

Armonia e forma in Debussy: alcuni spunti interpretativi

Fabio Grasso - sintesi delle lezioni di analisi svolte fra Dic 2014 e Gen 2015
Conservatorio B. Marcello, Venezia.

Il linguaggio di Debussy si sviluppa in un momento storico in cui i processi evolutivi dell'armonia, innescati originariamente dalle sperimentazioni wagneriane del *Tristan und Isolde*, subiscono un'intensa accelerazione. Fra le varie componenti di cui si nutre la straordinaria originalità delle soluzioni armoniche debussyane, quasi sempre ricavate entro i confini di ambiti tonali chiaramente individuabili, certo allargati e reinterpretati, ma non stravolti nei loro tratti fondamentali, un ruolo molto significativo è senz'altro giocato dall'intuizione estemporanea, molto legata al contesto specifico in cui nasce, non gestibile secondo schemi ripetitivi, e quindi difficilmente inscrivibile in classificazioni analitiche ben definite. La natura sfuggente di questo profilo armonico si riflette anche sulla sfera formale, ed è per questo che un'indagine analitica, più che alla ricerca di schematizzazioni convenzionali per un determinato brano o passaggio, dovrebbe mirare alla definizione di linee generali di condotta, che siano poi riconoscibili, con una certa flessibilità, nei singoli casi che si prendono in esame.

Gerarchia e gravitazione

Come ogni organismo strutturato gerarchicamente il sistema tonale tradizionale vive sull'interazione fra le varie funzioni armoniche. I centri di gravitazione del flusso armonico, tonica e dominante, si impongono come tali in virtù dei loro rapporti con gli altri gradi nel contesto dinamico della circolazione accordale - non vi può essere gerarchia senza relazioni funzionali fra entità sovraordinate e subordinate. La tonalità debussyana riserva ancora alla tonica e soprattutto alla dominante il ruolo di centri gravitazionali privilegiati, anzi potremmo dire quasi esclusivi, rendendoli però più staticamente autoreferenziali, ed eliminando (o quanto meno alterando profondamente) le tensioni direzionali fra i gradi. Il movimento armonico attorno a questi centri attrattivi viene dato da accordi di volta o di passaggio, difficilmente identificabili tramite la nomenclatura tradizionale, o da altri tipi di micro-oscillazioni tese all'arricchimento dell'accordo principale. I campi armonici autosufficienti che si vengono così a creare costituiscono le unità compositive alle quali sono limitati i nuovi rapporti gerarchici fra un'armonia centrale e i suoi satelliti, più semplici rispetto a quelli tipici della struttura verticistica di un intero complesso sistema, nonché più flessibili, anche grazie all'assenza di relazioni vincolanti fra diversi campi armonici e alle numerose modalità di transizione da uno all'altro.

I centri dominantici e gli accordi di nona

I processi di arricchimento armonico riguardano in primis l'area dominantica, specialmente attraverso l'uso dell'accordo di nona, che tutti i maggiori compositori europei attivi all'inizio del 900 annoverano fra i principali strumenti di innovazione armonica. La nona di dominante, maggiore o minore, viene liberata dalla limitante funzione rivestita in epoca classico-romantica, e promossa a entità indipendente, che non necessitante di risoluzione, e che spesso appare quasi come un indispensabile tratto connotante dell'area dominantica. In particolare Debussy e l'ultimo Skrjabin ne colgono anche le potenzialità espansive verso formazioni extra-tonali, come si vedrà più avanti. I seguenti esempi debussyani illustrano alcune modalità di utilizzo e di

arricchimento della nona di dominante - senza citare testualmente i passi ma riportando solo le sintesi degli aggregati armonici.

