

L'armonia della “Dreigroschenoper” di Kurt Weill

1) “Barbara Song”

I riferimenti al **cabaret berlinese** investono tutti i parametri di questa *song*. Tuttavia, l'operazione di “**straniamento**” del modello di partenza, tipico di quest'opera, non riguarda tanto le strutture ritmico-melodico-formali (come avviene, ad esempio, nel neoclassicismo di Stravinskij), bensì essenzialmente il **trattamento armonico**.

Il problema principale affrontato (e risolto mirabilmente) da Weill fu senza dubbio quello di conciliare un saldo assetto tonale (tipico della musica di consumo e imprescindibile per l'estetica di Brecht) con soluzioni armoniche “nuove” che implicassero un uso più libero delle relazioni verticali. In altre parole, gli elementi estranei ad un impiego abituale delle relazioni armoniche avrebbero dovuto essere sufficientemente mascherati per risultare quasi inavvertibili ad un ascolto superficiale e bilanciati da altri procedimenti più usuali. Il fascino particolare di certa musica di Weill sta proprio in questo **equilibrio** pressoché perfetto, che la distingue nettamente da quella di altri autori che, al contrario, nel contaminare l'armonia tradizionale hanno teso quasi sempre ad evidenziare tali “corpi estranei” (Stravinskij, Prokofiev, Milhaud ecc.).

Il brano, come molti altri in quest'opera, è caratterizzato anzitutto dall'**ambiguità** tonale. Non a caso, sebbene esso si muova chiaramente fra le tonalità di do minore e fa minore, non si trovano alterazioni in chiave.

La melodia delle prime battute è molto vicina agli standard in voga nei cabaret berlinesi del periodo e altrettanto si può dire del modello scelto per l'accompagnamento, direttamente derivato dal *ragtime*; il trattamento armonico, al contrario, non è altrettanto tipico:

In particolare, il procedimento che si presenta per la prima volta a cavallo fra le batt. 7 e 8 e che viene reiterato in seguito è quasi un “marchio di fabbrica”. Esso può senz'altro essere spiegato a livello funzionale (un VI grado in primo rivolto con la terza minore che risolve su un I), ma conoscendo il modo di pensare di Weill, troverei più giusto descriverlo come un doppio “**slittamento cromatico**”, con il *mi bem.* in funzione di “perno” centrale:

Weill alterna sapientemente tratti tipici del suo stile armonico con soluzioni del tutto consuete. Ad esempio, la cadenza a fa min. è evitata a batt. 15-17, finendo su una quadriade con la settima al basso:

mentre a batt. 39-41 la stessa frase comporta una risoluzione del tutto “regolare”:

Si possono poi notare altri particolari illuminanti: il *sol bemolle* di batt. 26

non è altro che una quinta abbassata, ma sortisce un grande effetto proprio perché al di fuori degli schemi convenzionali del modello di riferimento, che avrebbe probabilmente presentato qui un comunissimo accordo di settima di dominante, o tutt'al più avrebbe proposto un *fa#* (quarta aumentata) con risoluzione sulla quinta *sol*. Il *sol bem.*, che non implica e infatti non produce alcuna risoluzione, diventa dunque soprattutto un mezzo per produrre un **colore straniante**.

Ancor più notevole, a mio avviso, è il *sol bemolle* di batt. 23:

Anche qui si può trovare un'interpretazione molto semplice (alterazione discendente della terza di un accordo di settima di dominante che risolve sulla sesta dell'armonia seguente), ma all'ascolto la successione risulta talmente eccentrica rispetto al contesto da essere addirittura corretta da alcuni interpreti!

Infine, quando finalmente, alla 27ma battuta, si afferma definitivamente la tonalità di fa minore, Weill mette un *si benolle* al basso,

evitando così la soluzione più “scontata” e riservandola per un secondo momento (infatti, a batt. 33 al posto del *si bem.* si trova il *do*, quinta dell’ accordo di fa minore). Si potrebbe considerare l’armonia

come una semplice nona sulla sottodominante. Tuttavia, **nel contesto** in cui si trova, il *si bem* pare una “nota sballata” e si ha quasi l’effetto di una **sovrapposizione di funzioni armoniche**, vale a dire Tonica e Sottodominante insieme (un procedimento comune, proprio in quegli anni, in alcuni autori coevi, come Stravinskij e Milhaud) o di una triade di fa minore con una **quinta sottoposta**.

