

ABBOZZO DI UN NUOVO SISTEMA TEORICO-ANALITICO DELL'ARMONIA TONALE,
IN CONFORMITÀ ALLE CONSUETUDINI STILISTICHE DI BACH (VERSIONE 2014)

Mauro Mastropasqua

Sono accluse a queste brevi note, in forma tabulare, parziale e provvisoria, le nozioni basilari di una nuova prospettiva teorico-analitica sull'armonia tonale. Esse costituiscono quindi anche una panoramica (per quanto incompleta) delle modalità di cifratura degli accordi. Tali modalità non sono univoche poiché, com'è chiarito poco oltre, gli accordi non possono essere intesi – se non in astratto – semplicemente come elementi che abbiano una corrispondenza fissa con determinati modelli morfologici: il riferimento a questi dipende dai tipi di dinamica strutturale che intercorrono nei processi armonici.

Questa nuova prospettiva si fonda su una riformulazione delle acquisizioni della cosiddetta Teoria delle funzioni armoniche (da Hugo Riemann in avanti).¹ Essa ha due cardini.

- (a) Il concetto di 'funzione armonica' può essere opportunamente sostituito da quello di 'qualità armonica' (un passo in una certa misura già implicito nella stessa nozione, in Riemann, di "significato" piuttosto che di "funzione" dell'armonia). Per qualità armonica si intende una *configurazione* psichica (una *Gestalt*, nel senso della Psicologia che ha il medesimo nome): una rappresentazione, immagine sonora interiore.
- (b) L'acquisizione di dati storicamente pertinenti, nel senso di fare del dato armonico-tonale un punto d'incontro di evidenze compositive, filologiche, di storia della recezione con la dimensione intuitiva, in modo più rigoroso di quanto avviene di solito nelle teorie dell'armonia. Il metodo analitico si definisce nella considerazione di un ambito storico-stilistico che lo fonda. La parte di teoria che segue è quindi una teoria dell'armonia bachiana, cioè basata sull'osservazione di consuetudini dello stile armonico di Bach; mentre l'interpretazione dell'armonia di altri autori successivi, pur avendo questa come base, richiederebbe la sua integrazione con altri dati stilisticamente pertinenti. In questo modo, una teoria generale dell'interpretazione armonica potrà erigersi solo su una serie di parziali costruzioni induttive. La definizione dello stile armonico di Bach (come di qualsiasi altro stile o modo di rappresentazione interiore che lo presupponga) deve, ad esempio, riconsiderare con attenzione la sua familiarità con le prassi determinate dal basso continuo. Occorre in parte ricostruire, per azione empatica, un'immaginazione armonica in cui gli

¹ Nota in Italia in particolare grazie a: D. DE LA MOTTE, *Manuale di armonia*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.

accordi siano costituiti a partire dal basso reale e non da un basso fondamentale presunto. Questo talora designa, infatti, solo in apparenza uno stato di rivolto, ed è invece, in tutta evidenza, concepito come fondamento della struttura accordale. In troppi casi questa caratteristica è svilita dalla manualistica dell'armonia; essa è di solito orientata a sostenere una sorta di ideologia del rivolto. E quand'anche sia propensa a contemplare triadi con sesta al posto della quinta (ad esempio, *do-mi-la* come accordo di *do* con sesta e non come rivolto di *la-do-mi*), queste sono associate solo a determinati tipi accordali e non ad altri, per ragioni di coerenza interna della teoria sottesa. Per contro, non si deve ricadere nell'errore opposto di misconoscere che nella grande maggioranza dei casi è proprio il concetto di 'basso fondamentale' (al punto di doverne a volte ravvisare l'omissione) e non di 'basso reale', a governare i processi armonici in Bach, esattamente come le teorie moderne dell'armonia sostengono.

Il concetto di 'qualità' armonica distingue tra tipi di *configurazione* (v. sopra) in termini di energia psichica – assolutamente non nel senso di una metafora, ma di esperienze vissute, come sensazioni primarie di movimento o assenza di movimento.² La tipologia è quindi edificata sull'opposizione basilare tra stati di stabilità e di instabilità (del resto diuturna nella teoria dell'armonia tonale, ma dalle potenzialità teoretiche offuscate dalle codificazioni piuttosto rigide dei trattati). Essa ammette cinque categorie 'energetiche' (vedi le Tavole I-IV a conclusione di questo testo): *accumulazione*, *attrazione*, *dispersione*, *diversione/contrasto*, *stasi*. Le tabelle ripartiscono queste proprietà tra gli accordi principali (Tavola I e II) e secondari (Tavola III e IV) dei due modi.

