

Una musica sistematica Modalità fondative e genesi delle forme nel *Traité de l'Harmonie* di Jean-Philippe Rameau

Francesco Benassi

Abstract. *This article aims to investigate how the systematic instance that characterizes modern thought may have been translated into the musical aesthetic field by the French composer Jean Philippe Rameau in his "Traité de l'armonie", in which he tries to give a systematic foundation to the emerging features of tonal music. During the analysis we saw how the reorganization of the musical elements attempted by Rameau was configured as a genesis of forms from the Principle, and how the tensive dialectic from which it results centralization of structures is constituted as an analogue of the modern Subject.*

Riassunto. *Il presente articolo si propone di indagare come l'istanza sistematica che caratterizza il pensiero moderno sia stata tradotta in campo estetico musicale dal compositore francese Jean Philippe Rameau nel suo "Traité de l'armonie", opera teorica in cui cerca di dare un fondamento sistematico alle caratteristiche emergenti della musica tonale. Nel corso dell'analisi abbiamo visto come la riorganizzazione degli elementi musicali tentata da Rameau si configuri come una genesi delle forme a partire dal Principio, e come la dialettica tensiva che risulta dalla centralizzazione delle strutture musicali si costituisca come un analogo del Soggetto moderno.*

Keywords. System, Music, Tonality, Principle, Subjectivity.

Parole chiave. Sistema, Musica, Tonalità, Fondamento, Soggetto.

Francesco Benassi laureato in Scienze Filosofiche presso l'Università degli studi di Padova, compie parallelamente studi musicali. Suoi ambiti di interesse sono la filosofia teoretica e l'estetica, con particolare attenzione alla ripercussione delle modalità fondative della filosofia moderna in ambito estetico-musicale.

EMAIL: benassi.francesco93@gmail.com

Il presente articolo si propone di indagare come l'istanza sistematica che caratterizza il pensiero moderno possa essersi tradotta in ambito estetico-musicale, in particolare attraverso l'analisi del *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturelles* di Jean Philippe Rameau, in cui per la prima volta viene tentata una teorizzazione sistematica della tonalità. Il contributo, benché parziale, si ritiene possa aprire uno spiraglio interessante su uno snodo della storia della produzione artistica e ideale moderna ancora poco indagato da un punto di vista schiettamente filosofico e delle cui conseguenze possono però essere rinvenuti segni tangibili nella storia della cultura successiva fino alle soglie della contemporaneità. Lo sforzo fondativo di Rameau, così come la portata del suo lavoro di teorico, non sfuggì ai contemporanei, che l'avevano soprannominato "il Cartesio della musica". Col filosofo connazionale egli, infatti, condivide l'esigenza di realizzare nel proprio campo un sapere sistematico e la convinzione che solo costruendo un sistema sul solido fondamento di un principio evidente possano essere liberate le potenzialità della scienza. Non è questo il luogo per un esame del rapporto fra Cartesio e Rameau. Da un punto di vista storiografico, si è andati nella direzione di una relativizzazione del cartesianesimo di Rameau, al fine di

rendere maggiormente conto della complessità e della specificità della sua vicenda intellettuale (Christensen 1993).

L'opera teorica del musicista (che si pone in effetti come una riorganizzazione delle regole della composizione musicale) prende certamente l'avvio nello spirito della riforma metodologica di Cartesio, punto di riferimento dell'ambiente culturale in cui il musicista si è formato, ma sembra poi, in certi aspetti e con certe sue implicazioni, addirittura anticipare alcuni sviluppi della filosofia successiva, che dall'esperienza cartesiana trae origine. In particolare, l'intera costruzione sistematica si configura come una genesi delle strutture dal principio, ed è appunto questa genesi che vorremmo ripercorrere, ricostruendo dalle fondamenta l'edificio tonale progettato dal musicista. Nel corso della nostra esposizione cercheremo di mostrare, attraverso le modalità che di volta in volta emergeranno ad ogni snodo della costruzione sistematica, come Rameau si inserisca perfettamente in quella parabola della storia della filosofia che, perseguendo la costituzione del sistema, si sforza di approfondire ed esplicitare ciò che è immediatamente contenuto nel gesto autototico del cogito cartesiano, giungendo alla definizione del profilo del Soggetto moderno.

1. L'impostazione scientifica della ricerca sul suono

L'impostazione dell'indagine scientifica, nei suoi termini generali, è già tutta concentrata nelle prime pagine del *Traité*. «La musica è la scienza dei suoni» (TH, I, 35),¹ afferma Rameau in apertura al libro I; essa «viene solitamente suddivisa in armonia e melodia, sebbene quest'ultima non sia che parte dell'altra e basti conoscere l'armonia per essere perfettamente istruiti in tutte le proprietà della musica» (TH, I, 35).

Si ha qui una prima importante specificazione: la musica consta di due componenti fondamentali, la melodia e l'armonia, ma l'insieme delle sue proprietà è desumibile anche solo dalla seconda, rispetto alla quale la prima è derivata, ed è sufficiente studiare l'armonia per capire il funzionamento della musica in generale. La scienza della musica, dunque, non è altro che lo studio dell'armonia e l'armonia è scienza del Principio della musica. Rameau, inoltre, esclude in via preliminare la possibilità di un approccio prettamente fisico alla materia, che consideri il suono in base alle sue caratteristiche acustiche: «lasciemo alla fisica il compito di definire il suono» (TH, I, 36).²

L'armonia, la musica come scienza armonica, deve essere dunque scienza di un fatto estetico: questa scienza, ci dice Rameau, indaga le relazioni che costituiscono il «suono» – termine molto generale ma impiegato qui, di fatto, per intendere una struttura esteticamente organizzata – a partire dalle sue componenti elementari. Ma la musica, per quanto ridotta a questi semplici termini, resta pur sempre un fenomeno percettivo (anche se non considerato sotto l'aspetto naturalistico, alla maniera della fisica), ed è necessario, dunque, per approcciarsi al suo studio,³ un aggancio alla realtà materiale: «per poter studiare le relazioni tra i suoni, prendiamo una corda tesa in modo tale da poter emettere un suono. Suddividiamola in più segmenti per mezzo di ponticelli mobili» (TH, I, 35).

¹ D'ora in avanti, i riferimenti al *Traité de l'harmonie* verranno riportati con l'abbreviazione TH seguita dal numero del volume e da quello della pagina corrispondenti.

² La posizione rispetto a questo netto confine tra la scienza della musica e la fisica cambia nella *Generazione armonica*: «L'armonia, che consiste in una mescolanza piacevole di suoni, è un effetto naturale la cui causa risiede nell'aria mossa dall'urto dei singoli corpi» (Rameau 2020, 21). In ogni caso, questo non costituisce una particolare discrepanza nelle modalità di costruzione del sistema teorico e, quanto al suo oggetto, è sempre la costituzione della musica in quanto fatto estetico, nel complesso, ad essere indagata.

³ Ché altrimenti tanto la musica quanto la sua teoria sarebbero una pura costruzione matematica, completamente a priori.

Procedendo alla divisione della corda, si troverà «che tutte le consonanze derivano dai primi sei numeri» (*TH*, I, 20). Dalle prime, più semplici suddivisioni, otteniamo tutti gli intervalli consonanti; «questo ci autorizza a ricondurre l'intera funzione [...] dell'armonia a quella dei numeri che, se correttamente applicati, saranno quindi sufficienti a fondare il nostro sistema» (*TH*, I, 36).⁴ La disposizione dei suoni sulle corde rende, in qualche modo, un'immagine completa dell'armonia, una sorta di punto di vista onnicomprensivo e privilegiato sulla musica, grazie alla compresenza delle sue proprietà fondamentali, configurandosi come una sorta di mappatura dello spazio musicale. La Matematica, come in Descartes, è utilizzata come strumento di fondazione del sistema, lo strumento principale per la sua costituzione.⁵ L'armonia ne risulta come l'espressione di una funzione fondamentale attraverso i numeri (funzione che guida tanto la pratica quanto la ricerca speculativa). In questo contesto, «il suono sta al suono come la corda alla corda» (*TH*, I, 36) è la relazione epistemologica fondamentale della scienza della musica qui presentata, che consente il passaggio tra l'osservazione empirica e le proprietà matematiche.

Sembra, però, a questo punto intervenire, per la prima volta, un limite che dipende immediatamente dalla modalità della nostra percezione sensibile del suono musicale. Infatti, si può suddividere il segmento di corda scelto più volte, «anche in quattro, cinque o sei parti uguali, ma non di più, per non oltrepassare i limiti della facoltà uditiva».⁶ La consonanza, dunque, si configura come una sorta di limite estetico dell'armonia. Questo limite immediato sembra essere correlato all'elemento matematico nella misura in cui i primi, più semplici rapporti, esauriscono anche l'insieme delle consonanze fondamentali.⁷

Ma come definisce Rameau la consonanza? Dal glossario che precede il trattato: «[la consonanza] è un intervallo nel quale l'unione dei suoni che lo formano risulta molto gradevole all'orecchio» (*TH*, I, 20).

