,” *Modern Music* 5/2 (1928), pp. 21–7.
- Dahlhaus, C. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel, Barenreiter, 1968; trans. R. Gjerdingen as *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, Princeton University Press, 1990.
- Fétis, F. J. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris, Schlesinger, 1844; 11th edn., Paris, Brandus, 1875.
- _____. *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, Paris, Bourgogne and Martinet, 1840; trans. M. Arlin as *Esquisse de l'histoire de l'harmonie: An English-Language Translation of the Francois-Joseph Fétis History of Harmony*, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1994.
- _____. *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, 4 vols., Paris, Didot Freres, 1869–76.
- Geslin, P. *Cours d'harmonie*, Paris, Geslin, 1826.
- Hauptmann, M. *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig, Breitkopf und Hartel, 1853; trans. W. Heathcote as *The Nature of Harmony and Metre*, London, S. Sonnenschein, 1888.

- Helmholtz, H. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologischer Grundlage für die Theorie der Musik* (1863), 4th edn., Braunschweig, F. Vieweg, 1877; trans. A. J. Ellis as *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, 2nd edn., London, Longman and Green, 1885; reprint New York, Dover, 1954.
- Hostinský, O. *Die Lehre von den musikalischen Klängen: Ein Beitrag zur aesthetischen Begründung der Harmonie-Lehre*, Prague, H. Dominicus, 1879.
- Jelensperger, D. *L'harmonie au commencement du 19me siècle*, Paris, Zetter, 1830.
- Kurth, E. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"* (1919), 3rd edn., Berlin, M. Hesse, 1923; facs. Hildesheim, G. Olms, 1968 and 1998.
- Momigny, J.-J. "Musique," in *Encyclopedie méthodique de Musique*, ed. N. E. Framery, P. L. Ginguene, and Momigny, Paris, Agasse, 1818; reprint New York, Da Capo Press, 1971.
- _____. *Cours complet d'harmonie et de composition apres une théorie neuve et générale*, 3 vols., Paris, Bailleul, 1806.
- Norton, R. *Tonality in Western Culture: A Critical and Historical Perspective*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1984.
- Perle, G. *Twelve-Tone Tonality*, Berkeley, University of California Press, 1977.
- Powers, H. S. "Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony," *Basler Jahrbuch* 16 (1992), pp. 9–53.
- Rameau, J. P. *Generation harmonique*, Paris, Prault fils, 1737.
- Riemann, H. "Ideen zu einer 'Lehre von den Tonvorstellungen,'" *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 21 (1914), pp. 1–26; trans. R. Wason and E. West Marvin as "Riemann's 'Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen': An Annotated Translation," *JMT* 36 (1992), pp. 69–117.
- Riepel, J. *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, vol. ii of *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*, Frankfurt, Wagner, 1755; facs. Vienna, Bohlau, 1996.
- Said, E. W. *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978.
- Schellhous, R. "Fétis's *Tonality* as a Metaphysical Principle: Hypothesis for a New Science," *MTS* 13 (1991), pp. 219–40.
- Schenker, H. *Harmonielehre*, Stuttgart, Cotta, 1906; reprint Vienna, Universal, 1978; abridged trans. E. M. Mann Borgese, ed. O. Jonas as *Harmony*, University of Chicago Press, 1954.
- _____. "Vom Organischen der Sonatenform," in *Das Meisterwerk in der Musik*, vol. ii, Munich, Drei Masken, 1926; trans. W. Drabkin as "On Organicism in Sonata Form," in *The Masterwork in Music*, vol. ii, Cambridge University Press, 1996.
- Schoenberg, A. *Harmonielehre* (1911), 3rd edn., Vienna, Universal, 1922; trans. R. Carter as *Theory of Harmony*, Berkeley, University of California Press, 1978.
- _____. *Structural Functions of Harmony* (1954), rev. edn. L. Stein, New York, Norton, 1968.
- Subotnik, R. R. "Tonality, Autonomy, and Competence in Post-Classical Music," *Critical Inquiry* 6 (1979), pp. 153–63.
- Tovey, D. F. "Musical Form and Matter" (1934), in *The Mainstream of Music*, London, Oxford University Press, 1949.
- Weber, G. *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* (1817–21), 3rd edn., 4 vols., Mainz, B. Schott, 1830–32; trans. J. Warner as *The Theory of Musical Composition*, London, R. Cocks, 1851.

