

La poetica dell'acqua in Debussy

Francesco Spampinato

1. La seduzione dell'acqua

Il desiderio di ritrovare l'unità perduta con il mondo, di percepire la dimensione di mistero dell'ambiente che circonda l'uomo e ricostruirne le vibrazioni profonde pervade la sensibilità di Claude Debussy e lo lega alla poesia e all'estetica del simbolismo. Pochi musicisti si lasciano come lui affascinare dalle suggestioni offerte dagli scenari della natura. L'empatia con il mondo e i suoi elementi lo rende capace di riprodurre l'incanto che si cela anche nei fenomeni più comuni. Egli si immerge nello spettacolo, semplice ma al tempo stesso sublime, del lento planare di una foglia morta, del candido gelo di un paesaggio innevato, di un riflesso dorato deformato dalla superficie dell'acqua, dei gorgi percorsi dall'aria profumata della sera.

Nel fare della natura una fonte primaria di ispirazione si scorge anche il tentativo di liberare la musica dalle costrizioni dell'accademismo. L'eccessiva ricercatezza e la complicazione facevano della musica un'arte chiusa e scolastica, mentre, nelle idee del musicista francese, essa è «un'arte libera, zampillante, un'arte d'aria aperta, un'arte a misura degli elementi, del vento, del cielo, del mare».¹ Fra gli elementi materiali che animano i fenomeni naturali, Debussy si lascia spesso conquistare dall'acqua e dalle molteplici forme con cui essa si presenta agli occhi attenti e curiosi del musicista. L'acqua, elemento malinconico ma anche sensuale e fascinoso, evanescente e suggestivo, si fa strada proprio in quegli anni nell'estetica simbolista. «L'acqua è il tema simbolista per eccellenza [...] Si può dire che tutta quest'epoca possiede una visione del mondo riflessa dalle immagini molteplici dell'acqua» [Imberty 1987, 400]. Le parole acquistano sonorità liquide e l'acqua diviene l'immagine dell'ambiguità e del doppio senso. Le superfici lacustri si appropriano delle immagini del mondo riflettendone una figura diafana, dai contorni confusi, e il silenzio stagnante si riempie di parole non dette. I riferimenti all'elemento affollano i testi delle *mélodies* per canto e

¹ *Excelsior*, 18 gennaio 1911. Il 9 gennaio 1903 aveva scritto su *Le Gil Blas* «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». [1950, 94].

pianoforte che Debussy sceglie fra i componimenti di numerosi poeti simbolisti, fra cui Verlaine, Baudelaire e Mallarmé.

Del fatto che Debussy sia particolarmente affascinato dai fenomeni che coinvolgono le acque, sono inoltre chiara testimonianza le lettere che scrive ed invia ad amici e colleghi. In esse si può leggere del «sole bagnato dalla nostra buona madre il mare»;² altrove, con riferimento ai suoi *Trois esquisses Symphoniques*, egli afferma che «il mare mi è stato molto propizio, mi ha mostrato infatti tutte le sue acconciature. Ne sono ancora tutto inebriato»;³ «avrei dovuto intraprendere la bella carriera del marinaio», scrive in un'altra lettera, «solo per caso ho cambiato strada. Ciononostante ho mantenuto una passione sincera per il mare»;⁴ infine, nel 1911, afferma tristemente che il mare continua a «fare il suo sonoro sciabordio che culla la malinconia di chi ha sbagliato spiaggia».⁵

Numerosi sono i titoli delle composizioni di Debussy che rimandano, come metafore, a contenuti extramusicali riferibili alla natura e ad alcuni spettacoli che essa offre. Molti di questi titoli sono chiaramente correlati alla variegata fenomenologia dell'elemento aereo, ma ancor più numerosi sono quelli legati all'immaginario acquatico: *Le jet d'eau*, *La mer est plus belle*, *Jardins sous la pluie*, *Reflets dans l'eau*, *Poissons d'or*, *La cathédrale engloutie*, *Ondine*, *En bateau*, *Pour remercier la pluie au matin*, *Sirènes*, *La mer*, *De l'aube à midi sur la mer*, *Jeux de vagues*, *Dialogue du vent et de la mer* (a cui se ne aggiungono altri che fanno riferimento all'acqua in modo meno diretto).

