

L'atavisme sur la voie de la modernité **Aspetti compositivi in Frank Martin**

di Ananda Olita

La lettura della figura di Frank Martin all'ombra dell'ultimo Ansermet – ossia del direttore d'orchestra ginevrino che all'alba del 40esimo anniversario della nascita dell'Orchestre de la Suisse Romande ha voluto consacrare la propria immagine di meticoloso conduttore nonché di promotore delle opere dei periodi classico e romantico – ha eclissato aspetti teorico-compositivi relativi al compositore svizzero che, se riconsiderati, porrebbero sotto nuova luce la sua costante attenzione ed aderenza ai problemi stilistici che si andavano definendo sin dagli inizi del XX secolo. Rifiutando di prendere in considerazione le nuove produzioni della musica contemporanea – fino a quel momento sezione imprescindibile dei concerti dell'O.S.R. –, Ernest Ansermet obbligherà i compositori a rivolgersi ad altre orchestre della Svizzera tedesca o all'estero per interpretare le loro opere recenti (è il caso dello stesso Martin): una manovra politica che comporterà indubbiamente la perdita della reputazione di essere uno dei più attivi «*foyers de propagande en faveur de l'art moderne*» che l'O.S.R. si era conquistata negli anni 30.¹ Accantonando dunque le etichette di conservatore e classicista, in cui lo hanno confinato l'operare in una città retrograda e la stessa amicizia che lo ha legato alla figura di Ansermet, mi soffermerò in questa sede più dettagliatamente sulla contestualizzazione di qualche aspetto della componente armonica che rappresenta in Martin indubbiamente la dimensione compositiva più importante, nonché tema centrale dei suoi scritti teorici. La corrispondenza tra Frank Martin ed Ernest Ansermet,² oltre a rivelare l'affinità spirituale tra i due musicisti e la sintonia delle loro opinioni sulla teoria musicale (in particolare in merito alla questione del ruolo della tonalità nella musica del XX secolo), ha contribuito a cristallizzare l'immagine di un Martin affezionato al linguaggio armonico tonale. Egli riconosce indubbiamente nel *sens tonal harmonique* la conquista più importante della musica occidentale, la riscoperta della naturale gerarchia esistente tra i suoni e definisce l'atonalità come un'architettura che esclude le leggi gravitazionali.³ In un'intervista con Jean-Claude Piguet, Martin riferisce:

Je suis convaincu que dans notre musique occidentale, qui comporte une harmonie, il y a des lois absolument fondamentales. Mais il ne faut jamais prendre ces lois pour des règles de style. Trop souvent, on les a confondues avec les règles qui nous ont été données par le XVII^e et le XVIII^e siècles. Les lois fondamentales de la musique consistent en des rapports de tonalité, où la quinte joue un rôle absolument dominant.

E prosegue:

Si l'on prend le terme de musique tonale dans un sens large, la musique modale en fait partie. Une particularité de la musique tonale classique est toutefois que, pendant toute une période, la même note reste note d'appui, c'est-à-dire tonique. Tandis que dans la musique modale on s'appuie à chaque moment sur une note différente. [...] Mais je pense que cela rapproche la musique modale de la musique chromatique, telle par exemple que je l'écris, en ceci: l'appui tonal s'y fait tantôt sur une note, tantôt sur une autre. C'est peut-être ce caractère-là qui m'a permis de joindre dans une même œuvre des éléments à la fois modaux et chromatiques.⁴

