

ASPETTI TECNICI E SVILUPPO STORICO DEL SISTEMA 'ESACORDALE' DA DEBUSSY IN POI

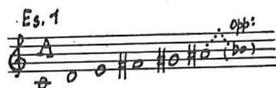
La successione melodica di sei toni si affaccia timidamente alla luce della letteratura musicale (e non poche volte a titolo di 'curiosità') tra la fine del '700 e l'inizio della seconda metà dell' '800 (da Mozart a Rossini, da Liszt a Borodin...).

Ma solamente con Debussy la scala esacordale (o esatonale) si pone alla base di un vero e proprio sistema e viene ad inserirsi in un preciso contesto armonico e contrappuntistico.

Si tratta di un sistema 'atonale' che si rivela in un periodo nel quale il post-wagnerismo tendeva a lacerare sempre di più la convenzionalità del tono tradizionale per mezzo delle concitazioni cromatiche; le quali, esasperando le cariche di tensione dei moti armonici e melodici, avrebbero portato come ultima conseguenza alla dodecafonìa.

Il sistema esacordale è caratteristico per la sua staticità, per la mancanza di qualsiasi spinta attrattiva fra i propri elementi accordali e melodici e per la completa assenza di zone dissonanti (cioè di 'tensione').

Alla base del sistema esiste un unico tipo di scala: sei suoni a distanza di tono l'uno dall'altro e allo stato di assoluta 'parità di diritti' fra di loro. Tale scala — per dirla alla Messiaen — costituisce un sistema a « trasposizioni limitate ». Infatti, scelta come modello-base, per esempio, la scala:



contrassegnata dalla sigla A, risulta evidente che l'unico trasporto può avvenire soltanto a distanza di semitono (superiore o inferiore,

Ciò comporta un 'ibrido' che fa perdere all'esacordalità il suo carattere distintivo atonale e conduce — per necessità — a procedimenti cromatici.

In tal modo si apre una nuova prospettiva: quella cioè della possibilità di una specie di 'sconfinamento' del sistema esacordale in 'territorio' tonale. Nel senso che l'esacordalità (soprattutto sotto il suo profilo armonico) si presta a una particolare interpretazione nell'ambito dell'armonia cromatica ed enarmonica del tono tradizionale.

Ogni accordo esacordale — dal piú semplice al piú complesso — trova infatti una corrispondenza esatta (e interpretazioni assai diverse) nel campo opposto:

Cosí la triade:  'vista' sotto l'aspetto cromatico, si

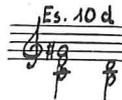
definisce come una triade eccedente di Do; e 'vista' sotto l'aspetto

enarmonico si presenta come:  e cioè la triade eccedente

di La bemolle: accordo della stessa natura del precedente, ma che appartiene a un'ambientazione tonale diversa. La stessa triade, 'studiata' sotto l'aspetto 'melodico' (cioè di accordo 'apparente') si pone sotto una luce ancora diversa. E molte sono le interpretazioni possibili quando si pensi, per esempio, che il Sol diesis dell'accordo presentato per primo può apparire in funzione 'melodica' di appog-

giatura del la  o, se si vuole, il Do e il Mi si possono

sentire come doppie appoggiature di Si e Re e cosí via.



In tutti i casi, ogni accordo esacordale portato in ambiente tonale, perde il suo carattere di 'indifferente consonanza' per riprendere il 'piglio' di accordo 'dinamico' e perciò dissonante e risolvente.

Gli accordi di quattro suoni corrispondono (scegliendo una delle piú ovvie interpretazioni possibili) alla settima di dominante con

quinta 'alzata':  quelli di cinque, alla nona di

dominante con quinta 'alzata': 

e quelli di sei, alla nona di dominante con quinta 'alzata' e 'ab-

bassata': 

Se consideriamo poi una nona del genere (saltando per brevità le considerazioni sugli altri accordi piú semplici) sotto il profilo delle sue possibili trasformazioni enarmoniche, avremo sei inquadrature dell'accordo dato in sei tonalità diverse (dato che ogni suono può essere considerato — a turno — fondamentale di un nuovo accordo, equivalente a quello 'base').