È possibile dedurre da un rapporto matematico l'effetto psicologico immediato della consonanza, che ha un ruolo attivo fin da subito nell'indagine di Rameau, o è piuttosto la consonanza che ci porta a scegliere gli intervalli più semplici come punto di partenza? Questo aspetto non è esplicitamente indagato e Rameau si limita a constatare, come punto di partenza, la corrispondenza tra semplicità matematica e impressione estetica.⁸ A ben

⁴ Cartesio si esprime in modo pressoché identico: «un suono sta ad un altro suono come una corda ad un'altra corda» (Descartes 1990, p. 78).

⁵ Certo, bisogna sottolineare che Descartes vuole liberare la matematica dai numeri, per indagarne le pure relazioni, mentre Rameau vuole utilizzare i numeri per esaminare le relazioni tra i suoni. Ma qui siamo chiaramente ad un livello di indagine empirica. Le relazioni musicali sono un fatto, mentre Descartes mira all'indagine proprio delle forme generali del conoscere, in cui si costituiscono i fatti, anche quelli matematici, anche quelli musicali. Qui corre la differenza tra una scienza della scienza e una scienza della musica. Il dato importante è l'esigenza consapevole di costituire il sistema per mezzo dello studio delle relazioni in quanto tali.

⁶ Già Cartesio si era soffermato sul rapporto immediato tra le relazioni matematiche fondamentali e i limiti uditivi, estendendo le sue osservazioni anche ad altri aspetti, quali il ritmo e la polifonia (cfr. Descartes 1990, 72-77).

⁷ Ma lo stesso si potrebbe dire anche per gli altri fattori della musica, ad esempio il ritmo: «possiamo ricondurre la misura al principio dell'armonia, in quanto consiste esclusivamente nei numeri 2, 3, e 4 che formano l'ottava suddivisa aritmeticamente e armonicamente. Formata com'è da tempi uguali, la si può ridurre a due sole scansioni temporali [...] uniformi. Lo possiamo constatare in tutti i gesti naturali, come quando camminiamo, battiamo le mani o scuotiamo la testa: consistono sempre nella ripetizione uniforme dei due movimenti iniziali, a meno che non li alteriamo di proposito» (*TH*, I, 155).

⁸ Il problema potrebbe essere ancora più generalizzato: in termini kantiani, nell'atto di fondare una teoria musicale, dobbiamo basarci su giudizi estetici o su principi regolativi? Nel primo caso si resta in ambito scientifico? Nel secondo non si rischia un salto dal piano teoretico a quello estetico?

vedere, sembra però proprio la divisione numerica ad essere accettata in virtù delle sue caratteristiche estetiche; sembra, insomma, che intervenga, e giocando un ruolo molto importante, anche *un giudizio estetico*:

Per trovare il termine acuto che formi la prima consonanza lo [il segmento di corda] si suddividerà in parti uguali, AC e CB. [...] Per trovare le altre consonanze immediatamente successive si suddividerà il segmento AB in tre parti uguali, AD, DE e EB ricavandone non un solo termine acuto, ma due: AD e AE ai quali sono associate due consonanze congeneri, la *dodicesima* e la *quinta*. (TH, I, 37).

Il fatto⁹ che le stesse note prodotte da questi rapporti compaiano per prime tra quelle della serie degli armonici prodotti da un corpo vibrante, non semplifica la questione su un piano fondativo, ma, anzi, pone un altro fatto accanto a quello estetico delle consonanze e a quello logico della progressione matematica.

In ogni caso, questo non era, certo, un problema che si potesse porre per Rameau, il quale, sulla scorta di un'interpretazione razionalistica – e ampiamente dogmatica – della natura, perlopiù condivisa coi contemporanei, riteneva di aver trovato nel corpo sonoro un principio oggettivo assolutamente semplice e universale, provato dalle dimostrazioni matematiche e confermato dall'esperienza (cfr. Fubini 1964, 33-36).

2. L'origine dei suoni: il suono fondamentale

L'idea di una misurazione degli intervalli musicali risale almeno alla teoria musicale pitagorica (Mathiesen 2008, 114-20). Il monocordo era il «venerabile strumento» che, sin dei tempi dell'antica grecità, era servito a questo scopo (Christensen 1993, 72). Tramite esso, era possibile rendere tangibile l'armonia numerica del mondo, riproducendola in un piccolo cosmo di rapporti sonori, un mondo ordinato secondo rapporti compiuti e perfetti. I canonisti medioevali riprendono questa modalità di misurazione ma con l'aggiunta, resa possibile, verosimilmente, dall'elemento creazionista della metafisica cristiana, dell'attribuzione di un carattere generativo all'intero della corda, che veniva aritmeticamente divisa al fine di produrre i suoni con cui il primo era messo in rapporto (Christensen 1993, 72). Nasce l'idea che il suono più grave abbia un ruolo di origine rispetto a tutti gli altri, ottenuti dalla progressiva divisione della corda che lo ha prodotto e dunque, in qualche modo, contenuti in esso in potenza.¹⁰

Rameau riprende questa idea di un principio generatore tutti i suoni.

Ciascuna corda contiene tutte le altre corde che le sono inferiori per lunghezza, non però quelle che le sono superiori. Quindi anche nel suono gli acuti sono contenuti nel grave, ma non

Rameau non ha dubbi nel considerare la propria teoria scientifica in senso forte, nel senso delle scienze naturali. Si apre il problema di capire – e va oltre l'oggetto del presente lavoro – se egli abbia, infine, costruito un sistema scientifico o una teoria estetica declinata secondo una precisa ideologia artistica.

⁹ Associazione, per altro, proposta per la prima volta non da Rameau ma, di passaggio, da Louis Bertrand Castel in una recensione al *Traité*, che Rameau, solo in seguito, aveva letto (cfr. Christensen 1993, 133).

¹⁰ L'idea è presente anche nel breviario di musica di Cartesio: «di due termini che stiano fra loro in consonanza il più forte è quello al grave e di gran lunga in quanto in qualche maniera contiene in sé l'altro», infatti, «in una corda qualsiasi sono contenute tutte quelle più corte e non quelle più lunghe; dunque, anche in qualsiasi suono sono contenuti tutti i suoni più acuti, mentre viceversa in un suono acuto non sono contenuti i più gravi» (Descartes 1990, 78-79).

viceversa. Risulta perciò evidente che si debba ricercare l'acuto per suddivisione del grave, e che tale suddivisione debba essere aritmetica, ovvero equipartita. (*TH*, I, 36-37).

L'unità materiale della corda con sé stessa viene posta in relazione con la propria unità numerica, al fine di poterne derivare tutte le proporzioni matematiche.

«La corda intera emette un suono e dobbiamo anzitutto esaminarne le proprietà, mettendole in relazione con quelle della corda stessa e con quelle dell'unità che è principio di tutti i numeri» (*TH*, I, 38).

Viene stabilita un'equivalenza tra questi tre elementi fondativi: il corpo vibrante come principio fisico del suono, l'unità come principio della progressione numerica, e il suono grave come principio percettivo di quelli più acuti. Con esso viene posta la relazione epistemologica fondamentale «il suono sta al suono come la corda sta alla corda», come base di ogni relazione tra i suoni. È il principio dell'unità insieme materiale dei suoni e matematica delle relazioni, gli intervalli. Viene così *deciso* il punto d'origine rispetto a cui potranno acquisire senso tutte le relazioni dei suoni, matematicamente intese, nella sua corrispondenza alla realtà fisica, empiricamente percepita. Il suono fondamentale è la relazione epistemologica fondamentale pensata rispetto a un determinato suono. Con essa, si innesta su un elemento fisico la possibilità logica di interpretarlo come una funzione sonora. In questo modo, è posta l'unità tra la materia sonora, l'elemento materiale della sua origine e il suo ruolo teorico di principio da cui si originano tutti i rapporti (*TH*, I, 38).