Queste due interpretazioni, che qui possono apparire artificiose, acquisteranno forse più plausibilità nel seguito di questa analisi. Per ora mi limiterò a far notare che l’**armonia per quarte e per quinte** è un altro dei tratti caratteristici dello stile di Weill (presumibilmente ereditato dal suo maestro Busoni).

A dimostrazione di ciò basterà l’esempio seguente, tratto dalla *Kanonensong*:

La conclusione della strofa compensa la profusione di atteggiamenti armonici non convenzionali del resto del brano, immobilizzandosi su un accordo di fa minore:

2) “Seeräuberjenny”

Anche qui troviamo successioni armoniche del tutto estranee alla *ballata* da cabaret e ancor più “spinte” rispetto al brano analizzato in precedenza.

Ancora una volta, la tonalità non è precisata dall’armatura di chiave. Le strofe iniziano infatti in **do minore**, poi modulano a mi bem. minore e si concludono in **si minore**. La conseguenza di questo procedimento è che l’ascoltatore ha l’impressione che ogni strofa inizi un semitono sopra rispetto alla precedente (una vera e propria “**illusione acustica**”).

Lo “scheletro armonico” delle prime 22 battute di questa *song* è il seguente:

La successione A è una variante del doppio “slittamento cromatico” del quale ho parlato nell’analisi della *song* precedente:

mentre nella successione B lo slittamento è quadruplo:

Secondo la teoria tradizionale, gli aggregati **a1**, **a2** e **b** non sarebbero altro che rivolti di accordi di nona e undicesima:

Tuttavia, l’accordo **b** pare chiaramente una **sovrapposizione di quarte**. Nel brano, infatti, si presenta nella posizione seguente:

A questo punto, sarei tentato di definire similmente anche gli altri due accordi:

ma in questo caso l’interpretazione mi parrebbe piuttosto forzata.

:

Personalmente, ritengo che Weill tendesse a **fondere** le varie tecniche (accordi “tradizionali” per terze, accordi per quarte e accordi per quinte) **anche all’interno dello stesso aggregato armonico**, proprio per ottenere un risultato “audace ma non troppo”, in piena conformità con l’orientamento estetico del quale ho già parlato. A questi procedimenti vanno aggiunti quelli della **sovrapposizione di funzioni armoniche** e della **politonalità**.

Da questo punto di vista, l’aggregato **a1** nascerebbe da una **fusione** (meglio sarebbe dire **compenetrazione**) fra l’accordo di mi bem. minore e una sovrapposizione di quinte:



mentre l’**a2** trarrebbe origine da quella fra un accordo di si min. e una sovrapposizione di quarte:



Un'altra interpretazione (che non esclude quella precedentemente trattata, bensì coesiste ad essa e la integra) è quella che prende in esame quelle che ho definito “**note sbagliate**”, che in questo e in altri casi fanno pensare anche a una sorta di embrionale politonalità. Esse si palesano come tali solo a partire dalla battuta 15 dell’ultima strofa, che prevede la stessa armonizzazione ma un arrangiamento differente rispetto alle prime due.

In questo esempio mostro quella che avrebbe dovuto essere l’armonizzazione “corretta” del passaggio:

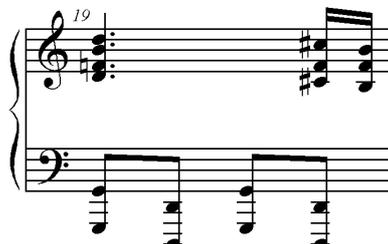


Ecco invece quello che ha scritto Weill:



L’impressione della sovrapposizione di due tonalità diverse (mi bem. alla mano destra e re bem. alla sinistra) è molto forte.