Anche se il musicista ama apporre tali titoli suggestivi alle proprie composizioni non è possibile parlare di una musica a programma o descrittiva. La musica, per Debussy, «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» [1950, 130]. La collocazione dei titoli dei *Préludes*, fra parentesi e alla fine di ogni brano, è indice di questa riduzione al livello di pura suggestione della relazione fra musica e riferimenti extramusicali

Lontano dunque da ogni intenzione di facile descrittivismo, Debussy instaura con la natura un rapporto che va molto al di là di una semplice imitazione superficiale. «Si rende forse il mistero di una foresta misurandone l'altezza degli alberi? E non è piuttosto la sua profondità insondabile a mettere in moto l'immaginazione?» [1950, 115]. Un'empatia misteriosa con il mondo, le sue forze e le sue materie dà vita a sensazioni ed emozioni profonde che, dell'ambiente, colgono la materia sostanziale, oltre che il disegno superficiale delle forme e dei colori.⁶

² Dalla lettera a Henri Lerolle del 28 agosto 1894 [1990, 47].

³ Lettera a Jacques Durand del luglio 1904 [1990, 99].

⁴ Lettera a André Messager del 12 settembre 1903 [1990, 94].

⁵ Lettera a Jacques Durand del 26 agosto del 1911 [1990, 157].

⁶ «Anche quando si ispira alla natura, Debussy non si sforza mai di riprodurla. Traspone i suoi elementi solo per la gioia di ascoltarli in musica. Non è il quadro che lo interessa, ma la percezione, non il fiore, ma il suo schiudersi» [Jarocinski 1980, 176].

Vasilij Kandinskij, in un piccolo libro, scritto nel 1910, *Über das Geistige in der Kunst*, afferma che «Debussy non usa mai, neppure nelle immagini ‘impressionistiche’, una descrizione interamente materiale, che è l’elemento caratteristico della musica a programma, ma si limita all’utilizzazione del valore *interiore* del fenomeno» [1974, 84]. Jacques Viret ci mette in guardia contro pericolo di «tomber dans le piège des titres évocateurs et du descriptivisme facile»; l’importante non è il «paysage musical» o il «pittoresque aquatique», ma «la *qualité liquide* dans l’essence d’une musique, et la portée esthétique — voire psychologique — à déduire d’une telle analogie». A questo punto il repertorio si amplia e l’oggetto dell’indagine — quella di Viret ma anche la nostra — diviene lo stile compositivo del musicista o, perlomeno, certi suoi aspetti peculiari.⁷

Tel passage du *Quatuor à cordes*, telle des *Études* ou encore la *Sonate pour flûte, alto et harpe*, sans porter de titres évocateurs, ne paraissent pas moins pour autant illustrer que *La Mer* ou que *Reflets dans l’eau* la liquidité présente au cœur de l’esthétique debussyste» [Viret 1997, 6].

Le osservazioni di Viret non costituiscono un caso isolato. Nella storia della ricezione della musica di Debussy molti sono i casi in cui, attraverso più o meno fantasiose descrizioni metaforiche, emergono immagini d’acqua, o comunque immagini legate in qualche modo a questo elemento. Già l’amico Robert Godet, ad esempio, paragonava Debussy ad un’isola circondata dall’acqua da ogni parte [Lockspeiser 1983, 591]; Alberto Savinio lo ha persino definito «magister umidus» [1977]; Vladimir Jankélévitch ha sottolineato l’importanza dell’elemento liquido in quella che definisce «metereografia» debussyana [1991] e, per chiudere una lista di esempi che potrebbe continuare ancora, Michel Imberty ha scritto che l’acqua è «l’archetipo fondamentale» e «l’autentica dinamica della sua opera» [1987].

La frequenza con cui si incontrano metafore d’acqua fra le descrizioni di certi brani di Debussy, o del suo stile in generale, è testimonianza del fatto che ci troviamo di fronte all’emersione di un *sensu comune*, condiviso, che anche ascoltatori non alfabetizzati sono in grado di percepire. Tali descrizioni danno voce ad esperienze che la musica contribuisce a generare proprio in virtù del modo in cui è stata costruita. E questo «modo» è stato l’oggetto primario delle nostre indagini.

⁷ Viret si limita a considerazioni generali sulla valenza estetica e simbolica dell’acqua nello stile compositivo di Debussy, ma non studia la «qualità liquida della musica» in termini analitici.

