

# SULL'EVOLUZIONE DEL LINGUAGGIO TONALE NEL PRIMO NOVECENTO. IN MARGINE A UN RECENTE STUDIO DI ESTETICA MUSICALE di **Silvio Paolini Merlo**

L'illusione di giungere a una definizione filosofica della musica è stata, in ogni tempo, molto forte. Che tuttavia anche la musica abbia una sua funzione, che resti vincolata al proprio tempo e a determinati usi e contesti, che poggi su principî estetici più o meno codificati, è un fatto da sempre riconosciuto e pertanto sottoposto a discussione e analisi. Se infatti essa è il risultato coerente dell'articolazione di un linguaggio, allora sarà in ogni caso dominata da leggi proprie, riconducibili ad ambiti morfologici e funzionali sempre in larga misura osservabili e verificabili. Esiste, già da tempo, una doppia linea di lettura nell'affrontare il rapporto della musica con la propria base notativa: da una lato quella che viene seguita dagli "ermeneuti", ai quali è evidentemente cara specie la visione intersoggettiva e personalistica del fatto compositivo, e quella seguita invece dagli "storicisti", i quali vedono nel linguaggio musicale un semplice sotto-prodotto di fattori sociali e culturali via via mutevoli, determinati in modo pressoché ineluttabile dalle leggi universali della storia.

126

Lo studio di Enrica Lisciani-Petrini<sup>1</sup> compie una sorta di riconciliazione tra le due prospettive, associando il fattore "poetico", quello per cui alla musica spetta il compito di dire del mondo e degli uomini alla stregua di tutti gli altri linguaggi umani, al fattore "evoluzionistico", quello per cui la musica si presenterebbe come un corpo vivo, soggetto alle medesime leggi naturali degli eventi biologici, tali da determinare, per tappe progressive e ineludibili, un tragitto che la porterebbe di volta in volta a esaurire e infine superare i propri limiti imposti, i propri codici convenzionali, sino al punto di dissolverli e (con essi) dissolversi. Al di là perciò del gran numero di spunti per una riflessione non banale del complesso problema che investe il rapporto tra musica, linguaggio e pensiero argomentativo, il libro dell'autrice stimola e colpisce specialmente per una ragione sostanziale: per avere esso, fra l'altro, riaperto in termini filosofici, e dunque problematici, la cosiddetta questione della crisi del linguaggio musicale novecentesco, ossia del conflitto, divenuto a un certo punto insanabile, tra "tonalità" e "atonalità". Vediamo in che modo.

Se l'impostazione di fondo è di tipo essenzialmente storico-evoluzionistica, e pertanto risente un po' di quello che fu il criterio marxistico dell'analitica culturale, i risvolti filosofici sono invece di natura totalmente diversa, riaprendo il discorso in termini di *Weltanschauungen* archetipali e di prospettive evidentemente sovratemporali che, in qualche caso, conducono l'autrice a porre dei paralleli con altre forme d'espressione artistica, in primo luogo con la letteratura, la poesia e la pittura. L'impressione che ne riceviamo è perciò duplice. Da un lato notiamo l'interesse a rimarcare il concetto di crisi del linguaggio musi-

cale e compositivo del primo Novecento, culmine di un processo che, partito dai greci, nei quali l'identità arte-bello-vero sarebbe perfetta, giungerebbe infine, attraverso i romantici, alla fine o meglio al completo ribaltamento di quell'identità. Da un altro lato, notiamo la cura nel disoccultare le relazioni esistenti fra codici linguistici (razionali) ed esigenze esistenziali (irrazionali). Se nel primo caso i referenti privilegiati sono quelli della scuola fenomenologica (Husserl, Merleau-Ponty etc.), nel secondo l'appello è rivolto piuttosto agli esponenti del pensiero "negativo", il Nietzsche di *Die Geburt der Tragödie*, l'Heidegger di *Sein und Zeit*, per giungere sino a Cacciari e Vitiello. Sul piano delle fonti strettamente estetico-musicali e musicologiche, ciò comporta da un lato un accostamento piuttosto stretto al "sociologismo" hegel-marxista adorniano, e di più ancora alla lettura bortolottiana e bouleziana per cui la via maestra del novecento musicale partirebbe da Debussy e arriverebbe a Darmstadt, implicando perciò quale suo principale connotato quello della "rottura", del "ribaltamento" (o "dissolvimento"), insomma dell'"addio", già preannunciato dall'ultima classicità beethoveniana (e schubertiana), agli antichi ordini e alle logore pre-determinazioni linguistiche rispettivamente tipiche della "forma sonata" e della "tonalità" settecentesche. Tuttavia comporta anche, da un altro lato, un'adesione altrettanto incondizionata al bergsonismo di Jankélévitch e alla sensibilità, acuta ma praticamente priva di mestiere musicale, di romanzieri notoriamente crepuscolari come Marcel Proust e Thomas Mann.