Le categorie di *attrazione* e di *stasi* sono, per le ragioni or ora ricordate, evidenti, autoesplicative. Va in ogni caso messo nel dovuto rilievo il fatto che la stabilità (*stasi*) è un attributo esclusivo della triade di tonica, non trasferibile, per così dire, ad altre triadi come invece accade nella teoria funzionale dell'armonia. La "tonicità" non si estende ad altri accordi (a meno che questi non siano nella condizione di divenire essi stessi tonica). E ciò a differenza della teoria funzionale, della quale uno degli assunti principali è l'assegnazione di una funzione (di fatto, anche una qualità energetica) ad armonie 'rappresentanti' una principale (ad esempio, col definire un VI grado di una tonalità maggiore come "Tp" – "accordo di tonica parallela" – o un III come "Tg" – "contraccordo di tonica" –, sulla base dell'affinità morfologica con la triade di tonica). L'*attrazione* è propria a tutti gli accordi di tipo dominantico: dominanti, accordi di settima diminuita, triadi eccedenti (distinta in attrazione "forte",

² Le premesse teoriche di questa concezione hanno una prima formulazione in M. MASTROPASQUA, *Rappresentazione sonora e 'immagine energetica' in Ernst Kurth*, in *L'immagine musicale*, a cura di P. Gozza, in corso di stampa.

attributo di dominanti che contengono la sensibile, e “debole”, com’è esercitata, ad esempio, da un accordo di dominante minore, che non contiene la sensibile). L’attrazione riguarda però anche le sottodominanti se danno luogo a cadenza plagale.³

La categoria della *accumulazione*, da intendersi nel senso di una preparazione, della forza che si concentra nell’elemento dominantico traente la tonica, si identifica in primis con l’accordo di sottodominante *in cadenza* (al di fuori di un processo cadenzale, essa ha altre qualità). L’accumulazione è una categoria nella quale è plausibile mantenere le diciture della teoria funzionale relativamente ai “rappresentanti” della sottodominante (Sp, Sg, sP: vedi Tavola III e IV), per il fatto che in Bach questi accordi a volte stanno effettivamente al posto del IV in cadenza. Il valore di verità dei simboli della teoria funzionale è quindi da intendersi, in questi casi, unicamente in ragione della prassi d’uso di questi accordi come “mansionari” del IV. Anche se, a rigore, esiste un’unica categoria “funzionale” – quella di accumulazione – di cui sono costituenti in modo paritario IV, II e VI grado, e in cui, poniamo, un II grado non è necessariamente un “rappresentante” del IV più di quanto un IV lo sia del II (osservazione già introdotta da Hellmut Federhofer).

La *diversione* rispetto a una tonica (che può anche divenire un *contrasto*) riguarda tutto ciò che le è antitetico. Questa proprietà centrifuga è da intendersi non nel senso di una tensione, ma come ciò che è puramente e semplicemente *altro* dalla tonica, e che comunque gravita nella sua sfera di influenza. Il rilievo che un elemento divergente dalla tonica può assumere in un processo armonico ha gradi differenti; esso può anche giungere ad una parziale e momentanea polarizzazione di questo elemento: in questo caso si può parlare di *contrasto*. In quanto tale esso sussiste, beninteso, proprio perché la polarizzazione di un elemento armonico diverso dalla tonica può solo raggiungere un estremo limite senza mai che esso divenga una nuova tonica. I gradi di divergenza dalla tonica sono, per la precisione: (1) diversione, (2) contrasto debole (polarizzazione), (3) contrasto forte (nuova tonicizzazione). La tonicizzazione, al contrario dei casi di diversione e di polarizzazione, richiede una cifratura dal punto di vista di una regione armonica differente da quella dell’ambito tonale prevalente.