2. La qualità liquida della musica

Per scoprire in cosa consiste la «liquidità» diffusamente percepita in molta musica di Claude Debussy e osservare in che senso essa rappresenta «il cuore dell'estetica debussiana», occorre individuare quegli accorgimenti tecnico-stilistici che, in seguito ad una attenta analisi, sembrano essere fortemente collegati a questa specifica produzione di senso. Oggetto della nostra ricerca è stato l'intero repertorio del musicista, di cui sono state isolate e analizzate le pagine comunemente sentite come più «acquatiche». Il metodo usato per l'individuazione di questi tratti – aspetti che coinvolgono la costruzione della musica a tutti i livelli — è quello più volte impiegato e teorizzato da Gino Stefani, che parte dall'esperienza d'ascolto e rintraccia le pertinenze fra un «senso osservato» (condiviso da un numero significativo di ascoltatori ed espresso, nel nostro caso, con metafore legate all'elemento acqua) e una certa «forma» (uno specifico tratto musicale), attraverso una serie di prove per commutazione [1998]. Gli aspetti della musica così ritrovati in una lunga serie di brani sono poi stati raggruppati in modo da focalizzare alcune porzioni di un più generale *senso d'acqua* (fluidità, inclinazione discendente, oscillazione ecc.) e osservare come, in relazione ad esse, si presenta la musica in tutte le sue dimensioni (melodica, ritmica, timbrica ecc.).⁸

2.1. Fluidità melodica.

Le figurazioni che, nella musica d'acqua di Debussy, appartengono alla dimensione orizzontale della struttura si presentano come un continuum ininterrotto, una linea sinuosa i cui suoni sfumano i propri contorni e si immettono in un flusso che spesso pare emergere dal nulla. Tali suoni scorrono fluenti e poi svaniscono all'orizzonte, riassorbiti dal silenzio e dall'oscurità oppure confluiscono in un nuovo flusso e non si è in grado di definire con precisione dove finisca il primo e inizi il secondo.

Questo accade in modo esemplare nel terzo dei *Nocturnes* per orchestra. Scorrono fluidi i vocalizzi evocatori di *Sirènes*. Gli ipnotici cori sembrano infatti affiorare alla superficie del mare, per poi inabissarsi nuovamente. «*Sirènes* è il mare e il suo ritmo infinito [scrive Debussy in una nota esplicativa redatta per l'esecuzione di questo brano]; poi tra i raggi argentei della luna si sente, ride e passa il canto misterioso delle sirene». Il coro è qui usato come se fosse un gruppo strumentale, è fuso all'orchestra e non ha un testo da cantare. Questi sensuali e avvolgenti vocalizzi sono un canto smaterializzato, deliquescente, morbido, curvilineo. Archi, fiati e arpe intrecciano suoni vellutati e fluenti. Il tema affidato alle voci del coro affiora con frequenza dalla liquida materia sonora. Esso è costituito da soli intervalli di seconda maggiore e seconda minore; alla pulsante oscillazione della prima parte segue un'apertura che si solleva sinuosa e immerge chi ascolta in un avviluppo incantatore.

⁸ Altri punti di riferimento storici sono stati Gaston Bachelard e Stefania Guerra Lisi. Il primo analizza fenomeni letterari in chiave psicanalitica e afferma che esiste una *legge dei quattro elementi* con cui è possibile classificare le diverse immaginazioni materiali secondo che esse si riferiscano al fuoco, all'aria, all'acqua o alla terra [1992]. La Guerra Lisi studia invece i quattro elementi intesi come «andamenti psicosensomotori» e parametri del tono muscolare [1997].

Es. 1

The image shows a musical score for two vocal parts: Soprano (Sop.) and Mezzo-Soprano (Mez.-Sop.). Each part has two staves, with the top staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Soprano part begins with a rest, followed by a melodic line starting on a whole note, marked *pp*. The Mezzo-Soprano part begins with a melodic line starting on a whole note, marked *f*. Both parts feature fluid, connected melodic lines with some phrasing slurs and dynamic markings.

Lo spazio musicale è percepito, qui come in altre “musiche d’acqua” di Debussy, non come una sequenza di note (punti sonori) ma di distanze intervallari fra note successive che, nel susseguirsi, danno un’impressione di continuità lineare. In tutti questi casi il regime temporale prevalente è quindi di durate e non di scansioni [cfr. Stefani 1987, 36-53]. Per quanto riguarda l’articolazione intervallare, sono senza dubbio gli intervalli più piccoli quelli che più contribuiscono alla realizzazione di una tale figuratività lineare. Le legature ammorbidiscono il passaggio da un suono all’altro e sottolineano la continuità e la connessione fra le note che costituiscono la frase. Il contorno melodico si presenta aperto, “a onde”. La melodia d’acqua in Debussy spesso non ha un preciso punto di inizio, né raggiunge una condizione di equilibrio stabile alla fine. Una concezione pulsante della dinamica frantuma la dinamica a terzette dell’orchestrazione classica e la rende mobilissima e ricca di sfumature.

