

Musica. Tonalità e totalità

John Zerzan

Musica. Tonalità e totalità. Spaccare i timpani o sussurrare melodie orecchiabili sono la medesima cosa, è sempre la musica che svolge la sua funzione di recupero. La rivoluzione suonerà altri spartiti. Il seppellimento degli orrori del passato sarà fatto senza rumori di fondo. Basterà il battito dei nostri cuori.

John Zerzan



Edizioni Anarchismo / Opuscoli provvisori n. 55

Indice

Nota introduttiva alla seconda edizione	3
Nota introduttiva alla prima edizione	5
Musica. Tonalità e totalità	6

Nota introduttiva alla seconda edizione

Non è una faccenda di sperimentazione, per rompere il rumore non basta il silenzio, come si è potuto vedere nei fatti, un silenzio fatto di angosciosa attesa, come quello spazio di tempo che passa tra il sibilo e lo scoppio di una bomba. Nel silenzio sta la paura, la paura di essere quello che un meccanismo decisamente più forte di noi sotto molti aspetti vuole che siamo, cadaveri viventi.

Prestiamo quindi anche il nostro contributo a questa sorta di morte prematura che è la vita di tutti i giorni, adeguiamoci e lasciamoci cullare, in modo più o meno assordante, dai rumori dell'ambiente che ci circonda, filtrati in una serie ben coordinata che siamo soliti, impropriamente, chiamare "musica".

Il musicista, ieri servo fra i servi, come l'intellettuale, oggi non vive più all'ombra diretta del signore ma lo stesso si fa usbergo di quest'ultimo, nella veste ammodernata del potere, e viene così, allo stesso modo dell'intellettuale, del quale è diventato consocio in affari, retribuito in base al prodotto che fornisce.

La prima funzione della musica è l'addormentamento sociale, più ancora di venire percepita come espressione culturale essa è usufruita passivamente come distrazione, come sospensione della coscienza di sé, come passatempo, come filo comune per identificare l'appartenenza di gruppo, insomma qualsiasi cosa che possa far sospendere la preoccupante coscienza critica che minaccia di chiedere continuamente conto della vita che ognuno di noi spende quotidianamente in maniera sconsiderata, della nostra unica vita. Ma questo processo può essere mantenuto solo a condizione che la musica permanga all'interno delle regole tonali, cioè non richieda uno spirito critico sveglio ma possa essere "ascoltata" – non ha importanza in che occasione o con che spirito ricettivo – come un riempitivo della mente, un contenuto che fluisce senza creare problemi, senza dissonanze troppo evidenti quando queste sono ricercate dal musicista – vedi i casi della sperimentazione musicale – l'ascolto cade e il discorso della musica si riduce a un soliloquio del tutto trascurabile.

Spaccare i timpani o sussurrare melodie orecchiabili sono la medesima cosa, è sempre la musica che svolge la sua funzione di recupero. La rivoluzione suonerà altri spartiti o non suonerà affatto. Il seppellimento degli orrori del passato sarà fatto senza rumori di fondo. Basterà il battito dei nostri cuori, finalmente liberi da codificazioni e pregiudizi, non ultimo quello dell'armonia.

Con buona pace di tutti gli illusi che attendono ancora la liberazione da qualche imprevedibile accordo in do bemolle.

Trieste, 22 novembre 2011

Alfredo M. Bonanno

Nota introduttiva alla prima edizione

La funzione sociale ed estetica della musica. Una interessante carrellata del suo sviluppo storico occidentale. Contrasti e concordanze con l'assetto sociale autoritario dominante. Il rapporto tra tonalità e organizzazione gerarchica della società. Le condizioni contraddittorie della musica moderna.

Musica. Tonalità e totalità

Dare una definizione dei sentimenti è sempre stata una preoccupazione delle religioni e del potere, ed è ormai molto tempo che la musica, con la sua apparente indifferenza nei confronti della realtà esterna, ha sviluppato un potere ideologico di espressione in precedenza sconosciuto. In origine la musica era uno strumento per fissare i ritmi di lavoro e i ritmi delle danze secondo le necessità rituali. Sappiamo come essa fosse considerata un simbolico rafforzamento vitale dell'“armonia” nell'antica società gerarchica cinese, allo stesso modo in cui per Platone e Aristotele essa incarnava le funzioni morali fondamentali dell'ordine sociale. La dottrina pitagorica secondo cui “l'intero cosmo è armonia e numero” partiva dal dato di fatto dei fenomeni naturali acustici per arrivare a un idealismo filosofico onnicomprensivo, e fu ripresa circa mille anni dopo dall'enciclopedista Isidoro di Siviglia, vissuto nel VII secolo, il quale affermava che l'universo “è retto da una certa armonia di suoni, e che gli stessi cieli girano spinti dalle sue modulazioni”. Come Sancio Panza disse alla duchessa (un altro migliaio d'anni più tardi), che sentendo il suono lontano di un'orchestra nella foresta si era preoccupata, “Signora, dove c'è musica non ci può essere cosa cattiva”.

In effetti, molte cose sono state dette per caratterizzare l'elusivo elemento che noi conosciamo come musica. Stravinsky, per esempio, era piuttosto serio quando negava ogni suo aspetto espressivo ed emozionale: “Il fenomeno della musica ci è dato al solo scopo di creare l'ordine tra le cose, in primo luogo tra l'uomo e il tempo”. Appare chiaro che la musica placa il senso di oppressione causato dal tempo, offrendo con i suoi modelli di tensione e distensione un diverso mondo temporale. Secondo le parole di Lévi-Strauss: “Grazie all'organizzazione interna dell'opera musicale, l'atto di ascoltarla immobilizza il passare del tempo; essa lo afferra e lo avvolge così come si afferra e avvolge un vestito sbattuto dal vento”.

Ma, contro Stravinsky, c'è chiaramente qualcosa di più nella musica, nel suo fascino irresistibile, di cui Omero diceva, “soltanto l'ascoltiamo ma nulla sappiamo”. Un elemento della sua misteriosa risonanza, se vogliamo, è dato dalla sua simultanea universalità e immediatezza. Qui troviamo anche la sua ambiguità, una caratteristica fondamentale di tutte le arti. Una fotografia di Einsenstadt del 1934, intitolata “La stanza dove nacque Beethoven”, attesta quest'ultimo punto: proprio nel momento di scattare la fotografia, arriva un funzionario del partito nazista e colloca una ghirlanda commemorativa in primo piano, davanti al busto di Beethoven che si trova nella stanza.

Il notevole livello di introspezione che si trova nella musica è appropriato per molti

scopi e diverse filosofie. Per il marxista Bloch la musica è un regno dove l'orizzonte utopico "comincia proprio ai nostri piedi". Essa ci fa sentire quello che non abbiamo, come nella poetica formulazione di Marcuse, secondo il quale la musica è "un ricordo di quello che sarebbe potuto essere". Sebbene la rappresentazione sia già una riconciliazione con la società, c'è sempre un momento di desiderio nella musica. "Qualcosa manca e il suono almeno afferma con chiarezza questa mancanza. Il suono ha esso stesso qualcosa di buio e di arido attorno a sé e vi gira attorno invece di fermarsi in un dato punto, come in un quadro", per citare Bloch ancora una volta. Adorno insiste sul fatto che la verità della musica è "garantita in gran parte dal suo rifiuto di ogni significato nella società organizzata", consona a un ritiro nell'estetica quale sua scelta di ultimo luogo di negazione in un mondo amministrato.