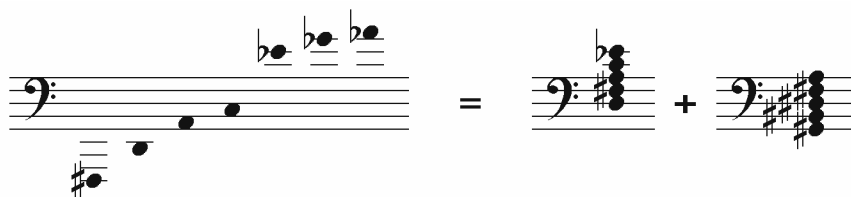
1. Oscillazioni semitonalmente di alcune note della nona minore di dominante, preferibilmente la quinta, e in questo caso - inizio del Preludio II-7, ...*La terrasse des audiences du clair de lune* - anche la settima:



Es. 1

Nell'aggregazione risultante coesistono due armonie di settima di dominante distanziate da un tritono (do diesis mi diesis sol diesis si e sol si re fa), connubio amatissimo e molto sfruttato in questo e in altri brani - v. esempio 2 e 5.

2. Sovrapposizione di none di dominante minori che si trovano fra loro a distanza di una terza minore o di un suo multiplo (tritono, sesta maggiore). Tali accordi hanno una particolare affinità reciproca, in virtù delle 4 note su 5 in comune (al netto delle varianti enarmoniche), cosa che li rende facilmente collegabili - basta spostare la fondamentale di una terza minore o di un suo multiplo, come accade ad esempio anche all'inizio dell'*Introduzione e Allegro* per arpa e ensemble di Ravel. Perciò questa appare la migliore chiave interpretativa anche per la combinazione armonica dell'esordio del Preludio I-7, ...*Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, dove la distanza fra le due none è di tritono - anche se ovviamente l'armonia in esame si potrebbe considerare come somma di due triadi o due settime di dominante::



Es. 2

3. Incorporamento nell'accordo di un'appoggiatura a una delle sue note, molto spesso l'appoggiatura diatonica discendente alla quinta, nota che può poi essere conservata o soppressa. Si crea così un accordo di nona con una nota aggiunta che si trova una quinta giusta al di sopra della nona stessa (Skrjabin fa uso sistematico di questa aggregazione). L'esempio seguente si riferisce allo Studio n. 10 di Debussy, *Pour les sonorités opposées*, b. 41, all'inizio del lungo pedale di dominante col grande crescendo centrale del brano. Si noti inoltre, esaminando il passo in partitura, che l'armonia viene ulteriormente ravvivata da sinuosi movimenti cromatici. Questo esempio si limita a illustrare l'accordo iniziale nella forma usata da Debussy (il primo a sinistra), il procedimento da cui deriva e le disposizioni standard che gli possono essere attribuite.



Es. 3

4. Lo stesso tipo di estensione del caso n. 3 può applicarsi anche alle none secondarie, cioè non dominantiche. Questo lo schema delle oscillazioni armoniche attorno alla tonica all'inizio del Preludio I-4, ...*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*.



Es. 4

Fraseggio e armonia

Quest'ultimo esempio offre lo spunto per accennare a un tipico fraseggio debussyano, che possiamo definire come fraseggio binario o bipartito o dimèrico, composto cioè da due elementi A e B organizzati nei seguenti due membri:

A - B !! A(') - B'

dove gli antecedenti A possono essere identici, oppure il secondo può essere una variante del primo, mentre il secondo conseguente B' è sempre una variazione, soprattutto armonica, del primo B, congegnata in modo da agire come transizione a una sezione successiva, talora anche a una nuova coppia di membri. Naturalmente la variazione può non coinvolgere solo l'aspetto armonico, dato che A e B non sono solo semplici armonie ma soggetti tematici con una propria fisionomia melodica e ritmica; tuttavia la componente armonica è generalmente quella decisiva per porre effettivamente in atto la transizione a ciò che segue.