Passiamo dunque a un secondo piano di lettura: la tonalità *doveva* finire? Domanda questa alla quale se ne deve subito aggiungere un'altra: è, nei fatti, *realmente* finita? A osservare con la massima attenzione il succedersi dei principali eventi artistici del primo Novecento, noi possiamo scegliere, come l'autrice sceglie, di dare spazio solo alle voci che più si fanno interpreti del "perduto", del "disincanto", dell'"iconoclastia", della "dissacrazione", oppure di osservare l'insieme per come si presenta, senza nessuna precomprensione ermeneutica. E l'insieme è, come sempre, di incredibile complessità. Quanto all'area francese, non vi sono solo Debussy e Ravel, ma fenomeni del tutto alternativi come, ad esempio, il calligrafismo di Satie, l'arcaismo di Fauré, sino al neoclassicismo di Poulenc e Milhaud. Dell'area russa andrebbero affrontati non solo Stravinskij, autore peraltro di suprema contraddittorietà, ma anche musicisti come Prokofiev e Rachmaninov, i quali non rinunceranno mai al concetto classico di tonalità, o come Skrjabin, che lo farà qualche anno prima di Schoenberg, ma attuando un procedimento accordale "per quarte" da lui ritenuto perfettamente tonale, anzi più tonale dello stesso tonalismo. Dell'area tedesca, o austro-germanica, andrebbero focalizzati non solo Schoenberg e i suoi allievi, ma, quantomeno, la corrente della *Nuova oggettività*, capeggiata da Paul Hindemith, e un signore forse inclassificabile, visto sempre con estremo disagio dai fautori della teoria del "superamento" storico, il quale tuttavia andrà ricordato come uno dei massimi musicisti della prima metà del secolo: Richard Strauss. Questi, non a caso, si innesta a pieno titolo nel solco tracciato dai grandi sinfonisti del novecento (Prokofiev, Shostakovitch, Sibelius, Villa-Lobos) i quali proseguiranno sino in ultimo nell'impiego della scrittura tonale, più o meno "allargata" o "vagante". Tale prodigiosa, ma istruttiva, polivalenza

del panorama musicale primonovecentesco torna del resto identica a estendere il campo dell'analisi ad altre aree culturali: come quella ungherese, nella quale spiccano i nomi di un Béla Bartók, studiato e ammirato dalle avanguardie di ieri e di oggi, assieme a quello di un Zoltán Kodály, di rarissima esecuzione fuori dai confini nazionali, il quale ancora nel 1961 scriverà una *Sinfonia* in Do maggiore; come quella inglese, nella quale dominano le figure di Ralph Vaughan Williams e di William Walton, o americana, dove Charles Ives impiega tonalismo e atonalismo come semplici "vie" concentriche di un percorso di alta "democrazia" linguistica, non univoco e sostanzialistico, che è assolutamente inconfrontabile con i colleghi europei; o come quella italiana, dove, accanto a dodecafonisti convinti come Luigi Dallapiccola, troviamo fieri neorinascimentalisti come Ottorino Respighi, il quale, ancora nel 1925, scriverà, quasi con le stesse parole di Puccini, di credere fermamente nella possibilità di un rinnovamento della musica italiana basato sull'infinita ricchezza del "canto". Né, con Respighi, può essere dimenticata quella Generazione dell'80 (Casella, Ghedini, Malipiero, Pizzetti), la quale, a suo modo, si rivolgerà precisamente al recupero di un passato più o meno ortodosso<sup>2</sup>.