La musica, come tutte le arti, deve la sua esistenza alla divisione sociale del lavoro. Pur essendo in genere vista come isolata, come creazione personale e sfera autonoma, il significato e i valori sociali sono sempre codificati nella musica. Questa verità coesiste con il fatto che la musica non si riferisce a nient'altro che a se stessa, come si suol dire, e che ciò che significa è sempre determinato solamente dalle sue relazioni interne. È giusto sottolineare, secondo Adorno, che la musica può essere intesa come "un genere analogo a quello della teoria sociale". Se essa mantiene aperto "il passaggio irrazionale" attraverso cui intravediamo "l'impetuosità e lo struggimento della vita", secondo Aaron Copland, la sua componente ideologica deve venire identificata, in modo particolare quando essa afferma di trascendere la realtà sociale e i suoi antagonismi.

Nei *Fondamenti razionali e sociologici della musica* Weber (come in altri lavori), interessandosi al disincantamento del mondo, ricerca gli elementi irrazionali della musica (per esempio, il settimo accordo) che gli sembra possano sfuggire all'uguaglianza razionalistica che caratterizza lo sviluppo della moderna società burocratica. Ma se la natura non razionalizzata è un rimprovero che spinge all'uguaglianza, un ricordo e un residuo della non-identità, la musica, con le sue regole ossessive, non è un tale ricordo.

Alcune ricerche condotte presso l'Università di Chicago dimostrano che ci sono più di millecento toni discernibili a disposizione della coscienza melodica, per quanto solo una piccola frazione di essi sia utilizzabile. Neppure tutti gli ottantotto toni del pianoforte entrano realmente in un pezzo, considerando la ripetizione della struttura dell'ottava, un altro aspetto dell'assenza di musica libera o naturale.

Non riducibile alle parole, nello stesso tempo intelligibile e intraducibile, la musica continua a rifiutarci un completo accesso. Lévi-Strauss, introducendo *Il crudo e il cotto*, va ancora più lontano del definirlo "il supremo mistero della scienza dell'uomo [sic], un mistero in cui si imbattono tutte le varie discipline e che detiene la chiave del loro progresso". Il presente saggio individua i principi fondamentali semplicemente nella perenne combinazione di libera espressione e regolamentazione sociale presente nella musica; più precisamente, in questo caso, con una trattazione storica di ciò che è il nostro senso della musica, ossia la tonalità occidentale. Posta nel suo contesto, la sua grammatica standardizzata risponde

in larga parte alla domanda di che cos'è quello che la musica dice. L'estensione della sua autorità può essere compresa ricordando i timori di Nietzsche: "Non ci sbarizzeremo mai di Dio fin quando crederemo ancora nella grammatica".

Ma prima di situare storicamente la tonalità, bisogna spendere alcune parole per cercare di definire la basilare sintassi musicale, una pratica culturale che è stata indicata come una delle più grandi conquiste intellettuali della civiltà occidentale. In primo luogo, è necessario sottolineare che, contrariamente alle affermazioni dei maggiori teorici dell'armonia tonale, da Rameau a Schenker, la tonalità non è determinata dall'ordine fisico dei suoni. Il tono, che non si trova quasi mai fissato alla stessa altezza in natura, è spogliato delle sue qualità naturali e modellato in base a leggi arbitrarie; questa standardizzazione e questo rigido distanziamento sono indispensabili al progresso armonico e sono orientati a un'espressione strumentale o meccanica lontana dalla voce umana. Come risultato della selezione realizzata nella continuità del suono da una scala fissata arbitrariamente, fra le note sono imposte relazioni gerarchiche.

A partire dal Rinascimento (e fino a Schönberg), la musica occidentale viene concepita sulla base della scala diatonica, il cui elemento centrale è la triade tonica, chiamata chiave, che subordina le altre note. Tonalità infatti significa la condizione di possedere una certa altezza, la tonica, come è chiamata più semplicemente, che esercita la sua autorità su tutti gli altri toni; la sistematicità di questa nota dominante è stata il tema centrale della nostra musica. Schenker scrive a proposito della tonica che "essa desidera dominare le altre note sue simili": già nella scelta delle parole possiamo cominciare a vedere la connessione tra la tonalità e la moderna società di classe. Il maggiore teorico dell'autorità tonale nel 1906 si riferiva ad essa come "una sorta di più alto ordine collettivo, simile allo Stato, basato su un proprio contratto sociale dentro a cui i toni individuali sono costretti a restare".

Vi sono molti che ancora ritengono che l'emergere di un centro tonale in un'opera sia il prodotto di una naturale funzione armonica che non può essere soppressa. Abbiamo qui un esatto parallelo dell'ideologia, dove l'egemonia della struttura di riferimento, quale appunto è la tonalità, è considerata evidente in se stessa. Il miasma ideologico che aiuta altre strutture sociali a sembrare naturali e obiettive nasconde i pregiudizi dominanti insiti nell'essenza della tonalità. È, nonostante tutto, come suggerisce Arnold Schönberg, un "espediente" che produce unità. Infatti, la musica tonale è piena di illusioni, come quella della falsa comunità, in cui il tutto è rappresentato come se fosse composto di voci autonome; questa impressione trascende la musica per riflettere e legittimare la generale divisione del lavoro in una società scissa in classi.

Dal punto di vista dinamico, la tonalità crea un senso di tensione e distensione, di moto e di riposo, attraverso l'uso armonico della dissonanza e della consonanza. Il movimento che si allontana dalla tonica è considerato come tensione, il ritorno come distensione, come un tornare a casa. Tutta la musica tonale tende alla distensione nella cadenza o nella chiusura, con l'accordo tonico che governa tutte le altre combinazioni armoniche, attirandole a sé, incarnando l'autorità, la stabilità, il riposo. Al di là della musica, un'attitudine nostalgica

e dolorosa alla partenza e al ritorno percorre l'intero corso della cultura borghese, ed è abilmente espressa dal movimento fondamentale alla base della tonalità.

Tale periodica convergenza verso un punto di riposo rende possibile strutture musicali sempre più estese, allontanando sempre più le aree di aspettativa e di appagamento tonale. Non sorprende che così come la società dominante deve sforzarsi di ottenere consenso, un'armonia assente tra i suoi soggetti, divisi da crescenti distanze di alienazione, la tonalità sviluppi sempre maggiori allontanamenti dalla certezza e dal riposo della tonica e sempre maggiori ritardi nella gratificazione. La marcia forzata del progresso trova il suo corrispettivo nella direzione razionalizzata e obbligatoria di un'armonia dominata dalla tonica, integrata da un persistente carattere patriarcale.