³ Il caso della cadenza plagale esemplifica in modo perspicuo la contraddizione cui si va incontro se si identifica una categoria qualitativa (o una funzione) con un accordo. Se, ad esempio, si conserva, come nella teoria funzionale, la sinonimia di “tensione” e “dominante”, si presenta la contraddizione per cui in una cadenza plagale la sottodominante potrebbe essere chiamata “dominante”. La prospettiva qui adottata sana questa contraddizione (già notata da Dahlhaus), poiché in essa ‘sottodominante’ e ‘dominante’ non valgono sia come “funzioni” che come accordi: esse sono solo morfologie accordali in una determinata relazione reciproca o con altre (benché una dominante maggiore sia effettivamente un paradigma della qualità attrattiva e una sottodominante di quella accumulativa in cadenza).

La *dispersione* si riferisce sostanzialmente ai moti d'inganno: l'energia sprigionata dalla dominante si disperde in un accordo che non è quello di risoluzione. La simbologia dell'armonia funzionale che indica un moto d'inganno è senz'altro utile, a patto di rimuovere la fuorviante dicitura "Tp" per l'accordo di risoluzione (nel caso del modo maggiore), poiché il significato di una cadenza d'inganno è precisamente quello di un approdo ad una triade che non è una tonica. La simbologia corretta è quindi:

$$D \rightarrow [T] \\ \text{VI}$$

in cui il VI grado, poiché *diverge* dalla tonica, *disperde* la forza attrattiva della dominante.

Sulla scorta di questi principi, in particolare dell'importanza che la concezione del basso continuo ha per il pensiero armonico di Bach – del modo in cui essa, per così dire, ne sottende i processi armonici –, va preso in considerazione l'aspetto degli *accordi apparenti*. Con questo termine si intende solo in parte ciò che Riemann definisce 'consonanza apparente' (in breve, un intervallo consonante che in determinate condizioni di un processo armonico assume l'aspetto di una nota estranea, quasi fosse una dissonanza; ad esempio, un intervallo di sesta che ritardi l'ingresso della quinta di una fondamentale). I due termini coincidono, in effetti, nella misura in cui si considerino determinate conformazioni armoniche che hanno l'aspetto di triadi in rivolto ma non lo sono; per un esempio ricorrente, si veda, nella Tavola III, il caso di una Sp⁶, che non deve essere equivocamente inteso come primo rivolto di un VII grado. Ma la tipologia può essere allargata, comprendendo tutti i casi in cui la compresenza (simultanea o quasi) di note reali e note estranee dà l'erronea impressione di accordi (che sono invece, per l'appunto, "apparenti"). La corretta determinazione delle formazioni armoniche reali è in buona parte garantita dalla comprensione del processo cadenzale in atto; è fondamentale una considerazione approfondita delle ragioni contestuali di ogni passaggio armonico e di quanto accade sulle suddivisioni minime delle articolazioni ritmiche, ponendo mente alla capacità di Bach di sovvertire gli usi più comuni delle note estranee (ad esempio, notando la possibilità di note reali di passaggio o di volta).

Altro aspetto fondamentale, soprattutto nella comprensione dei nodi articolativi tra regioni armoniche (accordi 'neutri' secondo la definizione ricorrente nel *Manuale di armonia* di Schönberg) ma anche per la struttura degli accordi, è una critica al concetto di 'sovrapposizione di funzioni' introdotto in alcune concezioni funzionaliste. Il modello di queste interpretazioni – l'accordo di settima diminuita inteso come sovrapposizione di una settima di dominante priva di fondamentale e di fondamentale e terza di una sottodominante minore –, che in realtà chiama in causa una sovrapposizione di *morfologie*

armoniche, va respinta in quanto assurda in una concezione qualitativa, come quella qui descritta, della rappresentazione armonico-tonale. Nella sua intenzione, da questo punto di vista essa mischia un momento attrattivo con uno accumulativo, che nel modello della cadenza tonale, considerato nelle sue qualità gestaltiche, sono momenti distinti e successivi. L'inconsistenza del principio della 'sovrapposizione di funzioni' (messo in dubbio già da Dahlhaus nella voce "Tonality" del *Grove*) risiede nel fatto che la percezione tonale non riconosce la simultaneità di momenti qualitativamente differenti. Con ogni evidenza, l'accordo di settima diminuita (qui cifrato come D^{7dim}) è in Bach un sostituto della dominante con attrazione forte, e non può essere inteso come commistione di differenti qualità energetiche. Soprattutto l'insussistenza dell'idea che si possa percepire un accordo come stabile e instabile allo stesso tempo ha conseguenze considerevoli nell'analisi dei mutamenti del punto di riferimento tonale, nelle armonie di passaggio da una regione armonica a un'altra. In questo esempio, tratto dal Corale 166, in sol minore (con armatura

Es stehn vor Gottes Throne .