Fra i molteplici, numerosi esempi di questo tipo di fraseggio, di cui tutta la produzione debussyana è costellata, ci limitiamo qui a citare (e rimandiamo alla consultazione delle partiture per comprendere la natura dei percorsi armonici seguiti) un paio di passi tratti dallo Studio n. 11 *Pour les arpèges composés* e dal primo brano del Primo Libro delle *Images* per pianoforte, *Reflets dans l'eau* (i numeri in corsivo si riferiscono alle battute):

Studio n. 11 (due fraseggi dimerici consecutivi)

1. 50-51-52 = A | 53 = B || 54-55-56 = A | 57 = B'

2. 58 = A | 59 = B | 60 = A' | 61 = B'

Reflets dans l'eau

prime 5 semicrome di 9 = A

resto di 9 e prima semicroma di 10 = B

resto di 10 esclusa ultima semicroma = A'

ultima semicroma di 10 e prime 5 di 11 = B'

Traslazioni

L'abbandono della strutturazione ipotattica delle connessioni armoniche e il senso di sospensione evocato da molti campi armonici debussyani spiegano la presenza piuttosto massiccia di concatenazioni per accordi paralleli. Questi moti che possiamo definire di traslazione sottintendono talora, al di là del dato evidente del

parallelismo, relazioni più sottili. Ad esempio, ancora nel Preludio II-7 le settime di dominante parallele in secondo rivolto sono distanziate da intervalli variabili a b. 4, mentre a b. 31 l'intervallo che le distanzia è sempre di terza minore; si viene così a formare una successione di quadriadi che a due a due hanno sempre due note in comune, mentre le altre due si ricavano da un moto cromatico divergente - rivisitazione di una risoluzione "eccezionale" della settima di dominante ben nota all'armonia classica.



Es. 5

È quasi superfluo notare che questa relazione non sussiste solo fra due accordi consecutivi, ma fra tutti gli accordi della successione (basta infatti effettuare le opportune scelte delle due note che stanno ferme e delle due che si muovono cromaticamente per passare da un accordo della successione a un qualsiasi altro).

Campi scalari

Le armonie pentatoniche e soprattutto esatonali rivestono in Debussy diversi ruoli, così riassumibili

a) Le armonie esatonali o pentatoniche possono essere chiamate in causa per evocare immagini "impressionisticamente" brumose o atmosfere esotiche, come quelle suggestioni dell'estremo Oriente così importanti soprattutto per il giovane Debussy. Si tratta di quei casi in cui tali armonie caratterizzano in modo pressoché esclusivo lunghe sezioni di un brano, se non addirittura quasi tutto il brano (per citare solo due esempi, il Preludio I-2 ...*Voiles*, o il primo brano del Secondo Libro delle *Images*, *Cloches à travers les feuilles*)

b) L'armonia esatonale, su una sola scala o su entrambe in netta alternanza, viene sovente utilizzata per stacchi formali, segmenti di transizione, con qualche più o meno velata connotazione dubitativa ed interrogativa, fra episodi dal carattere più eminentemente espositivo ed affermativo, di norma associati agli ambiti tonali dai contorni più definiti. Un tipico esempio fra i molti possibili è la sezione che precede il finale trionfante dell'*Isle joyeuse*; analoga funzione, con dimensioni più ristrette, è affidata alle battute esatonali 19-20 del Preludio I-7, ma questo stesso brano mostra anche come i ruoli si possano invertire, dal momento che il culmine dinamico della sezione centrale, immagine sonora di rara potenza assertiva, evocante l'impeto del devastante vento shelleyano che sferza i flutti atlantici, si basa interamente sulla scala esatonale del do diesis. In questo caso sembra che l'equidistanza strutturale e la neutralità espressiva congenite alla scala esatonale, anziché riflettere brume e misture di colori indistinti, siano chiamate ad incarnare l'imparziale inesorabilità con cui un'incontrastabile forza della natura può travolgere qualsiasi cosa incontri nei luoghi ove si abbatte.