Tre secoli di tonalità tendono inoltre ad eliminare la consapevolezza della soppressione delle primitive possibilità ritmiche, del restringimento della grande varietà interna del ritmo in una schematica alternanza di "accentuato" e "non accentuato". L'ascesa della tonalità coincide così con l'ascesa al potere del pensiero simmetrico e della struttura musicale ricorrente, ossia la possibilità di ottenere una certa chiusura per mezzo di una certa uniformità. Chenevière, discutendo il nuovo sistema di notazione semplificato e intellettualizzato della tonalità, vede "un più radicale impoverimento della musica occidentale", riferendosi principalmente al bilanciamento simmetrico tra battuta e battuta e all'enfasi nella ripetizione degli accordi.

Agli inizi del diciannovesimo secolo, William Chappell pubblicò una collezione di "canti nazionali inglesi" (canzoni popolari), dove i modelli armonici dell'accademia furono imposti alle melodie popolari superstiti, le melodie più antiche furono soppresse e "gli accordi irregolari appiattiti". Il binomio chiave maggiore e chiave minore finì per prevalere e, come conclude Busoni, "i simboli dell'armonia furono confinati nell'espressione della musica". L'emergere della tonalità corrisponde alla gerarchia nazionalista e centralista che giunge a pervadere la vita economica, politica e culturale. Le strutture preconfezionate dell'espressività monopolizzano la soggettività musicale e i modelli del desiderio. Clifford Geertz fornisce questo pertinente giudizio: "Uno dei più importanti fatti che ci riguardano può infine essere che noi tutti cominciamo con una potenzialità naturale per vivere mille vite, ma alla fin fine non ne viviamo che una soltanto".

La tonalità in musica può essere paragonata al realismo in letteratura e alla prospettiva in pittura, ma è radicata più profondamente di questi. Ciò favorisce una immaginaria trascendenza della distinzione di classe e delle differenze sociali sotto il segno di una musica "universale" incentrata sulla chiave, trionfante dal momento in cui la tonalità definisce il regno dell'approvazione e del consumo di massa della musica. Non esiste al mondo un linguaggio parlato che possa soltanto sperare di competere con l'accessibilità che la tonalità ha fornito in quanto mezzo di espressione umana.

Ogni studio storico che ometta la musica rischia di vedere diminuite le sue capacità di comprendere la società. Consideriamo, per esempio, gli sforzi fatti nel IX secolo da Carlo Magno per stabilire una uniformità musicale liturgica da un capo all'altro del suo impero

per ragioni politiche, oppure l'organo della Cattedrale di Winchester, che nel X secolo con le sue quattrocento canne rappresentava l'apice della tecnologia occidentale di quel periodo. Si può quanto meno ipotizzare che la musica possa fornire una chiave migliore di ogni altra per la comprensione del mutevole spirito di questa civiltà. Per tornare alla tonalità, si possono individuare forse le sue prime radici della transizione tra il Medioevo e il Rinascimento, usando la periodizzazione convenzionale.

Se l'eminente medievalista Bloch non si sbaglia nel caratterizzare la società medievale come ineguale piuttosto che gerarchica, è sicuramente convincente l'interpretazione di John Shepherd, secondo cui i fragili primordi del sistema tonale sono la codificazione di una nuova ideologia musicale gerarchica che nasce da una più mutuale, che a sua volta idealizzava le caratteristiche della propria società più antica. La prospettiva medievale, che si basava su caratteri decentralizzati e locali, era relativamente tollerante rispetto alle diverse concezioni del mondo e delle forme musicali, e non le considerava sostanzialmente deleterie per i fondamenti ideologici feudali. L'emergente mondo moderno era invece caratterizzato da una maggiore divisione del lavoro, dall'astrazione e da un carattere intollerante e totalizzante. L'uniformità della stampa e l'alfabetizzazione che corrodeva le tradizioni orali, basate sul rapporto diretto tra le persone, spiegano alcuni dei cambiamenti, come i caratteri da stampa mobili che fornirono un modello per l'uso proto-industriale degli individui in quanto parti interattive di una macchina. Infatti, l'invenzione della stampa intorno al 1500 donò grandi possibilità alla notazione musicale, rendendo possibile il ruolo del compositore, separando il creatore dall'esecutore e degradando il ruolo di quest'ultimo. La cultura occidentale produsse così ben presto la notazione completa delle opere musicali, favorendo una teoria formale della composizione a spese di una precedente predominanza dell'improvvisazione condotta su certe linee guida. In questo modo l'alfabetizzazione e la sua uniformità dinamica condussero a una crescente chiarezza armonica.

Alcuni musicologi hanno individuato un impulso ricorrente diretto a reprimere la "recalcitrante indipendenza" delle parti individuali della musica polifonica (a più voci) a favore dell'armonia e dell'ordine, risalente al tardo XIII secolo. L'ars nova, la principale forma musicale del XIV secolo, illustra alcune delle tendenze all'opera in questo lungo periodo di transizione della polifonia pre-armonica. Ben presto, specialmente in Francia, l'ars nova raggiunge un incredibile livello di complessità ritmica che la musica europea non raggiungerà più fino a Stravinsky e al suo Rito della primavera cinque secoli più tardi. Questa stessa complessità, sempre più basata su una concezione astratta del tempo, condusse a straordinarie raffinatezze nella notazione, allontanandosi quindi da una musica basata sul canto e dalle sfumature melodiche e dalla flessibilità ritmica. La formalizzazione sembra sempre implicare la riduzione; una nascente sensibilità per le relazioni toniche dominanti si rende manifesta a partire dalla metà del XV secolo.

La considerevole perdita del senso ritmico spontaneo dopo il Medioevo è una prova della progressiva domesticazione, così come le due caratteristiche basilari del Rinascimento, la specializzazione dell'orchestra, sia in se stessa che al suo interno, e la formazione di una

classe di virtuosi altamente specializzati, confermano la notevole crescita della divisione del lavoro. Allo stesso modo, allo spettatore viene attribuita un'altra accezione: a partire dalla fine del Cinquecento appare per la prima volta una musica senza spettacolo, tranne quello offerto dai musicisti che la eseguono, non finalizzata a provocare movimento o indurre al canto, ma bensì ad essere consumata passivamente.

La musica rinascimentale rimase incentrata sulla voce per la sua maggiore e più importante parte, ma durante questo periodo la musica strumentale diventa indipendente e sviluppa un certo numero di forme autonome conosciute collettivamente come "musica assoluta". Sempre più secolarizzata, sotto l'indiscutibile dominio olandese, la musica europea tra il 1400 e il 1600 assume un aspetto matematicizzato compatibile con l'ascesa del capitalismo mercantile nel suo primo periodo di sviluppo. Il potere del suono diventa tossico grazie agli effetti della massa corale, resi possibili quando in una composizione le molteplici voci, un tempo indipendenti, si uniscono in un solo corpo armonico.

Ma l'armonia tonale, pur presente, non era ancora diffusa ovunque. Le scale modali, sufficienti dal primo Medioevo al tardo XVI secolo, si espansero da otto a dodici modi, per essere successivamente fatte a pezzi e ridotte a due modi meno fluidi, ossia il binarismo della scala maggiore e della scala minore. "L'irrequietezza e la disillusione del tardo Rinascimento", secondo le parole di Edward Lowinsky, evocano la coerenza e l'unità della struttura tonica dominante in quanto contributo della musica all'egemonia culturale della società di classe. Il nostro senso armonico moderno, la concezione del tono come somma di diversi toni raggruppati verticalmente, è una idealizzazione dell'armonia sociale gerarchizzata.

