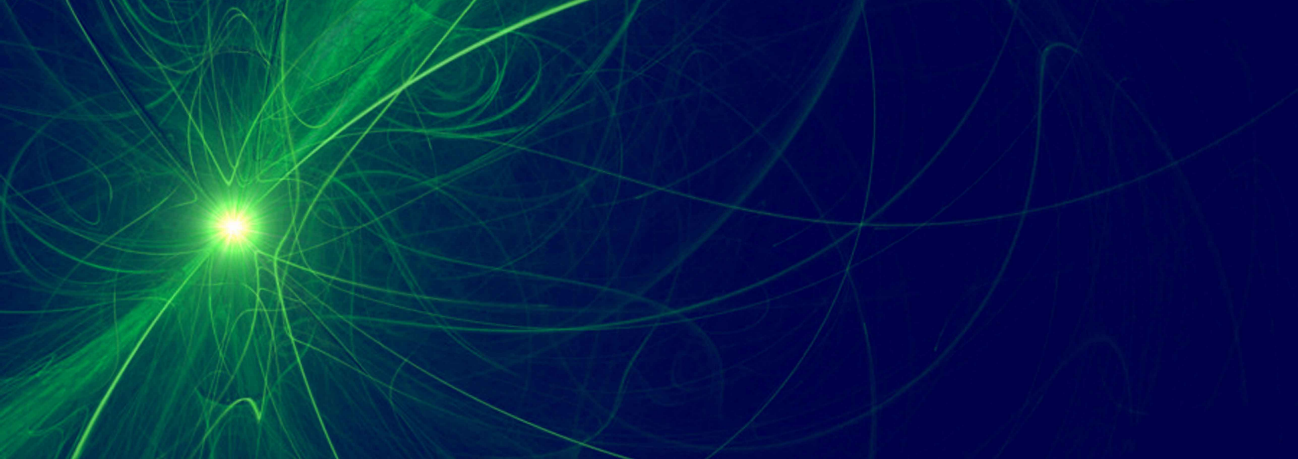




Quaderni di analisi

I – Introduzione all'analisi della musica post-tonale

Quaderni di analisi

a cura di Domenico Giannetta

I – Introduzione all'analisi della musica post-tonale

Edizioni del Conservatorio di Musica Fausto Torrefranca

Quaderni di analisi

I – *Introduzione all'analisi della musica post-tonale*

Comitato scientifico e redazionale:

Maria Paola Borsetta

Domenico Giannetta

Vittorino Naso

Karen Odrobna Gerardi

Francescantonio Pollice

«Quaderni di analisi» è una pubblicazione del Conservatorio di musica «Fausto Torrefranca» di Vibo Valentia ideata e diretta da Domenico Giannetta.

La fase redazionale del volume si è chiusa il 21 dicembre 2020.

Progetto grafico di copertina by Giano

© Copyright 2020 Edizioni del Conservatorio di Musica Fausto Torrefranca

Via Corsea – 89900 Vibo Valentia

Tel. 0963-375235

www.consvv.it

Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-945943-0-0

INDICE

v *Presentazione*

vii *Introduzione*

Quaderni di analisi

3 *Breve guida per l'analisi della musica post-tonale*
Domenico Giannetta

61 *Appendice: Classificazione degli insiemi di classi di altezze*

SAGGI

69 *Simmetria ed equilibrio nel Quaderno musicale di Annalibera*
Maria D'Agostino

81 *Procedimenti seriali in The Turn of the Screw di Benjamin Britten*
Luigi Sassone

99 *La «bellezza dell'incompleto» in Rain Tree Sketch II di Toru Takemitsu*
Alberto Capuano

107 *Uno sguardo sul mondo sonoro di Claude Debussy*
Marco Ginese

121 *Viaggio nella musica di Stravinskij*
Dario Callà

145 *Il primo libro dei Préludes di Claude Debussy: tonalità ed interferenze modali*
Domenico Giannetta

IL PRIMO LIBRO DEI *PRÉLUDES* DI CLAUDE DEBUSSY: TONALITÀ ED INTERFERENZE MODALI*

DOMENICO GIANNETTA

Introduzione

L'interpretazione armonica della musica di Claude Debussy rappresenta una vera e propria sfida: una lettura basata sull'armonia funzionale, infatti, si rivela del tutto inadatta a "spiegare" la relazione che si instaura fra i diversi aggregati; nonostante siano stati tentati diversi approcci di tipo schenkeriano alle partiture del compositore francese, inoltre, va osservato che anche questi si limitano sostanzialmente ad una descrizione degli eventi sonori, e non possono quindi essere considerati "analisi" nel senso stretto del termine.¹

La significativa presenza, nella musica di Debussy, di sistemi sonori derivati da strutture scalari alternative alla scala diatonica, ha scatenato tutta una serie di rimandi geografici e culturali: secondo De la Motte, Debussy ricorre spesso alla *scala esatonale* e alla *scala pentatonica* nel tentativo di adeguare il modo *slendro* del *gamelan* – la musica tradizionale di Giava e di Bali che il compositore francese avrebbe ascoltato in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi del 1889 – al temperamento equabile,² mentre invece la presenza nelle sue composizioni della *scala ottatonica*, peculiare della musica popolare slava, sarebbe il retaggio dei viaggi del giovane Claude in Russia come pianista al seguito di Madame von Meck.³ Ma, al di là delle possibili influenze culturali, che comunque non rientrano nel campo di indagine del presente studio, va osservato che anche un approccio analitico di tipo modale, che si basi cioè esclusivamente sull'uso e sull'interazione di questi particolari sistemi sonori, non basta da solo a far luce sulla complessità del linguaggio musicale debussiano.

* Il testo che segue, opportunamente rivisto e aggiornato, è ricavato dalla conferenza dal medesimo titolo tenuta presso l'Istituto Musicale Pareggiato 'G. Lettimi' di Rimini il 5 novembre 2010 in occasione dell'ottava edizione del Convegno di Analisi e Teoria Musicale organizzato dal G.A.T.M.

¹ Sono esempi di questo tipo: Matthew G. Brown, *Tonality and form in Debussy's Prélude à l'après-midi d'un faune*, «Music Theory Spectrum», XV/2, 1993, pp. 127-143, e Annie K. Yih, *Analysing Debussy: Tonality, motivic sets and the referential pitch-class specific collection*, «Music Analysis», XIX/2, 2000, pp. 203-229.