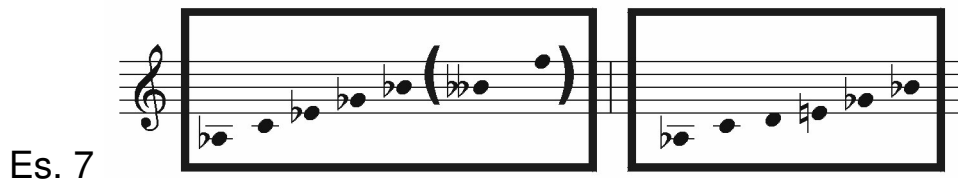
c) Passi transitori dalla durata relativamente limitata e dal ruolo decisamente ambiguo, in cui si vuol far avvertire un senso di instabilità e incertezza direzionale del flusso armonico, sono spesso animati da armonie esatonali non "pure", bensì contaminate con triadi, quadriadi o none, o densamente cangianti attraverso movimenti cromatici che le spostano rapidamente e continuamente fra una scala e l'altra. Ne sono esempi significativi i cromatismi delle b. 21 sgg del Preludio II-7, o

l'inizio della sezione finale (*Tranquille et flottant*) del Preludio I-4, in cui l'armonia di fa diesis maggiore viene lungamente fatta precedere da una misteriosa figura in semicrome, che attorno alla dominante do diesis (non esplicitata come tale) fa gravitare 5 note della scala esatonale del do naturale, formando un'armonia la cui funzione di appoggiatura del lontano fa diesis maggiore di approdo è tutt'altro che prevedibile durante l'ascolto, tanto da generare un certo effetto di sorpresa al suo esito.



Es. 6

Si osservi che alcune delle formazioni armoniche sopra menzionate si prestano particolarmente allo sconfinamento in ambito esatonale, e dunque al gioco di alternanze con esso. Nella nona maggiore di dominante, ad esempio, 4 note su 5 appartengono alla stessa scala esatonale, e l'unica che non vi appartiene (la quinta) è facilmente acquisibile tramite slittamenti cromatici ascendenti o discendenti. Si veda a questo proposito, nel primo movimento del poema sinfonico *La Mer*, il suadente *Très modéré* in 6/4 (quattro battute prima del Rif. 14), che vive sull'oscillazione fra queste due armonie:



Es. 7

Esempi di schemi formali

Entità e campi armonici del tipo di quelli finora descritti rappresentano quasi sempre dati fondamentali per la definizione delle unità formali costitutive delle opere debussyane, per le quali non è possibile individuare schemi strutturali standard applicabili a più contesti. Sia che si tratti di brani staccati come Preludi o Studi, sia di movimenti di trittici pianistici e orchestrali, l'unico tratto che può dirsi pressoché onnipresente è la ripresa, più o meno fedele, che verso la fine dei pezzi giunge, a ricapitolare materiali proposti all'inizio. Parlare di A-B-A solo in ragione di questo appare estremamente riduttivo e per nulla esaustivo nel rendere l'idea di tutto ciò che può accadere fra i due A: esposizioni di svariati nuovi elementi, ripetizioni variate, trasposte, permutate secondo modalità cangianti, e spesso un segmento "spartiacque" centrale caratterizzato da un materiale appositamente pensato, mai ripetuto altrove. Una definizione decisamente generica, come "ibrido fra A-B-A e variazioni", potrebbe forse risultare la meno inadeguata per delineare una tendenza generale, ma non esime certo dal formulare considerazioni specifiche per ogni singolo brano.

Qui di seguito due proposte di interpretazione formale, per il secondo brano del Secondo Libro delle *Images* per pianoforte, *Et la lune descend sur le temple qui fut*, e per il primo dei tre *Nocturnes* orchestrali, *Nuages*.

Images II-2

Il brano è il cuore espressivo di un trittico percorso da suggestioni più o meno esplicitamente legate al mondo del sacro - questa visione notturna di un tempio orientale è preceduta, nel già citato n. 1, dalla trasfigurazione dei rintocchi di campane che si rispondono fra chiese di villaggi contigui, attraverso i boschi, mentre i *Poissons d'or* del n.3 si richiamano a un'incisione dorata di probabile origine cinese, di proprietà del compositore, ma tutto sommato, se guardato attraverso la lente della cultura occidentale, anche questo soggetto evoca un'antica tradizione iconografica sacra.