Peter Clark in *The European Crisis of the 1590* cita uno scrittore spagnolo del 1592: "L'Inghilterra senza Dio, la Germania con lo scisma, le Fiandre in rivolta, la Francia con tutte queste cose insieme". Avvicinandosi alla fine del secolo, rileva Henry Karmen "probabilmente non ci furono mai prima nella storia d'Europa così tante rivolte popolari in uno stesso periodo". La tonalità non era ancora vittoriosa ma lo sarebbe stata presto, venendo a regnare fra le idee dominanti della società, giocando la sua parte per incanalare e pacificare il desiderio.

Con la progressiva scomparsa della polifonia, il moderno sistema delle chiavi comincia ad assumere più distintamente una nuova forma nei primi anni del Seicento: l'opera, nata in Italia con Monteverdi. Consacra rappresentazione retorica delle emozioni, fu la prima struttura musicale secolare nell'Occidente concepita su scala sufficientemente grande da rivaleggiare con la musica sacra. Con l'opera e altrove, le prime fasi dello "sviluppo della sensibilità per la tonalità", secondo H. C. Colles, "dettarono a questi lavori un'apparenza di ordine e stabilità che segnò l'inaugurazione di una nuova era nell'arte".

Il crescente interesse per una tonalità centrale nel XVII secolo progredì con Cartesio. Con il suo razionalismo meccanicista e matematicizzato e la sua specifica attenzione alla struttura musicale, Cartesio sviluppò il nuovo sistema tonale nello stesso spirito con cui coscientemente mise la sua filosofia scientifica al servizio di un forte governo centrale. Secondo Adorno, la musica polifonica conteneva elementi non reificati e autonomi, che

la rendevano forse più adatta ad esprimere “l’altro”, che la coscienza cartesiana invece si incaricò di eliminare.

Il contesto di questo sviluppo fu un accentuato rinnovamento della lotta sociale sul finire del Cinquecento. Hobsbawm colloca nel Seicento la crisi per eccellenza; Parker e Smith (*The Emergence of the Great Powers*) vedono questa “esplosione di instabilità politica” in Europa come “diretta prevalentemente contro lo Stato, in particolare durante il periodo 1625-1675”. Il secolo precedente era stato in buona parte l’età dell’oro del contrappunto, che raggiunse l’apogeo con Palestrina e Lassus, e aveva avuto come suo ideale una statica armonia sociale, che doveva essere imitata dalla musica. L’estetica barocca corrisponde alla crisi che iniziò nel 1590 e che riprese vigore con il generale cedimento economico del 1620; non è nient’altro che un rifiuto della calma classica e delle sue raffinatezze polifoniche. L’essenza del Barocco è quella di muoversi con la turbolenza per controllarla, perciò esso combina il movimento incessante con il formalismo. In questo periodo appare il concerto, collegato da ben più che l’etimologia al consenso. Concerto deriva dal latino concertare, l’accordo raggiunto tra elementi dissonanti, e riflette, in un insieme perfettamente armonizzato, la grande richiesta di autorità da parte del sistema per fronteggiare le lotte sociali.

Armonia è omofonia, non polifonia; polifonia e armonia sono tra loro irrinconciliabili. In luogo di una forma nella quale molte voci sono combinate in modo che ciascuna mantenga il proprio carattere, con l’armonia noi in realtà percepiamo soltanto un tono. Nel periodo di conflitto che caratterizza il Barocco, l’omofonia prende il sopravvento e sostituisce la polifonia, con ovvie connotazioni ideologiche. I suoni indipendenti si fondono in un blocco unico, la cui funzione è quella di fornire lo sfondo alla melodia e di aggiustare il tono in movimento collocandolo al proprio posto all’interno del sistema tonale. In primo luogo, in questo periodo l’armonia si rende essenziale per la musica, mutando anche la natura della melodia in questo processo. Anche il ritmo viene influenzato dall’armonia: la divisione della musica in battute fu imposta dal nuovo ritmo armonico onnipresente.

Splengler sostiene che la musica prende il posto della pittura come arte più importante in Europa intorno al 1670. Essa prevale esattamente quando la tonalità è definitivamente realizzata; da questo momento in poi la musica sarà scritta nell’idioma della tonalità, ormai completo, e ciò continuerà per due secoli e mezzo senza essere posto in discussione. La manifestazione degli interessi soggettivi immediati secondo il codice generalizzante della tonalità corrisponde, sempre a partire da questo periodo, alla concezione legale dell’“uomo ragionevole”, come afferma Dunwell, benché si sia tentati di riformularla come “moderno, addomesticato” piuttosto che “ragionevole”.

Ci sono altre coincidenze temporali significative. *L’ascesa delle grandi potenze, 1685-1715* di John Wolf, fra gli altri studi storici, colloca l’ascesa del potere statale e l’ascesa della centralità tonale nello stesso periodo. E come scrive Bukhofzer, “sia la tonalità che la gravità sono scoperte del periodo barocco fatte esattamente nello stesso periodo”. Il significato della fisica newtoniana è che la gravitazione universale offre un modello inteso come legge

immutabile e resistente al cambiamento; i suoi moti universalmente validi e ordinati forniscono un esempio cosmologico unificato all'ordine politico ed economico, esattamente come la tonalità. Nel nuovo sistema armonico il tono principale, quello più forte e dominante, gravita e scende fino a diventare il basso, il tono fondamentale dell'accordo; le leggi della tonalità possono essere lette in maniera intercambiabile, per incredibile che possa sembrare, con quelle della gravità.

L'Inghilterra della seconda metà del XVII secolo è emblematica delle più generali tendenze sociali della musica. I critici North e Mace narrano il declino dei suonatori dilettanti di viola e le tendenze nella composizione, rispetto a cui "le parti scritte aprono la strada a spettacoli mozzafiato e alla creazione di modelli", per citare Peter Warlock. La musica da camera familiare decade; si afferma l'abitudine all'ascolto passivo, su cui si infrange il comunalismo del villaggio, con le sue canzoni e i suoi balli. La tonalità vittoriosa fu una parte molto importante di una profonda ristrutturazione sociale e simbolica, e certamente non solo in Inghilterra.

A partire dall'era barocca, il principale veicolo della tonalità fu la sonata (ossia "suonata" in opposizione al precedente, singolo movimento della canzone, "cantata"), che viene a coprire virtualmente ogni composizione strumentale in cui diversi movimenti si sviluppano secondo un piano formale. La forma della sonata fu uno sviluppo organico della tonalità armonica in quanto la sua simmetria è fondamentale correlata alla simmetrica organizzazione interna della grammatica della tonalità; la sua struttura fondamentale richiede che la musica che appare per prima e che si allontana dalla tonica verso una nuova chiave polarizzata, venga infine reinterpretata nell'area tonica originale allo scopo di restaurare l'equilibrio. Anche gli arditi finali delle opere di Mozart, come ricorda Rosen, possiedono la struttura tonale simmetrica di una sonata. Alla fine del Barocco nella seconda metà del XVIII secolo, la simmetria, prima trattenuta e poi finalmente rilasciata, diventa uno dei cardini del gradimento musicale.