Nella corrispondenza fra la divisione della corda, l'aumentare della frequenza e la progressione matematica dei rapporti viene individuato il punto d'origine, che è l'espressione dell'unità di questi tre rapporti. È chiaro che siamo qui di fronte ad una funzione, perché è indifferente quale sia la corda materialmente scelta per originare i suoni della progressione. Una volta scelta la corda, rispetto ad essa si ripropone l'unità di questi diversi rapporti. Si potrà scegliere, certo, arbitrariamente un corpo determinato (con il relativo suono che produce); ma, una volta scelto, «il suono sta al suono come la corda sta alla corda»; così come entrambi stanno all'unità, rispetto alla quale si costituisce ogni rapporto numerico e da cui dipende ogni significato musicale. Il suono fondamentale non è ancora una nota; è il Sistema in potenza, il principio rispetto al quale tutte le note possono costituirsi come tali. Non è un rapporto armonico, ma è il principio di tutti i rapporti armonici.

1) Le varie suddivisioni segnate su tutte le corde in parti uguali e corrispondenti ai vari numeri indicano di trarre origine dalla prima, che le contiene tutte; ne consegue che anche i suoni che esse emettono sono generati [...] dal primo suono (quello emesso dalla corda intera, che risulta quindi il loro principio e fondamento).

2) Fra l'altezza di questo suono fondamentale e quelle dei suoni generati dalla sua suddivisione intercorrono altrettanti intervalli dei quali, per conseguenza, questo suono fondamentale è il principio.

3) Infine, dall'unione di questi intervalli si formano le varie consonanze [...]. Questo primo suono risulta quindi essere anche il principio di queste consonanze e dell'armonia che esse formano. (*TH*, I, 38).

La musica è scienza dell'armonia, l'armonia è scomponibile in elementari rapporti tra suoni e tutti i rapporti possono essere derivati, per generazione, da questo principio originante che è il suono fondamentale, il quale deve poter accompagnare la percezione di ogni suono, per conferirgli la sua funzione.

3. L'unisono

«La prima ampiezza non può essere numerata che secondo l'unità, dunque si chiama *unisono* l'intervallo fra due suoni di pari altezza o grado» (*TH*, I, 35).

Con l'unisono abbiamo il primo rapporto armonico vero e proprio. Il *sous-entendu*¹¹ appare come tale solo se c'è almeno un unisono con esso, solo così può essere sottinteso, intenzionato, e svolgere la sua funzione. Con l'unisono il principio può essere inteso per la prima volta nella percezione.

«L'unisono, in senso proprio, non è altro che l'identico suono emesso da più voci» (*TH*, I, 39); una sorta di caso limite di relazione intervallare, dunque. Non ha ancora, infatti, un significato estetico: se pure è un intervallo, non possiede la caratteristica discriminante che distingue gli intervalli in due tipi: non è né consonante né dissonante: «si afferma perciò che l'unisono non sia propriamente consonanza, in quanto non vi si ritrova la condizione necessaria per farne una, ovvero la presenza di due suoni, uno al grave, l'altro all'acuto ma che stia alle consonanze come l'unità sta ai numeri» (*TH*, corsivo mio).¹² Sia dal punto di vista della serie delle consonanze che della generazione degli intervalli l'unisono, dunque, viene associato all'unità.

Almeno nella misura in cui la progressiva costituzione degli intervalli si esprime in una serie matematica, sembra di poter rilevare una corrispondenza tra le suggestioni numeriche contenute nel *Parmenide* platonico e il modo in cui Rameau, seppur implicitamente, pensa la loro derivazione dall'unità del principio: «anche l'uno allora, se deve avere un contatto con sé stesso, deve trovarsi subito dopo sé stesso, deve occupare lo spazio vicino a quello in cui esso è» (*Parm*, 148 E); esattamente come la corda di lunghezza equivalente a quella che produce il suono fondamentale che, posta accanto ad essa e suonando insieme a quest'ultima, produce l'unisono.

Ogni intervallo, ovvero ogni componente armonica elementare, è costituito dal suo rapporto con l'unità del principio, «pertanto accade che il numero dei contatti sia inferiore di uno rispetto alla somma degli oggetti» (*Parm*, 149 B). Così, a partire dall'unisono, a due oggetti sonori corrisponde un solo elemento musicale. Ribadendo la fondamentale, si hanno due suoni ma un solo contatto, la prima, elementare, relazione, in cui si esprime l'autorelazione della fondamentale.

L'unisono, dunque, è l'unità espressa come relazione, mentre il suono fondamentale è la sua condizione di possibilità, il principio dell'unità delle relazioni armoniche, di cui l'unisono costituisce il primo, tautologico, esempio. Perché ci sia un elemento musicale effettivo (che sia qualcosa di più che un semplice suono inarticolato) ci deve essere almeno un unisono, cioè una relazione di frequenze identiche.

Si potrebbe pensare, con una piccola forzatura teorica (ma che sembra implicita nella struttura del discorso di Rameau), che la fondamentale, l'unità logico-fisica di corda e suono, esca da sé in quanto principio per tornare a sé come intervallo. «Dunque, l'uno dovrebbe essere due per fare questo e per trovarsi in due posti allo stesso tempo. Ma finché sarà Uno, come potrà farlo?» (*Parm*, 149 A).

4. L'ottava

La prima caratterizzazione con cui viene introdotta l'ottava è espressa attraverso il modo del suo rapporto col principio, il suono fondamentale: *immediato*.

¹¹ Il suono fondamentale, che viene percepito in assenza. Per quanto riguarda il termine *sous-entendu*, si veda glossario (cfr. *TH*, I, 30), e la nota del traduttore (cfr. *TH*, I, 9).

¹² In modo assolutamente identico si esprime Descartes (cfr. Descartes 1990, 78).

«La relazione tra intero e metà, o fra questa e quello, è talmente naturale da concepirsi immediatamente» (TH, I, 39). Questa relazione assolutamente «naturale» tra intero e metà è la relazione matematica tramite cui si costituisce l'intervallo di ottava rispetto al suono originante: «l'unità è il principio dei numeri e il 2 ne è il primo, la stretta relazione fra i due epiteti, *principio* e *primo*, ne conferma l'appropriatezza al nostro caso» (TH, I, 39). C'è un legame specifico tra il principio e la sua ottava, che distingue questo rapporto da tutti gli altri intervalli generati.

Questa stretta unità, riscontrata a vari livelli nell'esperienza e nella razionalizzazione musicale, porta l'autore del *Traité de l'harmonie* ad esprimersi a riguardo in termini quasi metafisici: «il principio dell'ottava è diffuso (*confondu dans*) in entrambi i suoni che la formano e vi risiede» (TH, I, 39); «ogni replica è partecipe (*confondue avec*) del proprio principio» (TH, I, 39).

Che cosa significa che ogni replica è partecipe del proprio principio? Come possiamo pensare questo rapporto per cui essa è replica di ciò di cui è replica, per cui *sta per* qualcosa in modo univoco e inequivocabile, senza essere del tutto riducibile ad esso? Come si definisce la funzione per cui vi è un elemento sostitutivo che, pur esercitando le stesse prerogative di ciò per cui sta, non è, in linea di principio, la stessa cosa? C'è un solo termine per definire il rapporto che qualifica l'ottava rispetto al suono fondamentale: essa lo *rappresenta*.

«Ogni numero, moltiplicato geometricamente, rappresenta pur sempre, per così dire, il medesimo suono», dunque, «esso fornisce la replica di quello che ne è radice; [...] facendo iniziare la moltiplicazione con il numero 2, il primo generato dalla suddivisione dell'unità, la quale trasmette la prerogativa di generare a propria volta tutto il resto, preservando intatta la propria funzione» (TH, I, 40).

Che l'ottava riceva dalla fondamentale che rappresenta tutte le sue prerogative è, per Rameau, indiscutibile:

l'ottava funge inoltre da estremo per tutti gli intervalli, e tutto ciò che si genera dalla suddivisione del principio può essere messo in rapporto, oltre che con tale principio, anche con la sua ottava; questo duplice rapporto non produce, sotto l'aspetto armonico, altro che la diversità derivante dalla diversa posizione tra i due termini, come 2:3 e 3:2 nel rapporto *inverso*, o *rivoltato*, come si dice in geometria. (TH, I, 39-40).

L'ottava è rappresentante, «sta per» la fondamentale. Svolge la sua funzione in sua vece, ma si fonda, di diritto, sul suo inerire al principio, sul suo sostituire la fondamentale.

In questa riproposizione del rapporto originario che determina ogni suono si esprime la particolare prerogativa dell'ottava. Infatti, tutte le proprietà dei rapporti che i suoni hanno col suono fondamentale, si replicano rispetto all'ottava, anche se «con un minore grado di perfezione» (infatti sono meno vicini al principio). Il rapporto di rappresentanza, per definizione, non è biunivoco, e anche in questo caso funziona in una precisa direzione: dall'ottava al principio. A che cosa è dovuta questa possibilità di trasposizione del principio nella propria ottava?