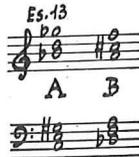
Es. 12



in Fa in La in Do# in Mi in Sol in Si

Se si pensa poi che l'accordo preso in esame può avere moltissime risoluzioni 'ingannate', 'eccezionali' ecc., fra le quali un collegamento del genere:

Es. 13



A B

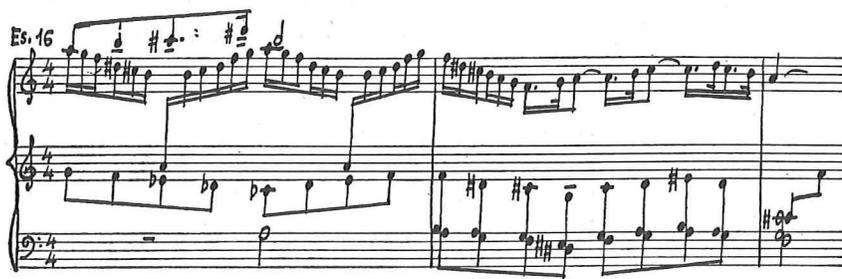
Le due linee sovrapposte espongono — ciascuna — la serie completa dei 6 suoni.

In *Feux d'artifice* (l'ultimo dei preludi per piano) il 'totale' armonico del sistema viene espresso in una struttura che distribuisce in eleganti arpeggi la serie esacordale:



C. DEBUSSY, *Douze préludes*, vol. 2°, n° 12 (Durand & Cie Ed., Paris).

In *Cloches* (da *Images*, per pianoforte) è presente una trasparente polifonia piena di movimento. Le linee sovrapposte si muovono con agile indipendenza entro il campo del 'totale esacordale':

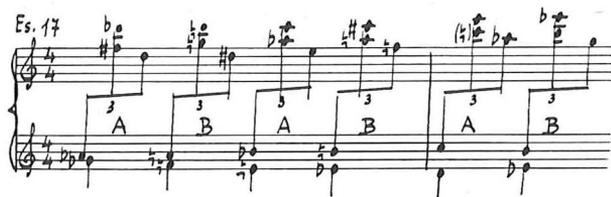


C. DEBUSSY, *Images* (2): *Cloches à travers les feuilles* (Durand & Cie Ed., Paris).

Debussy però si è reso conto delle debolezze e delle limitazioni insite nell'esacordalità e ha trovato alcune soluzioni per esulare dai chiusi confini del sistema e per apportarvi nuovi elementi vitali; ricorrendo anzitutto alle indicazioni della 'doppia' esacordalità.

In *Jardins sous la pluie* (da *Estampes*, per pianoforte) il moto pendolare — dal sistema A a quello B — delle successioni armoniche non provoca situazioni tese o momenti di concitazione — nonostante il cromatismo di 'fondo' — ma costituisce quasi una zona di colore

piú acceso, nella tranquillità di 'verdi' trasparenze del contesto precedente:



C. DEBUSSY, *Estampes: Jardins sous la pluie* (Durand & Cie Ed., Paris).

Debussy ha trovato inoltre una felice evasione dalle costrizioni del 'puro' sistema per mezzo di un geniale compromesso: l'inserimento cioè di armonie assolutamente tonali (quasi sempre settime e none di dominante) nel filo del processo lineare esacordale. Così in *Tombeau de Nàiades* (da *Trois chansons de Bilitis*, per canto e piano) la serie di none ascendenti per tono permette, oltre tutto, di 'percepire' le terze in 'levare' delle due parti piú acute in 'funzione' di note di 'passaggio', ciò che rende il passo particolarmente scorrevole e senza peso:



C. DEBUSSY, *Trois chansons de Bilitis: Tombeau de Nàiades* (Ed. Jobert, Paris).

In altri casi Debussy fa 'camminare' gli accordi a 'passo di tono' senza che la linea conducente porti a completamento l'intera serie esacordale. Tuttavia, nel contesto armonico sono presenti anche quei suoni che non risultano espressi nella pura linearità melodica. Così in *Pelléas*, una serie di cinque accordi di nona, impostati nell'ambito della scala discendente di tipo A, porta, nella linea superiore, i suoni: Sol diesis, Fa diesis, Mi, Re, Do. Il Si bemolle dell'ultimo accordo

(nel basso) completa l'esacordo:

Es. 19

et l'on ne revient d'auprès

C. DEBUSSY, *Pelléas et Mélisande*, Atto 1°, p. 39 (E. Fromont Ed., Paris).

Ancora in *Pelléas*, una serie discendente di quattro accordi di settima è come 'sorvegliata' da un pedale — grave e acuto — di Fa diesis. Nel caso in parola — particolarmente interessante — il suono piú grave e i due piú acuti di ogni accordo esprimono — nella successione dei loro quattro 'tempi' — un completo esacordo di tipo A (presi nel loro complesso, s'intende), mentre il suono 'centrale' di ogni accordo delinea soltanto un frammento dell'esacordo di tipo B

Es. 20

Et je ven-drais sa-voir

C. DEBUSSY, *Pelléas et Mélisande*, Atto 5°, p. 260 (E. Fromont Ed., Paris).

È il punto culminante e il 'primo modulo' d'una lunga progressione di settime che comporta una graduale discesa delle armonie dalla zona acuta a quella grave. L'ostinato e ossessivo martellare del Fa diesis, che si moltiplica in ottave lungo tutta l'estensione verticale

possibile, si contrappone al continuo cedimento degli accordi che degradano senza 'remissione'. Come l'esperato 'desiderio di sapere' di Goulaud (che si aggrappa, inutilmente, all'ultima impossibile speranza) frana, inevitabilmente, intorno all'uomo e alla sua vana domanda.