Con il conflitto tra due temi, la sua nota chiave, lo sviluppo e la ripresa, la forma della sonata presuppone una dinamica capitalista; la fuga, orientata all'equilibrio e per nulla drammatica, vestigia dell'antico contrappunto, riflette una società gerarchica più statica. Lo stile della fuga si compie proprio quando la tonalità raggiunge la completa predominanza e il suo movimento è in buona parte quello di una sequenza. Una sonata classica, d'altra parte, è auto-generata, e procede come rivelazione di un potenziale interno inizialmente non visto. La fuga si sviluppa obbedendo alla sua legge iniziale, come un calcolo, a beneficio dell'Illuminismo razionalista, là dove i temi della sonata mostrano una condizione dinamica e annunciano il salto qualitativo del dominio della natura inaugurato dal capitalismo industriale.

All'inizio del XVII secolo, lo studio di Rubens si trasformò in una fabbrica; la sua produzione di più di 1200 dipinti fu un fatto inaudito nella storia dell'arte. Centocinquanta anni dopo, utilizzando la forma prestabilita della sonata, Haydn e Mozart insieme riuscirono a produrre centocinquanta sinfonie. Forse non è azzardare troppo, o negare il genio degli

artisti, vedere in queste meccaniche la prefigurazione culturale della produzione di massa. Un'ulteriore caratteristica è che la sonata, a differenza del complicato stile tardo della fuga, doveva essere prevedibile e piacevole. Ricordando la stessa tonalità, "il ciclo della sonata afferma il lieto fine, si presta alla riconciliazione e risolve dal primo al secondo movimento tutti i contrasti, i tormenti e i dubbi interni" prima di giungere alla conclusione, per usare le parole di Robert Solomon.

Il principio della forma della sonata comporta inoltre l'idea di un aumento graduale dell'attività, un dinamismo accumulativo che raggiunge un livello tale da escludere la specificità e dominare per mezzo della generalizzazione. È a causa di questo effetto che essa incarna la massima espressione dell'ascesa delle forme generalizzanti nell'evoluzione borghese ed esprime così bene la marcia verso valori "universali" e verso l'egemonia mondiale della cultura e del capitale europeo.

Nel XVIII secolo comincia a formarsi il concetto moderno di autonomia della musica, con la pretesa (che persiste anche ai giorni nostri) di raggiungere la verità trascendentale; ciò si mette in relazione in modo particolare a Bach e a Mozart. L'orgogliosa solennità degli oratori di Händel parla dell'ascesa dell'imperialismo inglese e del desiderio di legittimarlo, ma fu Bach in particolare ad articolare nel modo più efficace i valori sociali della borghesia in piena ascesa come razionalità universale, oggettività, verità.

I precursori di Bach avevano reso evidente una struttura appropriata alla tonalità, ma lui a portarla alla perfezione, combinando la drammaticità e le finalità del tardo Barocco con aspetti del precedente e più sobrio ideale del contrappunto. Vale la pena notare che le forme precedenti, matematicizzate in maniera più statica, nel XVIII secolo sopravvivono ancora, benché non siano predominanti; tale sopravvivenza testimonia quegli sviluppi successivi a cui Constant Lambert si riferisce quando parla in maniera dispregiativa di Bach come di una "macchina per cucire", così come quando Wagner diceva che Mozart possedeva una "regolarità talvolta quasi scontata".

Ma se Bach rappresenta l'apoteosi virtuale della tonalità fondata sull'armonia, furono sollevati dubbi riguardo a tutta questa tendenza. Rousseau, per esempio, vedeva nell'armonia l'ennesimo sintomo della decadenza culturale europea, ossia come la morte della musica. Egli basava questa visione estrema sulla svalutazione della melodia da parte dell'armonia, la costrizione della percezione dei suoni musicali nei confini della struttura interna dei suoi elementi e quindi la radicale riduzione dell'esperienza dell'ascoltatore. Anche Goethe era perplesso a proposito dell'artificialità e della reificazione della tonalità pienamente sviluppata, ma tali dubbi furono espressi in maniera meno chiara rispetto a Rousseau.

Intorno al 1800 la musica tonale strumentale raggiunge la sua massima potenza, un livello raggiunto dalla pittura quasi tre secoli prima. Il maggiore cambiamento nella tonalità del XVIII secolo, in parte influenzata dall'instaurazione del temperamento equabile (la divisione dell'ottava in dodici semitoni esattamente uguali), fu una polarità ancor più accentuata tra la tonica e la dominante e l'allargamento della gamma ottenuta dalla modulazione in chiave. All'inizio del secolo, il rapporto di chiave poteva già reggere per periodi di otto

o più battute senza ripetizioni, mentre Mozart, Haydn e Beethoven, alla fine del secolo avevano esteso l'autorità della relazione armonica a cinque o perfino dieci minuti.

L'allargamento dell'orbita tonale significò tuttavia un conseguente indebolimento dell'attrazione gravitazionale della tonica; con Beethoven, all'inizio dell'epoca del Romanticismo, si può già notare un indebolimento della tonalità strutturale. Ciò che è tematicamente nuovo in Beethoven è un climax di espressione emotiva, nonché una più ampia gamma di emozioni espresse, e inoltre la centralità del motivo della lotta per la libertà individuale, proprio quando la sconfitta dei luddisti in Inghilterra faceva presagire la soppressione dell'espressività emozionale e della libertà individuale nella società nel suo complesso. In modo molto diverso da, per esempio, Bach, egli partiva dal fatto dell'alienazione e in ultima istanza rifiutava di conciliare nella sua musica ciò che era irrimediabile nella società; ciò si può notare in maniera più chiara nei suoi ultimi quartetti, che richiamano l'incompletezza e la sofferenza dell'ultimo Mozart.

Arte romantica per eccellenza, la musica giunse ad essere intesa come il medium privilegiato. Fu proprio nel periodo di Beethoven, o poco dopo, che al compositore fu accordato lo status di filosofo, contrastando acutamente con il ruolo di servitori virtuali ricoperto da Haydn e Mozart. Forse la sua cosiddetta "forza di redenzione", la sua capacità di attraversare il tessuto sociale, non è così evidente come nell'esecuzione dell'opera di Auber, *La muta di Portici*, che provocò lo scoppio della rivoluzione di Bruxelles nel 1830. Più tardi, l'asserzione di Walter Pater che "l'arte intera aspira costantemente alla condizione della musica" indicava non solo la musica come il massimo raggiungimento delle arti, ma rifletteva anche il suo vigore raggiunto con la tonalità. È in quest'ultimo senso, apprezzando la tonalità, che Schopenhauer celebrò la musica in un modo ineguagliato nella tradizione filosofica, come più potente delle parole e diretta espressione della coscienza interiore.