L'argomentazione di Rameau si basa sulla semplicità dei rapporti, che rende ragione della loro maggiore perfezione nel caso in cui un estremo sia l'unità. Infatti, attraverso la progressione geometrica più semplice possibile – quella che moltiplica entrambi i termini dei rapporti per due – i rapporti si ripropongono all'ottava, tramite l'equivalenza più semplice possibile.

«Quel che è in accordo con 2 lo è anche con 1, perciò l'ottava, la doppia ottava, la tripla e così via per quanto si vuole, non sono in sostanza che *il medesimo intervallo diversamente denominato*; così pure per la quinta e la dodicesima e così via» (TH, I, 40). Ritroviamo,

dunque, l'identico, procedendo per rapporti di ottava. Ma la semplicità del rapporto matematico rende ragione dell'effetto di immediata identità dell'ottava con la fondamentale?

Se così fosse, questo non dovrebbe ripetersi, con una graduale dispersione, man mano che si divide il suono fondamentale secondo rapporti più complessi? Eppure, c'è uno stacco netto tra la stretta correlazione dell'ottava al principio e le caratteristiche di tutti gli altri intervalli. Ad esempio,

la quinta [il rapporto più semplice dopo l'ottava] [cfr. *TH*, I, 42] non può fungere da estremo degli intervalli, come invece è proprio dell'ottava, e di essa sola; e tutto ciò che riguarda la relazione tra il principio e la quinta è un portato dell'ottava che come abbiamo finora affermato è inseparabile da quel principio. (*TH*, I, 45).

Come mai una melodia suonata all'ottava suona "la stessa", tanto che le note a distanza di un'ottava hanno lo stesso nome? «Il nome delle note deve indicare che la corda 1, la sua ottava 2, così come la doppia e la tripla ottava (4 e 8 rispettivamente) rendono per così dire il medesimo suono» (*TH*, I, 37).

Inoltre, come fa notare lo stesso Rameau, «nella pratica musicale l'ottava è chiamata replica» e «le voci maschili e femminili intonano naturalmente l'ottava, ritenendo di intonare l'unisono» (*TH*, I, 39).¹³ Questo sembra trovare riscontro anche nella teoria precedente, «tant'è che tale replica non è considerata come accordo, quanto piuttosto come supplemento agli accordi, il che la fa assimilare, per alcuni, allo zero» (*TH*, I, 39).

Non interviene anche qui un limite intuitivo originario, inerente alle forme della nostra percezione? Insomma, l'identità percettiva della stessa nota a un'ottava differente può essere solo intuita o anche dimostrata?

A prescindere da questo problema, è lo stesso Rameau a segnalare la specificità dell'ottava in quanto intervallo *sui generis*, sottolineando che anch'essa, come l'unisono, in senso proprio, non è una consonanza. Infatti, nell'elenco delle consonanze primarie, poco più avanti, l'ottava viene omessa: «Non citiamo l'ottava perché essa è comunque inerente [...] in ciascuno di tali accordi e non le si addice l'appellativo di consonanza, ma quello di *equisonanza* che le attribuiscono in maggioranza gli autori» (*TH*, I, 45).¹⁴

Infatti perché, da un certo punto in poi, la progressione dei rapporti può essere considerata come una ripetizione?

L'introduzione dell'elemento dell'identità percettiva dell'ottava, nell'ambito della costruzione delle strutture musicali, non è una novità assoluta della teoria di Rameau. Già Descartes ne faceva menzione nel suo *Breviario di musica* (Descartes 1990, 80), ed entrambi la riprendono da autori precedenti (cfr. Paul 1970, 141). Quello che però è sicuramente interessante è il modo in cui Rameau risemantizza e reinterpreta questa caratteristica, alla luce del concetto di rappresentatività.

Ad ogni modo, sembra chiaro che l'ottava abbia una funzione specifica: chiudere e insieme dare nuovamente inizio alla progressione dei rapporti che si allontanano dal suono

¹³ Gli esempi potrebbero continuare, e se ne potrebbero trovare moltissimi: le partiture di alcuni strumenti sono scritte all'ottava superiore rispetto a quella effettiva alla quale i suoni realmente emessi appartengono, le partiture vocali sono spesso scritte in chiave di sol, anche se la voce maschile reale canta un'ottava sotto, per cui ad esempio un'armonizzazione che è scritta per terze, nella sua esecuzione effettiva risulta procedere per seste, esistono strumenti elettronici che raddoppiano automaticamente il suono emesso di un'ottava, senza che questo implichi alcuna limitazione di movimento di condotta melodica nel contesto armonico, e, anzi, venendo considerato un semplice rinforzo sonoro; e via dicendo.

¹⁴ Il concetto è ribadito da Rameau nella *Generazione armonica*: «L'ottava deve essere, anzitutto, distinta dagli altri intervalli, e va considerata equisonanza in quanto i suoi estremi sono pressoché uguali, l'uno rispetto all'altro» (Rameau 2020, p. 41).

fondamentale; in poche parole, trasformare una progressione di note in una scala. Non si può pensare la fondamentale come principio sistematico, senza l'ottava come principio della sua iterazione. Questa iterazione, infatti, è limitata soltanto dalle modalità del suo svolgersi. «Tale ottava non ha altre proprietà se non quelle che le provengono dal suono fondamentale dal quale è generata, o per meglio dire è comunque tale suono che si trasporta nella propria ottava (o replica) o ancora che si moltiplica, se così si vuol dire, per delimitare da entrambi gli estremi gli intervalli inerenti ai singoli suoni generati» (TH, I, 41). L'ottava è ciò che permette al principio del suono fondamentale (*sous-entendu*) di esplicitare il suo ruolo di condizione di possibilità di tutti i rapporti, di porlo in atto in una reale costruzione armonica e melodica. Gli intervalli cominciano a dare origine alle note di una scala, solo rispetto all'implicito intervento dell'ottava. Perché si possano articolare dei suoni dati in una scala, infatti, è necessario avere due estremi *immediatamente* riconoscibili come un ritorno a sé stesso della serie dei gradi.

Riassumendo, mentre il principio si costituisce come il puro limite, in sé preso, di ogni intervallo, l'ottava, come l'unisono, appaiono come una sorta di intervallo limite: manca ad entrambi la caratteristica fondamentale che distingue tutti gli altri intervalli fra loro: la possibilità di essere percepiti come consonanza o dissonanza.¹⁵

L'unisono, abbiamo detto, è la relazione minima pensabile, l'unità, il rapporto più elementare possibile: l'autorelazione. L'unisono è l' $A=A$, ma la condizione perché si dia $A=A$ è la cooperazione tra l'ottava e il principio che tende a riproporsi, intuitivamente, attraverso l'ottava, e che permette al processo di iterazione delle strutture tonali di continuare a replicarsi indefinitamente. Le note si generano in un progressivo allontanamento dal principio tramite una progressione di rapporti sempre più complessi. C'è bisogno, si diceva, di un elemento che svolga la funzione di limite tra il principio generatore degli intervalli e la varietà possibile delle funzioni generate, altrimenti la struttura scalare si disperderebbe in un'infinita serie di suoni con rapporti diversi rispetto a quello fondamentale, e nessuna espressione musicale sarebbe possibile, neanche l'unisono.

Dal punto di vista puramente logico della generazione della serie numerica degli intervalli, il suono fondamentale è il principio dell'unità, l'unisono la sua prima espressione (l'unità che progredisce rispetto a sé stessa), l'ottava è ciò che riporta l'unità all'interno della molteplicità.

Ogni intervallo prende senso nella misura in cui la serie delle note progredisce dal sottinteso suono fondamentale verso il suo 'rappresentante' nell'ottava. Il fondamento ritorna a sé stesso attraverso questa progressione, in una tensione a divenire sé stesso che né si realizza in senso proprio¹⁶ (perché allora non ci sarebbe alcun sistema), né, idealmente, si ferma (salvo poi disperdersi oltre i limiti della nostra percezione empirica reale delle frequenze).

Questo processo di progressiva iterazione presenta una analogia pressoché perfetta con quello in cui si esprime lo sviluppo del sistema nel contesto di alcuni esiti teoretici della filosofia moderna. Se ne può avere un chiaro riscontro, ad esempio, in un passo della *Teoria generale dello spirito come atto puro* di Giovanni Gentile:

c'è dunque un altro modo di pensare il rapporto tra l'unità e la molteplicità: e si può dire *concreto* [...]. Ed è quel modo che non lasci concepire l'unità se non attraverso la molteplicità, e viceversa: quello, che nella molteplicità mostra la realtà e la vita dell'unità. La quale, appunto per ciò, non è, ma diviene, si forma: non è, come abbiamo detto, una sostanza, un'entità fissa e definita, ma un processo costruttivo, uno svolgimento. Dello Spirito sappiamo ormai che è svolgimento. Concepire quindi uno spirito inizialmente perfetto, è non concepirlo, o non concepirlo

¹⁵ Più precisamente, l'unisono ne è privo, mentre l'ottava rappresenta una sorta di caso limite della consonanza che Rameau, come abbiamo visto, denomina «equisonanza».