² Diether de la Motte, *Manuale di armonia*, Roma, Astrolabio, 2007, pp. 319-321.

³ François Lesure, *Debussy. Gli anni del simbolismo*, Torino, EDT, 1994, pp. 33-50; sulle caratteristiche della *scala ottatonica* cfr. inoltre, in questo volume, Domenico Giannetta, *Breve guida per l'analisi della musica post-tonale*, pp. 16-18.

Quando non si riesce a spiegare un fenomeno, diventa quasi naturale cercare di aggirare il problema individuando ciò che è assente, piuttosto che mettere in evidenza gli aspetti che, pur essendo realmente presenti, sfuggono ad una piena comprensione. Ecco perché si parla spesso, a proposito della musica di Debussy, di “armonia defunzionalizzata”, un termine con il quale si vuole sottolineare il fatto che la relazione fra i diversi aggregati, piuttosto che ricalcare la sintassi armonica tradizionale, sembra scaturire da esigenze puramente “sonoriali”: il moto delle parti, ed in particolare gli scivolamenti per grado congiunto così tipici nella musica di Debussy, producono quasi incidentalmente degli aggregati sonori che si giustappongono o si contrappongono a seconda dei casi.⁴

In realtà Debussy non rinuncia mai del tutto al “potere unificatore” della tonalità, e segnatamente a quelle successioni cadenzali codificate dalla tradizione che producono un senso di appagamento nell’ascoltatore: assistiamo spessissimo, infatti, a movimenti lineari del basso che richiamano la cadenza autentica (D–T), oppure a percorsi armonici più articolati che potremmo tranquillamente analizzare con la classica simbologia funzionale.⁵ Ma, allo stesso tempo, nella sua musica vi è un continuo alternarsi di strutture scalari sempre diverse, grazie alle quali il linguaggio armonico si arricchisce enormemente e assume un carattere cangiante.

La vera essenza della musica debussiana, quindi, sembra fondarsi proprio sulla perfetta coesistenza fra due procedimenti molto diversi: tanto “centripeto” – in quanto basato sulla tonica e sulla logica armonica tradizionale – il primo, quanto invece “centrifugo” e volto a creare atmosfere suggestive ed imprevedibili il secondo. Si genera quindi una perfetta integrazione fra *tonalità* e *modalità*. O, per meglio dire, il sistema tonale, che rimane pur sempre alla base, viene arricchito dalla presenza di “interferenze modali”.

Occorre precisare, tuttavia, che con questo termine non si intende, in questa sede, semplicemente lo spostamento cromatico di uno o più suoni, a partire da una tonalità maggiore o minore, che determina un’inflessione “modaleggiante”, come avviene ad esempio nelle battute iniziali del *Rondeau à la Mazur* op. 5 (1826) di Fryderyk Chopin, laddove l’impianto armonico non viene più di tanto compromesso dalla sostituzione del *sib* (IV grado di *fa maggiore*) con il *si naturale* che richiama molto chiaramente il *modo lidio*.⁶ Nel secondo movimento della *Quarta Sinfonia* op. 98 (1885) di Johannes Brahms, la presenza della *modalità* sembra essere più invasiva, in quanto capace di condizionare la costruzione degli accordi e quindi la struttura armonica della composizione, ma anche in questo caso avvertiamo la presenza del *modo frigio* come una deviazione più o meno momentanea dal tono d’impianto (*mi*

⁴ Questi aspetti sono approfonditi in Mauro Mastropasqua, *Introduzione all’analisi della musica post-tonale*, Bologna, CLUEB, 1995, p. 15 e in Domenico Giannetta, *I Nocturnes di Claude Debussy: uno studio analitico*, Lucca, LIM, 2007, p. xix.

⁵ Cfr. ad esempio il caso delle misure iniziali di *Reflets dans l’eau*, dal primo libro delle *Images* per pianoforte, descritto in Mastropasqua, *Introduzione all’analisi...*, cit., pp. 15-16, 83.

⁶ Domenico Giannetta, *La terza via: una sintassi armonia per la musica modale*, «I Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia», I, 2013, pp. 47-64: 48.

maggiore). Persino la *scala acustica*, quando viene adoperata dallo stesso Debussy, può essere considerata più che altro una versione modificata della scala diatonica piuttosto che una struttura scalare a sé stante, come avviene invece nella musica di Béla Bartók.⁷

Ciò che si intende con il termine “interferenza modale”, quindi, è una sorta di simbiosi che si viene a creare fra due diversi sistemi sonori, in cui il sistema principale, in questo caso la *tonalità*, pur mantenendo le sue caratteristiche e la sua riconoscibilità, viene integrato da stilemi e peculiarità tipici di un sistema sonoro teoricamente incompatibile con esso, perché basato su una diversa suddivisione intervallare dell’ottava, come avviene nella *scala per toni interi* o nella *scala ottatonica*, o semplicemente perché privo di semitoni e quindi di tensioni tonali, come nel caso dei *modi pentatonici*.

Per vedere all’opera questo procedimento compositivo esamineremo adesso il primo libro dei *Préludes* – una delle opere pianistiche più significative di Debussy, composta tra il 1909 e il 1910 –, ed in particolare proprio gli episodi che evidenziano la presenza di *interferenze modali*. La scelta di analizzare composizioni pianistiche, piuttosto che sinfoniche, è stata dettata sia dall’esigenza di avere una maggior semplicità di lettura degli esempi musicali citati, sia dal bisogno di ottenere dei dati non condizionati dalla particolare tecnica di orchestrazione debussiana, la quale prevede spesso una stratificazione di più eventi sonori che produce particolari effetti sonoriali.⁸

Interferenze esatonali

Il *modus operandi* descritto in precedenza raggiunge la massima efficacia allorché Debussy riesce a conciliare gli opposti, nella fattispecie far convivere il sistema tonale con la *scala per toni interi*, ovvero con il sistema sonoro che più di ogni altro sembrerebbe contraddire le peculiarità dell’armonia tonale. Le caratteristiche di un *modo esatonale* sono infatti le seguenti:

- esistono soltanto due *scale per toni interi*, senza alcun suono in comune, e quindi fra loro “complementari”;
- nell’ambito di un *modo esatonale*, la divisione dell’ottava in sei parti uguali ostacola la percezione di relazioni funzionali fra i gradi della scala, e fa sì che nessun suono possa fungere a priori da suono di riferimento (tonica o *finalis*), e al contempo che ciascun suono possa ricoprire di volta in volta tale ruolo;

⁷ Il ruolo fondamentale svolto dalla *scala acustica* nella musica di Béla Bartók è ampiamente descritto in Ernő Lendvai, *La sezione aurea nelle strutture musicali bartókiane*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XVI/3, 1982, pp. 340-399: 364-373.