Adorno parlava dell'"esplosione del desiderio nel Romanticismo", mentre i temi preferiti di Marthy erano la solitudine e la nostalgia, ossia lo sforzo di catturare il senso di qualcosa che è ormai irrimediabilmente perso. Su queste linee, il dramma della salvezza non era solo l'ennesima moda letteraria, ma si trovava spesso anche in musica, come nel *Fidelio* di Beethoven. Come reazione all'industrializzazione europea, Schubert si chiedeva se potesse esistere una musica gioiosa: gli risposero l'elegiaco e rassegnato Brahms e il pessimista Mahler nella tarda era romantica.

L'armonia fu la caratteristica principale del periodo: i raggruppamenti orchestrali favorirono l'impiego unificato e massiccio di ogni famiglia di strumenti per estendere e intensificare per mezzo delle relazioni tonali l'interesse centrale a trasmettere il significato, a discapito di ogni altro aspetto della musica. Era l'epoca delle grandi forze orchestrali progettate per sfruttare la potenza compulsiva del tono, procedendo con la coordinazione di diverse funzioni specializzate. In questa maniera, e con una concezione della struttura musicale sempre più sistematica, la musica romantica procedeva parallelamente al perfezionamento del metodo industriale. Man mano che il XIX secolo avanzava, sempre più compositori si resero conto che il linguaggio musicale si stava intrappolando nei vincoli

sintattici e formali della tonalità, un vocabolario armonico ultra-standardizzato destinato a vuote regolarità simmetriche. Appiattita sotto il peso delle proprie abitudini, la musica sembrava perdere il suo primitivo potere espressivo.

Come il capitale al culmine della sua espansività iniziale, l'orchestra moderna inseguiva l'illusione di una crescita illimitata. Ma l'esagerazione e il gigantismo romantico (ad esempio, *Sinfonia dei Mille* di Mahler) furono spesso usati per creare una gamma limitata di suoni omogenizzati e un'uniformità timbrica.

Parlare di espansione richiama alla mente il tentativo compiuto da Wagner di affrontare una semplice opera di repertorio: ciò che ne risultò furono le cinque ore di meravigliosa agonia di *Tristano e Isotta*. Oppure, sempre di Wagner, la serie dell'*Anello*, basata sul mito dei Nibelunghi, un'opera epica di lussuria e morte perpetua, con cui egli desiderava superare ogni spettacolo concepibile, e che probabilmente spinse Nietzsche ad affermare: "C'è un profondo significato nel fatto che l'ascesa di Wagner coincida con l'ascesa dell'impero". Un ritratto del Kaiser Guglielmo I a tema lirico, dove vicino ad un cigno lo si vede indossare l'elmo di Lohengrin, suggerisce il debito contratto nei confronti di Wagner per aver celebrato e riconsacrato l'ordine sociale del secondo Reich germanico. Se *Tristano* fu il preludio della politica espansionista della Germania di Bismarck, questo trovò la sua giustificazione autoritaria e mistica nella religiosità pseudo-erotica di *Parsifal*.

Wagner intendeva fondere tutte le arti in una più alta forma di opera lirica, e in questo progetto gli sembrava di aver superato la religione dogmatica. Tale fine comportava il completo dominio sullo spettatore per mezzo della magnificenza e della pomposità delle sue produzioni musicali, della loro profumata sensualità e del bombardamento dei sensi. La sua vanteria fu niente di meno che quella di essere riuscito, con il suo neopaganesimo e il suo neonazionalismo, "a gettare le basi per una futura abolizione della Chiesa e dello Stato", avendo questi esaurito la loro utilità. I suoi fini artistici erano quindi di gran lunga più grandiosi di quelli del capitalismo industriale stesso, e parlavano il suo stesso linguaggio di potere.

Eppure Wagner, cosa più importante, rappresenta la piena decadenza del classico sistema armonico. Nonostante tutte le ampollosità e i tentativi di ottenere la massima autorità, la sua è la musica del dubbio. La sua musica rimane fedele almeno a un latente fondamento di tonalità, ma, soprattutto con *Tristano*, la perpetua validità dell'armonia tonale è già messa in discussione. Wagner la estende fino ai suoi massimi limiti ed esaurisce le sue ultime risorse.

Una parte del *Canto della terra* di Mahler è annotata, letteralmente, "senza espressione". Sembra che il Romanticismo dopo Wagner si sia ridotto in cenere, prefigurando allo stesso tempo qualcosa di nuovo. L'armonia continuò a mostrare segni di collasso su se stessa, e crescenti libertà venivano prese rispetto alla precedente sovranità illimitata del sistema tonale maggiore e minore (ad esempio, Debussy). Nel frattempo, mentre il capitale richiedeva sempre più risorse provenienti dal "Terzo mondo" per la propria stabilità, anche la musica diventava imperialista, nel senso di una necessaria trasfusione di linfa popolare (ad

esempio, Bartok).

Nel 1908 il *Secondo quartetto in fa diesis minore* di Arnold Schönberg segna la rottura decisiva con lo sviluppo armonico: si tratta della prima composizione atonale. Appropriatamente, il movimento in questione inizia con il soprano che proclama: “Ich fühle Luft von anderem Planeten” (“Sento un’aria da altri pianeti”).

Adorno vede la radicale apertura della musica atonale come una “espressione di genuina sofferenza, non legata a qualsivoglia convenzione”, e come tale, “spesso ostile alla cultura” e “contenente elementi di barbarismo”. Il rifiuto della tonalità rende possibile infatti l’espressione della più intensa soggettività, della solitudine del soggetto sotto il dominio tecnologico. Ciò nonostante, le equivalenze con cui l’emozione umana è universalizzata e oggettivata continuano ad essere presenti, pur rilasciate dal controllo centralizzato della “legge dell’armonia”. L’“emancipazione della dissonanza” di Schönberg permette di presentare le passioni umane con un’immediatezza senza precedenti attraverso armonie dissonanti che hanno poca o nessuna tendenza a ricomporsi. Evitare la suggestione e la distensione tonale offre all’ascoltatore ben poco supporto o sicurezza: il lavoro atonale di Schönberg spesso appare quasi istericamente emotivo a causa dell’assenza di punti di reale riposo. “È guidato freneticamente verso l’irraggiungibile”, come nota Leonard Meyer.

In questo senso, l’atonalità risultò essere la più estrema manifestazione del generale sollevamento antiautoritario della società negli anni immediatamente precedenti la Prima guerra mondiale. L’abbandono della tonalità da parte di Schönberg coincide con l’abbandono della prospettiva in pittura da parte di Picasso e Kandinsky, nel 1908. Ma con questi “due grandi gesti negativi” nella cultura, come essi sono stati definiti, fu il compositore che si trovò gettato in un pubblico vuoto. Nella sua risoluta affermazione dell’alienazione, nella sua riluttanza a presentare qualsivoglia scena di realizzazione umana che non sia feroce, dura, selvaggia, l’atonalità di Schönberg rappresentava una sfida troppo ardua per incontrare larga accettazione. Il pittore espressionista August Macke scrisse al suo collega Franz Marc dopo una serata di musica da camera di Schönberg nel 1911: “Puoi immaginare una musica in cui ogni tonalità sia stata completamente abbandonata? Mi ricordava costantemente le grandi composizioni di Kandinsky, scritte, come questa, senza chiave alcuna... questa musica in cui ogni singolo tono è a sé stante”. Sfortunatamente, questo sentimento per un approccio così radicalmente libertario non fu condiviso da molti, e non fu reso accessibile a molti.

