



Maria Grosso
Pianista

Immagini e percezioni sonore nel pensiero musicale di Claude Debussy

«Debussy ha qualcosa, nel volto e nelle mani, che lo fa vagamente assomigliare al giovane Anton Rubinstein. Voglia Iddio che il suo destino sia felice come quello del "re dei pianisti"» (P.I. Tchajkovskij).

Questo augurio così affettuosamente formulato da Tchaikovsky a Claude Debussy, appare come un "preludio" a quella che sarà la meravigliosa eredità musicale che fece di Debussy uno dei più grandi musicisti del ventesimo secolo.

E il desiderio precipuo che mi ha indotto - non senza la dedizione e la cura dovute - ad accostarmi alla poetica e allo stile di questo compositore, è legato principalmente alla sua "raffinata" interiorità spirituale le cui coordinate ci "consegnano" una sensibilità vibrante ed una nativa eleganza congiunta ad un profondo senso del colore: qualità, queste, che delineano il suo "profilo" artistico e che rappresentano una "costante" in tutta la sua produzione musicale. E nel tentativo di carpire le più sottili sfumature della sua effettiva genialità, ho colto che uno degli aspetti più affascinanti della sua originalità creativa risiede oltre che nella capacità di sognare e di contemplare la natura - consegnata ai suoi più segreti e minuti motivi - anche nel suo rivelarsi un "arguto cesellatore" che, attraverso un linguaggio armonico-timbrico assolutamente rivoluzionario per la sua epoca, riesce a tradurre i suoi più audaci pensieri in pagine autentiche di squisita peculiarità.

... "L'anima altrui è una foresta oscura dove bisogna camminare con precauzione"...

Così diceva Debussy e da questo suo "acutissimo sentire" si potrebbe fare risalire l'origine atavica del suo pensiero musicale.

Sì, perché è tale precauzione e tale mistero che impedirebbero a Debussy di rimpicciolire con regole e stilemi tradizionali, quella che è la meravigliosa realtà musicale: realtà che nell'ascoltatore provoca mille meravigliose sensa-

zioni; il godimento estetico, infatti, non è quasi mai proiettato nella medesima direzione. La musica, sosteneva Debussy, ha efficacia e valenza emotiva quando, persino nell'ambito di una stessa frase musicale, riesce a farci gioire di una gioia incontenibile o a deprimerci, ad esaltarci, a farci sentire santi o eroi, o a cullarci dolcemente ed, in questo caso, noi ci facciamo cullare perché dorme dentro di noi, il "fanciullino" oppure ci fa vedere la natura meravigliosa, ci fa "sentire"- trasfigurati dall'arte dell'autore - i canti degli uccelli, ci parla dei misteri del bosco e della immensità, anch'essa misteriosa del mare. Ed ancora, quando anche queste cose ci sembrano anguste per quello che la musica vuole ed è capace di esprimere, ecco che ci si disperde in un infinito paragonabile all'infinito leopardiano, negli ampi spazi celesti, in un mondo che non conosciamo.

"La musica è fatta per l'inesprimibile: vorrei che avesse l'aria di uscire dall'ombra e che, a tratti vi rientrasse" .

(Debussy)

E ancora:

"La musica ha il potere di evocare [...] i luoghi inverosimili, il mondo indubitabile e chimerico che lavora segretamente alla misteriosa poesia delle notti, a quei mille rumori anonimi che fanno le foglie carezzate dai raggi della luna.

«L'essenza prima [della musica] è fondata sul mistero [...] Essa dice tutto ciò che non si può dire»¹.

Questi pensieri così autenticamente sentiti, così gelosamente confessati, mi hanno accompagnato costantemente lungo il mio percorso non senza il desiderio di comprenderne l'essenza. E mi sono resa conto - dopo essermi accostata allo studio critico di vari musicologi - che la «trama» della musica di Debussy, si nutre di "un'immaginazione precisa che ricorre ai suggerimenti più definiti dello spirito e dei sensi"².

"L'ascolto, lo studio e l'analisi della musica di Debussy non possono infatti prescindere dalle immagini che in essa vengono rievocate o esplicitamente «descritte».....Ma il suo descrittivismo può essere ben compreso solo all'interno della sua poetica e della sua «filosofia musicale» ... e la descrizione si trasforma in interiorizzazione dell'oggetto e nella sua trasmutazione in parola, nell'oggettività del «verbo», quindi nel suono...in una copiosa rassegna di «immagini», di simboli, di intuizioni, di stati d'animo. Una vera e propria «meteorografia» (Jankélévitch), per esempio, vi può essere individuata, nella quale, tra le immagini più frequenti, spicca quella dell'acqua"³.

¹ Enrica Lisciani- Petri. "Il suono incrinato- - Musica e filosofia nel primo Novecento". Ed. Giulio Einaudi, Torino 2001, p. 39.

² A. Cortot "La musica pianistica francese". Ed. Curci, Milano 1957. pag. 10.

³ C. Migliaccio. " Invito all'ascolto di Debussy".Ed. Mursia, Milano 1997, pag. 73.

Per Debussy "l'immagine sonora" dell'opera musicale rappresenta il fulcro principale della costruzione artistica.

Fatte queste considerazioni generali, ho preferito strutturare questo lavoro in tre parti:

- **Impressionismo** ↔ **Simbolismo**;

- **Percettivismo nella poetica musicale di Claude Debussy**, che sintetizza lo spirito musicale debussiano il cui maggiore fascino è rappresentato dalla corrispondenza tra immagini evocate e percezioni sonore. Infatti, è stato messo in evidenza l'aspetto psicologico della musica debussiana e le scelte stilistiche dettate dalla capacità del nostro compositore di salvaguardare l'emozione da qualsiasi estetica fine a se stessa approfondendo il senso imperscrutabile del "mistero", attraverso una concezione temporale che va al di là della mera definizione accademica cui si riferisce buona parte della letteratura musicale. Mi sono resa conto che non è soltanto la "disintegrazione" del tempo tradizionale - come Imberty ha più volte evidenziato - o la rivoluzione del linguaggio armonico a decodificare l'affascinante "percettivismo" di Debussy; è, altresì, come egregiamente ha sottolineato Jankélévitch, il "mutamento dell'intera visione della realtà" che trasfigura e trascende il ciclo cosmico traducendo la musica debussiana in poesia: *"la poesia del mistero ontologico, ossia di quel volatile gioco dell'apparire che è propriamente il mistero in cui sono immerse le cose poiché è il fatto stesso di esserci che è misterioso; è l'esistenza in generale che è bizzarra, oscura, inesplicabile (...). I Préludes sono il linguaggio del mistero ontologico che è un mistero di gratuità, ossia di co-presenza, di multipresenza, di omni-presenza"*.⁴ Tutto questo apre nuovi scenari semantici conferendo la libertà all'interprete, all'ascoltatore o all'esecutore di poter coniugare, non senza ricercate e puntuali analisi tecnico-stilistiche, differenti linguaggi artistici.