L'ESACORDALITÀ DOPO DEBUSSY

La finestra aperta da Debussy sul paesaggio dei sei suoni ha attirato molti musicisti di svariate tendenze e ha offerto loro un 'punto di vista' dal quale partire per nuove scoperte sonore.

Ravel, nel terzo tempo della sua *Sonatina* per pianoforte, presenta una serie di cinque triadi maggiori, disposte in ordine discendente di tono (un'esacordalità incompleta, ma significativa) affidata alla mano sinistra, alla quale viene contrapposto un elemento tematico dato alla mano destra, che si sovrappone al 'colore' esacordale della zona inferiore, con un proprio originale 'colore' modale (cfr.: 1° tempo).



M. RAVEL, *Sonatine* (Durand & Cie Ed., Paris).

Anche Poulenc — per citare ancora un francese, fra i molti — nel quarto tempo della *Sonata* per 2 pianoforti escogita un'elegante *trouvaille*: il secondo pianoforte esegue con la mano sinistra una completa scala esacordale (di tipo A) che attraversa come una freccia l'ostinata immobilità dell'accordo di Do maggiore, sul quale batte e insiste irremovibile il primo pianoforte. La mano destra del secondo pianoforte invece è 'combattuta' fra l'esecuzione di un accordo di Do maggiore (in concomitanza col primo pianoforte) e quella di un successivo accordo di natura esacordale. Evidentemente le note Do e Mi rappresentano il terreno comune sul quale fiorisce la coesistenza

‘abbastanza pacifica’ dei due sistemi — tonale ed esacordale — sovrapposti:

F. POULENC, *Sonata per due pianoforti* (Ed. Max Eschig, Paris).

Nei paesi di lingua tedesca, di grandi tradizioni tonali o legati a più vicine tendenze cromatiche di marca wagneriana, l'esacordalità pura non ha trovato grande credito, essendo poco congeniale al sentimento di musicisti tendenzialmente portati a realizzare precise configurazioni plastiche e decise strutture contrappuntistiche. Si trova comunque nelle composizioni degli autori della 'Scuola viennese' qualche esempio di 'doppia esacordalità'. La quale, nella propria equivocità, si presta ad essere valutata dal punto di vista tecnico anche con due diverse interpretazioni (doppia esacordalità = cromaticismo ed enarmonia tonali).

Schoenberg, nel *Pelléas*, espone su doppia fila una serie di triadi eccedenti che procedono per moto divergente; si tratta di 'situazioni' armoniche facilmente avvertibili come alternanze di accordi esacordali del tipo A con altri di tipo B: alternanze che mettono però in particolare evidenza l'aspetto cromatico dei collegamenti e il clima di tesa drammaticità che li determina:

SCHOENBERG, *Pelléas und Melisande*, op. 5, p. 52 (Universal Ed. A. G. Leipzig).

Anche Berg, nella *Sonata* per pianoforte op. 1 (alternando sempre accordi appartenenti ai due gruppi esacordali), scrive:

A. BERG, *Sonate für Klavier, op. 1* (Rob. u. W. Lienau, Berlin, poi della Universal Ed.).

(il Mi bemolle del primo esempio e il Fa diesis del secondo rappresentano due lievissime evasioni dall'ambito del doppio sistema).

In Italia il sistema esacordale è stato accolto con simpatia da parecchi musicisti, cominciando da quelli della 'giovane scuola'.

Puccini, sempre attento a cogliere ogni suggerimento « dal di dentro e dal di fuori », ha visto in alcuni aspetti dell'esacordalità i motivi più adatti per caratterizzare situazioni, personaggi e ambienti del suo teatro.

In *Madama Butterfly*, il frammento esacordale del secondo atto:

G. PUCCINI, *Madama Butterfly*, atto 2° (2ª parte), p. 368 (Ed. Ricordi, Milano).

sottolinea una mortificante delusione della protagonista.

