

## L' auto-memoria di una composizione: due soluzioni in Debussy e Webern

Carlo De Pirro

Nel proporre una nuova storia della musica depurata da categorie parassitarie come classicismo, romanticismo o espressionismo si potrebbero assumere come cardine l'evoluzione di alcune "figure retoriche" fortemente sviluppate dal linguaggio musicale quali la variazione, la ripetizione e il contrasto nel tempo, la sovrapposizione polifonica.

Prenderemo in considerazione una delle caratteristiche più evidenti, quella della ripetizione (e del conseguente suo filtrare attraverso la memoria), ponendone subito in rilievo un parallelo percettivo.

Sembrerebbe che codice della ripetizione riguardi soprattutto la musica e l'oratoria, proprio in rapporto ai limiti dell'attenzione uditiva. Ma in altre forme artistiche la velocità di decodificazione di un testo è decisa da chi ne usufruisce, essendo lui stesso a stabilire quante (e la loro intensità qualitativa) ripetizioni ci vogliono prima di assimilare — ad esempio — un paragrafo o una sezione di immagine. Quindi la ripetizione esiste anche in altre arti ma è stabilita dal fruitore, che decide anche la velocità di scorrimento delle informazioni, il tempo che gli si dedica e così via.

In musica il percorso delle ripetizioni viene deciso dal compositore, ma anche in questo va fatta una sintetica precisazione storica. Dal cosiddetto "barocco" in poi la musica occidentale richiede sempre maggiori sforzi alla memoria. Il ritorno di particolari elementi (melodie soggetti di fuga, temi, incisi ritmici) diviene poco alla volta riferimento formale (scriveva Cage a proposito della radicalizzazione di quest'idea: "Non si ascoltano i suoni ma il fatto che i suoni sono organizzati") in un sistema di attesa e risoluzione dotato di un sufficiente grado di prevedibilità sul futuro del discorso. Dal momento in cui si postula che in una composizione coesistano elementi contrastanti la percentuale di auto-memoria che questa contiene mette in moto un universo che tende alla dilatazione in modo esponenziale. I limiti di un'opera divengono lo spazio in cui un'idea-oggetto si presenta e matura a contatto con altre situazioni. Segnaliamo ad esempio una sperimentazione fatta nel V Concerto per pianoforte e orchestra di Beethoven. Il tema che appare a batt. 41 viene replicato altre cinque volte con significati differenti. È l'orchestrazione ad iniettarvi un senso anche opposto (si veda il carattere di marcia, ad imitazione di un carillon, coi corni in rilievo). Ciò avviene non per un inciso isolato ma per un tema unitario, arricchendone quindi la complessità. Identico processo di evoluzione nel tempo lo si può osservare con il motivo del III movimento della VI Sinfonia di Ciaikovskij, e naturalmente per il primo inciso della V di

Beethoven.

Seguire la mappa del ripetere (e delle caratteristiche retoriche che ha assunto: ritorno, riflessione speculare o direttamente d'eco, sospensione del tempo, accentuazione drammatica, fino ai ritorni "personalizzati", quando l'identificazione fra personaggio e melodia richiama alla memoria presenze sceniche) e della posizione formale e significante che assume all'interno della composizione può aiutare a capire perché, nel XX secolo, si è incominciato a maledirne la funzione pur senza rinnegarla. Per gli autori del '900 la semplice ripetizione era sinonimo di ritorno consolatorio, di simmetria semplice, senza contare l'indubbio impatto negativo legato alla quantità di ripetizioni che le musiche di massa contenevano.

Il problema del ripetere impegnerà con soluzioni diverse (anche da opera a opera) i compositori. L'evoluzione è quella che dal semplice ritorno porta all'elaborazione variata (simbolo della conquista della condizione conoscitiva del tempo e della capacità di assimilazione da essa legata) ed infine alla coerenza interna, con occultamento della figura iniziale (che mantiene solo valore generante ma non percettivamente riconoscibile).

Ben inteso esempi di "coerenza" generatrice si possono rilevare in opere tutt'altro che dimostrative. Ad esempio il tema iniziale del III Concerto Brandeburghese è composto da sei cellule, più volte ripetute, basate sulla permutazione di note di volta e pedali mobili (il tutto può ridursi poi alla sola nota di volta, che contiene in sé — per la ripetizione che comporta — l'idea di pedale). Si noti che spesso quando le cellule mutano nella parte superiore continuano nelle fasce più gravi, come sedimentandosi, mentre il principio della nota di volta genera anche il tema del II movimento.