- **"Des pas sur la neige" e "Neige au soleil levant" di Claude Monet - Analisi stilistico-comparativa** che evidenzia come, soprattutto nella musica pianistica il perno principale sia rappresentato da una fervida fantasia evocativa che ne ispira i contenuti in una continua "simbiosi" tra immagini e percezioni sonore e dalla "trasfigurazione simbolica" di cui si nutre il pensiero - musicale debussiano. Ho voluto riservare particolare attenzione al Preludio *Des pas sur la neige* appartenente al I volume dei *Préludes*, in quanto mi è parso di scorgere rilevanti corrispondenze con il quadro *Neige au soleil levant* di Claude Monet, uno dei principali attori dell'Impressionismo. E tali corrispondenze, rimaste impresse nella mia memoria in occasione di una mia visita al Museo d'Orsay di Parigi, hanno trovato conferma nell'accurato studio comparativo effettuato dall'architetto Toti Contrafatto⁵ che, con il suo prezioso contributo

⁴ V. Jankélévitch *"Debussy e il mistero"*. Ed. il Mulino, Bologna 1991, pag. 11.

⁵ Figlio del noto pittore Francesco; si è sempre distinto in campo professionale

e la sua illuminante interpretazione, ha evidenziato analogie tecnico-stilistiche tra le due espressioni artistiche. Mi sono altresì avvalsa degli studi in campo semantico-musicologico effettuati da vari autori - Léon Vallas, Rodolfo Paoli, Riccardo Malipiero, e Hans Christoph Wobbs che prendendo in esame i titoli dei Preludi debussyani, hanno messo in luce anche riferimenti iconici all'interno delle due raccolte, e mettendo, altresì, in risalto il mistero insito nella sua interiorità compositiva i cui paradigmi musicali vengono così coniugati: *“voglio ridare alla musica una libertà che essa contiene forse più di qualsiasi arte, non essendo limitata ad una riproduzione più o meno esatta della natura, ma - alle corrispondenze misteriose fra la Natura e l'Immaginazione”*.

Impressionismo ↔ Simbolismo

«Mi accontento di servire la musica con il maggior amore, con la -maggiore lealtà possibile, ed è tutto!» (da C. Debussy, *op. cit.*: lettera del 25 febbraio 1912, pag. 220, indirizzata a V. Gui).

Questo pensiero, così autenticamente sentito, ci consegna tutto il fascino - sottile della musica di Claude Debussy.

Egli possedeva una sensibilità vibrante ed un profondo senso dell'eleganza e del colore, qualità queste, che lo ponevano in antitesi con l'intellettualismo ostentatamente imponente e cattedratico di Wagner. Parallelamente vi era in lui una interiorità profonda congiunta ad una notevole vena creativa che, necessariamente, lo inducevano, se pur con le dovute misure, ad accostarsi al messaggio di Wagner.

La sua musica si nutriva di sensazioni inafferrabili, di sonorità sommesse volte a creare atmosfere di sogno; il suo ritmo è evanescente, indeciso, la sua melodia quasi sottintesa. Il suo essere sognatore e la sua propensione alla contemplazione della natura venivano, poi, messi in risalto dai suoi più segreti ed audaci pensieri.

«Se non scrivo musica non ho più ragione di esistere”.

Così diceva Debussy e bene si comprende come le sue forme musicali, concepite libere da ogni schema predeterminato e dettate dal *pathos* momentaneo in un intreccio di ritmi e timbri, derivavano da un orientamento romantico e al contempo razionale nel quale convogliavano gli elementi pittorici dell'Impressionismo e i motivi letterari del Simbolismo; dal profondo senso

come autore di numerose e pregiate pubblicazioni, importanti progettazioni architettoniche e allestimenti scenografici: realizzazione di *allestimenti recettivi e scenografici presso l'Odeon Romano di Catania*; allestimento della *Mostra “Caravaggio. L'immagine del divino” a Trapani...*

drammatico di Baudelaire, all'intellettualismo ricercato di Mallarmé o allo squisito estetismo di Pierre Louys.

Da questo primo orientamento nascono le composizioni più significative di questo periodo che delinearono nella sua opera un primo profilo. Si tratta del *Prélude à l'après-midi d'un faune*, dei *Nocturnes*, dei *Cinq Poèmes de Baudelaire* e del dramma lirico *Pelléas et Mélisande*, opera in cui riuscì ad ottenere una "mirabile simbiosi" fra il testo e la musica. Con la produzione degli ultimi anni egli va oltre i confini dell'indefinito, del vago e tende a recuperare una forma e ad evidenziare con chiarezza le coordinate della sua musica.

In questa fase Debussy prende le distanze da Mallarmé e Louys per accostarsi a Valéry. E il risultato di questo nuovo orientamento sono i tre schizzi sinfonici *La Mer*, le *Images (Gigues, Ibéria, Rondes de Printemps)* e, a seguire, le *tre Sonate* e i ventiquattro *Préludes*, opere tutte in cui egli affianca al suo innato lirismo, una precisione intellettuale ed una limpidezza di disegno tipiche della tradizione francese.

Si è tanto parlato di affinità tra la musica di Debussy e la pittura degli impressionisti francesi. Tale affinità risulta ancor più comprensibile se si risale ad un periodo della sua infanzia trascorso a Cannes. All'epoca Claude servava ancora dubbi sulla sua vera vocazione ed impiegava il suo tempo fantasticando e dipingendo davanti al mare cangiante della Costa Azzurra. Di quel periodo egli conservò sempre un segreto ricordo trasferendo "lo spirito" del pittore nella sua musica e divenendo così uno dei più geniali e sorprendenti compositori di ogni epoca. Non si tratta di un "pittore dai contorni definiti" o di un pittore che descrive la realtà con colori decisi come Musorgskij; i suoi contorni sono indefiniti, i suoi colori tenui, poco pronunciati; le impressioni che prova dinanzi alla realtà sono veramente profonde: una realtà trasfigurata dal sogno, una realtà indefinita.

Tutto questo viene naturalmente tradotto nella sua musica, definita appunto "impressionista" in analogia con il tipo di pittura in uso nel suo tempo. "Debussy non amava il termine impressionismo, ma amava intensamente quella pittura... Da sempre egli era stato affascinato dal mondo delle forme e dei colori".⁶

E in una lettera inviata a Raoul Bardac il 25 febbraio 1906 dice: "La musica ha questo di superiore alla pittura ch'essa può riunire ogni sorta di variazioni di colore e di luce, cosa di cui si parla assai poco benché sia tanto evidente da saltare agli occhi" (da C. Debussy, *op. cit.*, pag. 147).