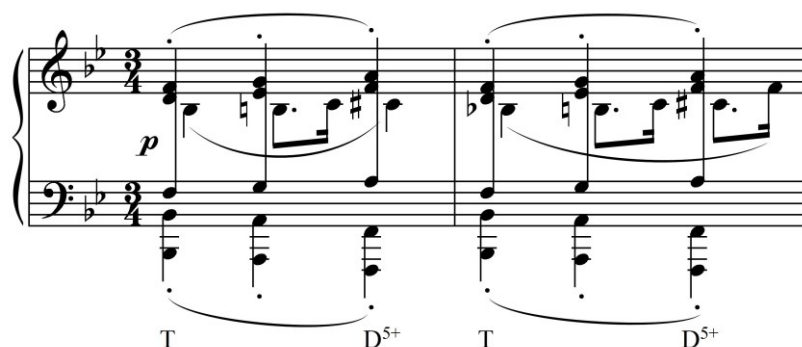
⁸ Questo aspetto è discusso in Giannetta, *I Nocturnes di Claude Debussy...*, cit., pp. 231-241.

- l'assenza di intervalli di quinta giusta, infine, impedisce la costruzione di aggregati consonanti nel senso tonale del termine, favorendo quindi una sostanziale "indifferenza" fra consonanza e dissonanza.

Nei dodici brani che costituiscono il primo libro dei *Préludes* si ravvisano soltanto due casi di *esatonalità* pura, indipendenti da qualsiasi tipo di influenza tonale, ed essi corrispondono alle due sezioni esterne di *Voiles* (bb. 1-40 e 48-64) e ad alcuni episodi di *Ce qu'a vu le Vent d'Ouest* (bb. 19-20; 23-28; 35-37).⁹ Esistono poi altre due situazioni *esatonali*, ma queste sono come "sporcate" dalla presenza di suoni estranei al sistema sonoro (*Le vent dans la plaine* bb. 21-27; *Des pas sur la neige* bb. 12-15).

Molto più frequenti sono, invece, le situazioni in cui *tonalità* ed *esatonalità* operano in simbiosi. L'esempio seguente propone l'incipit di *Danseuses de Delphes*, il primo dei *Préludes*: la linea del basso farebbe pensare ad un contesto tonale (T–D), confermato dal successivo ritorno alla tonica (*sib*) all'inizio di b. 2; questa sensazione è rafforzata dagli aggregati costruiti sul primo tempo (la triade perfetta maggiore di tonica) e sul terzo tempo (triade di dominante con quinta alterata).

Esempio 1: Debussy, *Danseuses de Delphes*, bb. 1-2

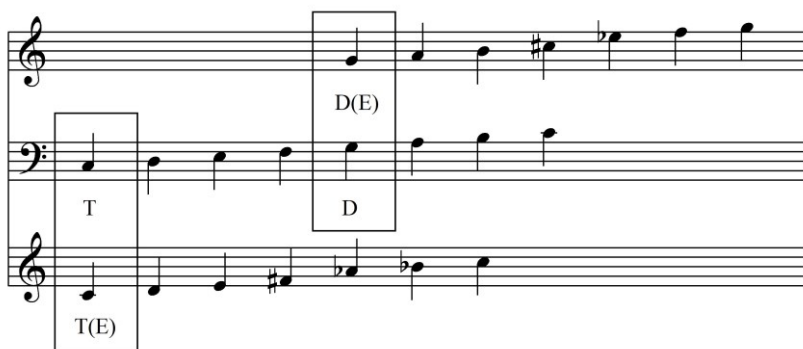


L'armonia posta sul secondo tempo, tuttavia, è di più complessa lettura: volendola "costringere" a tutti i costi in un contesto tonale, la si potrebbe interpretare come una settima di sensibile (*la-do-mib-sol*) con l'appoggiatura inferiore della terza (*do*), ma il significato assunto dalla figurazione puntata nel prosieguo del brano (cfr. specialmente bb. 3-4) farebbe propendere per una lettura armonica rovesciata, in cui il *si naturale* funge da nota reale e il successivo *do* da nota di passaggio. Letta in questi termini, la contestualizzazione di questo aggregato nell'ambito della tonalità di *sib maggiore* appare quantomeno forzata; al contrario, tutti i suoni che costituiscono il secondo ed il terzo aggregato fanno parte di un'unica *scala esatonale*: *la-si-do#-mib-fa-sol* (con il *do naturale*, come detto, nota di passaggio).

⁹ Le peculiarità specificamente *esatonali* di *Voiles* sono analizzate in Domenico Giannetta, *Voiles dal primo libro dei Preludi per pianoforte di Claude Debussy*, «Musica Domani», 149, dicembre 2008, pp. 20-21 (nella rubrica «Prove di Analisi» a cura di Susanna Pasticci).

Poiché, come detto in precedenza, in una *scala per toni interi* non è presente alcun intervallo di quinta giusta, ne consegue che la tonica e la dominante di una qualsiasi tonalità armonica, distanti fra di loro appunto per tale intervallo, debbano necessariamente appartenere alle due diverse *scale esatonali*. Operando quindi una sintesi fra *tonalità* ed *esatonalità* si potrebbe dire che, data una qualsiasi tonalità, le due uniche *scale esatonali* possibili conterranno una il suono che funge da tonica, e l'altra il suono che funge da dominante: si otterrà quindi il “modo esatonale di tonica” **T(E)** e il “modo esatonale di dominante” **D(E)**.¹⁰

Figura 1: Relazione fra la tonalità di *do maggiore* e le due *scale esatonali* complementari



Nel caso in specie, quindi, il secondo e il terzo aggregato di b. 1 appartengono al *modo esatonale di dominante D(E)* e, giustapponendosi alla triade perfetta maggiore di tonica (*sib-re-fa*), producono la successione armonica T–D, generando un’*interferenza esatonale* nell’ambito della tonalità di *sib maggiore*.