Strawinskij distribuì invece, ne *Le Sacre du Printemps*, canti da uno a sette altezze di continuo mescolate fra loro, garantendo a chi ascolta una forma di riconoscibilità (anche se spesso variata e dilatata nel tempo).

Gli esempi che prenderemo in considerazione più diffusamente sono due brevi pagine di Debussy e Webern, accumulate dall'identico percorso formale ternario (ABA). Nei suoi accenni sulla ripetizione Debussy non dimostra di esserle contrario bensì di ritenerne sclerotizzate le movenze. Parla di "riempimento frettoloso e superfluo", di noia procurata dagli echi e auspica un'accezione "psichica" del ritorno che la ripetizione presuppone. Anche se non appariscente l'uso della ripetizione è una delle caratteristiche del linguaggio debussiano, che da una retorica di tipo oratorio e

teatrale si evolve in nuove associazioni e montaggi. Si potrebbero citare a questo proposito le 15 ripetizioni (in continue metamorfosi di scrittura, armonizzazione o prosecuzione) del tema del *Prélude à l'après-midi d'un faune*, oppure le 21 varianti sulle note che derivano dal nome Haydn nell' *Hommage à Haydn* del 1909 (per le radici di questo atteggiamento si possono anche enumerare le 840 ripetizioni prescritte da Satie nel suo *Vexations*, 1893).

Per quel che riguarda *Page d'album* (es. 1, breve pezzo d'occasione scritto — ma non pubblicata — nel 1915), si tratta di una canzone ternaria (A B A) più una coda.

La prima sezione è divisa in tre semifrasi di quattro battute ciascuna con schema A B B. Per la melodia ci si serve solo di cinque note distribuite in due incisi (a a' a' b a' b). In realtà il materiale melodico si riduce a quattro note, dato che il Si che si aggiunge a batt. 7 fa parte di una trasposizione del modello precedente. Le prime due battute vengono lasciate in grande incertezza sulla centralità armonica, per scaricare il senso di riposo (ma non di conclusione) su batt. 3-4. Si noti anche la maggior distensione dell'accompagnamento da batt. 3, oltre al fatto che il primo movimento di batt. 1 sia stato lasciato in pausa per introdurre solo in seguito la funzione destabilizzante — o di moto — dell'armonia. Se si guarda alla progressione dei bassi si può riconoscere la semplicissima cadenza IV-II-V-I, anche se solo gli ultimi due sono armonizzati con fondamentale al basso. La terza semifrase riprende in eco il secondo inciso della prima, naturalmente con armonizzazione diversa. Vi è una continuità con gli incisi successivi, derivati da una condensazione del precedente e da una trasposizione alla terza superiore. Già l'inciso precedente, con la sua discesa di terze, si poneva come arco melodico particolare, per cui la metamorfosi da inciso melodico al successivo inciso strumentale avviene senza fratture. Per ultimo si noti il cambio di metro portato dalla costruzione di incisi di quattro note (da batt. 7). Dal punto di vista armonico troviamo, alla mano sinistra, due strati di pedale, uno inferiore di Re — in battere — ed uno superiore — in levare — formato dal bicordo Do-Mi. Mobile è il movimento cromatico nella parte intermedia, che in corrispondenza dell'innalzarsi di 3ª del canto scatta invece di tono. L'insieme di questi movimenti crea comunque delle armonie la cui complessità deriva dalla sovrapposizione di tre strati indipendenti (un sistema derivato dall'idea di pedale ma sviluppato in seguito dall'armonia tardo-romantica). Sul loro grado di funzionalità riportiamo quanto Debussy stesso scrisse:

Non siete capaci di ascoltare gli accordi senza chiedere di vedere la loro carta d'identità e le loro caratteristiche? Da dove vengono? Dove vanno? Ascoltate. È sufficiente.