Debussy nutriva questi pensieri probabilmente perché pensava che Monet, fondatore dell'Impressionismo, dipingesse in ore diverse del gior-

⁶ P. Repetto. "Il sogno di Pan"-Saggio su Debussy -Ed. Il Melangolo, Genova 2000, pag. 99.

no evidenziando, così, “giochi cangianti della luce su una stessa forma. Ma, mette in rilievo Debussy, tra l'arte del pittore e quella del compositore esiste una differenza fondamentale. Mentre in un quadro i giochi di luce possono essere realizzati solo in modo statico - da questo derivano i quadri dipinti da Monet che mostrano diversi gradi di intensità della luce - nella musica, arte fluida e continua, tutti questi effetti di luce possono essere combinati insieme. Benchè, in musica, colore e luce siano termini normalmente metaforici, *La Mer* rappresenta chiaramente l'equivalente sonoro di simboli pittorici. In quest'opera Debussy sottintende che essa è in grado di esprimere il carattere di questi simboli in modo più adeguato che non la pittura, poiché la musica non ha una dimensione spaziale, bensì temporale⁷.

Una vera trasposizione sonora di simboli pittorici. E dopo la prima esecuzione il nostro compositore pare abbia affermato che “la musica può realizzare le teorie impressioniste più completamente della pittura”⁸.

Se si accosta, per esempio, il quadro di Monet “*Neige au soleil levant*” dipinto ad olio su tela al Preludio “*Des pas sur la neige*” appartenente al primo volume dei *Préludes*, si può fondatamente affermare che la tecnica usata dal pittore è affine a quella usata in musica da Debussy.

Camille Mauclair afferma che “i paesaggi di Monet non sono altro che sinfonie di onde luminose e la musica di Debussy, basata non sulla successione di temi, ma sul valore relativo dei suoni di per se stessi, rivela una singolare affinità con questi quadri. E' un impressionismo costituito da macchie sonore”⁹.

“Come per gli impressionisti, l'arte divenne per Debussy lo spazio della libertà, l'universo di una gioia rappresentativa che si confonde con la natura, mescolandosi con le cose e individuando quei simboli, quelle metafore che riflettono e trascendono l'immenso specchio del mondo”¹⁰.

E pur restando indubbiamente affascinato dall'arte impressionista, Debussy ne acquisì solo alcuni modi di stile esteriori, (la spiccata ricerca dell'insolito, l'esacerbato colore musicale), avvertendo l'esigenza di “canalizzare” la sua musica nella letteratura e nell'arte figurativa; proprio per questo, alla luce di recenti conclusioni della moderna musicologia, definir-la solo impressionista significherebbe “confinare” il pensiero debussyano che si traduce, altresì, in una vera e propria «trasfigurazione della natura» alla ricerca sempre di un profondo senso di libertà che ci svela ciò che unisce pittura e musica e celebra mirabilmente l'immaginario del nostro compositore.

⁷ E. Lockspeiser “*Debussy*” Ed. Rusconi, Milano 1983, pag. 275.

⁸ Ibidem pag. 274.

⁹ Ibidem pag. 276.

¹⁰ P. Repetto.op.cit.pag.150-151

Da cosa deriva, quindi, la magia della profondità della sua musica? Quali altri stili erano più vicini alla sua poetica? Certamente nelle opere dei poeti simbolisti (Mallarmé, Verlaine, Rimbaud) egli registrò una forma di linguaggio musicale fluttuante e perfettamente rispondente a descrivere le più sottili sensazioni. Ma anche i nuovi poeti francesi, *“quando pensavano al loro maestro, non potevano che riflettere su quel diluvio di suoni che si trasformava in colori, su quel magma di parole che sfolgorava in luce. Come nessun altro elemento, la musica ispirò i loro versi e il gesto morbido di quella mano invisibile aiutò a plasmare i loro ritmi. Ma, come la poesia, anche la pittura in quegli anni conobbe l’influenza straordinaria della musica e anch’essa si ispirò a quei ricchi esempi. Se i suoni erano la libertà, la purezza, la grazia di una visione astratta, perché non infondere il suo lirismo anche nella materia dei pigmenti? Se la musica andava oltre i concetti, i segni, le immagini, perché non ispirarsi alle sue forme impossibili?”*¹¹

Tutto questo dimostra come Debussy, analizzando le “corrispondenze misteriose tra la Natura e l’Immaginazione” o “scrutando l’anima altrui”, si identifichi più fedelmente nel Simbolismo pur mantenendo costanti gli stereotipi dell’arte impressionista evidenziando lo stretto legame tra suono e immagini.

A tal proposito - sottolinea Jean-Michel Nectoux - Debussy celebra *“l’immaginazione auditiva e visiva dei suoi ascoltatori con i titoli delle sue composizioni.”*

Il “Percettivismo” nella poetica musicale di Claude Debussy

La cosiddetta “creazione artistica” è legata alle molteplici risorse della mente umana. E studiando i lusinghieri risultati raggiunti dai grandi psicologi, si è constatato come tali risorse interferiscano ed influenzino la fase creativa. Eloquente tesi ci viene fornita da Knight Dunlap in *“Elements of Psychology”* pag 23, (riportata da E. R. Schmitz sul testo *“Il pianoforte di Claude Debussy”* pag. 9).

La tesi dimostra come il genio creatore sia il risultato di una precisa correlazione del percepire, appercepire, pensare, sentire, volere e fare. Ed è proprio questa interdipendenza di attività intellettive che è alla base della teoria del percettivismo e ne costituisce l’essenza.

Ora, “il percettivismo debussyano” si concretizza in una serie di stimoli eterogenei e di sfumature varie che, opportunamente elaborate, creano una musica che, coniugando modernità e mistero, *“raggiunge una delle più affa-*

¹¹ P Repetto, op.cit. pag. 98.

