

Carlo Marenco

*I processi
di transizione
nella musica tonale
e nella modalità antica*



TAF1



Edizioni musicali

Collana Teoria, analisi e forme musicali

C. Marengo, I processi di transizione nella musica tonale e nella modalità antica

Introduzione

1. Il concetto di transizione nella storia della teoria

- 1.1 Dalle origini agli albori della tonalità armonica
- 1.2 Il Seicento
- 1.3 Jean Philippe Rameau
- 1.4 Johann Philipp Kirnberger
- 1.5 Momigny, Fétis, i teorici dei gradi fondamentali e delle funzioni armoniche
- 1.6 Heinrich Schenker
- 1.7 Arnold Schönberg
- 1.8 Jacques Chailley e Wallace Berry

2. Alcune anomalie della musica pre-tonale

- 2.1 Il canto gregoriano tra formule modali e intermodali
- 2.2 La nascita della scrittura a due e a tre parti
- 2.3 L'evoluzione della cadenza
- 2.4 La teoria armonico-esacordale

3. I processi di transizione dal modalismo antico alla tonalità moderna

- 3.1 Centri primari e centri secondari di 1° e 2° livello
- 3.2 I processi di transizione nella tonalità armonica
- 3.3 Il cromatismo come generatore delle strutture secondarie della tonalità armonica
- 3.4 Le proprietà dei centri secondari
- 3.5 I centri secondari di 2° livello
- 3.6 Le affinità di quinta, di terza e di seconda nella sintassi tonale e armonico-cadenziale
- 3.7 Dal bipolarismo maggiore-minore alla monomodalità maggiore/minore e minore/maggiore
- 3.8 Il rapporto tra le strutture secondarie di toniche opposte
- 3.9 Stereotipi formali
- 3.10 Ipotesi per un nuovo sistema grafico-simbolico ai fini analitici armonico-cadenziali e sintattico-tonali

4. L'evoluzione storica dei piani tonali

- 4.1 La modalità allargata
- 4.2 Il tardo Seicento
- 4.3 L'età di Bach
- 4.4 Il Classicismo viennese
- 4.5 Beethoven e Schubert
- 4.6 La tonalità allargata
- 4.7 Richard Wagner: dalla tonalità allargata alla tonalità latente
- 4.8 L'Adagio della Nona Sinfonia di Anton Bruckner
- 4.9 I piani tonali della musica operistica

Introduzione

Aprendo un qualsiasi trattato di armonia è sintomatico imbattersi, alla voce “modulazione”, nel trito e ritrito luogo comune secondo il quale “modulare significa muoversi da una tonalità ad un'altra”. Rientrano pure nel linguaggio corrente espressioni del tipo “la tonalità del primo tema”, “la tonalità del secondo tema”, “la modulazione alla dominante”, “le ripercussioni ai toni vicini” e via di questo passo. Tutto ciò lascia presumere che un brano di musica venga a configurarsi come un assemblaggio più o meno serrato o diluito di “toni” distinti, sia nominalmente che costituzionalmente. Motivazione addotta: la comparsa di note *estranee* al sistema operante in quel dato momento. L'inconsistenza teorica di quest'idea della tonalità giunge ai limiti dell'inaccettabile nella disamina di quei trapassi a breve termine secondo il concetto di “modulazione transitoria o passeggera” o, ancor peggio, nel conferimento dello *status* di area tonale autonoma e differenziata a tutto ciò che, in spazi ancor più angusti, non sembra ascrivibile alla sfera rigorosamente diatonica di un dato sistema. Così il teorico ottocentesco Ernst Friedrich Eduard Richter giunge paradossalmente ad interpretare questo passo beethoveniano in cui operano due dominanti secondarie di do maggiore

Beethoven, Sonata per pf. op. 31 n. 1

The image shows two systems of musical notation for the first system of Beethoven's Sonata for piano, Op. 31 No. 1. The first system consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff begins with a bass clef and contains a sequence of eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. The second system also consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and contains a sequence of chords: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff begins with a bass clef and contains a sequence of chords: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. The key signature changes to one flat (Bb) in the second system.