$D \ t \ I^{#6}$
 $(Sp^6 \ S^7 D^7) \overset{9}{D} \overset{7}{T} \overset{8}{S} \overset{7}{7}$
 I (...) IV VII III VI

di chiave difettiva):

Bach realizza una progressione che nel suo corso tonicizza la relativa maggiore (Si $\mathfrak{9}$, ultimo quarto di batt. 9) ma riporta poi (completando la progressione con il II e il V grado di sol, nel prosieguo della battuta, qui non riportato) alla tonalità d'impianto. La progressione potrebbe anche essere definita una semiproggressione, a seconda che se ne vogliano porre in enfasi gli elementi di regolarità o quelli irregolari. Il basso è realmente una struttura a progressione, mentre non lo sono le parti superiori; pure, la successione armonica che si origina (che con mirabile maestria Bach riesce ad adattare alla melodia preesistente del soprano) lo è quasi completamente.⁴ La cifratura dell'accordo

⁴ L'unico elemento "estraneo" è rappresentato dalla mancata interpretazione del primo fa al basso di batt. 9 come settima discendente dalla fondamentale dell'accordo – ciò che accade invece con il mi $\mathfrak{9}$ del terzultimo ottavo di batt. 9 e con il re nella stessa parte a batt. 10. Al posto di questa soluzione, è interpolato un accordo di si $\mathfrak{9}$ in

neutro all'inizio di batt. 9 richiede alcune specificazioni per le quali si possono adottare nuovi tipi di simbologia. Qui, l'accordo di tonica di sol minore acquista una sesta (*mi K*) che gli fa perdere la propria stabilità; il fatto che esso funga quindi da perno tra due regioni armoniche unicamente in quanto morfologia in comune tra loro, essendosi dissolto il suo carattere di tonica, è indicato dalla sua cifratura come I grado di sol e non più come 't': esso non è già più una tonica di sol minore.⁵ La qualità di questo accordo è accumulativa (Sp della regione di Fa, dominante di Si ♯). Ma poiché questo suo significato si chiarisce (consciamente o meno, solo all'analisi o anche all'ascolto) soltanto con gli accordi che seguono, è utile disporre di un simbolo che rappresenti questo aspetto temporale della neutralità armonica. A questo scopo l'accordo è indicato in corsivo (*Sp*): questo nuovo espediente⁶ della cifratura armonica è utilizzato ogni volta che un significato armonico o una qualità energetica non possono essere precisati *nel momento in cui si presenta il relativo accordo che li veicola, ma solo a posteriori*. Di fatto, ciò accade nella maggior parte dei cambiamenti di regione armonica o nelle modulazioni. Solo l'equivoca sinonimia, nell'accordo neutro, tra struttura e funzione – secondo la quale la comprensione del passaggio da una tonalità a un'altra è implicitamente garantita da una morfologia armonica in comune – ha permesso di trattare come ovvio ciò che non lo è per nulla. Per queste stesse ragioni, in aggiunta all'espedito di cifratura ora introdotto, un secondo è altrettanto propizio a chiarire la natura degli accordi neutri. Se ammettessimo che, nell'esempio precedente, la tonica di sol minore conservasse a batt. 9 la sua qualità stabile, indicheremmo la neutralità armonica in atto ponendo al di sopra del simbolo 'Sp' il simbolo 't'. Tuttavia, un momento di stasi armonica non può essere contemporaneamente un momento di accumulazione energetica (in sostanza, dal punto di vista percettivo, una diminuzione di stabilità), contrariamente a quanto di solito le cifre funzionali notate su duplice linea sembrano assumere acriticamente. Una sola è la qualità energetica presente alla coscienza (qui, non certo la stasi); perciò, qui i due differenti significati dell'accordo neutro di batt. 9 sono separati dal simbolo 'L', il cui uso va introdotto ogni volta che non vi sia coincidenza di qualità energetica nella doppia interpretazione di un accordo neutro.