Dell'evidente wagnerismo o tardoromanticismo debussyano, per tornare al caso dei compositori considerati dall'autrice, non è forse ancora stato detto a sufficienza e nel modo più adeguato da musicisti e musicologi, e sempre –non a caso– per ragioni che esulano completamente dall'immanenza del fatto musicale. Tralasciando le ampie citazioni dalla tetralogia wagneriana udibili nel *Pelléas et Mélisande*, non banalmente tematiche ma tutte di natura agogica e stilistica, può essere sufficiente soffermarsi su quel *Des pas sur le neige*, sesto brano dal Primo libro dei *Préludes*, che l'autrice stessa riconosce come "icona perfetta" dell'intera arte debussyana<sup>3</sup>, per osservare quanto Debussy abbia lavorato in realtà a una parziale "sospensione" e "defunzionalizzazione" dell'armonia tradizionale anziché a una sua totale "negazione" o "decostruzione".



Tutto il pezzo si articola in definitiva su di una cadenza plagale in re minore, la quale torna e si conferma chiarissimamente nelle ultime battute. Il procedimento è differente, ma la sostanza del contenuto poetico e, di conseguenza, la funzione armonica adottata, sono in ogni senso identiche a quelle dell'*incipit* del Terzo Atto del *Tristan und Isolde*, anch'esso interamente costruito su di un procedimento cadenzale in fa minore che dal IV° grado (si bemolle) scende al I°.

Quel che si accerta, in entrambe i casi, è uno stesso fatto: che la "cadenza", procedimento in sé perfettamente tonale, basato com'è sull'attrazione di un grado verso un altro, non significa necessariamente la conferma di una data tonalità. Questo è vero solo in riferimento al senso compiuto di un periodo, di una frase, di un inciso, indipendentemente dalla tonalità di partenza, la quale di fatto è –e non può che essere– una pura convenzione linguistica. È allora opportuno considerare che nel primo Novecento, senza eccezioni di sorta, ivi incluse la cosiddetta fase dodecafonica di Schoenberg (che si esaurisce tra il 1920 e il 1936) e quella del secondo Webern, non assistiamo a una pura e semplice rinnegazione della tonalità ma a una profonda *revisione poetica* del suo procedimento linguistico tradizionale<sup>4</sup>. Debussy, come Stravinskij e Ravel, non annullano la tonalità *qua talis* ma un determinato *modus* per lo più tipico della tonalità, cioè un suo particolare "modello metodologico" o "metodo funzionale" sedimentatosi (senza effettive ragioni) nel corso dei secoli. Analogamente, sul piano formale, la dodecaфонia non costituisce che l'atomizzazione del microtematismo beethoveniano, il quale, a sua volta, affonda le sue radici in Bach e nel contrappunto franco-fiammingo. Questo procedimento linguistico, per quanto favorito dai mutamenti sociali e dalle più disparate contingenze storiche, si risolve in un processo che risponde a leggi di natura esclusivamente musicale. In estrema sintesi, esse comportano una parcellizzazione estrema delle unità motiviche, per cui dal bitematismo sonatistico classico si perviene (già dal primo Ottocento con Beethoven e poi in tutta una serie di autori elettivamente affini come Berlioz Brahms e Musorgskij) alle "serie tematiche", sorta di invenzione motivica permanente dalla quale scaturisce la "melodia infinita" wagneriana. Sul piano armonico, si verifica l'amplificazione e radicalizzazione di un procedimento anch'esso datato di secoli, essendo già presente in Liszt, in Bach, e in certi madrigalisti del tardo '500: quello cioè dell'esaurimento del totale cromatico e di un'estensione (o emancipazione) della dissonanza tale per cui, come Schoenberg stesso ebbe modo di chiarire, "le dissonanze non sono altro che consonanze più lontane nella serie degli armonici"<sup>5</sup>. Non sembri allora forzato o riduzionistico sostenere che cromatismo, politonalismo, pentatonismo, esatonismo, serialismo, dodecaфонia, siano in fondo tutti tipi di scelte (poetiche prim'ancora che formali o linguistiche) tese a *reformulare la tonalità su nuove basi*, ossia a concepire il linguaggio musicale come un codice strumentale capace di mutarsi e rinnovarsi da se stesso, incessantemente. L'atonalità in quanto tale, se pure esiste, è super-tonalità, pan-tonalità. La semplice assunzione della scomparsa di un suono fondamentale nasce perciò del tutto spontaneamente nella mente di un profondo conoscitore del passato come Schoenberg, assumendovi un significato assai più complesso di