Come la lettera di Macke implica, prima della rottura atonale la musica raggiungeva il significato per mezzo delle relazioni definite tra gli accordi e un centro tonale. La *Teoria dell’armonia* di Schönberg riassume bene il vecchio sistema: “È sempre stata il riferimento di tutti i risultati a un centro, a un punto d’emanazione... La tonalità non serve: al contrario, essa chiede di essere servita”.

Alcuni difensori della tonalità, dall’altro lato, adottarono un punto di vista sociale francamente autoritario, intuendo che la posta in gioco era più alta di un semplice cambiamento musicale. Per esempio, Levarie e Levy, nella loro *Musical Morphology* del 1983, partono

dalla tesi filosofica che “il caos è il non-essere” per arrivare ad affermare che “la rivolta contro la tonalità... è una rivoluzione egualitaria”. Enfatizzano quindi l’atonalità in quanto “generale fenomeno contemporaneo”, notando con dispiacere come “l’ossessiva paura della tonalità rivela una profonda avversione al concetto di gerarchia e di rango”. Questa posizione ricorda la conclusione di Hindemith, secondo cui è impossibile negare la validità delle relazioni gerarchiche tra i toni, e che quindi non c’è nulla che “possa definirsi come musica atonale”. Tali commenti ovviamente cercano di difendere ben più della forma dominante in musica: essi vorrebbero preservare l’autorità, la standardizzazione, la gerarchia e qualunque grammatica in grado di garantire un mondo definito da tali valori.

L’esperimento atonale di Schönberg subì le conseguenze della sconfitta che la Prima guerra mondiale e il dopoguerra riservarono alla dissonanza sociale. All’inizio degli anni Venti, abbandonò il radicalismo privo di sistemi dell’atonalità. Non una singola “libera” nota sopravvisse. In assenza di un centro tonale egli introdusse un sistema totalmente regolamentato di 32 toni, che, secondo il giudizio di Adorno, “sopprimeva virtualmente il soggetto”. La dodecafonia, anche chiamata serialismo, costituì un nuovo conformismo al posto della tonalità, e corrispondeva alla nuova fase dell’industrialismo sempre più sistematizzato nato dalla Prima guerra mondiale. Schönberg forgiò nuove leggi per ciò che era stato liberato dalla distruzione delle vecchie regole di risoluzione tonale, nuove leggi che garantivano una più completa circolazione tra tutte le dodici altezze e si potrebbe dire che rispecchi il crescente bisogno del capitale di migliorare la circolazione. La tecnica seriale è una sorta di integrazione totale in cui il movimento è strettamente controllato in modo quasi burocratico. L’inconveniente per l’ordine dominante è che, benché si ottenga una maggiore circolazione per mezzo delle sue nuove richieste standardizzate (nessun tono può essere ripetuto prima che tutti gli altri undici siano stati uditi), la concentrazione del controllo in realtà non permette una sufficiente produzione. Ciò è evidente nell’estrema svalutazione e nella brevità di molto del lavoro di Webern, il più brillante discepolo di Schönberg; a volte ci sono tante pause quante note, e il secondo dei *Tre pezzi per violoncello e pianoforte*, tra i suoi primi lavori, dura solo tredici secondi.

Il vecchio sistema armonico e le sue chiavi maggiori e minori provvedevano con facilità a fissare punti di riferimento, intesi come punti di partenza e di arrivo. Il serialismo accorda un uso uguale a ciascuna nota, rendendo possibile ogni accordo: ciò esprime un senso in qualche modo senza casa, frammentario, adatto a un’epoca di dominazione più diffusa e priva di tradizione.

Con la Prima guerra mondiale, la musica colta in generale comincia a frammentarsi. Stravinsky domina la tendenza neoclassica, la quale riafferma un centro tonale nonostante il vento soffi in direzione del cambiamento. Solidamente basato sul XVIII secolo, per un crescente numero di compositori, specialmente dopo la Seconda guerra mondiale, non sembrò rappresentare una soluzione ai problemi teorici della musica. Il serialista Pierre Boulez definì il suo carattere palesemente anacronistico e il suo rifiuto dello sviluppo “uno scherzo”. La musica neoclassica sembra condividere almeno qualcosa con il nuovo movimento

serialista: un carattere spesso fermo, austero, in linea con l'andamento generale orientato alla contrazione e al pessimismo. Benjamin Britten sembrò occuparsi prevalentemente del problema della sofferenza, mentre molti lavori di Aaron Copland evocano la solitudine delle città industriali, la cui stessa energia è priva di reale vitalità. Un altro dei più importanti tradizionalisti, Vaughan Williams, chiude la sua imperiosa *Sesta sinfonia* con quella che può essere descritta soltanto come una obiettiva affermazione di completo nichilismo.

Nel frattempo, a partire dal 1950, il serialismo comincia ad essere considerato iperdeterminato e la sua disciplina troppo severa, dando origine alla chance music (chiamata anche musica aleatoria o indeterminazione). Solitamente identificata con John Cage, la musica aleatoria sembra essere parte del più ampio distacco progressivo dal soggetto, che la musica elettronica o generata dal computer avrebbe spinto oltre, in cui la voce umana scompare e spesso anche l'esecutore è eliminato. Paradossalmente, gli effetti estetici prodotti dai metodi aleatori sono gli stessi di quelli raggiunti da una musica totalmente ordinata. Il minimalismo di Reich, Glass e altri, sembra un neoconservatorismo per il mercato di massa nella sua piacevole e ripetitiva scarsità di idee. Iannis Xenakis, imitando il brutalismo del suo maestro Le Corbusier, potrebbe essere considerato l'apice dell'approccio cibernetico e adoratore della tecnologia: egli cerca una "lega tra musica e tecnologia", basandosi sulle sue ricerche sulle "invarianze logico-matematiche".

La musica colta è oggi disorientata dalla disgregazione, dall'assenza di un linguaggio comune unificante. Eppure la principale forza propulsiva, ammesso che si possa usare questa parola in un contesto così privo di forza, è una fredda assenza di espressione, che si inserisce perfettamente nell'enorme incremento dell'alienazione, dell'oggettivazione e della reificazione del tardo capitalismo globale. Una società divisa deve per forza avere a che fare con un'arte divisa: il paesaggio non si "armonizza". Si tratta di un'epoca che forse non è più in grado nemmeno di avere uno sbocco musicale; è certamente diventata troppo indisciplinata e troppo squallida, per essere composta e portata a una qualsiasi conclusione tonale, cadenzata. Quando l'arte e perfino la stessa simbolizzazione sembrano false a molti, si pone la questione di dove si trovino le forze che potrebbero tenere in vita la musica, di dove si trovi la magia.