¹⁶ Le ottave sono appunto dei rappresentanti del principio, non il principio.

più come spirito. Esso né fu principio né sarà alla fine, perché non è mai, diviene.¹⁷ (Gentile 2014, 113).

Viene qui espressa in una maniera estremamente efficace quella dinamica di continuo tentativo di riappropriazione di sé stesso in cui si configura il gesto autototico dell'io, il Soggetto moderno. Alla luce di quanto si è detto, sembra che si possa qui rintracciare un'analogia con la dinamica costitutiva della scala come indefinita e sistematica riproduzione dei rapporti intervallari, tesa – anche attraverso il suo collegamento con gli altri elementi sistematici che a breve saranno presi in considerazione – a permeare ogni possibile spazio musicale. Questa dinamica generativa, instaurata tra il suono fondamentale e la sua ottava, viene così riassunta da Rameau: «il suono fondamentale si serve della propria ottava come di un secondo termine [...] al quale riferire [...] tutti gli intervalli generati dalla propria suddivisione, per meglio affermare che esso ne è *l'inizio e la fine*» (TH, I, 41-42).

5. La reciprocità di quarta e quinta

La quinta è la prima consonanza generata all'interno del rapporto di iterazione formato dal principio e dall'ottava. È all'interno di questa iterazione, grazie al trasferimento delle proprietà della fondamentale all'ottava, che diventa possibile considerare come interscambiabili la quinta e la quarta, nella misura in cui possono essere interpretate come rivolti l'una dell'altra, e dunque come espressione della stessa funzione. Quella che è una quinta rispetto alla fondamentale, infatti, è una quarta rispetto alla replica e, pur avendo due rapporti matematicamente diversi in relazione al principio, ne acquisiscono uno equivalente in rapporto a quest'ultima, venendo ridotte, così, mediatamente, alla stessa funzione. Esaminando i rapporti di quarta e di quinta, emerge per la prima volta un'importantissima proprietà armonica degli intervalli, l'inversione. «Bisogna prestare la massima attenzione a questa inversione di rapporto [...]. È infatti su di essa che si gioca tutta la varietà che l'armonia può offrire. Conoscerla è sufficiente a risolvere le maggiori difficoltà» (TH, I, 42-43).

Grazie al trasferimento delle proprietà del suono fondamentale alla sua ottava, infatti, i rapporti rivoltati possono essere considerati equivalenti a quelli originali, in quanto a loro volta rappresentanti di suoni nello stesso rapporto con la fondamentale e che, dunque, ereditano da essi le stesse prerogative, oppure, in altri termini, che intrattengono con la replica lo stesso rapporto che il loro rivolto intrattiene con la fondamentale. Il principio rappresentativo dell'ottava, dunque, permette di considerare ogni rapporto come equivalente al suo inverso.

Dal punto di vista della generazione sonora, però, la quarta ha un carattere subalterno rispetto alla quinta. Infatti, «i suoni che formano la quinta e la quarta, corrispondono a suddivisioni della corda intera, e sono quindi generati dal suono fondamentale», ma, «quanto agli intervalli, solamente quelli di ottava e di quinta sono generati direttamente dal suono fondamentale, mentre quello di quarta non è altro che una risultante dell'ottava, formata dalla differenza tra questa e la quinta» (TH, I, 42). La quinta, dunque, è un intervallo primario, il primo intervallo armonico vero e proprio, mentre la quarta è riconducibile ad essa. Insomma, Rameau considera la quarta un derivato della quinta per mezzo dell'ottava (a sua

¹⁷ Qui Gentile utilizza il termine «Spirito» che potrebbe sembrare, nel contesto di questo lavoro, estremamente fuori luogo. Ma con esso non si intende altro che la progressiva attività di automedicazione dell'io in cui si costituisce il pensare in quanto tale. Dunque, in quanto essa è la dinamica costitutiva di ogni attività razionale, espressione del vero pensare sistematico, è esattamente ciò che qui si sta cercando.

volta condizione anche della quinta).¹⁸ Anche all'interno di questo rapporto, dunque, – benché esso stesso derivato da altri, precedenti – non tutto è assolutamente relativo, infatti: «l'intervallo definito dal rapporto con il suono grave dell'ottava, il suono fondamentale, deve necessariamente superare in perfezione quello definito dal rapporto col suono acuto» (TH, I, 43).¹⁹ Il rapporto diretto col suono fondamentale si distingue per la sua originarietà, esso è più perfetto del rapporto che si costituisce con la sua replica. Il rapporto col principio è più immediato rispetto al rapporto col suo rappresentante. Preso come intervallo a sé stante, una quinta è una quinta. Si riscontra, anche qui, l'operare di un principio immediato, che direziona l'interpretazione della genesi delle strutture armoniche. Detto questo, «la diversità fra i due rapporti non deve indurci a conclusioni affrettate, poiché essa non deriva che dalla presenza dell'unisono²⁰ nel primo e dell'ottava del secondo, come se si mettesse in rapporto il 3 con il 2, e poi ancora con il 2» - insomma, secondo il rapporto assolutamente semplice dell'ottava - «il che non porterebbe alcuna differenza». Nonostante questa differenza di significato estetico, nel contesto della progressione armonica, i ruoli della quarta e della quinta risultano, comunque, assolutamente interscambiabili.

Questa interscambiabilità tra quinta e quarta viene spiegata anche tramite l'equivalenza tra progressione aritmetica e progressione armonica, l'una l'inverso dell'altra, che esprimono, rispettivamente, entrambi gli intervalli, con rapporti tra loro reciproci:

qui ci siamo serviti della *proporzione aritmetica*, che è semplicissima, in quanto consiste nel trovare il valore medio tra due numeri dati, come abbiamo fatto con il 3 che è medio fra 2 e 4. Alcuni hanno invece escogitato una nuova proporzione che hanno chiamato *armonica* e che consiste nell'*inversione* della precedente [...]. L'una e l'altra di tali proporzioni, applicate ciascuna al proprio argomento [...], definiscono l'intervallo di quinta al grave dell'ottava e l'intervallo di quarta all'acuto; applicate invece ciascuna all'oggetto dell'altra definiscono l'intervallo di quarta al grave e quello di quinta all'acuto dell'ottava. (TH, I, 43).

Dal rapporto incrociato di queste due progressioni, si trae l'ulteriore conferma della stretta relazione, e dell'interscambiabilità funzionale tra la quinta e la quarta:

visto che l'ottava si trova nella relazione già descritta²¹ [...], constatiamo che la suddivisione della corda fornisce anzitutto l'intervallo di quinta, il primo della sua specie in quanto poggia direttamente sul suono grave e fondamentale dell'ottava, che è come l'ombra (così la chiama Cartesio) della quinta, il che deriva proprio dall'inversione [...] dei due suoni che la formano, con la trasposizione all'acuto del suono grave dell'ottava: inversione, o rivolto, che è l'argomento [...] principale di questa opera. (TH, I, 43).

Insomma, la quinta e la quarta sono in rapporto reciproco, sia rispetto all'ottava, sia rispetto alle due modalità di espressione matematica della progressione dei rapporti intervallari generati. Questo legame necessario non è perfettamente biunivoco, infatti, come abbiamo visto, è la quinta a mantenere una certa priorità in virtù del suo rapporto più diretto con il suono originante, in modo che la quarta possa essere considerata un suo

¹⁸ L'ottava, infatti, «la precede, nella sua genesi, e ne costituisce pertanto la premessa necessaria» (TH, I, 42).

¹⁹ Cfr. TH, I, 43: dopo aver ribadito che i due intervalli di quinta e di quarta sono «pressoché equivalenti», Rameau aggiunge «sarà, tuttavia, da preferirsi quello che, con il suono fondamentale nella sede naturale, poggia direttamente su di esso». Di nuovo: ragione puramente matematica o giudizio estetico?

²⁰ Espressione, come si è visto, del principio.