quello che potrebbe esservi immediatamente riscontrato<sup>6</sup>. È bene pertanto iniziare a osservare che il più caratteristico codice compositivo introdotto nel Novecento a innovare il linguaggio musicale non è stato l'“atonalità” (che di per sé è concetto ambiguo ed equivoco) ma la “pantonalità” o “tonalità allargata” (o de-funzionalizzata, per attenerci al concetto sottolineato da Schoenberg nelle sue lezioni americane). La “pantonalità” consiste, detto in termini molto semplici, in quel sistema o codice linguistico in base al quale tutti i suoni sono fondamentali (o tonici) alla stessa maniera. Per il resto, il principio di fondo è sempre quello della massima varietà nell'unità formale, che è principio fondamentale di tutta la musica (e di tutta l'arte). La novità di maggiore interesse, e di maggiore rilievo, introdotta dalla “scuola dodecafonica” consiste perciò nell'aver smascherato il significato *de jure* della tonalità, mostrandone l'infondatezza, ma di averne tuttavia riaffermato e anzi portato alla più ampia espressione possibile il significato *de facto*. Consiste insomma nell'aver mostrato che quanto si era sempre ritenuto tale *non è*, in realtà, stato –mai– tale. Non c'è sovvertimento ma ampliamento, non contrapposizione o dissoluzione, ma prosecuzione di senso ottenuta attraverso una reinterpretazione del fondamento. In ciò, va aggiunto, il limite insuperabile, ovvero l'ingenuità e precarietà che restano all'origine di una simile impresa etico-estetica.

Passiamo infine a un ultimo, fondamentale, problema: cos'è la “tonalità”? Il principio del sistema tonale è, in definitiva, semplicemente quello che prescrive a un qualsiasi pezzo di musica di organizzarsi attorno a un paio di suoni fondamentali, un primo che potremmo dire “di partenza”, e un secondo che potremmo dire “di perno”. In questo senso, il sistema tonale tradisce in modo chiarissimo le sue origini “modali”, dove il rapporto tra suono di partenza (o nota *finalis*) e il suo “perno” (la *repercussio*), anticipa il principio d'unificazione dei suoni che poi sarà tipico delle scale “maggiore” e “minore”, entrambe infatti derivazione dei modi “eolio” e “ionio”, introdotti intorno alla metà del '500 dalla riforma di Glareano. Il passaggio dalla *finalis* alla “tonica”, nonché dalla *repercussio* alla “dominante”, mostra con estrema evidenza che la “tonalità” è già, di per se stessa, una derivazione *per diminutionem* del sistema modale, ovvero che essa è una modalità “ristretta”. Di conseguenza, è possibile sostenere che la modalità degli antichi non sia in definitiva altro che una tonalità “allargata”, e che nella “modalità” dei greci e del canto liturgico ecclesiastico, giunto sino alla prima metà del XVII secolo, noi assistiamo in buona sostanza a una tonalità *in fieri*, o embrionale, dove le “attrazioni” tra suono fondamentale e suono perno si mantengono più vaghe. Nel tardo '600, con l'introduzione del temperamento equabile, ossia con l'equidistanziamento matematico dei dodici suoni della scala, queste attrazioni si fanno apparentemente molto più forti. Ma, appunto, solo apparentemente. In realtà, esse restano soggette come in precedenza alla necessità di “deambulare” da un modo a un altro, ossia di “modulare” da un tipo di scala a un'altra, e dunque da tonica a tonica, da dominante a dominante e così via. Perciò la tonalità si “modula”, si estende o restringe; non si annulla. Nei fatti, ogni composizione musicale, la quale ambisca a un minimo di ampiezza formale e di complessità lessicale, *deve*, di necessità, allontanarsi dal proprio tono di impianto prima di riconfermarlo.