¹² E.R. Schmitz, *Il pianoforte di Claude Debussy* Ed. Martello, Milano 1952, pag. 13.

scinanti vette nell'evoluzione storica dell'arte dei suoni,¹² in quanto completa in sé nella sua forma sonora. Assecondando, così, le molteplici sensazioni di cui si nutriva la sua anima, amalgamandole in una sola appercezione con cura e raffinata ricerca, riuscì a "sintetizzare in straordinarie progressioni musicali l'essenza di regioni (Bruyères); stati d'animo del momento (Brouillards, Feuilles mortes); la solitudine (De pas sur la neige), qualità robuste o crudeli (Douze Etudes)¹³". Da tutto ciò ne deriva una scelta stilistica ben precisa che prescinde dai confini della tonalità: regole armoniche che per secoli avevano governato la musica perdono ogni importanza; viceversa, l'armonia della nona, dell'undicesima e della tredicesima vengono, dal nostro compositore, considerati accordi naturali proprio perché efficacemente rispondenti alle mille sfumature delle espressioni umane. E le alchimie di sfumature che Debussy riesce ad esprimere attraverso il suo linguaggio armonico si concretizzano in una "rete invisibile di rimandi fonici, di una sotterranea architettura di riverberi sonori".¹⁴

E l'identità stilistica della musica debussyana è, così, il risultato di una concausa di rappresentazioni, simboli, schemi affettivi, percezioni, appercezioni.....stimoli, tutti, che trovano la loro ultima completezza nella corrispondenza misteriosa tra immagini e percezioni sonore; ma è altresì la conferma di un "tempo mitico dove circolano i sogni di eternità dell'uomo"¹⁵. E non è solo la "disintegrazione" del tempo tradizionale - come Imberty ha più volte evidenziato - o la rivoluzione del linguaggio armonico a decodificare l'affascinante percettivismo di Debussy; è, piuttosto, come egregiamente ha sottolineato Jankélévitch, il "mutamento dell'intera visione della realtà" che, attraverso un processo di trasfigurazione apre nuovi scenari semantici sino alla "sovrapposizione" di espressioni artistiche differenti: tutto questo non senza l'eco ridondante del Mistero e della poesia ad esso annessa. Il pensiero illuminante di Jankélévitch mi ha consentito di operare, non senza le dovute precauzioni, un passaggio da un linguaggio artistico ad un altro; così ho cercato di evidenziare, attraverso un accurato studio comparativo e una ricerca in campo semantico-musicologico, analogie tecnico-stilistiche tra il preludio *Des pas sur la neige* e il quadro *Neige au soleil levant* di Claude Monet. E al di là della mera corrispondenza stilistica tra le due forme artistiche, sono giunta alle conclusioni che entrambe hanno un comune denominatore: un punto di contatto, che potremmo definire "primordiale" dove il "tempo mitico" (tempo debussyano) e il "tempo immobile" (tempo artistico-pittorico) convergono verso l'*aeternum Nunc*, alla "presenza del Niente-

¹³ Ibidem, pag. 13

¹⁴ E. Lisciani-Petrini, op cit. pag. 62

¹⁵ M. Imberty in «*La psicologia della mucina in Europa e in Italia*», a cura di G. Stefani e F. Ferrari. Ed. Clueb, Bologna, 1985, pag. 71

Tutto (Jankélévitch), una presenza che tutto trasfigura e tutto immobilizza. Con questi valori metafisici il nostro musicista intraprende il suo percorso creativo attenendosi rigorosamente alle "impressioni" e alle "percezioni" trascendendoli e riferendoli costantemente al connubio misterioso tra la Natura e l'Immaginazione. Debussy docet: *"la musica è una matematica misteriosa i cui elementi partecipano dell'Infinito; Essa è responsabile dei movimenti delle acque, del gioco delle curve descritte dalle mutevoli brezze; niente è più musicale di un tramonto. Per chi sa guardare con emozione, è la più bella lezione di sviluppo scritta in quel libro non letto abbastanza assiduamente dai musicisti: la Natura"*.

Prima di passare all'analisi stilistico-comparativa tra il preludio "Des pas sur la neige" e il quadro "Neige au soleil levant" di Claude Monet desidero riportare fedelmente un articolo illuminante sui titoli dei Preludi contenuto nella *Nuova Rivista Musicale Italiana* volume n° 4, anno X 1976.

L'articolo: *"Musica e Titoli: I Preludi di Debussy"* è stato esaustivamente sviluppato da Gino Stefani, docente di Semiologia della Musica nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna. Esso, a mio avviso, richiama un pensiero di Debussy che appare come un postulato del codice semantico:

*"La musica ha una vita propria che le impedirà sempre di sottomettersi a qualcosa di preciso; essa dice tutto ciò che non si può dire, è quindi logico che a volerla precisare troppo, la si diminuisce."*¹⁶

I titoli dei Preludi di Debussy sono stati, così, oggetto di studio in campo semantico-musicologico da parte di Léon Vallas, Rodolfo Paoli, Riccardo Malipiero e Hans Christoph Worbs. (come da nota 4 di pag.600 della *Nuova Rivista Musicale* anno X, n. 4, si menzioneranno questi autori con l'iniziale del loro cognome). [Cfr. articolo di seguito riportato]

Questi autori fanno leva su un "ventaglio semantico" aperto a diverse interpretazioni che, da una situazione di rinvio generico, si canalizzano verso vari tipi di "iconismo" per giungere a situazioni di "ostensione" e di "riferimento". Con un'accurata ricerca stilistica hanno dimostrato come Debussy sia riuscito a "consegnarci le cose nella loro realtà" facendo predominare le sensazioni e le percezioni sulle rappresentazioni e le idee attraverso un linguaggio musicale le cui origini primordiali, di natura meramente emotiva, realizzano, in modo completo, un'estetica anti-intellettualistica pervasa, altresì, dall'aura magica del mistero: un mistero definito da Jankélévitch *"inesplicabile e gratuito"*.

¹⁶ *Nuova Rivista Musicale Italiana*, vol. n. 4, anno X 1976, pag. 597.

Articolo tratto da *Nuova Rivista Italiana* anno X, n° 4 1976, pagg. 600-602).

Un'enciclopedia della semantica musicale

a) Partiamo dalle espressioni dei nostri critici che denotano o connotano un 'rinvio' generico. Come già dicevamo, il rinvio può essere sia dalla musica al titolo o viceversa, sia dalla musica a un contenuto a cui il critico è evidentemente arrivato mediante il titolo.

⁴ L. VALLAS, *Debussy*, Modena, Guanda, 1952, pagg. 90-91; R. PADLI, *Debussy*, Firenze, Sansoni, 1940, pagg. 146-151; R. MALIPIERO, *Debussy*, Brescia, La Scuola, 1948, pagg. 94-99; H. C. WOHBS, presentazione in copertina dei *Préludes*, ed. DGG (D. Gianni). Citeremo questi autori con l'iniziale del loro cognome.