La sezione B (da batt. 13) ha in piccolo (2+2+2) la stessa configurazione della precedente (A B B). Viene marcata

una differenza con A sia per la tonalità (che sembra derivare da una cadenza al VI b), sia per la stasi armonica che per la mancanza di melodia. Le affinità con quanto udito finora stanno nell'armonia (dilatazione di quanto presentato a batt. 1, una settima di dominante di Lab che utilizza la scala col IV innalzato), nell'accompagnamento (preso da batt. 3) e nella figurazione in arpeggi, che dilata gli archi di quattro note precedentemente esposti. Il primo inciso è completamente discendente, basato su una 9ª di dominante con una cadenza (di quelle che Debussy utilizzava per sostituire quelle con ascesa di IV) che ne spezza la caduta. Le due coppie di battute successive propongono modelli inconclusi di arpeggi ascendenti, che mettono in risalto la nota alterata (4ª aumentata) finale. La seconda coppia termina (batt. 19) con un La che è anche la stessa nota con cui si apre la prima sezione, portando quindi alla ripresa (segnalata anche dal ritenuto).

Vengono leggermente modificati (in base a quel principio di continua alchimia armonica) gli accordi delle prime due battute mentre uguale è la cadenza conclusiva. La prosecuzione prende spunto da un inciso interno — tre note — presente in coda alla prima semifrase (come puntare il riflettore su di un frammento apparso in secondo piano, tecnica già presente in alcune Sonate). Viene utilizzato con permutazione caleidoscopica oppure come ostinato (riprendendo l'idea di batt. 11-12). Tutto si sovrappone ad una variazione delle prime due battute della seconda semifrase (si conserva il pedale di Re e la coppia di note ripetute, ma con amplificazione su tre ottave). Lo schema d'accompagnamento si ripete due volte mentre l'ostinato interno acquista progressiva intensità ritmica. Stesso schema si ripresenta nelle quattro battute successive, su di un'armonia di dominante statica, arricchita da una 11ª non risolta. Si noti come le otto battute, con armonie differenti, vengono tutte *trapassate* da un'identica sequenza melodica. A batt. 31 inizia la coda, che sovrappone l'inciso iniziale alla giusta armonia di tonica. A rendere ancora provvisoria la conclusione giunge prima il Reb del basso, quindi una settima di dominante di Dob che convoglia sul Mi (enarmonico di Fab) ancora della tensione. Separato da una battuta dal precedente (e trasportato un'ottava sotto) giunge anche il secondo inciso, supportato da un basso ascendente. Al La d'arrivo si ripete la presenza della coppia cromatica sul Fa, questa volta invertita ed armonizzata nell'ambito di una progressione di basso di V discendenti (dal Mi sul levare di batt. 35 si arriva al Fa della battuta conclusiva, e anche questa progressione è un' amplificazione di quella sentita a batt. 2-4, ma con un ritmo di che per le prime 3 note è di un movimento e per le successive 3 di una battuta). Un ultimo appunto è per la cadenza conclusiva, III-I, che ripropone lo stesso rapporto sviluppato fra batt. 14 e 15.

A proposito della successiva op. 6 Webern scrisse:

Si presentano come brevi forme vocali, per lo più tripartite. Il legame tematico non si conserva neppure all'interno di ciascun singolo movimento. Ciò si è imposto non senza uno sforzo di volontà, come aspirazione ad esprimere il continuo modificarsi del contenuto.

Sono osservazioni da cui emerge la difficoltà di assimilare quella tecnica di variazione continua ritenuta da Schönberg (che trasmetteva anche ai suoi allievi l'ossessione del voler proseguire un rapporto dialettico con le forme tradizionali) indispensabile per l'evoluzione delle composizioni. Il personale rifiuto dei concentrati accumulativi basati sulla stratificazione (il cui collasso era una delle figure retoriche che più identificavano il cosiddetto "espressionismo") portava a scegliere con cura gli elementi in gioco e la loro distribuzione nel tempo. In alcuni lavori della sua prima fase ed in molti del periodo dodecafonico Webern inventò brevi forme simmetriche che potessero garantire la famosa "coerenza" senza rinunciare alle proporzioni della musicalità.

Il IV movimento del quartetto op. 5 (es. 2) si divide formalmente in tre sezioni di 6, 4 e 3 battute. Tutte le sezioni sono separate da una pausa di un ottavo, pausa che compare anche a un terzo della prima sezione e prima dell'ultima ascesa di semicrome (creando così una simmetria a specchio).