²¹ Qui si fa riferimento ancora una volta al ruolo assolutamente peculiare dell'intervallo «equisonante» dell'ottava, «che non le si può contestare senza negare ciò che la ragione e» – soprattutto, saremmo tentati di aggiungere – «l'esperienza ci forniscono a riguardo» (TH, I, 44).

derivato. Viene, così, individuato il paradigma dell'unificazione di ogni rapporto e del suo inverso rispetto alla nota fondamentale, che qui viene espresso nella sua forma più semplice, tramite i prodotti intervallari minimi per la sua costituzione, ed è lo stesso autore che, con fare esoterico, ne sottolinea la grande importanza: «incontreremo sempre più quest'inversione man mano che ci addentreremo nei segreti dell'armonia» (*TH*, I, 43). Questa interpretazione, che riconduce ad un unico rapporto gli intervalli di quinta e di quarta, rappresenta la condizione della svolta fondamentale, che permette a Rameau di accentrare tutti gli elementi fondativi della musica nella costituzione organica di un unico sistema.

6. Il Basso Fondamentale

Che il basso avesse un ruolo di fondamentale importanza all'interno dei rapporti armonici era una consapevolezza assodata ben prima della comparsa del *Traité de l'harmonie*. Già Zarlino lo mette in luce con efficacia, e anche con una certa vivacità di immagini. È lo stesso Rameau a riprendere il passo delle *Istituzioni Harmonicae* in questione, all'interno suo trattato: «e si come la Terra è posta per fundamento de gli altri Elementi; così il Basso hà tal proprietà, che sostiene, stabilisce, fortifica e dà accrescimento alle altre parti; conciosiache è posto per Basa et fundamento dell'Harmonia; onde è detto Basso, quasi Basa, et sostenimento delle altre parti» (citato in *TH*, I, 77). Questa tendenza a considerare i movimenti tra i suoni in una prospettiva verticale rispetto al basso si accentua, storicamente, nei trattati di accompagnamento sul basso continuo (cfr. Preitano 1994, 29; cfr. Christensen 1993, 46-51). Il ruolo particolare del basso in quanto tale era già stato, dunque, in gran parte avvertito.

La svolta operata da Rameau è stata ridurre tutti i possibili movimenti del basso ad un unico rapporto fondamentale, quello dominante-tonica, intorno al quale egli ha polarizzato tutte le funzioni armoniche e dunque, riportando il significato di ogni nota al suo rapporto col suono fondamentale, ritiene di aver risolto in questa funzione l'universo dei significati musicali possibili. Certo, anche per Zarlino il basso è la base per la costituzione di tutto il senso della musica, infatti «quando 'l Basso mancasse, tutta la cantilena si empirebbe di confusione, et di dissonanza; et ogni cosa andrebbe in ruina» (*TH*, I, 77). Senza il basso l'intera struttura sonora si frantuma in uno stridente insieme di non sensi musicali. In una musica concepita come condotta polifonica, proprio per questa funzione fondante del basso, i suoi movimenti dovranno essere numericamente inferiori rispetto a quelli delle parti superiori, in modo da riuscire, in tale relazione, a conferirgli un senso. Rameau, su questo punto, non ha nulla da eccepire. Eppure, qualcosa nelle spiegazioni di Zarlino non lo soddisfa: «se [...] raffrontiamo con le regole e gli esempi del medesimo autore tale definizione così chiara e corretta di questa parte fondamentale dell'armonia incontreremo ovunque contraddizioni che suscitano dubbi e perplessità» (*TH*, I, 77). La definizione del basso fornita dal teorico italiano, per quanto «corretta», non è esaustiva rispetto alle possibilità della sua condotta. Zarlino aveva riconosciuto al basso la sua importanza e aveva intuito le caratteristiche principali dei suoi movimenti, ma non basta: non aveva stabilito una regola che ne rendesse ragione in tutti i contesti, non era riuscito, insomma, a trarne un principio.

«Un principio sul quale tutto si fonda non è mai stabilito con sufficiente saldezza e perderlo di vista anche solo un momento equivale a contraddirlo» (*TH*, I, 78). Non bisogna mai perdere di vista *il punto di vista* della generazione dell'armonia.

Rameau ha, invece, ridotto ad una singola, centrale, funzione, l'intera gamma delle infinite possibilità espressive. Qual è la funzione elementare di questo movimento che lo identifica come tale? Ancora una volta, l'ottava mostra il suo particolare ruolo di limite tra distanza intervallare e consonanza: «non è il caso di includere il movimento dell'ottava nei movimenti compatibili con il basso poiché non importa che il suono fondamentale si

trasponga di una o più ottave, in alto o in basso, purché si trovi sempre e comunque al grave rispetto alle altre parti» (TH, I, 78).²² L'ottava non costituisce una funzione musicale sufficiente per denotare i movimenti del basso. A questo riguardo, afferma Rameau, «è invece la quinta, anzitutto, che viene considerata l'intervallo più adatto: non si incontrano infatti cadenze finali, ovvero conclusioni di canti, che non ne facciano il loro elemento principale» (TH, I, 78); e aggiunge: «del resto chi ha sensibilità per l'armonia si sente obbligato in qualsivoglia conclusione a muovere il basso secondo tale intervallo» (TH, I, 78).

Il basso, dunque, si muove, quando fedele al suo principio, lungo l'asse originario dell'intervallo massimamente semplice di quinta, o di quarta, essendo quest'ultimo assolutamente equivalente: «le medesime considerazioni si applicano anche all'intervallo di quarta, che rappresenta pur sempre quello di quinta: si osserva infatti che chi è in grado di farlo, per la sua vocalità, scende naturalmente di quinta in tali conclusioni, mentre gli altri salgono di quarta» (TH, I, 78).

I movimenti del basso, dunque, sono regolati sulla base della distanza armonica fondamentale quinta tonica (e del suo rivolto, considerato equivalente). Ogni movimento melodico sottende, nel basso, un significato armonico, e quest'ultimo può essere ricondotto al rapporto dominante-tonica del basso fondamentale, vera e propria chiave di volta dell'intero sistema. Questa riduzione è possibile attraverso il peculiare carattere del rapporto dell'ottava col suono fondamentale, che è ciò che rende possibile, come abbiamo visto, considerare equivalenti i suoni formati dagli intervalli di quarta e quinta. Grazie al loro rapporto di reciprocità ed alla priorità dell'intervallo di quinta, unito al carattere generativo del basso, questo rapporto intervallare può essere trasformato in quello armonico tra dominante e tonica, in cui la dominante può svolgere la sua funzione anticipatrice, ovunque si trovi rispetto alla tonica.

Dei due suoni del basso che ci predispongono alla conclusione del brano musicale, quello finale è indubbiamente il principale, in quanto è anche quello con il quale inizia e su cui si fonda l'intero brano, quindi il suono che lo precede nella cadenza deve distinguersene per qualche aspetto che lo renda meno perfetto a confronto. (TH, I, 79).

Questo aspetto, come vedremo, dipende dalla costruzione accordale che viene posta al di sopra di esso. Per converso, «si chiama dominante la prima delle due note del basso che compongono la cadenza perfetta. Essa, infatti, deve sempre precedere la nota finale: di conseguenza, la domina» (TH, I, 82).

Sugli elementi fondamentali di questo rapporto si procede alla costruzione degli accordi.

Senza discostarci dal principio enunciato – il basso come sostegno delle strutture musicali – per meglio rinsaldarlo vi aggiungeremo quello della corda unitaria [...] che nelle sue prime suddivisioni racchiude consonanze che nel loro assieme formano una perfetta armonia.²³ *La parte che rappresenta la corda intera*, se mai dovrà muoversi, dovrà farlo secondo gli intervalli consonanti formati proprio dalle prime suddivisioni,²⁴ di modo che ciascuno di tali suoni si accordi con quello

²² Cioè in una posizione per cui si possa pensare come generativo di queste ultime.

²³ Di nuovo il carattere immediato delle componenti elementari del sistema.

²⁴ È vero che in questi suoni originali sono presenti anche gli intervalli di terza, il che sembrerebbe contraddire l'unità del movimento del basso fondamentale, secondo la dinamica dominante-tonica. Ma Rameau considera il significato musicale di questo movimento per terze come un ritardo e un raddoppio, interno al movimento per quinte. Così infatti suggerisce di utilizzare, nel basso, questo intervallo (dopo aver rimarcato, come abbiamo visto sopra, che l'intervallo più adatto ai movimenti del basso è quello di quinta): «inoltre per tenere piacevolmente in sospeso l'ascoltatore, poiché la quinta si compone di più terze si può far procedere il basso per una o più terze, quindi anche per le seste che le rappresentano, riservando invece le cadenze alla sola quinta o alla quarta che la

che lo ha preceduto: potrà inoltre reggere un accordo *analogo* a quello ottenuto dalle prime suddivisioni e *rappresenterà* senza alcuna difficoltà la corda unitaria che è principio e fondamento di tale accordo. (TH, I, 78).