Esempio 2: Debussy, *Danseuses de Delphes*, b. 1 (interferenza esatonale)



¹⁰ La possibilità che, nella musica di Debussy, un contesto *esatonale* possa svolgere una *funzione dominantica*, è suggerita in Alfonso Alberti, *Le Sonate di Claude Debussy: contesto, testo, interpretazione*, Lucca, LIM, 2008, pp. 143-146.

Esaminando poi ciò che accade a b. 6, quando il motivo iniziale viene ripreso e variato, la precedente lettura armonica (il *do* interpretato come nota di passaggio tra il *si naturale* e il *do#*) si dimostra ancora più appropriata, e si esplicita ulteriormente il carattere esatonale del secondo e del terzo aggregato, che corrispondono in questo caso a due triadi aumentate.

Un'altra commistione simile si verifica nell'episodio conclusivo del brano (cfr. Es. 3): nelle bb. 25-26 viene ulteriormente riproposto l'incipit di *Danseuses de Delphes*, che adesso, tramite l'accordo di passaggio *sol-si-mib* (*), estende il principio della nota di passaggio all'intera triade aumentata; successivamente, nelle bb. 27-28, appare un altro aggregato esatonale, *sol-la-do#-fa* (**), che viene però alternato con la reiterazione al basso della successione D-T (*fa-sib*), fino alla conclusione sulla triade maggiore di tonica (b. 29): anche in questo caso, quindi, l'impianto tonale è riconoscibile, ma viene arricchito incorporando al suo interno un'interferenza esatonale.

Esempio 3: Debussy, *Danseuses de Delphes*, bb. 23-31

Qualcosa di simile avviene nelle misure conclusive di *Ce qu'a vu le Vent d'Ouest* (Es. 4): il brano termina (b. 70) sulla triade maggiore di tonica con la sesta aggiunta (*fa#-la#-do#-re#*).¹¹ In un contesto tonale, questa armonia dovrebbe essere preceduta dalla dominante, ma in questo caso tale funzione viene espletata da un *insieme di classi di altezze* (b. 69) riconducibile alla *scala esatonale di dominante D(E)*: *do#-re#-fa-sol-la-(si)*, con quest'ultimo suono da considerarsi sottinteso.¹²

¹¹ Questo accordo, che a partire dal periodo romantico viene adoperato di tanto in tanto come armonia conclusiva, è descritto in Domenico Giannetta, *Elementi di armonia e contrappunto*, Firenze, Phasar, 2019, pp. 25-26.

¹² Domenico Giannetta, *Le transizioni modali nella musica di Claude Debussy*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XVIII/1, 2012, pp. 29-47: 38-40.

Esempio 4: Debussy, *Ce qu'a vu le Vent d'Ouest*, bb. 68-71

The musical score for Example 4 shows measures 68-71 of Debussy's *Ce qu'a vu le Vent d'Ouest*. The piano part (left) features triplets of eighth notes. The right hand (right) has a 'retenu' section with a sustained note and a 'Mouvement' section with a triplet. Dynamics include *f*, *ff*, and *sf*. A diagram below the piano part shows a triad D(E) and a T₆ chord.

Nelle bb. 9-12 di *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* (Es. 5) accade qualcosa di leggermente diverso: sul suono del basso *la* (tonica del brano che viene esplicitata nelle battute iniziali), viene costruita una triade aumentata (*la-do#-mi#*), dando origine ad un episodio basato sulla *scala esatonale di tonica T(E)*, *la-si-do#-re#-mi#-sol*, ma questi aggregati esatonali vengono alternati con la triade minore costruita sul VI grado (*fa#-la-do#*). Non è ben chiaro se questo accordo “tonale” debba essere considerato come il semplice risultato del moto delle parti in un contesto esatonale (*fa#* da leggersi come nota di passaggio tra il *mi#* e il *sol naturale*), oppure se, al contrario, vista la sua collocazione sul tempo forte, debbano essere invece i due aggregati esatonali ad essere considerati rispettivamente come appoggiatura e accordo di volta in un contesto tonale, ma di fatto è proprio questa ambiguità di fondo che consente una perfetta integrazione fra i due sistemi sonori.

Esempio 5: Debussy, *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, bb. 9-12

The musical score for Example 5 shows measures 9-12 of Debussy's *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*. The piano part (left) has a 'm.d. p' (mezzo-dolce piano) marking and an 'expressif' (expressive) marking. The right hand (right) has a 'En animant un peu' (animating a little) marking. A diagram below the piano part shows a triad T(E) and a (vi) chord.

La danse de Puck propone qualcosa di ancora diverso: nelle bb. 24-27 (Es. 6) si ha l'alternanza regolare fra la triade maggiore di tonica (*mib-sol-sib*), con doppia appoggiatura della terza e della quinta, e un aggregato che nel suo complesso è ricavato dalla *scala esatonale di tonica* (*mib-fa-sol-la-si/dob-reb*).

Esempio 6: Debussy, *La danse de Puck*, bb. 24-27

È proprio la tonica *mib* a fungere elemento di connessione fra le due situazioni armoniche, nonostante le bb. 25 e 27 siano basate sulla reiterazione al basso del suono *dob*: ciò è possibile in virtù della sostanziale indifferenziazione gerarchica fra i suoni che abbiamo visto essere una delle caratteristiche della *scala per toni interi*.¹³

Interferenze pentatoniche

L'altra importante categoria di strutture modali che Debussy incorpora spesso nel sistema tonale è quella basata sulla *scala pentafonica anemitonica*.¹⁴ Qui il discorso diventa però più sfumato, perché non abbiamo più a che fare con un sistema scalare nettamente contrapposto alla tonalità: un *modo pentatonico*, infatti, corrisponde di fatto ad un modo diatonico "difettivo", ed anzi, aggiungendo i due suoni mancanti, da ciascun *modo pentatonico* si possono ottenere ben tre *modi eptafonici diatonici*, come si evince dalla "stella modale" di Bronson.¹⁵

La caratteristica peculiare dei *modi pentatonici*, pertanto, è l'ambiguità: nonostante sia sempre ravvisabile, in teoria, un suono di riferimento – a differenza di quanto avviene nei *modi esatonali* –, esso possiede comunque un peso specifico molto relativo, e può quindi essere facilmente sostituito o affiancato da altri suoni del sistema che condividono questa funzione. Ciò rende possibile passare agevolmente da un modo ad un altro, oppure creare una situazione armonica ibrida che oscilli fra due o più *modi pentatonici*.