"Tutta l'arte è mortale, non soltanto le opere individuali ma le arti stesse", scrive Spengler. L'arte – con la musica in primo piano – potrebbe, come Hegel speculava, aver già raggiunto l'età del decesso. In *Music After Modernism* (1979), Samuel Lipman diagnostica la malattia mortale della musica, il suo "vivere di rendita sul capitale prodotto dall'esplosione della creatività durata da Bach alla Prima guerra mondiale". Il fallimento della "creatività" della tonalità è sicuramente parte della generale entropia in cui il capitale diventa tossico e inconfondibilmente autodistruttivo, secondo le parole accidentalmente accurate di Lipman. Adorno nota che: "Ci sono sempre meno lavori del passato che continuano ad essere validi. È come se l'intera scorta di cultura si stesse assottigliando". Alcuni vorrebbero semplicemente aggrapparsi a tutti i costi ai pezzi da museo della tonalità e lamentano la mancanza di rifornimenti. Questo è il significato di praticamente tutte le tipiche lamenta-

zioni sul soggetto, come il testo di Constant Lambert, *Music oh! A Study of Music in decline* (1934) o *The Agony of Modern Music* (1955), in cui Henry Pleasants ci dice che “la vena che per trecento anni ha offerto una fonte apparentemente inesauribile di bellissima musica si è esaurita”, oppure Roland Stromberg in *After Everything* (1975): “È difficile... non pensare che la musica colta abbia raggiunto uno stato di totale decadenza”. Ma lo stesso verdetto di morte proviene anche dai non antiquari: una lezione del 1983 del noto compositore serialista Milton Babbitt è intitolata “L’improbabile sopravvivenza della musica colta”. Precedentemente, Babbitt, di fronte alla mancanza di popolarità dell’arte musicale contemporanea, aveva proposto, in modo insolente e irrealistico, “la completa eliminazione degli aspetti pubblici e sociali della composizione musicale”, firmando un articolo intitolato “A chi interessa se ascolti?”.

L’assenza di pubblico per la musica “difficile” è ovvia e notevole. Se Bloch giudicava correttamente dicendo “che tutto quello che udiamo è solo noi stessi”, può anche essere corretto concludere che l’ascoltatore non gradisce che gli elementi musicali siano in contrasto con quelli della propria epoca. Adorno si riferiva alla musica di Schönberg come il riflesso di un mondo vuoto e in frantumi, provocando la risposta di Milan Rankovi che “tale riflesso non può essere amato, perché riproduce lo stesso vuoto nello spirito dell’ascoltatore”. Un’ulteriore questione, in relazione all’arte in se stessa, è se l’estraniamento nella musica possa rivelarsi efficace nella lotta contro l’estraniamento della società.

La musica moderna, per quanto frantumata e rimossa dal vecchio paradigma tonale, non ha ovviamente cancellato la popolarità dei maestri del Barocco, del periodo classico e del Romanticismo. Nell’ambito dell’educazione musicale, la tonalità continua a prevalere a tutti i livelli; agli studenti del conservatorio si insegna ad accettare che la dominante “richiede” una conclusione, che essa si “deve risolvere” con la tonica, ecc. Lo stesso senso musicale degli studenti è valutato in termini di categorie e regole armoniche, un tempo incontrastate. La tonalità, come dovrebbe essere ormai chiaro, è un’ideologia formulata in termini puramente musicali e assai persistente.

Ci si potrebbe chiedere perché la musica colta, dove le tradizioni sono riverite, abbia rotto con esse così come è avvenuto, mentre invece tutta la musica popolare (e quasi tutto il jazz, che ha ereditato il suo sistema armonico dalla tonalità classica europea), dove le tradizioni sono spesso disprezzate, sia rimasta al loro interno. Non c’è una forma di musica popolare nel mondo industriale che esista al di fuori della provincia della coscienza tonale di massa. Come Richard Norton disse bene: “È la tonalità della chiesa, della scuola, dell’ufficio, della parata, del congresso, del caffè, del posto di lavoro, dell’aeroporto, dell’aeroplano, dell’automobile, del camion, del trattore, del salone, della sala d’attesa, del bar, della palestra, del bordello, della banca e dell’ascensore. Temendo di non farcela senza di essa, gli esseri umani se la legano al corpo per poter camminare, correre, lavorare e riposarsi su di essa. È in ogni luogo. È la musica ed essa scrive le canzoni”.

Essa è inoltre totalmente integrata nella produzione di massa, commercializzata come ogni altro prodotto che esce dalla catena di montaggio. La musica non si sposta mai dal-

la sua formula apparentemente eterna, nonostante le variazioni superficiali; la “buona” canzone, la canzone armonicamente commerciabile, è quella che contiene meno accordi differenti di una ballata del XIV secolo. Il suo potenziale espressivo esiste solamente all’interno dei limitati confini della scelta dei consumatori, dove, secondo Horkheimer e Adorno, “qualcosa viene dato a tutti, in modo che nessuno possa sfuggire”. Essendo uno dei codici a una dimensione della società dei consumi, è un corso d’addestramento alla passività.

La musica, ridotta a un rumore di sottofondo che non si prende più seriamente, è allo stesso tempo un elemento centrale e onnipresente dell’ambiente, anche più di prima. L’immersione nella tonalità è allo stesso tempo una distrazione e un controllo pervasivo, che riempie il silenzio dell’isolamento e della noia. Essa ci conforta, nega che il mondo sia reificato così come essa stessa è, ridotta a un mezzo per farci credere – per usare le parole di Beckett in *Finale di partita* – che qualcosa sta succedendo, che qualcosa sta cambiando. La musica pop fornisce inoltre il piacere dell’identificazione, l’immediata esperienza dell’identità collettiva che solo una cultura massificata, inconscia dell’ideologia autoritaria fornita dalla tonalità, può fornire.

La musica rock fu una “rivoluzione” rispetto alla musica pop precedente solo per quanto riguarda i testi e il ritmo (e il volume): nessuna rivoluzione tonale è stata nemmeno vagamente immaginata. Vari studi hanno dimostrato che tutti i tipi di musica (tonale) calmano gli indisciplinati; si consideri in che modo il punk ha standardizzato e reso cliché i suoi sghignazzi musicali. Pur non essendo la musica dell’aperta pacificazione, come la musica New Age, che nega il negativo come pericoloso e malvagio, così come faceva il realismo socialista, e allo stesso modo aiuta e favorisce l’oppressione quotidiana, è certo che per aprire una nuova era ci vorrà ben più di qualche rocker che sfascia la chitarra sul palcoscenico, anche se i limiti della tonalità potrebbero essere già stati superati da tali atti.

Come linguaggio, la tonalità è storicamente caratterizzata dalla sua negazione della libertà. Noi siamo resi tonali dalla società: solo con l’eliminazione di questa società si potranno superare tutte le grammatiche del dominio.

John Zerzan
Musica. Tonalità e totalità

Titolo originale: "Tonality and the Totality" da *Future Primitive and Other Essays*,
Brooklyn, NY, 1994.

Publicato su "Anarchismo" n. 65 giugno 1990, pp. 27-42

Prima edizione in volume: novembre 2013

Nuova traduzione di Marco Pessotto

Opuscoli provvisori N. 55

www.edizionianarchismo.net