Il principio si fa tridimensionale, esprimendosi nella risultante tra i movimenti orizzontali del basso e la dimensione verticale delle costruzioni armoniche che lo sottendono, dando vita all'alternanza di tensioni e risoluzioni che costituiscono la musica. Ponendo una regola unitaria alla progressione del basso, che è il suono fondamentale, Rameau vincola le due direzioni, verticale e orizzontale, ad un unico principio esplicativo. In questo modo, Rameau ha saldato il principio generativo di tutti i suoni con quello che guida la costruzione delle strutture musicali. Mediante il basso fondamentale, il principio dell'unità della divisione della corda si articola in tutte le strutture armoniche e melodiche, tenendole insieme. Il punto originante si esprime in tutte le direzioni, in uno scorcio panottico dei costrutti musicali che lo rappresentano.

Lo stesso principio si muove attraverso il circolo delle quinte, spostandosi nelle due direzioni, per salti di quarta o di quinta, in ogni punto dello spazio sonoro e centrando la funzione fondamentale, di volta in volta, su ogni nota (cfr. Rameau 2020, 36-42), in una sorta di circolo di circoli. A partire da un suono dato, si può organizzare, mediante una deduzione sistematica, l'intero dispositivo tonale.

7. L'accordo perfetto e quello di settima, le dinamiche tensive del sistema

Nella costituzione degli accordi troviamo forse il più largo utilizzo dell'elemento intuitivo dei nostri limiti percettivi e del giudizio estetico ad esso legato. Infatti, per la loro costruzione, bisogna, innanzitutto, considerare l'effetto gradevole delle consonanze, constatando che «esistono solamente tre consonanze primarie [...], la quinta e le due terze che formano il cosiddetto accordo *naturale* o *perfetto* e dalle quali derivano tre consonanze secondarie, la quarta e le due seste che formano due ulteriori accordi che per altro sono rivolti [...] del primo» (TH, I, 45).²⁵ Analizzando l'accordo perfetto, infatti, risulta che è un costrutto ottenuto direttamente dalle tre consonanze elementari. «Se esistono tre soli numeri sonori [...], se ne può dedurre che esistano tre sole consonanze principali, la quinta e le due terze, dalle quali derivano la quarta e le due seste. Non resta che considerare il modo in cui tutte queste consonanze si articolano negli accordi» (TH, I, 65).

La triade maggiore nello stato fondamentale, l'accordo perfetto, è dunque riassuntiva di tutte le consonanze. Il principio elementare della divisione della corda, con il suo impatto sulla percezione immediata, costituisce l'orizzonte ultimativo dell'analisi e ci fornisce gli elementi assolutamente semplici per la composizione delle strutture armoniche più complesse, come un solido fondamento su cui edificare ogni costruzione musicale. «Il Principio delle dissonanze è quello stesso delle consonanze. Tutto è riferito al suono primario e fondamentale. Ed è dalla sua suddivisione che si generano gli intervalli che sono tali solo rispetto ad esso» (TH, I, 114). Sia le consonanze che le dissonanze derivano dal principio distinguendosi tra loro secondo la misura in cui se ne allontanano. La priorità delle

rappresenta». Il movimento per terze del basso è, dunque, un movimento secondario, interno alla dinamica strutturale per cui il basso fondamentale si muove per salti di quinta.

²⁵ Nella *Generazione armonica* queste consonanze principali vengono giustificate, accentuando il presupposto naturalistico, come dato empirico fattuale, in quanto relazioni interne costitutive del corpo sonoro: «poiché il corpo sonoro fa risuonare solamente l'ottava, la quinta e la terza maggiore del suono fondamentale, noi riconosciamo solamente questi intervalli e di conseguenza non ne abbiamo altri da presentargli in successione» (Rameau 2020, 36). In questo modo, però, l'immediatezza del dato percettivo viene solo spostata e inserita all'interno di un fatto dell'esperienza.

consonanze rispetto alle dissonanze nella costruzione delle regole dell'armonia dipende dalla semplicità dei loro rapporti, in quanto sono i primi ad essere generati.

Anche qui si riscontra la caratterizzazione immediata del principio, secondo la sua consueta modalità direzionale di porsi. Ad uno sguardo più attento, si può trovare che questa modalità operativa è implicita nel concetto di origine, sulla base del quale è modellata la stessa fisionomia del Principio. All'interno di questo stesso concetto, dunque, sembra si giochi un momento fondamentale dell'organizzazione dell'intero sistema. Esso, infatti, è intrinsecamente rappresentativo in quanto, strutturalmente, non consente di risolvere nella relazione che esprime i due estremi che la compongono: il generato e il generante. Esso impedisce di sciogliere la dualità principio-principiato, che poi si incarna nel rapporto, originario e originante, tra rappresentato e rappresentante. La rappresentazione del principio da parte del rappresentante si fonda sulla natura del principio e la esprime. Sembra, perciò, che a questo concetto appartenga intrinsecamente una certa direzionalità, che si ripercuote sull'articolazione dell'intero sistema (e nelle stesse realizzazioni artistiche concretizzate tramite esso). Sembra anche di poter constatare che questo modo di concepire il principio sia immediatamente correlato all'inclusione nella ricerca scientifica sulla musica di alcuni limiti percettivi, integrandoli nell'insieme delle strutture logico-matematiche che costituiscono l'insieme della teoria, e fornendo il presupposto per l'unità di sentimento e struttura formale.²⁶ «La musica si giudica unicamente con l'udito. E la ragione vi si può fare valere soltanto per quanto si accorda con esso. D'altro canto, nulla può risultare più decisivo della loro concordanza coi nostri giudizi: l'udito ci appaga e la ragione soddisfa il nostro spirito. Regoliamoci sempre secondo questa circostanza» (*TH*, I, 134).

Tutti gli intervalli, dunque, «acquisiscono la loro funzione [...] da quel suono primario che è quindi anche il principio della dissonanza, poiché la settima è pur sempre prodotta dal rapporto tra un suono generato e quel suono generatore, e ogni altra dissonanza [...] non si può formare che da un intervallo di settima e quello di seconda che ne è il rivolto» (*TH*, I, 114). Infatti, «il principio è di per sé perfetto ed essendo fonte sia delle consonanze, sia delle dissonanze non può essere considerato dissonante»,²⁷ ma nemmeno consonante, si potrebbe aggiungere. È la relazione che si fonda sull'immediato del principio e che quindi si può caratterizzare in due modi diversi, consonanza e dissonanza, non ulteriormente riducibili (e quindi esplicativi di una certa polarità insita nel principio).²⁸ Le consonanze sono riassumibili nella quinta e nella sua scomposizione in terze, le dissonanze nel rapporto che genera la settima e la sua inversione. Sulla base di questa spinta centripeta o centrifuga rispetto all'origine, il materiale sonoro si concentra in due principali blocchi armonici, la cui costituzione è orientata sulla base dei rapporti tensivi col principio: l'accordo maggiore,²⁹ in cui vengono raggruppate tutte le consonanze naturali, generate immediatamente dalla divisione della corda, e l'accordo di settima, che è riassuntivo di tutte le dissonanze (*TH*, I, 82), in una perfetta polarizzazione dei rapporti tensivi.

Anche in questo caso ritroviamo l'ottava operativa nel suo ruolo di funzione limite: «per convincersi dell'estensione e della composizione degli accordi basta rammentare che l'ottava è generata principalmente per fungere da estremo dell'intervallo che ricomprende

²⁶ Ovvero: «la suddivisione armonica, che nel nostro sistema equivale all'aritmetica», i cui «intermedi», che sono «solamente la quinta e le due terze» (*TH*, I, 60), costituiscono le modalità fondamentali di questa articolazione formale. È a questo livello che si potrebbe porre il problema del ruolo giocato dal giudizio estetico.

²⁷ Proprio come non lo è l'ottava. Il principio e la sua ottava (e, in un certo senso anche l'unisono) sembrano riproporsi a tutti i livelli in questo rapporto insieme costitutivo e neutro, come un elemento limite, rispetto alle strutture costituite.

²⁸ Nella misura in cui, come si è visto, è configurato come origine.

²⁹ L'accordo minore dipende semplicemente da una diversa combinazione delle terze, che sono l'una il rivolto dell'altra, rispetto alla tonica (sempre grazie al principio dell'inversione).

interamente tutti gli accordi; inoltre il suono fondamentale introduce la quinta nella formazione di tutti gli accordi, costruiti componendola con l'una o l'altra delle terze» (*TH*, I, 63). E ancora: «l'ottava, avendo generato la quinta con la propria suddivisione, se ne avvale per la costruzione di tutti gli accordi» (*TH*, I, 81), di modo che «la quinta e le terze non solo suddividono gli accordi principali, ma anche li formano con la loro composizione» (*TH*, I, 60).