come una sequenza di tre distinte tonalità (sol maggiore, do maggiore, fa maggiore) in virtù della comparsa del fa# e del si \flat all'interno delle strutture accordali di Re e di Do, quadriadi aventi fissa dimora diatonica sulla dominante. Per quanto inverosimili ed estreme, queste letture potrebbero acquistare una parvenza d'attendibilità solo se riviste nel quadro del lento cammino intrapreso dal pensiero teorico nel divenire del sistema tonale, cammino che nelle sue manifestazioni più radicali giungerà a filtrarle attraverso il cromatismo. Di contro, esse appaiono del tutto improponibili ai nostri giorni proprio in conseguenza di tale evoluzione i cui frutti sono spesso ignorati o non debitamente colti.¹ Ne deriva che la vecchia analogia tra modulazione e cambio di tonalità

¹ Relativamente al concetto di monotonalità avanzato da Schönberg in *Funzioni strutturali dell'armonia*, S. Gut (voce *Modulazione*, in *D.E.U.M.M./III*, Utet, Torino 1984, p. 167 sgg.) afferma che “questo procedimento non è del tutto convincente perché, in definitiva, consiste semplicemente nel designare le modulazioni con parole sostitutive.” Sempre nello stesso articolo, in riferimento alla “modulazione modale” tardo ottocentesca, lo studioso francese opera un distinguo tra *modulazione* e *tonulazione*: “In realtà - scrive Gut - è un controsenso impiegare nell'armonia tonale la parola modulazione per indicare un cambiamento di tono senza cambiamento di modo. È preferibile parlare, in questo caso, di “tonulazione” (= *Tonulation*, termine proposto da J. Chailley)”, asserto questo che scaturisce dal presupposto, inesatto (cfr. il Cap. 1), secondo il quale il termine modulazione è da riferirsi innanzitutto ai fenomeni inerenti i passaggi da modo a modo nella musica precedente l'avvento della tonalità armonica.

continua imperterrita a dilagare anche in manuali dal taglio più spiccatamente anticonvenzionale come dato di fatto più che assodato ed incontrovertibile.

Alla luce di tali premesse s'impone, pertanto, la necessità di far *tabula rasa* della prassi corrente per riesaminare *ex novo* e sotto diversa angolazione i fondamenti dei processi modulanti indagandone dapprima il loro formarsi, definirsi ed evolversi nella storia della teoria, per addivenire in seguito ad una loro ri-formulazione basata sui riscontri diretti forniti dall'esperienza compositiva.

Va tuttavia altresì precisato che l'idea di "cambio" non rappresenta una prerogativa del solo repertorio armonico-tonale in quanto è noto che, pur mutando le situazioni contingenti, essa si ripropone anche nei linguaggi anteriori, dalla modalità monodica a quella polifonica. Ne deriva quindi l'urgenza di affrontarne i singoli aspetti secondo una prospettiva storica a trecentosessanta gradi, in ciò coadiuvati anche dalla revisione del lessico musicale stesso, non tanto per stravaganza o eccentricità teoretica quanto semmai per predisporre una sorta di comun denominatore terminologico (e concettuale) in grado d'attagliarsi alle peculiarità stilistiche delle correnti compositive che hanno segnato la storia della musica dalle sue origini sino alle propaggini estreme del tonalismo ottocentesco, epoca in cui il nostro *excursus* si arresta. A tal fine si è innanzitutto optato per lo scambio del canonico quanto ormai compromesso e logoro sostantivo *modulazione* con quello più generico di *transizione*,² stante ad indicare, *sic et simpliciter*, il *passaggio* ad una o più aree tonali (o modali) di un brano costruito, secondo l'idea schönberghiana di monotonalità (e per estensione di monomodalità), su una sola struttura sonora di riferimento o *centro primario*, espansa attraverso una più o meno ramificata serie di *centri secondari* a loro volta suddivisi in un *primo* e in un *secondo livello* di rapporti di vicinanza/lontananza, di tensione/caduta rispetto al sistema principale. Comune a tutte le esperienze musicali, questo duplice principio informatore sarà a sua volta suscettibile, tanto nella prassi ordinaria che nelle opere dei vari autori, d'una ricca gamma di varianti che verranno a suo tempo approfondite attraverso l'analisi di numerosi reperti.