Per i Preludi debussiani in genere, il titolo appare come un « punto di partenza extramusicale », un « pretesto alla creazione », una « incidenza su cui la musica costruisce » il suo discorso (M). « A volte i titoli sono delle semplici indicazioni vaghe di un 'paese', di un' 'aria', di una 'visione' » (P), ma queste indicazioni possono anche diventare « inequivocabili » (W); mediante essi la « potenza allusiva » della musica di Debussy, la capacità di « evocare » (P, W) « impressioni » e « suggestioni » (M), conduce fino a « evocazioni precise » (V). In alcuni casi i titoli sono « semplici rinvii alle impressioni letterarie o perlopiù visive » (W), « sovrapposizioni letterarie », « richiamo letterario » (P); così *La terrasse...* diventa, grazie al titolo, il « riflesso musicale di alcune righe » di un romanzo (W), e *La fille...* « un commento, una fantasia su di un Poème » (P). Ma il « pittorresco » dei titoli (V) non ha limiti: in *Pas sur la neige* « suggerisce un sentimento di solitudine » (W), nelle *Danseuses* « richiama l'Ellade antica » e in *Canope* « l'esotismo a cui si ispira » l'autore (P).

b) Il vocabolario dei meccanismi semantici si fa poi più impegnativo, più concreto; i nessi tra musica e titolo si stringono; se prima eravamo di fronte a un 'codice evocativo', ora troviamo anche un 'codice descrittivo'; in altre parole, nei nostri testi troviamo molte situazioni in cui la musica è una mimesi, un 'iconismo' del contenuto proposto dal titolo.

Ricominciando dai casi più generici: « il lirismo, la poeticità musicale si frantumano in una *grafia narrativa* »; abbiamo delle descrizioni, e talvolta « la descrizione è precisa, esatta », come nella *Sérénade* (M); il musicista francese riesce a « tradurre in musica la minima suggestione » (P): *Minstrels*, ad esempio, è la « rappresentazione scanzonata di due buffoni » (P) dove, in altre parole, si è « messo in caricatura l'agitarsi dei clown » (W); qui, come nel *Général Lavine*, abbiamo veramente delle « sottili caricature » (V).

Precisandosi ulteriormente, la mimesi iconica può anzitutto riprodurre con i suoni le qualità di altri eventi sonori. Non occorre la mediazione del titolo per riconoscere i casi più semplici, come nei *Feux* dove sentiamo « una specie di 'silenzio', intonato da una tromba » (P); ma certo è il titolo a farci dire che « il piano imita la sonorità dell'arpa » nelle *Danseuses*, « risuona come una chitarra » nella *Sérénade*, « riebeggia come un organo » nella *Cathédrale* (W); tanto che « la descrizione raggiunge quasi l'*onomatopea* » (M).

Dopo l'iconismo acustico, quello visivo. Sempre grazie al titolo, la musica ci mette davanti agli occhi « visioni » (P, W), come la « visione iberica » che è *La Puerta* (W), e arriva a « dare una immagine sonora alle apparizioni » che sono *Les fées* (P). Più oltre troviamo addirittura termini pittorici: i Preludi sono « piccoli quadri », « pitture, chiare o sfumate » (V); in particolare, *La fille* « traccia un ritratto di fanciulla » (W), la *Sérénade* è una « scena disegnata in punta di penna » (P), i *Feux* riescono a « imitare con i suoni sul silenzio, il gioco di colori sul buio della notte » (M).

c) Ma la musica di Debussy non si limita, se prendiamo in parola i nostri autori, a evocare e neppure a descrivere. Spesso il rapporto tra Preludio e titolo, e viceversa, si avvicina all'ostensione o al riferimento: è come se la musica stesse al posto non dell'immagine o del sentimento di una cosa, ma proprio della cosa nella sua realtà fisica; o se vogliamo, come se la musica nella sua consistenza di significante, si ritraesse in secondo piano per lasciare il posto all'esperienza vissuta del significato, espresso dal titolo.

Sono i critici stessi a dichiarare l'alzata di registro: « la descrizione si fa azione: è il piccolo dramma » della *Sérénade* (M). L'avventura ostensivo-referenziale ha inizio: « È nell'universo di Charles Dickens che ci porta il compositore » con *Hommage à S. Pickwick* (W); questo mago della trasformazione musicale ci « fa ascoltare il 'vento della montagna vertiginosa' » di Delfini nelle *Danseuses* (P), ci fa « cogliere le scorribande quasi festosamente diaboliche della figura shakespeariana » che è Puck (*La danse*: P); sempre lui, l'autore stesso in persona, « si affligge alla vista di vasi funerari » in *Canope* (W), a meno di considerare i suoi pezzi come sue « confidenze personali » (V).

Più spesso è l'oggetto stesso a imporsi all'attenzione: è « una figura che prende rilievo » in *Ondine*, o « una cosa 'ferma' immobile » in *Feuilles mortes* (P); è la « folata di vento trasportata sulla tastiera », il vento che « torna a soffiare con voci nuove » (*Le vent, Ce qu'a vu*: M, P), il « paesaggio d'inverno che è il preludio » *Pas sur la neige* (W), mentre « il mondo mediterraneo entra nel pezzo » *Les collines* (W). In *Minstrels* « sono evidenti gli atteggiamenti, la mimica dei guitti » (M) e « si snodano ridicole smancerie sentimentali » (P). Chiude il fantastico viaggio « la spartoria dei *Feux d'artifice* », questo Preludio finale definito senz'altro « un clamoroso ed ironico fuoco d'artificio » (P).

L'interpretazione di questi autori ci conferma che con i "Preludi" Debussy tende ad esprimere la musicalità "inespressa" delle cose traducendo le sensazioni visive e uditive in pure estrinsecazioni musicali dando, in tal modo libero sfogo alla particolare suggestione personale; per questo motivo Debussy indica il titolo dopo il brano; quasi a voler arginare ogni dubbio sulla sequenza temporale dell'impressione visiva su quella uditiva o viceversa, mantenendo altresì nell'esecutore o nell'ascoltatore la libertà di accostarsi direttamente al fenomeno o, se si preferisce, all'"illustrazione".

In questo consiste la sua grandezza: *"nel suo ininterrotto richiamo al «mistero inesprimibile» della natura, a qualcosa che «non si può dire» e di cui Debussy ha cercato di custodire con infinito pudore nella sua musica "l'impronunciabilità" ¹⁷.*

"Des pas sur la neige" e "Neige au soleil levant" di Claude Monet. Analisi stilistico comparativa

Del primo volume dei *Préludes* è di particolare rilievo *"Des pas sur la neige"* un pezzo che sfida il peso delle dita di qualsiasi interprete, tanto da far dire a Jankélévitch che esso richiede *«dita di arcangelo»*¹⁸.

Prima di analizzare il Preludio vorrei riportare un pensiero illuminante di Debussy:

"Intravedo la possibilità di una musica costruita appositamente per l'aria aperta, fatta tutta di grandi linee, di audacie vocali e strumentali che giochino nell'aria libera e planino gioiosamente sulle cime degli alberi. Si produrrebbe una collaborazione misteriosa dell'aria, del movimento delle foglie e del profumo dei fiori con la musica; essa riunirebbe tutti gli elementi in un' intesa così naturale che sembrerebbe partecipare di ciascuno di essi"

Il Preludio concepito da un solo tema che, a tratti, si rinforza in una invocazione disperata e poi riecheggia come una tenera nostalgia, si spegne, lentamente su un disegno sonoro uguale che riesuma un paesaggio glaciale dove tutto è desolazione... E le orme che si perdono sulla neve sembrano evocare visivamente quelle di un quadro di Claude Monet: *"Neige au soleil levant"*.