Il passo citato illustra il significato di tonalità così come inteso dal compositore. L'armonia che egli difende non è l'armonia funzionale classico-romantica, bensì un senso armonico ampio, sotteso da uno scheletro di relazioni di quinte, scardinato tuttavia da un suono principale di riferimento. In tale ottica qualsiasi altezza sonora del totale cromatico o inscritta in un ambito modale trova la sua collocazione perché riconducibile ad un sistema di organizzazione dello spazio sonoro non più vincolato dalle leggi armoniche tonali. Si tratta della ricerca di un nuovo equilibrio che partecipa al dissolversi dell'armonia tonale entro nuove modalità di organizzazione delle altezze e contestualmente al radicarsi di una visione dell'armonia fondata sul criterio della simmetria. È possibile constatare, nella produzione posttonale del primo Novecento, la presenza di procedimenti armonici il cui comune denominatore consiste nello sfruttamento della suddivisione simmetrica dell'ottava. Un procedimento costruttivo basilare risiede nel principio ciclico-intervallare, cui lo stesso Martin ricorre sovente in tutta la sua produzione. I cicli formati da una serie (da una nota fino alla sua ripetizione una o più ottave al di sopra) di n intervalli identici fungono da intelaiature strutturali di riferimento oppure danno luogo a collezioni di suoni simmetriche, come le scale per toni interi o quelle ottatoniche (due cicli di terze minori a distanza di semitono).⁵ Già in una delle sue prime opere, *Quatre sonnets à Cassandre tirés des Amours de Ronsard* (1921, per mezzosoprano, flauto, viola e violoncello), Martin ricorre, quale modello costitutivo dell'intera composizione, ad una collezione eptatonica di altezze che distribuisce, sia sul piano melodico sia su quello armonico, in modo da ottenere strutture simmetriche costruite sulla base di un criterio ciclico di intervalli di quinta (solo nel primo sonetto la successione delle sei quinte della scala eptatonica viene estesa ad una quinta contigua).

Successione delle altezze sonore: re (mi⁻) mi fa sol la si⁻ (si) do re

Successione di quinte: mi⁻ - si-fa-do-sol-re-la-mi-si



E p t a t o n i c a

Obbedendo ad una logica di collegamento basata su criteri «geometrici», e non più sulle leggi per il trattamento delle dissonanze o sul rapporto con l'armonia di tonica, Martin limita l'utilizzo di accordi appartenenti alla successione tonale, evita le sensibili, ricorre al sesto grado «dorico» conferendo alla composizione uno stilema arcaizzante. Analogo principio si riscontra in una delle sue opere principali dell'ultimo periodo, il *Concerto pour violoncelle et orchestre* (1965–66). La composizione, il cui *incipit* è stato definito dallo stesso autore come modale,⁶ è chiaramente pentatonico. Lo scheletro dell'intera composizione si genera dal continuo «scivolamento» di un modello pentatonico le cui altezze si muovono per intervalli di quinta (do-sol-re-la-mi, da cui sol-re-la-mi-si fino ad arrivare al mi[#]). Il diniego che Martin oppose alla proposta di cambiare il sol[#] in fa[#], suggeritagli da Ansermet (primo direttore della composizione),⁷ esplicita come le scelte dell'autore rispondessero ad un preciso e rigoroso ordine dotato di per sé di una intrinseca «centricità»: la libertà di salire o scendere nell'ambito del circolo delle quinte svincolata da qualsiasi tono di riferimento eccetto che dalla reiterazione, quasi figurativa-spaziale, della distanza di quinta. Altri elementi riconducibili a questo stesso criterio sono l'uso sistematico che il compositore fa dell'alternanza «simmetrica» di triadi maggiori e minori, che spogliano di direzionalità la composizione abbandonandola in un'altalenante centricità; o ancora l'uso di altre successioni simmetriche come quella di tritoni e terze maggiori della prima arpa e tritoni e terze diminuite della seconda arpa che è possibile verificare dalle annotazioni dello stesso Martin nei manoscritti di *Le Feu (Les Quatre Eléments, Studi sinfonici per orchestra, 1963–64; Esempio 1)*.⁸ La costruzione di una simmetria rappresenta uno dei principali mezzi per ottenere una «centricità», ossia una gravitazione intorno ad un centro sonoro – posto più o meno in rilievo – fondata però su principi differenti ed indipendenti da quelli della tonalità.