L'esacordalità conferisce una fantasiosa tinta di esotismo a molte scene della *Fanciulla del West*. Nel primo atto, la salita per toni di sei triadi eccedenti (che prepara una importante 'ripresa' tematica),

si apre in divergenza rispetto alla discesa per salti del basso:



G. PUCCINI, *La fanciulla del West*, atto 1°, p. 34 (Ed. Ricordi, Milano).

All'inizio del secondo atto, una strana linea serpeggiante esacordale (che vuole 'definire' un buffo personaggio) è sostenuta da un pertinente contesto armonico:



G. PUCCINI, *La fanciulla del West*, atto 2°, p. 181 (Ed. Ricordi, Milano).

Sempre nel secondo atto, una linea discendente melodica (un po' fiorita) per toni trova il suo completamento e la sua interpretazione armonica negli accordi di nona che l'accompagnano:



G. PUCCINI, *La fanciulla del West*, atto 2°, p. 181 (Ed. Ricordi, Milano).

Ancora: all'inizio del terzo atto, una linea vocale che si muove per toni (una specie di recitativo 'aperto') si eleva dall'atmosfera stagnante e tragica di una livida 'alba invernale'. Un doppio pedale

(di La e di Mi bemolle nel registro grave) incupisce il senso di misteriosa *suspense* che sovrasta la situazione scenica:

Es. 30

da... sei tutte le mance di die... ci set-ti-ma-ne pur di De-na-gi-di-tro du-na so... La

G. PUCCINI, *La fanciulla del West*, atto 3°, p. 247 (Ed. Ricordi, Milano).

Mascagni ha trovato nel sistema esacordale un prezioso aggancio per i propri simbolismi e per le proprie 'giapponeserie'. L'orientalismo di maniera che informa molte pagine dell'*Iris* si risolve in una personale e, spesso, ingegnosa interpretazione coloristica del sistema dei 'sei suoni'.

Nel terzo atto dell'*Iris* stessa, tre linee che si muovono per 'convergenze' propongono una discesa per gradi delle due parti superiori disposte a terze parallele, lungo un intero esacordo, mentre la parte grave sale — per moto contrario — con un 'passo' di terze maggiori (o corrispondenti quarte diminuite):

Es. 31

P. MASCAGNI, *Iris*, atto 3°, p. 255 (Ed. Ricordi, Milano).

Piú avanti, nella stessa opera, si trova un altro esempio di esacordalità 'orizzontale' condotta per divergenza di parti: le due superiori infatti salgono per gradi, sempre a terze, mentre quella infe-

riore scende per gradi. La 'risoluzione' conclusiva avviene sull'accordo di Sol bemolle maggiore, in 'zona tonale':



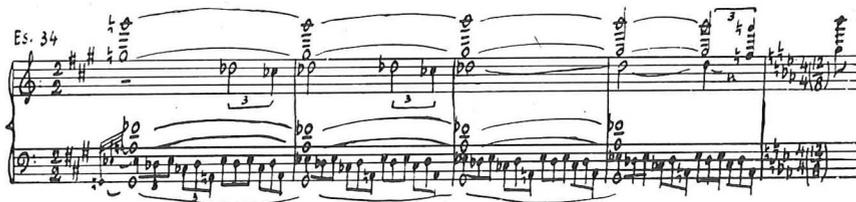
P. MASCAGNI, *Iris*, atto 3°, p. 268 (Ed. Ricordi, Milano).

Anche Pizzetti non è rimasto insensibile alle attrattive esatonali. Nel *Fra Gherardo* — seppure come 'macchia di colore' nel colore modale che prevale nel complesso della composizione — qualche pagina presenta una polifonia strumentale di trasparente colore esacordale:



I. PIZZETTI, *Fra' Gherardo*, atto 1°, p. 57 (Ed. Ricordi, Milano).

Sempre nel primo atto di *Fra Gherardo*, un breve episodio si delinea nell'ambito di un unico ampio accordo esacordale:



I. PIZZETTI, *Fra' Gherardo*, atto 1°, p. 65 (Ed. Ricordi, Milano).

Un caratteristico inciso melodico (che passa dialogando fra le parti e assume varie figurazioni ritmiche) si avvia alle ultime dissolvenze e smorza il suo 'nativo' colore modale, immergendosi nella

vaga e melanconica atmosfera dell'esacordalità. Come il crepuscolo che trascolora e incupisce nel cielo, come il turbamento che scende nell'animo travagliato di Gherardo.

Nel primo atto della *Francesca da Rimini* di Zandonai, la contrapposizione di accordi e di linee che si muovono con passo semitonale lungo direttrici di marcia contrastanti provoca una continua alternanza fra armonie esacordali di tipo B ed A:

Es. 35

ch'è non ven-ga! cor-re-te, don-ne, in-da-te gli'm-con-so-an-da-re gli'm-con-...-so

B A B A cc.