Qui il paesaggio dipinto *en plain air* ci consegna l'immediatezza della percezione attraverso variazioni cromatiche e movimento resi mirabilmente con tocchi di pittura e macchie di colori che stemperano contorni e forme.

Analogamente dal punto di vista musicale *"il Preludio, è costruito su tre piani contrappuntistici: i passi che costituiscono un ostinato, canovaccio psicologico e pittorico, la melodia che esprime il flusso emotivo; le note di pedale che danno un*

¹⁷ Enrica Lisciani-Petrini, op. cit, pag. 64.

¹⁸ Ibidem pag.55

colorito uniforme agli altri due piani con le loro progressioni dissonanti, i loro passi di quinte scoperte gelide e al colorito armonico danno momenti di melanconica sosta¹⁹.

Questo preludio ha toccato le corde della mia anima riesumando il ricordo di una felicità che, forse, non mi appartiene più. E proprio questo mio triste rimpianto, accompagnato da un notevole *pathos*, mi ha indotto, non senza una "tenera commozione", a volere analizzare queste meravigliose pagine.

Su un assetto strutturale pressoché uniforme, dettato da un substrato motivico assolutamente monotematico, si snoda l'articolazione fraseologica, presentata come un'unica ampia sezione, suddivisa in due parti con l'aggiunta di una coda (battute 1-15, battute 16-31, coda: battute 32-36).

Nella staticità glaciale, suggerita dal preludio, Debussy riesce a trasferire quel *pathos* intimista e profondo dell'animo umano, sofferto tacitamente nella solitudine esistenziale. Infatti l'apparente lineare semplicità della scrittura, percepita all'ascolto, in realtà cela una tessitura contrappuntistica costituita da tre piani sonori: al basso un tappeto regolare di lunghe note pedali, nella linea intermedia un ostinato in ritmo sincopato e all'acuto una melodia che si libra cauta e sospirosa. Da battuta 8 il disegno si inverte e la melodia viene affidata al basso, mentre le altre due parti vengono proposte dalla mano destra e talvolta anche dalla sinistra, così come avviene successivamente da battuta 16 a battuta 26.

Prima di analizzare più dettagliatamente le tre condotte del tessuto contrappuntistico è interessante sottolineare l'ambiguità dell'impostazione armonica, che passa (nelle prime sette battute) dal carattere prettamente modale (re minore o modo eolio trasposto) a quello diatonico-cromatico come si evince dalla flessibilità dei movimenti al basso (*Fa# Do# - Reb Lab*) da battuta 8 a battuta 15.

Inoltre successivamente in corrispondenza dei due climax (*Lab* a battuta 23 e *Dob* a battuta 30), Debussy dispiega la stessa configurazione melodica e armonica, costituita da un frammento ascendente di gradi congiunti per toni interi, che poi ripiega in un disegno di terze minori discendenti.

Queste legate a due a due scendono fino a portarsi sul re di battuta 26, che afferma il ritorno del motivo. Prendendo in esame la *melodia*, notiamo che essa subisce nel corso dello svolgimento della composizione, una metamorfosi, dettata sia dal mutamento subito dal tessuto armonico, sia per effetto del passaggio di transizione nei diversi registri. Tale trattamento consente così di creare, all'interno di una struttura basata essenzialmen-

¹⁹ E. R. Schmitz, op. cit. pag. 154

te sul criterio della staticità e uniformità, un campo melodico agevole e flessibile, pur tenendo conto di precisi orientamenti: brevi proposte ascendenti, seguite da frammenti conseguenti discendenti, siglati da una configurazione ritmica in terzine, sempre riconoscibile. Da battuta 8, il variare dello scenario armonico e il capovolgimento della scrittura, con la melodia al basso, determina una nuova configurazione dell'assetto melodico, che si amplifica fornendo altri spunti per l'espansione fraseologica successiva, mentre tende a sottolineare maggiormente l'effetto dell'ostinato.

L'allusione al motivo ispiratore è fortemente percepita anche all'ascolto; si tratta quindi di evidenziare, con più determinazione, l'immagine dell'incedere pesante dei "passi sulla neve", le cui impronte sono realizzate musicalmente dai rintocchi cupi dei bassi cromatici, da cui poi prende l'avvio un sinuoso articolarsi melodico (battuta 12) ben presto sfumato. L'eloquente espressività repressa del motivo, trova invece modo di manifestarsi, con più adeguato sviluppo, nell'"Animando" (da battuta 21) per effetto di un concitato espressivo, che la libera momentaneamente dalla predominanza motivica dell'ostinato. La riproposta dell'episodio successivo (da battuta 28) appare come una malinconica e tenera evocazione che si perde allorquando subentra nel "Più lento", la coda conclusiva; essa ricorda l'ennesima riconduzione alla matrice originaria e insieme all'iniziale atmosfera di gelida staticità.

Dello slancio motivico rimane solo l'ultimo sprazzo melodico, scandito dal movimento delle terze discendenti. Analizzando le altre due linee della tessitura musicale, strettamente legate fra loro, possiamo evidenziare la presenza di un tappeto uniforme di note pedali (in *pp*), in cui si insinua la voce dell'ostinato in sincopato, diretta allusione dei passi incerti e zoppi-canti sulla neve. L'atmosfera rarefatta e misteriosa dell'avvio è garantita anche dalla presenza costante dell'appoggiatura che urta melodicamente con la vibrazione anche delle note pedali, amplificando così l'effetto di dissonanza, pur nell'evanescenza del clima sonoro. Infatti, la tavolozza dinamica utilizzata da Debussy in tutto il brano è costantemente contenuta entro la limitata gamma sonora da *p* a *ppp*. A battuta 5 la linea della nota pedale si muove con sussulti per la presenza di progressioni di quinte giuste che appaiono come sonorità gelide e glaciali. Queste si sciolgono nella risposta (da battuta 20) dell'"Animando", amalgamandosi con gli accordi di triade e di settima, in un gran crescendo espressivo. Da battuta 28 la scrittura cambia e spazzata via la linea delle note pedali, l'armonia si concentra in semplici accordi di triade che ascendono parallelamente nella melodia presente all'acuto. La coda finale ripristina i precedenti equilibri, ormai ridotti ad un sussurrato e flebile ricordo. Ciò che rimane in fondo nel "morendo" è la vibrazione vagamente scandita dell'accordo di sol minore su cui si plana subito dopo l'estrema sonorità di un impercettibile accordo di re minore.