¹³ Sul rapporto fra tonalità e *scala per toni interi* nella musica di Debussy cfr. inoltre Arnold Whittal, *Tonality and the whole tone scale in the music of Debussy*, «The Music Review», XXXVI/4, 1975, pp. 261-271, e John K. Novak, *Whole-Tone as Extension of Tonal Harmony in the Music of Debussy: An Underestimated Technique of Conjunction*, «International Journal of Musicology», 1/2015, pp. 79-99.

¹⁴ Cfr., in questo volume, Giannetta, *Breve guida per l'analisi della musica post-tonale*, pp. 11-13.

¹⁵ Bertrand H. Bronson, *The ballad as song*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1969, p. 85. Il modello grafico in questione, ideato dall'etnomusicologo americano per interpretare le specificità melodiche presenti nel repertorio della ballata anglo-americana, è stato ripreso in Tullia Magrini, *L'analisi*, in *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, a cura di T. Magrini, Torino, Einaudi, 2002, pp. 94-128: 97-99, e in Giannetta, *Elementi di armonia e contrappunto*, cit., p. 7.

Prendiamo ad esempio in considerazione l'episodio centrale di *Voiles* (Es. 7), interamente basato sul modo *sib-P₅* (*sib-reb-mib-solb-lab*: tutti i tasti neri del pianoforte).¹⁶ La reiterazione al basso del *sib* porterebbe a pensare che sia quest'ultimo il suono di riferimento; tuttavia si può notare come anche il *mib* – collocato in punti strategici sia dal punto di vista melodico (è il suono da cui si avvia la scala ascendente di b. 42, riproposta poi a b. 43) che armonico (suono fondamentale della triade *mib-solb-sib* su cui il brano “cadenza” nelle bb. 45-47) – rivendichi un ruolo di primo piano; e, per concludere, anche il *reb*, collocato in una posizione metrica accentata nelle bb. 45-46, può avanzare le sue pretese. Tutto ciò concorda perfettamente con quanto detto in precedenza, dal momento che il *modo pentatonico* in questione può essere interpretato come *modo difettivo* delle seguenti tonalità: *sib minore*, *mib minore* e *reb maggiore* o *minore*.

Esempio 7: Debussy, *Voiles*, bb. 42-47

The musical score for Debussy's *Voiles*, measures 42-47, is presented in a single system. The notation is in bass clef with a key signature of two flats. The score includes various musical elements: slurs, dynamic markings (p, mf, f, pp, cresc., molto), and performance instructions such as "En animant", "Cédez", and "Très retenu". A circled "p" is marked at the beginning of measure 42. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Un altro esempio simile si ha nelle misure iniziali di *Les collines d'Anacapri* (Es. 8), imperniata sul modo *si-P₂* (*si-do#-mi-fa#-sol#*): in questo caso i suoni che si contendono il ruolo di “tonica” sono il *si* (che predomina nelle bb. 1-2 e 5-6) e il *sol#* (su cui si conclude la sequenza melodica discendente delle bb. 3-4, e sul quale viene costruito il successivo aggregato *sol#-si-do#-mi*). Le successive bb. 7-8 sembrano addirittura voler enfatizzare la rivalità tra i due potenziali suoni di riferimento.

¹⁶ Per la classificazione dei *modi pentatonici*, e la simbologia adoperata in questa sede, cfr. Giannetta, *I Nocturnes di Claude Debussy...*, cit., pp. 11, 274, e Domenico Giannetta, *Il mondo è fatto a scale. Studio teorico sulle relazioni possibili fra scale e modi*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XIV/1, 2008, pp. 59-86: 76-77.

Esempio 8: Debussy, *Les collines d'Anacapri*, bb. 1-8

Très modéré

pp

Vif (♩ = 184)

pp léger et lointain

quittez, en laissant vibrer

Très modéré

pp

En serrant

p

quittez, en laissant vibrer

Sono soltanto due gli accordi tonali che si possono costruire con i suoni di un *modo pentatonico*, una triade maggiore ed una minore con eventuale settima.¹⁷ I due esempi precedenti dimostrano come il linguaggio debussiano non trascuri affatto la possibilità di sfruttare questi oggetti sonori, ma un *modo pentatonico* può anche essere visto come il risultato della sovrapposizione di quattro quinte giuste, ad esempio *do-sol-re-la-mi*: ciò vuol dire che un accordo per quinte sovrapposte (o per quarte, se si preferisce) sarebbe, in senso stretto, l'*aggregato pentatonico* per eccellenza.¹⁸

Non va infine trascurato che i *modi pentatonici* nascono spesso come modi “additivi”, sviluppandosi intorno ad un nucleo centrale formato da una terza minore e una seconda maggiore (ad es. *sol-mi-re*, da cui deriverebbe *do-re-mi-sol-la*):¹⁹ in tal senso, i tipici aggregati pentatonici fanno largo uso della sovrapposizione di intervalli di seconda maggiore (cfr. ad es. l'aggregato *si-do#-mi-fa#* presente nell'ultima battuta dell'Es. 8).

I casi di *pentafonia* pura, nel primo libro dei *Préludes*, non sono frequentissimi: oltre ai due appena esaminati se ne presenta un altro nelle bb. 16-21 de *La cathédrale engloutie* (Es. 9), dove al modo pentatonico *si-do#-re#-fa#-sol#* (bb. 16-18) viene giustapposto l'altro modo pentatonico *mib-fa-sol-sib-do* (bb. 19-21); tra i due sistemi modalvi è soltanto un suono in comune, il *re#* reinterpretato enarmonicamente

¹⁷ Mastropasqua, *Introduzione all'analisi...*, cit., p. 45.

¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

¹⁹ Lendvai, *La sezione aurea nelle strutture musicali bartókiane*, cit., pp. 350-351.

come *mib*.²⁰ Si può osservare in questo episodio la presenza sia di aggregati per quinte sovrapposte (ad es. *si-fa#-do#-sol#-re#* sul terzo tempo di b. 16), sia di numerose sovrapposizioni di seconda maggiore.

Esempio 9: Debussy, *La cathédrale engloutie*, bb. 16-21

Peu à peu sortant de la brume

16 *sempre pp* *p marqué pp*

18 *p marqué pp* *p* *marqué*

20 *Augmentez progressivement (sans presser)*

Molto più frequenti nella produzione debussiana, oltre che interessanti ai fini della ricerca qui condotta, sono tuttavia i casi in cui la *pentafonia* emerge nel bel mezzo di un contesto che presenta tutte le caratteristiche peculiari del sistema tonale.

Esaminiamo ad esempio le misure iniziali di *Minstrels* (Es. 10): la linea affidata alla mano sinistra evidenzia un chiaro percorso armonico basato sulla tonalità di *sol maggiore*, con l'alternanza fra tonica e dominante e la successione ii-D-T collocata al termine delle due frasi di quattro misure ciascuna. Il *fa#* (sensibile), presentato dalla mano destra in concomitanza con il suono *re* della sinistra (*), costituisce una conferma ulteriore della funzione dominantica svolta da quest'ultimo suono.

²⁰ Giannetta, *La terza via...*, cit., p. 63.

Esempio 10: Debussy, *Minstrels*, bb. 1-12

Modéré (nerveux et avec humour)

p les "gruppetti" sur le temps

p

T D T

4 Cédez - // au Mouvt!

pp p p

ii D T

*8 Cédez - // au Mouvt! (un peu plus allant) (**)*

pp p

(très détaché)

ii D T

Anche la terza frase (bb. 9-12) sembrerebbe proseguire sulla stessa falsariga, sebbene il presunto aggregato “dominantico” posto al termine di b. 10 (**) possa apparire un po’ strano: prima di tutto, infatti, non contiene la sensibile (*fa#*), e poi è basato sui suoni del modo *sol-P₁* (*sol-la-si-re-mi*), lo stesso sistema sonoro che, sfruttando la somiglianza con la tonalità di *sol maggiore* (dentro cui è “contenuto” come *modo difettivo*), ha preso quasi inavvertitamente il suo posto a partire da b. 9.²¹

La cosa più interessante, poi, è scoprire che, andando a ritroso, anche nella prima parte del brano – quella che sembrava chiaramente tonale – sono nascoste delle “isole” *pentatoniche*: la prima metà di ciascuna delle bb. 1-3, ad esempio, è basata (comprendendo anche le notine di abbellimento) sul *modo pentatonico* visto in precedenza, e la stessa cosa accade per la b. 4 nel suo insieme; ancora più sorprendente è poi osservare che la seconda metà di ciascuna delle bb. 1-3, sempre comprendendo i suoni di abbellimento, mostra una forte affinità con il *modo esatonale di dominante D(E)*, per quanto difettivo (è infatti privo dei suoni *mi* e *sol#*/*lab*).

²¹ La conferma è data dal fatto che il movimento del basso *re-sol*, che nelle misure precedenti aveva dato origine ad un contestuale movimento armonico riconducibile alla successione D–T, non produce adesso alcuna attività nel moto delle parti.

Minstrels offre un altro interessante esempio di *interferenza pentatonica* nelle bb. 18-21 (Es. 11): subito dopo la successione D→VII (dominante secondaria riferita alla triade di *fa# maggiore*, b. 18), l'accordo di settima di dominante riconduce sulla tonica principale *sol*, inquadrata però nuovamente all'interno del precedente *modo pentatonico* (b. 19).

Esempio 11: Debussy, *Minstrels*, bb. 18-21

D→VII D⁷ T

Le misure iniziali de *La fille aux cheveux de lin* (Es. 12) sembrerebbero eludere una lettura di tipo tonale, anche se: la cadenza plagale S–T (bb. 2-3) suggerisce un possibile *solb maggiore*; la seconda frase (bb. 5-6), pur essendo tonalmente ambigua, termina comunque con la successione “funzionale” D→VI (tonicizzazione del VI grado maggiore); la terza frase, infine, si conclude con una successione armonica che potrebbe essere interpretata come D¹¹–T nel tono d’impianto (bb. 9-10).

Il secondo periodo, tuttavia, si avvia (b. 12) con una linea melodica ascendente basata sul modo *solb-P₂* (*solb-lab-dob-reb-mib*), confermato e “verticalizzato” dall’aggregato sottostante (*) – aggregato formato da una sovrapposizione di quinte giuste (*solb-reb-lab-mib*) combinata con quella di intervalli di seconda maggiore (*dob-reb-mib*) – prima di tornare alla triade di tonica (b. 13), svolgendo pertanto una funzione assimilabile a quella dominantica. Andando a ritroso, in effetti, si può constatare che questa *interferenza pentatonica* fosse già apparsa al termine di b. 9 (**): quella che era stata interpretata in precedenza come una chiara armonia dominantica (undicesima di dominante priva della terza *fa*), infatti, può essere adesso vista come un’armonia basata sulla verticalizzazione del *modo pentatonico* di b. 12.

Esempio 12: Debussy, *La fille aux cheveux de lin*, bb. 1-13

Très calme et doucement expressif (♩ = 66)

p sans rigueur

S T

5

p

D → VI

Mouv!

Cédez - - //

dim.

10

T

(*)

T

D¹¹

(**)

Più avanti nello stesso brano (Es. 13) si presenta prima la successione DD^9-D^9 , non conclusa con l'approdo alla tonica (b. 17), e poi la modulazione alla variante della relativa minore (*mib maggiore*) – già anticipata dalla tonicizzazione di b. 6 – alla cui tonica si giunge tramite la successione $D^{11}-T$ (bb. 18-19). L'aggregato dominantico di b. 18 (*), tuttavia, è simile a quello di b. 9 (accordo di undicesima privo della terza), e corrisponde infatti al modo *sib-P₃* (*sib-do-mib-fa-lab*) su cui si basano anche gli aggregati posti sul terzo tempo di b. 19 e di b. 20 (**).