L’importanza di questa componente fluido-lineare è stata sottolineata anche da Françoise Gervais, la quale, nel definire i caratteri delle manifestazioni formali dell’arte di Debussy, ha rintracciato un fondamentale «principio di linearità» che si presenta in varie concretizzazioni musicali:

L’art de Debussy [...] est peut-être avant tout un art de la ligne, un art qui cherche à émouvoir par la forme, ou mieux le “caractère intérieur” des différentes courbes musicales juxtaposées ou superposées, caractère qui est inhérent à la courbe elle-même, cette courbe pouvant s’attacher aussi bien à une simple ligne mélodique qu’à une succession d’accords [1958, 21].

Fondamentale è il ruolo del ritmo, che si presenta fluido e costante. Esso è generato da durate e dinamiche uniformi o comunque tali da produrre oscillazioni costanti e continue, attraverso il sapiente gioco fra elementi che ne regolarizzano l’andamento e altri, come le accelerazioni e le irregolarità prodotte da terzine e sinco-pi, che animano oscillazioni periodiche. Costanti impulsi di energia producono il continuo sollevarsi e ricadere su se stesse delle onde di *Jeux de vagues*.

Anche il tema di *Pagode* produce un forte senso di fluidità, esso è basato sul modo pentatonico dato dai suoni Do# - Re# - Fa# - Sol# - La#, separati da intervalli di seconda maggiore e di terza minore. Poche battute dopo si ripresenta parzialmente aumentato ma fa ancora uso di una scala pentatonica: Si - Do# - Re# - Fa# - Sol# (Es. 2). L’impiego di modi anemitonici come questo può produrre un notevole effetto di fluidità del movimento melodico. Il sistema tonale fonda infatti la sua dinamica

interna sulla successione, variamente articolata, di stati di tensione e di riposo, delle funzioni di dominante e di tonica, e sulla fortissima spinta che conduce una sensibile verso la sua risoluzione. L'eliminazione degli intervalli di semitono dalla scala ammorbidisce i rapporti tensivi interni, senza tuttavia annullare necessariamente ogni attrazione gravitazionale verso una tonica o comunque una «sonorità referenziale».⁹ Il gesto melodico risulta così più libero dalle geometrie interne del sistema sonoro: può planare verso il suono di riferimento e risollevarsi, oscillarvi attorno o fluire liberamente.

Es. 2



Non sempre i suoni delle melodie d'acqua scorrono spumeggianti e cristallini, in alcune occasioni essi sono lenti e melmosi, e qui risulta decisivo il ruolo svolto da un altro modo anemitonico. L'inizio dello studio *Pour les quartes*, il tema iniziale di *Pour un tombeau sans nom* e buona parte di *Voile* si articolano infatti su una scala esatonale per toni interi, in cui l'unico intervallo impiegato è quello di seconda maggiore. Nella seconda delle *Six Épigraphe antiques* i suoni impiegati sono Lab - Sib - Do - Re - Mi - Fa#. La melodia oscilla fra i suoni di Re, che è quasi un asse orizzontale di simmetria, e di Lab, in relazione di tritono col primo. In questi casi il lento fluire e il senso di immobilità stagnante si legano e si confondono.

2.2. *Inclinazione discendente.*

Se, per quanto riguarda gli aspetti di fluidità e continuità, l'elemento aereo e quello liquido sembrano non differire se non per una certa maggiore o minore «densità», è la direzione prevalente del flusso di energia a distinguere in maniera netta i due elementi. L'inclinazione discendente delle figurazioni musicali segue il tropismo tipico dell'elemento liquido, che tende a scendere, inevitabile come il tempo e come il destino, fino a raggiungere la profondità della terra o la stagnanza di un bacino. L'acqua è «l'elemento malinconizzante», diceva Huysmans: nella sua inesorabile discesa essa diviene una profonda metafora del triste dileguarsi di slanci e speranze. Già

⁹ «Un suono o un aggregato dotato di un' enfasi di qualsiasi tipo, che lo fa risaltare sugli altri» [Mastropasqua 1995, 18].

Jankélévitch ha notato la tendenza che, in Debussy, ha la curva melodica a muoversi verso il basso e ha definito con il termine «geotropismo» quell'inclinazione discendente che egli vede come uno dei modi in cui la poetica profonda di Debussy trova più frequentemente espressione. Lo studioso ha derivato questo termine dalle scienze naturali: il geotropismo è infatti quel fenomeno botanico per cui le radici delle piante gravitano verso il centro della terra.