Deve, in altri termini, *negare* la propria tonalità di partenza. Questo, che è il principio della “modulazione”, è il retaggio che la musica barocca e poi settecentesca eredita dalla musica antica, ed è pertanto un principio di per sé molto più vasto di quello tonale<sup>7</sup>. Se il rapporto fra tonica e dominante si afferma e, in particolare ad opera di Rameau, viene convenzionalmente stabilito e teorizzato, è tuttavia certo che nessun pezzo di musica che si rispetti potrà mai dirsi “tonale” in questo senso.

In una delle conferenze clandestine tenute a Vienna tra il 1932 e il 1933, Anton Webern ribadiva per l'appunto il concetto di un allontanamento dalla tonalità intesa nel senso bi-modale del “maggiore” e “minore”, indicando nella scala cromatica un “super-modo” in cui non solo i modi “classici” ma anche quelli “antichi” si identificano e si raccordano<sup>8</sup>. Ciò comporta evidentemente un rafforzamento (e non una deformazione o deviazione) di tutti quei procedimenti, in sé perfettamente tonali o tonalmente riconducibili, che sin dall'epoca barocca sono serviti a interessare e animare il linguaggio dei suoni: accordi come quello di sesta aumentata o di sesta “napoletana” (per citarne due tra i più universalmente noti e comunemente impiegati) sono alcuni tra i molti altri procedimenti convenzionali con i quali si “rompe” (sia pure in modo momentaneo e apparente) con la tonalità di partenza. Altro esempio può essere quello della triade alterata, dalla quale deriva il cosiddetto *Tristan-Akkord* wagneriano, accordo impiegato come tale molto tempo prima di Wagner.

Non il codice, insomma, ma il suo impiego espressivo o, *lato sensu*, la sua reinvenzione poetica sono i fattori che davvero contano, fattori che dipendono in ogni caso principalmente dalla natura della personalità artistica che se ne appropria e dall'uso cui essa li destina. Perciò non assistiamo nel Novecento a “lutti”, “maschere” e “brutali decostruzioni” del suono: il novecento è (anch'esso) suono e armonia, ma in senso nuovo. Nuovo tuttavia non in virtù del linguaggio, che resta sempre materia grezza e informe, bensì in forza di un'idea o di un'intuizione particolari, le quali sono di necessità diverse come lo sono le società e le culture nel corso del tempo, e tuttavia sempre in qualche misura simili come simile resta la natura e la condizione fondamentale dell'uomo, che è esistenziale, particolare, evenemenziale. Ciò che cambia, insomma, non è il linguaggio ma il contenuto poetico, l'essenza del metalinguaggio (come nota Ravel a proposito del *Sacre* stravinskiano); ciò che si innova è il *quid* da dire, l'esigenza del dire, non i modi del dire. Il maggior merito del libro consiste nell'averlo suggerito, rimarcando il profondo legame che esiste tra l'innovazione linguistica e il mutamento epocale delle culture; il solo, ma significativo, demerito nel non aver sviluppato questi suggerimenti in modo conseguente. Il Novecento musicale non tramonta, non si spezza, e non finisce nel silenzio, ma apre al contrario una quantità vertiginosa di possibilità e di significati nuovi, sollevando i veli di una indifferenza e indistinzione che la società contemporanea tende piuttosto a lasciar moltiplicare e solidificare. In questo senso, il Novecento non solo non ha distrutto (o “incrinato”) il suono, ma anzi ne ha rinnovato e definitivamente liberato l'essenza, riaprendola all'infinita possibilità della sua natura.