Come se non bastasse, poi, Debussy introduce una seconda *interferenza pentatonica*, che si esplicita sui primi due tempi delle bb. 19, 20 e 21, e che corrisponde al modo *mib-fa-sol-sib-do*: se il primo *modo pentatonico* (*sib-P₃*) aveva carattere “dominantico”, e veniva incorporato in seno alla tonalità proprio con questa funzione, questo secondo modo (*mib-P*), pur essendo molto simile al precedente – presenta infatti ben quattro suoni su cinque in comune con esso –, ha un chiaro carattere “tonicale”, corrispondendo infatti alla triade maggiore di tonica (*mib-sol-sib*) cui vengono aggiunti la seconda (*fa*) e la sesta (*do*).

Esempio 13: Debussy, *La fille aux cheveux de lin*, bb. 17-22

Le misure conclusive del brano, infine, presentano un'altra interessante *interferenza pentatonica*: quella che a prima vista sembrerebbe una successione “plagale” (in senso lato) ii_5 –T (bb. 35-36), infatti, si rivela essere un breve “ripieno pentatonico” basato sul modo *solb*-P₂ (*solb-lab-dob-reb-mib*).²² Il medesimo sistema sonoro era già apparso a b. 12 (cfr. Es. 12), laddove ricopriva una funzione dominante: per questa ragione, la conclusione di *La fille aux cheveux de lin* può essere vista come una reinterpretazione della cadenza autentica D–T.

Esempio 14: Debussy, *La fille aux cheveux de lin*, bb. 35-39

Considerando anche l'altro *ripieno pentatonico*, quello che appare nelle bb. 24-25, e poi nelle bb. 26-27, basato sul modo difettivo *solb-sib-reb-mib* (manca il *lab*) – che è poi lo stesso dal quale viene ricavato il motivo di *incipit* (bb. 1-2) –, si può notare come tutti i *modi pentatonici* che Debussy adopera nel brano contengano il suono *mib* (b. 12: *solb-lab-dob-reb-mib*; b. 18: *sib-do-mib-fa-lab*; b. 19: *mib-fa-sol-sib-do*; b. 24: *solb-(lab)-sib-reb-mib*): non è quindi un caso che, per tutta la durata della composizione, questo suono contenga al *solb* il ruolo di “tonica”.

²² Sul concetto di *ripieno* relativamente alla musica di Debussy, cfr. De la Motte, *Manuale di armonia*, cit., pp. 327-332.

La cathédrale engloutie propone un altro genere di *interferenza pentatonica* in seno alla tonalità. Le bb. 22-27 sono basate sostanzialmente sulla tonalità di *do maggiore*, come si evince dalla successione armonica che sfocia sulla triade di tonica all'inizio di b. 28 (Es. 15).

La reiterazione della successione *sol-la-re*, prima alla mano sinistra (bb. 22-24), e poi alla destra (bb. 25-27), richiama tuttavia alla mente un evento cadenzale nell'ambito di un possibile *re dorico*, sistema modale che verrebbe del resto confermato dalla scala discendente, da *re* a *re*, affidata prima alla mano destra (bb. 23-24) e poi alla sinistra (bb. 25-26). Escludendo proprio la scala, però, tutte le armonie utilizzate da Debussy sono ricavate dal modo *sol-P₃* (*sol-la-do-re-fa*), con il risultato di avere aggregati tipicamente pentatonici come *re-fa-sol-la-do* (*).²³ A b. 27, ecco che la scala discendente basata sul *modo dorico*, e lo stesso aggregato pentatonico, vengono reinterpretati "tonalmente" generando una potenziale successione ii-D(?) che riconduce alla tonica di *do maggiore*.

Esempio 15: Debussy, *La cathédrale engloutie*, bb. 22-30

The musical score for measures 22-30 of Debussy's *La cathédrale engloutie* is shown. The notation includes piano (p), forte (f), fortissimo (ff), and piano fortissimo (p^{iu} f) dynamics. The score is annotated with (*) and ii⁷? D⁷? T. The text 'Sonore sans dureté' and '8ª bassa' are also present.

La successione armonica conclusiva dello stesso brano, riproposta due volte nelle bb. 86-87 (Es. 16), sembrerebbe a tutti gli effetti una sequenza D-T, ma in realtà l'aggregato con funzione dominantica è privo della terza (*si*), sostituita invece dalla quarta (due quarte sovrapposte: *sol-do* e *re-sol*, separate dalla seconda maggiore *do-re*): tutti i suoni che interessano le misure conclusive della composizione sono infatti ricavati dal *modo pentatonico* difettivo *do-re-mi-sol-(la)*.

²³ Si osservino le sovrapposizioni di seconda maggiore *fa-sol* e *sol-la*, e quelle di quarta giusta *re-sol* e *sol-do*, tipiche di un sistema sonoro di questo tipo.

Esempio 16: Debussy, *La cathédrale engloutie*, bb. 84-89

Dans la sonorité du début

84

pp

8^{va} b...

D? T D? T

Un lungo episodio basato sul modo *mib-P₄* (*mib-solb-lab-dob-reb*) interessa le bb. 41-48 de *La danse de Puck* (Es. 17: l'unico suono estraneo nel passaggio in questione è il *sol naturale*, ma con chiara funzione di nota di passaggio), per sfociare infine sul doppio pedale *mib-sib* che potrebbe ricoprire la funzione di dominante (di *lab maggiore*), come sembrerebbe confermare la concomitante successione ii-D⁷ (bb. 49-50). In luogo della prevista triade di tonica, tuttavia, si manifesta una sorta di cadenza d'inganno D-vi (b. 51), con la particolarità, tuttavia, che l'armonia del VI grado continua ad essere supportata dal doppio pedale: la somma delle due entità armoniche (*mib-sib* + *fa-lab-do*) produce così il nuovo modo *mib-P₂* (*mib-fa-lab-sib-do*, bb. 51-52), che in ogni caso possiede un carattere "tonicale", visto che corrisponderebbe alla triade maggiore di tonica (*lab-do-mib*) con la seconda (*sib*) e la sesta (*fa*) aggiunte.