Cédez . . . // a tempo En animant surtout dans l'expression *p* *expressif et tendre*

più p *pp* *m. d.*

m. s. *m. s.* *retenu . . //*

sempre pp

a tempo Comme

pp *m. s.* *p*

un tendre et triste regret

Plus lent Très lent

pp *pp* *morendo . . . ppp*

(...Des pas sur la neige)



Camille Mauclair, amico di Debussy *“analizzando l’impiego dei colori nelle ombre, sosteneva che la luce viene usata dalla pittura impressionista allo stesso modo in cui un tema, nella musica, viene sviluppato sinfonicamente e che i paesaggi di Claude Monet non sono altro che sinfonie di onde luminose e la musica di Debussy, basata non sulla successione dei temi, ma sul valore relativo dei suoni di per se stessi, rivela, una singolare affinità con questi quadri. È un impressionismo costituito da macchie sonore”*²⁰.

Nella musica, la più astratta delle arti, il quesito del contenuto e della forma, (in una parola sola della *composizione*) ci pone di fronte a varie difficoltà. Nella musica il contenuto è così variamente mediato, i limiti tra contenuto e forma sono talmente generici, che la sua interpretazione critica da un lato risulta spesso ambigua e dall’altro incontra notevoli difficoltà.

Nella pittura, al contrario, fra le più reali e concrete delle arti, il contenuto e la forma trovano diretta implicazione, così come l’uso dei colori e delle tecniche pittoriche, consentendo una *“lettura”* diretta e senza interposizioni. La forma della musica non è così definita come la pittura: e per questo è così semplice approfittare della musica per offuscare le coscienze. La musica diventa *“causa”* di sentimenti; la pittura, invece, è *“effetto”* del fare dell’uomo. Ma Jankélévitch supera grandiosamente questo confine sottolineando la *“corrispondenza analogica tra debussismo e impressionismo, tra l’elemento acustico e quello ottico: come l’impressionismo, dissolvendo la polarità manichea di ombra e*

²⁰ E. Lockspeiser, op. cit., pag. 276.

luce (che coincide con quella del negativo e del positivo), non ammette che macchie di colore, vibrazioni solari e l'innumerabile varietà delle sfumature, così gli accordi debussyani formano una sfilata di atmosfere tutte equivalenti, tutte valide nella loro irriducibile eterogeneità, tutte ugualmente superficiali o ugualmente profonde a seconda dell'aspetto sotto il quale le si considera.

Come la notte è una variante del giorno, così la dissonanza è una certa perversa sofisticazione all'interno della consonanza!²¹

Caratteristiche principali del quadro *Neige au soleil levant* di Claude Monet, uno dei principali attori dell'Impressionismo, sono i contrasti di luci e ombre, i colori forti, vividi, che fissano sulla tela le sensazioni del pittore di fronte alla natura.

Fondamentali per la nascita dell'Impressionismo furono le esperienze del Romanticismo e del Realismo, che avevano rotto con la tradizione, introducendo importanti novità: la negazione dell'importanza del soggetto, che portava sullo stesso piano il genere storico, quello religioso e quello profano; la riscoperta della pittura di paesaggio; il mito dell'artista ribelle alle convenzioni; l'interesse rivolto al colore piuttosto che al disegno; la prevalenza della soggettività dell'artista, delle sue emozioni che non vanno nascoste e camuffate, bensì impresse sulla tela.

L'opera deve essere giudicata per se stessa, non per la sua corrispondenza a canoni e principi generali.

Monet usa il colore in modo rivoluzionario, al pari del *tappeto*: i toni chiari contrastano con le ombre complementari, gli alberi prendono tinte insolite, come l'azzurro, il nero viene quasi escluso, preferendo le sfumature del blu più scuro e del marrone. Fondamentale è dipingere *en plein air*, ovvero al di fuori delle pareti di uno studio, a contatto con il mondo. Il pittore cerca di fissare sulla tela anche lo scorrere del tempo, dato dal cambiamento della luce e dal sole appena nato. Con la stessa forza con cui Debussy (da battuta 21 a battuta 28) libera la predominanza motivica dell'*ostinato* Monet fa vincere il sole sull'oscurità; il destino verso cui tutto fluisce: realtà, cuore e bellezza.

Ma la bellezza *altro non è che nostalgia*. Quando ci si imbatte in queste parole, una semplice parentesi sulle "*Considerazioni di un impolitico*" di Thomas Mann, si rimane senza fiato. Esse possono diventare una sorta di chiave di lettura di tutti i quesiti, le perplessità, le sofferenze e le speranze insite anche nella composizione di Debussy così come nel dipinto di Monet.

Quando si continua ad eseguire la composizione di Debussy, in particolar modo da battuta 28, "l'ascolto" o se si preferisce "lo sguardo"... deve "correre" dalla prima nota in avanti sino alla conclusione. Come non rmai da questo

²¹ Jankélévitch, op. cit., pag. 110.

punto dell'esecuzione si suona nel momento di maggiore tensione dello sviluppo, si deve sapere quanto si è percorso e che cosa ci si attende, perché la tensione sia commisurata all'importanza del cammino; ed infine, agli ultimi passi, ci si guarda indietro per valutare con mente lucida e cuore aperto tutta la strada percorsa.

Analogamente nel quadro di Monet l'occhio del pittore impara a vedere in modo diretto e immediato, libero da sovrastrutture letterarie, da schemi retorici, da presupposti formali o comunque intellettuali. Tralasciando l'orizzonte ed il cielo, l'artista concentra il punto di vista sulle due figure umane percepite come una parte di natura quasi in primo piano. Ma non c'è un punto particolare che attiri di più l'attenzione rispetto ad un altro e, l'impressione dominante, è quella di una superficie uniforme. Allo stesso modo in cui nel Preludio la mancanza di un punto di riferimento conferisce al frammento, (da battuta 32 a battuta 36) le qualità dell'infinito, dell'indefinito.

E l'idea dell'"indistinto", del *disordine* - come sottolinea Bergson - viene considerata non come l'antitesi del "distinto" ma, al contrario, come un valore positivo proprio perché deriva dall'analisi della pura percezione, del puro sentimento delle cose e l'applicazione di tale principio estetico che abbonda nella pittura impressionista è, altresì, presente nelle opere pianistiche di Debussy che ci consegna un'arte la cui origine, derivante da un notevole *pathos* intimista e profondo, è certamente di natura emotiva.