<sup>1</sup> E. LISCIANI-PETRINI, *Il suono incrinato. Musica e filosofia nel primo Novecento*, “Piccola Biblioteca Einaudi NS”, 90, Einaudi, Torino 2001, pp. XIV-228.

<sup>2</sup> Su tale prodigiosa ampiezza di esperienze linguistiche entro il panorama musicale primonovecentesco, sfuggita per vari motivi alla riflessione adorniana, mi sembra utile rinviare al recente articolo di E. FUBINI, *Scuole nazionali, folclore e avanguardie*, “Prospettiva Persona”, X, 37-38, dicembre 2001, pp.83-86, dove l'autore rimarca in particolare l'importanza delle tradizioni popolari balcaniche.

<sup>3</sup> E. LISCIANI-PETRINI, op. cit., pp. 55-57.

<sup>4</sup> È infatti nota –anche se, forse, non ancora a sufficienza– l'avversione che già nel 1926 Schoenberg dimostra per l'impiego del termine “atonale” (letteralmente “senza suono”) a proposito della dodecafonìa. Mi riferisco, tra l'altro, a ciò che si legge in A. SCHOENBERG, *Gesinnung oder Erkenntnis?*, “Jahre neue Musik”, Jahrbuch 1926, tr. it. *Partito preso o convinzione?*, in L. ROGNONI, *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonìa*, “Saggi”, 383, Einaudi, Torino 1966, pp.392-398. Altrimenti nota è la riscoperta dell'*ars antiqua* nel Webern successivo al 1909.

<sup>5</sup> A. SCHOENBERG, *Structural Functions of Harmony*, Faber and Faber, London 1954, tr. it. a cura di L. Rognoni, *Funzioni strutturali dell'armonia*, il Saggiatore, Milano 1985, p.261.

<sup>6</sup> Sostenere, ad esempio, che interesse di Schoenberg sia quello di “coniugare le due esperienze musicali che lo precedono (di Wagner e di Brahms), [...] al solo scopo di superarle definitivamente” (E. LISCIANI-PETRINI, op. cit., p. 113), può dimostrarsi arrischiato precisamente da questo punto di vista. Intanto perché si dovrebbe identificare senz'altro l'ascetismo schoenberghiano (che è progetto estetico-linguistico) con cose quali il fatalismo storicista o il millenarismo cristiano (le quali *non* sono progetti estetico-linguistici), e inoltre perché potrebbe alimentare la convinzione che “tonalismo” sia in fondo sinonimo di categorie filosofiche come “ottimismo”, “ordine”, “stabilità”, “certezza”, o magari economico-sociali come quelle di “conformismo” e “obsolescenza”. Il che, evidentemente, non è. Perché allora insistere sulla necessità *morale* di una “dissoluzione” del linguaggio musicale tradizionale? Il “nuovo” dell'arte è ciò che esclude l'“antico” o ciò che lo trasmuta, affermandolo in una diversa prospettiva?

<sup>7</sup> Un'esemplare conferma di questo si constata, ad esempio, nella riconduzione del “campo diatonico” a uno dei possibili “campi codificati” istituiti dalla tradizione (alterati, difettivi, non ottavizzanti etc.) di cui ha diffusamente trattato Boris Porena, antesignano della scuola sperimentale di composizione musicale in Italia, nella propria “teoria generale dei campi sonori”, esposta in B. PORENA, *Musica prima*, Altrarea, Treviso 1979, e in seguito, con numerosissimi esempi pratici, in ID., *Nuova didattica della musica. N.2 Per la composizione. Questioni grammaticali e sintattiche*, Ricordi, Milano 1983, pp.7-8 ss.

<sup>8</sup> A. WEBERN, *Der Weg zur Neuen Musik. Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen*, Universal Edition A.G., Wien 1960, tr. it. di G. Taverna, *Il cammino verso la nuova musica*, “Saggi e Documenti del Novecento”, 13, Avvertenza ed epilogo di W. Reich, SE, Milano 1989, pp.51-58.