A dispetto di inveterate visioni storiografiche tendenti ad enfatizzare l'elemento di rottura (tonalità *versus* atonalità), il principio della simmetria accomuna pertanto le composizioni ancora interpretabili nell'ottica dell'armonia tonale con quelle che esulano ormai da quest'ultima. Non sarà difficile constatare come proprio uno specifico aspetto della tecnica simmetrica, ossia quello inversionale, giochi un ruolo decisivo nel metodo dodecafonico di Schönberg, dove investe non solo il noto procedimento di inversione (*Umkehrung*) della serie dodecafonica, ma anche la strutturazione interna della serie stessa, fondata sul concetto di combinatorietà inversionale.⁹ Un procedimento, quello dodecafonico, che in Martin, seppure introdotto solo tematicamente e non come mezzo per strutturare lo spazio

Handwritten musical score for a woodwind instrument, likely a clarinet, with vocal line annotations. The score is divided into two systems, numbered 8 and 9.

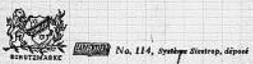
System 8:

- Vocal line: *mi, sib. es. lah. do. solb* / *fa. mi b. sol. reb. fa. dob*
- Instrument line: *8* *Con Fuoco*

System 9:

- Vocal line: *solb* / *dob* / *fa lah* / *mi b* / *do* / *solb* / *sib* / *mi b* / *fa* / *dob*
- Instrument line: *9*

The score includes complex chordal textures with many accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings such as *mf*, *f*, *ff*, *rit*, and *tr*.



Esempio 1: Frank Martin, *Les Quatre éléments. Études symphoniques* per orchestra (1963–64). Abbozzo della partitura con annotazioni d'autore, p. 35 (Fondo Frank Martin).

musicale, può essere agevolmente letto come l'altra faccia della medaglia di un compositore che ha trovato nel criterio simmetrico un *trait d'union* per sfruttare al tempo stesso le riserve tonali e quelle atonali.

¹ Claude Tappolet, *La vie musicale a Genève au vingtième siècle*, tome 1: 1918–1968, Genève, Georg Éditeurs, 1979, pp. 111.

² Ernest Ansermet, Frank Martin, *Correspondance: 1934–1968*, publiée par Jean-Claude Piguet, Neuchâtel, A la Baconnière, 1976.

³ Frank Martin, «A propos du langage musical contemporain», in *Schweizerische Musikzeitung*, 77, 1937, no. 18/19, pp. 501–505.

⁴ Frank Martin, Jean-Claude Piguet, *Entretiens sur la musique*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1967, pp. 50–52. Nella distinzione tra «lois» e «règles de style» è evidente come l'autore percepisca questo scheletro di relazioni di quinta come una legge naturale di un «senso armonico sovratemporale». Da notare inoltre l'anacronismo dell'autore nel considerare la musica modale un «sottoinsieme» di quella tonale. Entrambi i punti saranno trattati più dettagliatamente in una prossima pubblicazione della scrivente.

⁵ Elliott Antokoletz, «Interval Cycles in Stravinsky's Early Ballets», in *Journal of the American Musicological Society*, 39, 1986, no. 3, pp. 578–614.

⁶ In *Mitteilungen des Basler Kammerorchesters*, 130, 21. Januar 1967; Frank Martin, *A propos de...*, commentaires de Frank Martin sur ses œuvres, publiés par Maria Martin, Neuchâtel, A la Baconnière, 1984, pp. 143–144; *Alte und Neue Musik II*, Das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter Leitung von Paul Sacher 1926–1976, redigiert von Veronika Gutmann, Zürich, Atlantis Verlag, 1977, pp. 262–263.

⁷ Ernest Ansermet, Frank Martin, *Correspondance: 1934–1968*, op. cit., pp. 152–153.

⁸ Frank Martin, *Les Quatre éléments*, manoscritto (Fondo Frank Martin, Fondazione Paul Sacher); trascrizione diplomatica: 1° Harpe: mi sib re lab do solb; 2° Harpe: la mib sol reb fa dob.

⁹ Milton Babbitt, «Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants», in *Musical Quarterly*, 46, 1960, no. 1, pp. 246–259.