Tutti gli accordi sono riconducibili ad una combinazione di terze e vengono distinti due possibili modi per la loro costruzione, tramite i quali si realizzano le due strutture armoniche fondamentali.

«Tutti gli accordi sono contenuti nell'accordo perfetto, e tutti i dissonanti provengono dall'aggiunta a tale accordo perfetto di un suono che va a formare un accordo di settima nel quale sono tutti contenuti» (*TH*, I, 93). L'intervallo di settima, infatti, insieme alla sua inversione, la seconda (cfr. *TH*, I, 90)³⁰ contiene in sé tutte le dissonanze possibili generate dai suoni della scala diatonica. Queste dissonanze appartengono strutturalmente all'accordo di settima di dominante, insieme a quella formata tra la terza e la settima di questo stesso accordo. L'accordo di settima di dominante, dunque, costituisce il massimo di tensione richiesto, e, insieme, il perfetto costruito armonico tensivo che si contrappone alla triade maggiore costruita sulla tonica.³¹

Tutte le cadenze dipendono da questo accordo e, in particolare, dal suo cuore tensivo, il tritono, che contiene i due possibili movimenti melodici di risoluzione: ascendente (la terza maggiore della dominante che sale verso l'ottava della fondamentale) e discendente (la settima della dominante che scende verso la terza della fondamentale) (cfr. *TH*, I, 80-83).

La risoluzione di questi due movimenti tensivi e quindi dell'accordo di settima di dominante sulla triade perfetta costruita sulla tonica è l'elemento fondamentale della cadenza perfetta, il modello fondamentale di cadenza in base a cui si rende ragione di tutte le altre:³² «tutta l'armonia e la melodia vertono sui due accordi che abbiamo proposto e più ancora sul loro suono grave [...] e sulla sua progressione» (*TH*, I, 135).

Nella cadenza perfetta, si ritrovano tutti gli intervalli generati dal suono fondamentale, finalmente caricati, all'interno della dinamica tensiva, del loro senso armonico e quindi musicale, in unica struttura di movimento, fondata sul nucleo intervallare elementare della progressione del basso fondamentale. In questo modo l'intero sistema procede attraverso un dinamismo perfettamente centralizzato, che ha il suo fulcro nel tritono contenuto nell'accordo di settima, in cui si accentra il massimo della tensione.

Questa provocazione tensiva dell'accordo di settima, però, benché preceda temporalmente l'accordo perfetto, è sempre inequivocabilmente risolta sui gradi della triade maggiore costruita sulla fondamentale, ed è dalla direzione di questo movimento e dunque, in ultima analisi, dalla sua destinazione, che la settima di dominante prende il suo significato e assume la sua funzione.

La tensione generata è interpretata come funzione musicale solo in virtù della consonanza che necessariamente la segue, che però rimane un principio o fondamento

³⁰ «L'intervallo minimo praticabile» (*TH*, I, 90).

³¹ «Così come la settima è l'origine di tutte le dissonanze, l'accordo di settima è l'origine di tutti gli accordi dissonanti» (*TH*, I, 116).

³² Infatti, la cadenza interrotta è giustificata come modificazione della cadenza perfetta, in cui si mantiene sempre o il movimento del basso o quello degli accordi costruiti sopra di esso (cfr. *TH*, I, 86). La cadenza irregolare si conclude con un movimento inverso a quello della cadenza perfetta, ed è spiegata per analogia, e riconducendo l'accordo di sesta, da cui prende avvio il movimento, all'accordo di settima (cfr. *TH*, I, 87). Sulla base di queste considerazioni Rameau afferma: «chi vuole istruirsi farà bene a considerare le diverse proprietà di queste tre cadenze. Poiché non possiamo aggiungergli nulla che non ne dipenda in qualche maniera» (*TH*, I, 93).

immediato.³³ La centralizzazione delle dissonanze si fonda su quella delle consonanze e da quest'ultima, a ben vedere, è resa possibile. È solo la risoluzione, infatti, che distingue l'elemento musicale tensivo dal rumore. All'immediatezza del principio si contrappone l'insieme unificato delle dissonanze, in una dialettica di alternanza che si costituisce in una relazione di relazioni (TH, I, 36-38). Ogni grado della scala che non appartiene all'accordo perfetto costruito sulla tonica, infatti, regge un accordo di settima e ogni movimento melodico si sviluppa intorno a questa polarità, di modo che, come sottolinea puntualmente Christensen: «Rameau [...] vede il movimento musicale come una catena di conseguenti accordi di settima che procedono inesorabilmente verso l'accordo consonante di riposo: la tonica» (Christensen 1993, 129).

Emerge una vera e propria impronta dialettica nell'organizzazione del sistema musicale, che si presenta a livello della generazione degli intervalli quanto a livello della dinamica di alternanza accordale creata dalla polarizzazione armonica. Uno svolgimento che, tramite dissonanze e tensioni, è innanzitutto e soprattutto sentito.

Se entrambi i suoni [la dominante e la tonica] reggessero un accordo perfetto si potrebbe dire che *l'anima*, non potendo desiderare nulla di più dopo un tale accordo, resterebbe ancora incerta su quale dei due scegliere per il proprio riposo. Sembra che qui la dissonanza sia necessaria per aumentare *la sua tensione*, l'intensità del desiderio della distensione che la segue. Anche la natura se ne è premurata rendendo necessario l'impiego della terza che è l'unica consonanza in grado di compensare la tensione della dissonanza: benché imperfetta, diventa l'unico oggetto del nostro desiderio dopo tale dissonanza e aggiunge nuovo fascino all'accordo perfetto.³⁴ (TH, I, 80).

In questo grande sforzo di centralizzazione delle tensioni, in un movimento che procede sempre dal principio a sé, mediante i rapporti che lo rappresentano, il sistema tonale sembra corrispondere perfettamente, per analogia, all'insieme delle operazioni dialettiche della funzione sintetica dell'io, che connette e orienta i contenuti di esperienza accentrando e disponendoli secondo la sua prospettiva unificante.³⁵ Il sistema tonale sembra, in questo modo, stabilire i dettami affinché la musica si configuri come una rappresentazione estetica dell'io trascendentale, richiamando simbolicamente, tramite la musica stessa, le strutture secondo cui si articola l'unità della coscienza.

Bibliografia

Christensen T.S. (1993). *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.

Descartes R. (1990). *Breviario di musica*. A cura di L. Zanoncelli. Firenze: Passigli Editori.

Fubini, E. (1964). *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*. Torino: Einaudi.

³³ L'argomentazione logica che Rameau introduce a riguardo è che l'accordo di settima è derivato da quello perfetto mediante l'aggiunta di una terza, quindi, è su quest'ultimo che si devono basare le regole di condotta melodica. Rameau svolge questi ragionamenti presupponendo una struttura ontologica matematica nella musica. Per cui una volta che a un fenomeno estetico musicale è riuscito ad associare un qualche tipo di spiegazione numerica, considera il problema risolto.

³⁴ L'accordo perfetto è ancora più perfetto, se preceduto da una dissonanza.

³⁵ Qui, naturalmente, non si vogliono risolvere e nemmeno presentare in maniera esaustiva i problemi e le implicazioni, dal punto di vista della teoria musicale, che l'approccio di Rameau potrebbe sollevare. Qui si vuole mettere in evidenza la matrice ideologica che agisce al fondo di questa costruzione sistematica di teoria musicale.

- Gentile, G. (2014). Teoria generale dello spirito come atto puro. In G. Gentile *L'attualismo* (71-326). A cura di V. Cicero. Milano: Bompiani.
- Mathiesen T.J. (2008). Greek music theory. In T. Christensen (a cura di), *The Cambridge History of Western Music Theory* (109-135). Cambridge: Cambridge University Press.
- Paul, C.B. (1970). Jean Philippe Rameau (1683-1764), the Musician as Philosophe. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 114 (1), 140-154.
- Preitano M. (1994). Agli albori della concezione tonale: aria, ritornello strumentale e chitarra spagnola nel primo del Seicento. *Rivista italiana di musicologia*, 29 (1), 27-88.
- Platone (1994). *Parmenide*. A cura di M. Migliori & C. Moreschini. Milano: Rusconi.
- Rameau, J.-P. (2019). *Trattato di armonia ricondotta ai suoi principi naturali*. Tr. it. di M. Formaggio. 2 Voll. Milano: Edigeo s.r.l.
- Rameau, J.-P. (2020). *Generazione armonica*. Trad. it. di M. Formaggio. Milano: Edigeo.