Esempio 17: Debussy, *La danse de Puck*, bb. 47-55

Cédez - - - - - // au Mouvt

47

pp

(ii) D⁷

51

sf

(vi)

La nostra rassegna si conclude con *Les collines d'Anacapri*, brano che presenta una forte componente pentatonica evidente fin dalle battute iniziali. Il frammento motivico iniziale (b. 1), basato sul modo *si-P₂* (*si-do#-mi-fa#-sol#*), viene continuamente riproposto, inalterato nei suoni ma collocato nei contesti armonici più disparati: sulla triade di *la maggiore* a b. 63, su un pedale di *sol#* nelle bb. 66-67, e così via...; nelle bb. 73-84, poi, questo frammento ritorna in modo ossessivo, passando dalla mano destra alla sinistra e viceversa, e viene combinato con altri *modi pentatonici*: nelle bb. 76-80 (Es. 18) la linea melodica si basa infatti sul modo *do#-P₂* (*do#-re#-fa#-sol#-la#*), mentre nelle successive bb. 81-82 si genera il modo *si-P₁* (*si-do#-re#-fa#-sol#*). La somma di questi tre *modi pentatonici* dà come risultato la tonalità di *si maggiore* – della quale rappresentano altrettanti *modi difettivi* –, che infatti Debussy esplicita sotto forma di una scala discendente affidata alla mano sinistra (bb. 81-82), prima della nuova (duplice) riproposizione del frammento tematico iniziale (bb. 83-84), il quale verrà poi ossessivamente ripetuto per tutta la parte conclusiva del brano.

Esempio 18: Debussy, *Les collines d'Anacapri*, bb. 79-84

The image shows a musical score for Debussy's *Les collines d'Anacapri*, measures 79-84. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It shows a piano accompaniment with a descending scale in the left hand and a melodic line in the right hand. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics are 'f' and 'ff'. The text 'Cédez - - // a tempo' is written above the staff.

Conclusioni

Lo studioso inglese Robert Wienpahl, che ha indagato a fondo il periodo storico in cui, fra XVI e XVII secolo, la “tonalità armonica bimodale” ha preso il posto della “modalità gregoriana multipolare”, ha coniato l’espressione *monality* (alla lettera: «monalità») per identificare quel repertorio di transizione che presenta caratteristiche “ibride”, che conserva cioè tracce evidenti di strutture scalari *modali*,

ma che al contempo comincia ad aprirsi all'organizzazione basata sulle funzioni armoniche peculiare della tonalità moderna.²⁴

Nella produzione artistica di Claude Debussy avviene qualcosa di molto simile, soltanto che i termini sono come invertiti: è la tonalità armonica, questa volta, ad essere sostituita da un nuovo tipo di tonalità (*neo-tonalità*) che incorpora al suo interno caratteristiche ricavate da altri sistemi sonori. In questa sede ci siamo limitati ad esaminare l'interferenza prodotta nel sistema tonale dai *modi esatonali* e dai *modi pentatonici*, perché si tratta dei casi più frequentemente riscontrabili nelle composizioni prese in esame, ma non vanno dimenticate le interferenze di tipo *ottatonico*, che ricoprono un ruolo non marginale nel linguaggio di Debussy.²⁵

È vero che in alcune composizioni l'impianto tonale si palesa in modo chiaro ed incontrovertibile, riducendo le *interferenze modali* ad un mero ruolo di suggestione coloristica, così come in altri casi è evidente l'intenzione del compositore di sfruttare a fondo le peculiarità di un particolare sistema sonoro, eludendo ogni possibile riferimento tonale: l'esempio più emblematico, in tal senso, è naturalmente quello di *Voiles*. Vi sono poi alcune composizioni in cui la sovrabbondanza cromatica che le caratterizza tende ad occultare la percezione di eventuali *interferenze modali*, e ciò accade soprattutto nei brani che compongono il secondo libro dei *Préludes* (1913). Ma tutto ciò non toglie che una delle peculiarità più originali della musica di Debussy sia proprio l'abilità nello sfruttare a suo vantaggio la riconoscibilità di quei procedimenti armonici tipici del sistema tonale, su tutti le relazioni funzionali che si instaurano fra le diverse armonie: ciò consente al compositore di introdurre, in un contesto che viene avvertito dall'ascoltatore come familiare e rassicurante, aggregati sonori che di tonale hanno ben poco, e che rivelano invece un'evidente origine *esatonale* o *pentatonica*.

Non è impossibile, in molti casi, ricondurre comunque simili oggetti sonori ad una possibile spiegazione in senso funzionale, ma quando la presenza di triadi con suoni aggiunti, o di accordi complessi privi di uno o più suoni, diventa non più l'eccezione, ma la regola, sorge spontaneo il dubbio che possa essere un altro il principio posto alla base della formazione degli aggregati.

L'interpretazione proposta in questo studio si basa su un dato di fatto, ovvero la presenza di scale modali *non eptafoniche* nel linguaggio debussiano: anche quando esse non appaiono in modo scoperto, quindi, si può ritenere che l'autore ne faccia uso, magari in modo inconscio, per generare linee melodiche, piuttosto che combinazioni accordali, che arricchiscono le potenzialità del sistema tonale senza contraddirlo del tutto. Il risultato ultimo è quello di un linguaggio molto personale, né tonale, né propriamente modale, ma tutte e due le cose insieme.

²⁴ Robert W. Wienpahl, *English Theorists and Evolving Tonality*, «ML», XXXVI, 1955, p. 380, cit. in Loris Azzaroni, *Ai confini della modalità. Le Toccate per cembalo e organo di Girolamo Frescobaldi*, Bologna, CLUEB, 1986, pp. 48-49, n. 19; R. W. Wienpahl, *Modality, monality and tonality in the sixteenth and seventeenth centuries*, «ML», LII, 1971, pp. 407-417; LIII, 1972, pp. 53, 59-73.

²⁵ Su questo argomento cfr. Joel E. Suben, *Debussy and octatonic pitch structure*, Ann Arbor, UMI, 1983, e Allen Forte, *Debussy and the octatonic*, «Music Analysis», X/3, 1991, pp. 125-169.