Et la lune descend sur le temple qui fut è un pezzo ideale per capire quanto poco prevedibili e classificabili secondo criteri razionali siano le invenzioni armoniche debussyane, e quanto invece possano dipendere dall'estro folgorante di momenti irripetibili.

Dividiamo la prima frase in due elementi, A e B, secondo criteri armonici: ad A associamo i tricordi composti da una quarta e da una quinta, a B quelli di matrice esatonale composti da una terza maggiore e un tritono. Come si vedrà, B non sussiste indipendentemente da A, mentre l'ultimo A del brano fa a meno del membro B. Definiamo con C la sezione basata sugli intervalli-pedale di quinta giusta, la cui prima apparizione è a b. 6 nella veste ritmica della quartina di semicrome. Su di esso si dipana un moto traslatorio di accordi i cui accostamenti reciproci e le cui relazioni col basso, lungi dall'essere inquadrabili in qualsiasi vincolo di chiara parentela, generano sovrapposizioni inattese, affascinanti e misteriose, tanto più se sottolineate da un uso raffinato del pedale, e denotano una fantasia armonica alla cui efficacia immaginifica offre un contributo importante anche una vena improvvisativa davvero in stato di grazia. L'accordo chiave di queste successioni è il secondo: nella prima successione l'armonia si re fa diesis la diesis configura nominalmente una settima di quinta specie (I grado minore) di si minore, che sulla quinta mi si, pedale di tonica della tonalità d'impianto (un poco definito mi minore), ben sintetizza tutta l'ambiguità tonale di questo brano, sospeso proprio fra le due sfere attrattive di mi e di si. Il corrispondente accordo della seconda successione (mi sol si re diesis), sempre sullo stesso pedale, risolve in questo caso il dualismo a favore della tonica mi. Gli altri accordi sono triadi giustapposte, due maggiori e due minori, armonizzazioni parallele di una linea melodica il cui profilo intervallare fortemente caratterizzato da toni e terze minori prefigura quello della sezione successiva, che reca il materiale più significativo del brano, se considerato in relazione all'ispirazione che ne è alla base: il tema pentatonico di sapore orientaleggiante, sul pedale di si, impreziosito timbricamente da acciacature che richiamano lievi rintocchi di campanelli, argentei come raggi lunari (elemento D).

Procediamo sinteticamente col seguito, considerando la macrosezione successiva come una variazione di quella appena descritta, riassumibile come $A^1B^1C^1D^1$, ove A^1 riprende le armonie di A a partire da sol maggiore, risolvendo sulle rispettive triadi gli accordi composti da quarta e quinta, come ritardi 4-3, C^1 sopprime la quartina di sedicesimi e gravita anch'esso su sol maggiore, corrispondente maggiore del tono d'impianto, mentre in D^1 la connotazione pentatonica viene inizialmente attenuata a vantaggio di un più luminoso si maggiore. poi recuperata nella chiusa in re diesis minore, infine nuovamente annacquata nella successiva estensione D^2 , riconducibile a un campo armonico di nona maggiore di dominante di mi. La sezione centrale E parte con una rapida alternanza di quinte e terze non dissimile proprio da

quella che apre il primo *Nocturne* orchestrale. I suoi elementi non trovano riscontri altrove nel brano; essa fa dunque da centro di simmetria dell'intera struttura, che procede con una trasposizione un tono sopra di A^1 e B^1 , poi con un C^2 il cui pedale ripropone la quartina di semicrome e si arricchisce armonicamente da bicordo a quadricordo (con due quinte sovrapposte a distanza di quinta (sib fa do sol). Esso diviene anche membro dispari di un fraseggio dimerico, il cui terzo membro, variato in C^3 presta la propria stessa coda come quarto membro, e il cui secondo membro è un D^3 abbreviato, inscritto in un inaspettato re maggiore; inoltre lo stesso C^2 contiene al suo interno un fraseggio dimerico, il cui membro dispari è la stessa quartina di semicrome del pedale. La ripresa variata A^2 , come già detto privata della sua estensione B, è seguita da un D^4 che ne assorbe le caratteristiche armoniche prima di avviarsi alla dissoluzione finale D^5 , annunciata dall'ormai spettrale quartina di semicrome di C^4 .