Subito dopo troviamo, però, una “normale” armonia di settima:



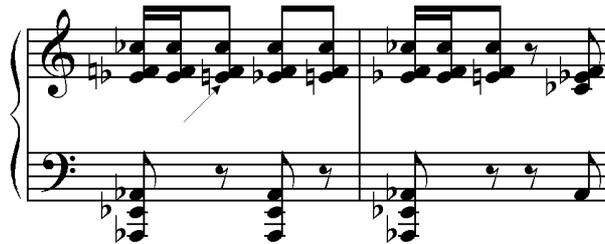
e infine il seguente accordo:



che è una trasposizione dell'aggregato **a1**:



Resta da dire che le figure di accompagnamento della *song* presentano costantemente **note di volta** che producono dissonanze a volte molto aspre, come in questo caso:



Le ultime battute delle strofe controbilanciano l'originalità e l'eccentricità armonica del resto della *ballade*, presentando successioni tradizionali e di sapore addirittura **arcaico** (come la *cadenza frigia* alla dominante di si min., che qui si presenta senza la terza):



3) “Liebeslied”

Questa magnifica *song* è forse l’esempio più perfetto dell’equilibrio raggiunto da Weill fra “novità” e “fruibilità”.

Ancora una volta, nessuna armatura in chiave: la tonalità di **mi bem. minore** si palesa (improvvisamente, come vedremo) solo 10 battute prima della fine e il resto del brano vaga attraverso vari centri tonali.

L’introduzione si apre con un accordo di **sol minore**, per poi proseguire con una serie di “slittamenti cromatici”, fino a raggiungere la dominante di **mi bemolle**:

The musical score shows two parts, I and II, in 8/8 time. Part I (measures 1-5) starts with a G minor chord and moves through a series of chromatic shifts in the bass line: G minor, F# minor, F minor, E minor, D minor. Part II (measures 6-10) continues the chromatic shifts: C minor, B minor, Bb minor, Ab minor, Gb minor, ending on a Gb minor chord.

Si noti che nella parte I della sequenza i collegamenti sono tutt’altro che convenzionali, mentre la parte II presenta una successione “classica”, con una settima di dominante posta in massima evidenza da un lungo **ritardo della terza**, paradigma di una tradizione che Weill cita solo per contraddirla immediatamente dopo.

Infatti, dopo questa preparazione, ecco come ci si aspetterebbe che cominciasse il *Valzer* seguente:

The score shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bass line starts with a whole note rest, followed by a series of chords: Gb minor, F minor, E minor, D minor.

Ecco, invece, cosa scrive Weill:

The score shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bass line starts with a whole note rest, followed by a series of chords: Gb minor, F minor, E minor, D minor.

Si tratta di un vero e proprio “gioco di prestigio”: il basso risolve effettivamente sul *mi bem.*, ma il canto viene trasposto mezzo tono sotto, generando una settima maggiore (con la quinta aumentata) che, attraverso un semplice cromatismo ascendente del basso ci porta direttamente sul secondo grado e poi sulla dominante di **re maggiore**.

La seconda frase tocca prima la tonalità di **sol magg.** e successivamente quella di **mi min.:**

The score shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bass line starts with a whole note rest, followed by a series of chords: Gb minor, F minor, E minor, D minor, C minor, B minor, Bb minor, Ab minor, Gb minor. The score is labeled with measure numbers 20 through 26. Arrows point to the key signatures: 'sol magg.' under measures 20-24 and 'mi min.' under measures 25-26.

Poi si va a **si min.** e infine a **mi bem. min.:**

27 28 29 30 31 32 33

→ **si min.**

34 35 36 37 38

→ **mi b min.**

Si noti che, contrariamente a quel che precede, l'ultima modulazione avviene tramite un procedimento insolito: il passaggio fra le due tonalità, alle battute 34-35, è particolarmente brusco (si noti il bizzarro intervallo di quinta aumentata nel canto), ma il cromatismo discendente del basso, dalla batt. 32 alla 35, riesce a farlo passare quasi inosservato.

Alla batt. 32 Weill sostituisce, nell'accompagnamento, la terza dell'accordo con una quarta (e alla 34 la quarta con una quinta). In questo caso, più che di "note sbagliate", parlerei di un originale espediente per far sì che sia solo il basso a mutare dalla 32 alla 34, acquistando così ancor più evidenza.

Anche in questo caso, mostro quella che avrebbe potuto essere la versione "convenzionale" delle battute 32-38. Se si prova a suonare prima questa e subito dopo l'originale, ci si può rendere conto appieno della capacità "illusionistica" di Weill:

La conclusione del brano, sempre per la "legge di compensazione" della quale ho parlato, è invece del tutto "regolare":

39 40 41 42 43 44 45 46 47