Appare subito evidente come si cerchi di utilizzare poco materiale, imprimendogli forme diverse. Questo naturalmente anche con la complicità dell'elemento timbrico (vi intendiamo la distribuzione delle altezze, i modi d'attacco e le dinamiche) che assieme al più generale percorso dinamico forma un grafico autonomo all'interno dell'opera. I bicordi che compongono i tremoli iniziali di I e II violino riappaiono (dal levare di batt. 3) come accordi pizzicati e frammento melodico discendente. Questo inciso viene ripetuto una V sotto a batt. 4 — II violino — mentre ancora l'inciso iniziale (spostato 3 ottave sotto) ricompare a batt. 4 al violoncello, attaccando contemporaneamente all'ultima nota dell'inciso precedente. È un primo segnale di maggior reattività fra le parti, che da questo punto in poi si intersecano l'una sul finire dell'altra. Il tutto disegna un complessivo moto discendente, dai registri acuti iniziali (privati della banda grave) alle estreme note del violoncello di fine sezione. La viola ripete tre volte un'inciso (sempre con medesima forcilla dinamica) ascendente di grado, l'ultima volta con ritorno di volta, e proprio la sua relativa simmetria e linearità lo porta ad essere percettivamente centro melodico della sezione (si vedrà come la sezione conclusiva riprenda questo inciso dandogli la luce del primo piano). Dal levare di batt. 5 appare un canone in ottava fra I violino e violoncello. Si noti che questo inizia con la nota Do sul levare di batt. 5, Do che proviene da uno spostamento di ottava rispetto alla nota che lo precede. Se si osserva la parte di violoncello a batt. 4 si può notare come l'inciso discendente termini sul Do grave (batt. 5) proprio in tempo per entrare in canone di ottava con il I violino. Un'ultima annotazione riguarda

il raddoppio dei valori centrali del canone (parte di violoncello). Già a questo punto possiamo rilevare l'eterogeneità degli elementi in gioco (macchie di colore, pedali, arpeggi, richiamo al contrappunto severo, brevi frammenti melodici), il tutto naturalmente posto a galleggiare in uno spazio asimmetrico. Si veda anche come, avvicinandosi alle regioni gravi, vi sia un aumento di densità e sovrapposizione, quasi una perdita progressiva della "claritas" iniziale. La sezione viene conclusa da un'inciso ascendente (che equilibria i precedenti incisi discendenti). Una figura uguale conclude (a valori più dilatati) la sezione centrale e quella conclusiva (con accelerazione finale), tutte e tre segnalate da un ritardando che nelle prime due volte si estende anche alla figura ascendente. Tutte e tre gli incisi si compongono di sette note distribuite in un'intervallazione di 15<sup>a</sup> minore, molto simile alla 11<sup>a</sup> aumentata degli incisi discendenti (notare che l'inciso di batt. 10 sia una 5<sup>a</sup> sotto il precedente). Si può considerarli un riassunto della velocità di scorrimento delle singole sezioni: prendendo il primo come unità di riferimento il secondo è più disteso ed il terzo riassume il carattere di condensazione (si veda anche l'assenza di ritardando) della sezione finale.

La sezione centrale propone un materiale più omogeneo e gerarchizzato, basato su varie caratterizzazioni del ripetere. Il livello più elementare è dato dai pedali di violoncello e II violino, quello in funzione di accompagnamento lo prende la viola pizzicata (viene utilizzato un'accordo spezzato di 5<sup>a</sup> eccedente con inserzione di pause in funzione segnaletica di esaurimento). Anche il I violino utilizza una sequenza di note (questa volta quattro) ma le articola ritmicamente in maniera tale da farle assomigliare ad un brandello di melodia. Le pause alla viola, la nota lunga al I violino e le quattro forcelle dinamiche discendenti segnalano il concludersi della sezione, ancora una volta suggellato dall'inciso ascendente. La sezione di coda concentra in una battuta e mezzo gli elementi conclusivi della sezione A. Il I violino porta alla luce del registro acuto l'inciso melodico della viola a batt. 5 (identica idea la troviamo nel finale del II Preludio di Debussy), II violino e viola riprendono in ottava l'inciso del canone, seguiti subito dal violoncello mentre un'accordo pizzicato (anche questo riferimento rovesciato — qui appare al registro grave — di quello che troviamo sul terzo movimento di batt. 2) separa l'ultima apparizione dell'inciso ascendente.