La struttura complessiva risultante può essere definita come speculare, e ibridata con una libera forma di variazioni:

$$ABCD | A^1B^1C^1D^1D^2 || E || A^1B^1-C^2D^3C^3 | A^2D^4C^4D^5$$

Nocturne n. 1

Senza qui addentrarci più di tanto nei particolari dell'analisi armonica, proponiamo una lettura dell'impianto formale che può svelare come la sua strutturazione sia forse l'aspetto più originale e interessante dell'opera.

Associamo come di consueto ogni elemento, in ordine di apparizione, a una lettera. Definiamo A il tema iniziale armonizzato a due voci con quinte e terze alternate; B il motivo del corno inglese con la rapida anacrusi do diesis re mi fa, C la discesa traslatoria di accordi paralleli (una battuta prima del Rif. 2); D il tema dei violini su area dominantica, prima di do maggiore, poi di mi bemolle maggiore (ma sempre con il sol come basso principale), Rif. 2 b. 3 sgg.; E (Rif. 3 b. 5) il serpeggiante moto ascendente che parte dall'armonia esatonale del do, con un sol aggiunto quale cromatismo di passaggio, e si sviluppa poi attraverso altri campi armonici, in un lungo crescendo. Abbiamo così identificato tutti i materiali del brano, la cui struttura esplicita, abbastanza facile da cogliere anche al solo ascolto, è organizzata in 6 macrosezioni, ognuna delle quali è a sua volta divisa in 3 segmenti. A ciascuno di questi segmenti è abbinabile un elemento definito dalle lettere sopra elencate, fuorché per i terzi segmenti della prima e dell'ultima macrosezione, per i quali gli elementi associabili sono due. Lasciando all'iniziativa di chi legge la consultazione della partitura, finalizzata a scoprire in che cosa consistono le varianti melodiche e armoniche che impongono l'uso di indici numerici diversi per le lettere ripetute, proponiamo attraverso il seguente schema la rappresentazione dell'architettura complessiva "esteriore" del brano (non sfugga il sapiente equilibrio costruttivo che porta a ripetere, in tutto, lo stesso numero di volte A, B, D, e una volta in meno C, elemento oggettivamente di minor rilievo):

$$AB(A^1C) | DB^1C^1 | EA^2B^2 | A^3C^2C^3 | D^1D^2D^3 | B^3B^4(A^4D^4)$$

Rileggendo la sequenza fuori dalla logica della suddivisione a 3 a 3, e tralasciando gli indici numerici che segnalano le varianti, possiamo far emergere una struttura implicita così riorganizzata:

ABA | CDBC || E || ABA | CCCDDBB | AD

In quest'ottica il gruppo ABA può essere considerato come membro dispari di un macrofraseggio dimerico, CDBC e la sua libera variante CCCDDBB rispettivamente come secondo e quarto membro. Ancora una volta l'unicum E funge da spartiacque, mentre il tutto viene suggellato da una coda AD.

Difficile pensare che la presenza di questo scheletro formale latente, non percepibile all'ascolto o ad un esame superficiale, sia fattore meramente accidentale, e non frutto di un ragionamento o quanto meno di un processo inconscio, in forza del quale un procedimento compositivo così essenziale nel linguaggio di Debussy, come il fraseggio dimerico, viene fatto assurgere dalla dimensione microformale di una singola frase o addirittura delle sue suddivisioni interne, a fondamento macrostrutturale di un intero, sia pur breve, lavoro sinfonico.