Un altro aspetto rilevante, non sempre a sufficienza sottolineato dai tradizionali testi di armonia e di forme, concerne la funzione strutturante dei processi di transizione in riferimento all'architettura complessiva del brano. Affermare, infatti, che esistono "modulazioni ai toni vicini e lontani", che "si modula" attraverso l'accordo comune o con i suoni caratteristici significa fornire una visione piuttosto generica e riduttiva del problema. Comprendere, invece, quando e perché si passa ai "toni vicini" (e a quali "toni vicini") o ai "toni lontani" (e a quali "toni lontani") vuol dire, invece, non solo percorrere con pazienza e scrupolo l'intera vicenda storica della forma e delle sue metamorfosi stilistiche ma aver altresì piena coscienza di quanto questo "essere e divenire" formale sia strettamente ad essi unito se non condizionato. Significativo tra i tanti, è il principio generatore dell'Allegro di sonata, fondato sulla nota scansione tonica-dominante-aumento dell'instabilità-ripristinamento della tonica, laddove i temi e lo sviluppo ad esso connessi, più che assumere un ruolo strutturante, sembrano configurarsi come materiale di rivestimento incanalato in un decorso formale volto ad esaltare i conflitti e le rispettive risoluzioni che volta per volta la tonalità tende ad esibire. "La modulazione fine a se stessa - scrive Hindemith -, isolata dallo sviluppo logico di tutti gli altri elementi della composizione, è una assurdità al pari di una sequenza di accordi svincolata da un qualsiasi influsso armonico, oppure di una melodia in cui agisce soltanto il versante delle altezze."³ Ciò ad ulteriore conferma di come le diversificate funzioni dei trapassi tonali siano apprezzabili non tanto in sé e per sé quanto piuttosto alla luce dell'insieme della composizione in cui si affermano non solo quali fattori primi del principio di

² La voce "transizione" sta di norma a designare quella tecnica modulativa mediante la quale due "distinte tonalità" vengono avvicinate per il tramite di due accordi, di cui il primo appartenente al "tono" di partenza e il secondo a quello d'arrivo, aventi tra loro uno o più suoni in comune. In questa sede, di contro, esso sarà utilizzato quale espressione sostitutiva dell'idea di modulazione nella sua globalità.

³ P. Hindemith, *The Craft of Musical Composition*, trad. ingl. a cura di A. Mendel, Schott, N.Y., p. 149 (ed. or.: *Unterweisung im Tonsatz*, Schott, Mainz 1937).

varietà (allargamento dell'ambito diastematico attraverso l'inserzione di nuovi suoni) ma soprattutto come potenti mezzi di snodo della forma.

Né va infine taciuto un terzo aspetto, anch'esso altrettanto trascurato dalla manualistica antica e moderna: il parallelismo esistente tra le affinità (di quinta, di terza, di seconda) che caratterizzano i concatenamenti accordali retti da ciò che definiremo in termini di *sintassi armonico-cadenzale*, e l'intreccio di relazioni che le varie aree mirano ad instaurare con la propria tonica, altrimenti classificabile come *sintassi tonale*. *Sintassi armonico-cadenzale* e *sintassi tonale* altro non sono in realtà che due aspetti strettamente correlati ed interdipendenti del concetto di unitonalismo che da esse trae le proprie motivazioni più profonde. Infatti gli accordi tonici dei centri secondari, in quanto rappresentativi delle rispettive aree d'appartenenza, una volta inseriti nelle concatenazioni accordiche del centro primario, ossia di quel flusso armonico sotterraneo di base percettivamente rilevabile ad ampio raggio, riconducono, sintetizzandole, le diramazioni della sintassi tonale entro l'alveo dei concatenamenti di quella armonico-cadenzale.⁴

Nondimeno, il filo rosso dei processi di trapasso che sembra attraversare l'intera storia della musica non è sempre e ovunque riconducibile a formule prefissate o a facili generalizzazioni. Al suo interno sono infatti da isolare tutti quei momenti segnati dal formarsi o di una caratteristica tipologia di scrittura o di un nuovo sistema sonoro che tenderanno inevitabilmente a crescere, almeno fino a quando non giungeranno a maturazione, all'insegna dello sperimentalismo e dell'eccezionalità (cfr. il Capitolo 2).

c.m.

⁴ L'idea di riduzione qui avanzata è ripresa da Henrich Schenker ma in maniera piuttosto libera in quanto l'analisi schenkeriana, nelle sue manifestazioni più evolute, considera le deviazioni secondarie come fattori precari del livello esterno, soffermando semmai la propria attenzione su criteri riduzionistici d'impronta squisitamente contrappuntistico-lineare che in questa sede, in considerazione della specificità dell'argomento trattato, verranno deliberatamente elusi. Pertanto i grafici proposti nei capitoli successivi avranno essenzialmente lo scopo di tracciare la successione delle toniche principali e secondarie (o di quanto ad esse ascrivibile) al fine di poter cogliere i principi e i meccanismi stanti alla base della sintassi tonale che i vari stili hanno di volta in volta espresso.