Continuando con l'analisi del quadro, mai la pennellata del pittore è stata così libera di esprimersi, così distaccata dalla descrizione delle forme. Se guardiamo la tela da vicino, possiamo avvertire il sentimento di una totale astrazione dal momento che le tracce di pittura che il pennello ha lasciato sulla tela hanno la meglio sull'identificazione della neve o dei suoi riflessi. Lo spettatore deve fare un costante sforzo visivo e cerebrale per dare forma al paesaggio evocato. Analogamente un ascolto attento coglierà "l'immagine", la forma di tutto il "disegno compositivo". Certamente questi sono momenti diversi che si riscontrano e si presentano nel corso dell'esecuzione di *Des pas sur la neige*. E al di là della mera corrispondenza stilistica tra le due forme artistiche, sono giunta alle conclusioni che entrambe hanno un comune denominatore: un punto di contatto che potremmo definire "primordiale" dove il "tempo mitico" (tempo debussyano) e il "tempo immobile" (tempo artistico-pittorico) convergono verso *l'aeternum Nunc*, alla "presenza del Niente-Tutto" (Jankélévitch), una presenza che tutto trasfigura e tutto immobilizza. Con questi valori metafisici il nostro musicista intraprende il suo percorso creativo attenendosi rigorosamente alle "impressioni" e alle "percezioni" trascendendoli e riferendoli costantemente al connubio misterioso tra la Natura e l'Immaginazione.

E dunque in questo intuito artistico potrebbe delimitarsi la fantomatica parola "interpretazione".

Questa alternanza non è basata sul capriccio occasionale, ma sullo studio analitico. Risulta ovvio, almeno a me, che ogni esecuzione musicale ha una chiave interpretativa, e volerla ignorare significa deformare scientemente il profilo della composizione. Ecco cos'è l'arbitrio, ecco cosa si consuma sotto la bandiera dell'interpretazione "personale". Nella fedeltà e nell'onesta ricerca delle intenzioni del proprio operare, non si mortifica il proprio talento, perché resta comunque un enorme spazio per l'espressione della personalità dell'interprete. Ecco perché Debussy in maniera magistrale appone il titolo a ciascuna composizione soltanto alla fine quasi ad avere la pretesa di "decodificare" il pensiero (e anche l'anima!) dell'esecutore o dell'ascoltatore per vivere, limitatamente a quelle pagine, in comunione con esso.

... "La musica mi ha completamente abbandonato. Se non è il caso di piangerci sopra, è comunque del tutto assurdo, ma non posso farci niente: non ho mai forzato nessuno ad amarmi. Se quest'arte non si trova più bene con me, vada altrove: se è il caso, le darò qualche indirizzo utile, se non proprio piacevole! La cosa più pesante di questa mia crisi è che devo continuare a comporre: è la peggiore condanna!" (da C. Debussy, *op. cit.*: lettera 31/10/1917, pag. 277, indirizzata a R. Godet).

Quanta umiltà in queste parole! E quanta grandezza al contempo! Quando al vertice della sua fama Debussy muore, lascia l'incolmabile vuoto di chi è riuscito a valicare i confini della musica tradizionale rivelando ad essa nuovi ed impensabili orizzonti.

La grandezza della sua genialità è dovuta non tanto all'applicazione e all'elaborazione di un nuovo metodo compositivo, ma alla vigoria della sua più intima personalità, all'intuito geniale e raffinato con cui egli seppe potenziare - al contatto vivente della propria anima, nel calore della propria spiritualità - l'incommensurabile e artificioso linguaggio musicale. Tutti gli schemi dell'eredità musicale del passato vengono, nel suo iter compositivo, riguardati con una visione critica coniugando ogni elemento con i suoi ricercati "paradigmi intellettuali e musicali", mettendo così a punto uno stile inimitabile e rivoluzionario. Uno stile che è diventato "essenza" della sua personalità, possesso della sua anima; uno stile che rientra perfettamente in quel filone artistico che tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento propendeva al restauro in ogni arte dei puri valori espressivi.

Tale restauro si traduceva per Debussy in *"una musica che doveva costituirsi come una libera successione di timbri e di suoni puri, senza le costrizioni e le leggi dell'armonia tradizionale. Pensava che l'arte dei suoni dovesse smettere di costituirsi come un sistema più o meno predeterminato come una "canzone speculativa", per diventare un "totale di forze sparse" che si sviluppa naturalmente dal proprio cuore, come un cristallo insieme organico e astratto. Questa nuova concezione della*

musica - che fonda il Novecento Musicale - si distanzia radicalmente dalle leggi dell'armonia funzionale o classica, disegnando un inedito universo con nuovi pianeti, nuovi astri, nuove costellazioni di note".²²

Con queste coordinate bene si comprende come, sin dai suoi esordi, la musica debussyana "tracciava" le sue analogie con la pittura impressionista realizzando una espressione che sublimava le due forme artistiche.

Sostiene Jankélévitch: "Ogni «immagine» debussyana è come una vista istantanea e statica sulla «presenza totale»; ognuna immobilizza, per così dire, un minuto della vita universale delle cose, uno spaccato della storia del mondo e fissa questo taglio verticale nel suo *aeternum Nunc*, cioè fuori, di ogni divenire, senza relazione con il prima e con il poi. Come Claude Monet, Debussy tenta di fissare "l'apparenza inafferrabile."²³ In questa intuizione artistica si determinano i valori di cui si sostanzia la musica del nostro compositore: l'arte e la scienza: valori che culminano, in sintesi suprema nella fede nell'Assoluto che conferisce a Debussy "uomo" la coscienza del suo supremo destino e al "musicista" la consapevolezza del più intimo ed unitario significato della sua musica e del senso del mistero annesso ad essa.

L'analisi di Jankélévitch rappresenta la sintesi estrema del pensiero musicale di Debussy. Un pensiero che non ha eguali e da cui deriva tutta la sua opera. Un'opera che ha "regalato" alla musica novecentesca nuove ed inestimabili risorse: *tout est perdu, tout est sauvé, tout est sauvé ce soir*.

"Non ci si felicitava con un tramonto! Né ci si felicitava con il mare per essere più bello di qualsiasi cattedrale! Voi siete una forza della natura... E come quella passate dal più grande al più piccolo senza sforzo apparente.

Così, siete riuscito a cogliere l'anima del grande Sebastian Bach e quella del piccolo Claude Debussy in modo tale che, per un momento, nello spirito del pubblico esse si sono trovate sullo stesso piano... ." (da C. Debussy, op. cit. lettera del 28 giugno 1917, pag. 275).

Con questi pensieri "consegnati" a Walter Rummel un pianista che, in occasione di un recital che comprendeva musiche di Bach e di Debussy aveva eseguito le *Etudes* concludo questo mio lavoro con la segreta speranza che Debussy accostandosi al grande Maestro (Bach *docet*) possa essersi "sentito" tanto vicino a lui da averne percepito la sua "presenza" e, parallelamente, avere nutrito la certezza del proprio incommensurabile valore artistico.

²² P. Repetto op.cit.pag. 123.

²³ V. Jankélévitch, op. cit, pag. 46.