R. ZANDONAI, *Francesca da Rimini*, atto 1°, p. 73 (Ed. Ricordi, Milano).

I procedimenti cromatici, il moto contrastante dei disegni melodici e l'ansia ritmica del sincopato che sostiene la spinta delle progressioni armoniche, determinano un clima di acuta tensione sonora che vuole esprimere musicalmente il conflitto di sentimenti che opprime gli spiriti di Francesca al momento del suo incontro con Paolo.

Nel secondo atto della stessa opera si trova, fra i tanti, un curioso caso di 'doppio sistema' che mette a confronto procedimenti cromatici delle parti acute con passi di terze minori (o corrispondenti seconde eccedenti) delle parti gravi; tutto si muove secondo un piano di alternanze fra esacordi di tipo B e altri di tipo A:

Es. 36

B A B A ecc.

R. ZANDONAI, *Francesca da Rimini*, atto 2°, p. 153 (Ed. Ricordi, Milano).

La tumultuosa successione degli accordi si presenta come ampli-

ficazione musicale dell'altissimo grido di Francesca, atterrita dinanzi allo sciagurato ferimento di Malatestino.

Nei *Cavalieri di Ekebú* dello stesso Zandonai, la sarcastica e 'diabolica' risata di Sintram viene lanciata lungo una rapida traiettoria di suoni sibilanti che girano vorticosamente intorno all'asse esacordale:



R. ZANDONAI, *I cavalieri di Ekebú*, atto 1°, p. 16 (Ed. Ricordi, Milano).

La citazione di autori e di materiale musicale 'presenti alle bandiere' dell'esacordalità nella prima metà del secolo ventesimo, potrebbe essere tirata in lungo; ma per necessità si dovrà limitare ai casi di particolare originalità.

Strawinsky, nella *Symphonie de psaumes*, taglia, con una precisa 'retta' esacordale, la diatonicità che delinea un celebre 'modulo':



I. STRAWINSKY, *Symphonie de psaumes*, p. 46 (Ed. Boosey & Hawkes, London).

Bartók dedica — nel quinto volume del *Mikrokosmos* — un 'esercizio', al mondo dell'esacordo: una piccola ma originale composizione impostata a modo di canone a 'specchio verticale':



B. BARTÓK, *Mikrokosmos*, vol. 5° (Ed. Boosey & Hawkes, London).

Gershwin, nella *Rhapsody in blue*, una delle fondamentali composizioni del repertorio semi-leggero (o semi-pesante, a seconda dei punti di vista) americano, prospetta un caratteristico procedimento 'per divergenze' che dispone movimenti cromatici a guida di successioni accordali di pura marca esacordale:



G. GERSHWIN, *Rhapsody in blue* (Ed. Ricordi, Milano, ed. '49).

In molta musica leggera, jazzistica e da ballo — soprattutto in quella di origine americana (nella quale l'improvvisazione ha determinato non pochi moduli armonici e formali) — le cadute accordali in successione di toni implicano — particolarmente dopo il 1930 — l'uso di brevi serie di triadi, di settime o di none, che procedono in parallelismi ascendenti o discendenti. Procedimenti certamente non lontani da quelli di certe pagine debussiane in senso tecnico, anche se lontanissimi quanto a significato.

In *Rhapsody Ir* di Duke Ellington, la serie delle quarte e seste (semplici o 'arpeggiate') raddoppiate in ottava, scende gradualmente lungo una perfetta linea esacordale:



DUKE ELLINGTON, *Rhapsody Ir* (Robbins Mus. Corp., New York, Ed. Curci, escl. per l'Italia).

Ogni sistema prende dimensione e vita in proporzione della sua aderenza alle correnti di pensiero che decidono le sorti di un determinato momento storico. Il sistema esacordale è stato, per mezzo secolo, una delle componenti di 'linguaggio' piú vive della lettera-

tura tardo-romantica e moderna, nonché uno dei fermenti decisivi nel processo di trasformazione e di dissolvimento del sistema tonale. L'esacordalità, infine, è stata come assorbita nell'ambito del 'totale cromatico' della dodecafonia (non si dimentichi che anche il doppio sistema esacordale presenta un 'totale' di 12 suoni) che ha compreso in sé, sintetizzandole, tutte le forze d'espansione per lanciarle verso la conquista di nuovi spazi, oltre le Colonne d'Ercole di un mare aperto a tutte le più ardite avventure.

RENATO DIONISI