Nel corale per organo BWV 653 (vedi l'esempio successivo), le batt. 38 sgg. conducono dalla tonalità d'impianto (Sol maggiore) a quella della dominante, passando per un 'falso scopo' (mi minore, batt. 39-40):

secondo rivolto, che si innesta nella regolarità della progressione (segnalato con parentesi tonda nella serie dei gradi armonici in progressione).

⁵ L'espedito vale per artificio di nomenclatura: si assume che il simbolo 't' abbia una connotazione energetica di 'stasi' maggiore del simbolo del grado armonico 'I'; o meglio, che questo, più generico, designi una pura struttura e non anche una qualità energetica.

⁶ Scrivendo a mano si usa una sottolimeatira, che corrisponde al corsivo tipografico.

An Wasserflüssen Babylon

D —⁷ [T] (D#) —⁷ DD —⁷ [D] (S₃) —⁷ D —^{9 8} Sp —⁷ [T] VI_{1 2 3} D₃ T_{5 7 8} Sp₆ D T

L'accordo neutro è una doppia dominante (DD) di Sol (batt. 39) che non risolve, come dovrebbe, ma passa invece alla settima di dominante (senza fondamentale) di mi minore. Solo a ritroso (vedi l'uso del corsivo per il simbolo S_3) si capisce che la DD di Sol vale anche come sottodominante di mi; ma ciò non può che essere una presa d'atto successiva: col simbolo \llcorner è posto in evidenza che quanto si rivela, nella logica compositiva, come momento accumulativo è invece percepito come momento attrattivo. L'ingresso del mi minore è stato abbastanza debole (in fondo affidato solo alla sua dominante), tanto che lo si potrebbe quasi intendere come polarizzazione, piuttosto che come tonicizzazione. Per questa ragione l'accordo maggiore di *La* sull'ultimo tempo di batt. 40 (che tra l'altro è anche provvisto di settima minore) suona come dominante della nuova regione (Re) sebbene, in potenza, potrebbe essere ancora inteso come sottodominante di mi. Pertanto, l'accordo neutro che segna la fuoriuscita dalla zona di mi minore è la sua stessa tonica: dal punto di vista morfologico, esso è Sp di Re (anche qui l'uso del corsivo indica la sua determinazione *post hoc*, e il segno \llcorner indica che esso *non* è percepito in questa veste di accumulazione, ma come stasi).

TAVOLE I-IV. CONSUETUDINI DELLO STILE ARMONICO DI BACH

TAVOLA I – Qualità degli accordi principali (Modo maggiore)

	Accumulazione	Attrazione	Stasi	Diversione/Contrasto	Dispersione
I	NO	(D)→S	T [anche in T-S]	NO	
IV	S [S-D]	S→T	NO	sì	D-S(→)
V	NO	D→T	NO	NO	

TAVOLA II – Qualità degli accordi principali (Modo minore)

	Accumulazione	Attraz. debole/forte	Stasi	Divers./Contr.	Dispersione
I	NO	(d)→s; (s)→d	t [anche in t-s]	NO	
IV	s, S [s/S-D; s-d]	s→t; S→t	NO	sì	d-s(→)
V	NO	d→t; D→t	NO	NO	

TAVOLA III – Qualità degli accordi secondari (Modo maggiore)

	Diversione	Accumulazione	Attrazione debole		Dispersione
II	sì	sì [Sp/Sp ⁶ -D]	(d)→D [“forma coperta”]	s(→)VI	
II I	sì	NO	(d)→VI		
V I	sì	sì [Sg-D]	(d)→II	s(→)III	D→[T]

TAVOLA IV – Qualità degli accordi secondari (Modo minore)

	Diversione	Accumulazione	Attrazione forte	– debole	Dispersione
II	NO	sì [II-D]; apparente: s ⁶	(D ⁷)→III; D ^{7dim} (framm.)	NO	
II ^{#5}	NO	Sp (raro); apparente: S ⁶		(d)→d	
III	sì	NO	(D)→VI		
VI	sì	sì [sP-D]	NO		D→[t]
#VI	NO	#VI ⁶ (IV apparente)	(D ⁷)→VII		
VII	NO	NO	(D)→III	dP→t	