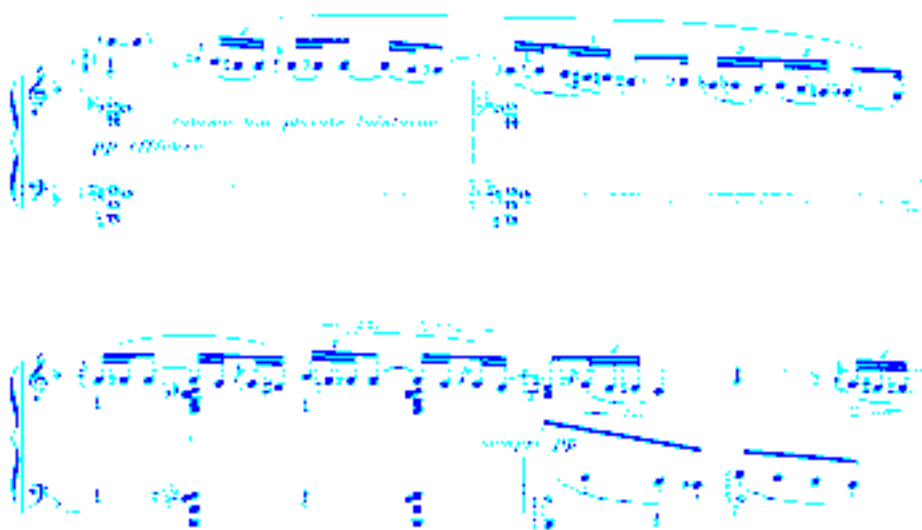
Nelle musiche d'acqua di Debussy, questa inclinazione discendente ha una fenomenologia articolata. Poiché «la materia, che in Debussy subisce l'attrazione della profondità, non è corpo pesante ma creatura alata» [Jankélévitch 1991, 91], un'ondeggiante e planante arabesco discendente sarà un elemento musicale spesso impiegato per esprimere un senso di dolce declivio verso il basso. Questo arabesco è una figura ricorrente in molti luoghi musicali debussiani, è il corrispettivo dei motivi decorativi vegetali e floreali dell'*art nouveau* ed è in relazione con il fascino delle linee sinuose e fluttuanti della capigliatura femminile. In altri casi il crollo sarà immediato e affidato a rapidi arpeggi discendenti. Molte volte si nota inoltre la semplice attrazione che un disegno melodico subisce dalla profondità dello spazio sonoro. La progressione discendente di un motivo o la semplice curva discendente della melodia e il suo progressivo inabissamento sono sintomi di questo stesso geotropismo.

Lente e malinconiche scendono le *Feuilles mortes*: un vano guizzo ascendente non può opporsi all'inevitabile discesa e, alla fine dell'ondeggiante caduta, il motivo cromatico giace nel più grave e cupo dei registri. Un'esitante ghirlanda di biscrome percorre da un capo all'altro la tastiera del pianoforte nella *Terrasse des audiences du clair de lune* (Es. 3). Persino il «getto d'acqua» dei *Cinq Poèmes de Charles Baudelaire* si solleva a fatica, non zampilla vitale come un geyser ma «nel suo penoso sforzo ascensionale è già in azione il tropismo contrario della pesantezza che gli farà fare dietro-front» [Jankélévitch 1991, 60].

Es. 3

Si inabissano rapidi i bicordi che aprono *Les tierces alternées* e che preludono alla movimentata sezione centrale del pezzo. I cumulonemi di *Nuages* avanzano densi e lenti e sembrano voler calare come nebbia per avvolgere il paesaggio. Calmo e lento è anche lo sprofondamento delle terzine che, in *Ondine*, sembrano adagiarsi sulla superficie delle acque, dopo aver disegnato guizzanti volute in aria. Ha invece il colore tetto e agghiacciante della morte lo sprofondamento ancor più lento e inesorabile delle semiminime che scavano la prima parte di *Pour un tombeau sans nom*. Nelle battute finali di questa “Epigrafe antica” una «plainte lointaine» — come recita l’indicazione dell’autore sullo spartito — cade come sottili strati caliginosi e svanisce all’orizzonte (Es. 4). Crollano improvvise le settime parallele che interrompono per un attimo il frenetico tourbillon del *Vent dans la plaine*. Il motivo di apertura del cakewalk del *Children’s corner* e quello del *Little Nigar* — che inverte il contorno del primo ma mantiene lo stesso ritmo — risentono anch’essi di questa forte tendenza alla discesa: nonostante la vitalità ritmica, il soggetto del *Little Nigar* è trascinato in una progressione discendente che solo alla tredicesima battuta incontra la tanto attesa spinta ascensionale che riporta l’equilibrio.

Es. 4



Un flauto si adagia stancamente su se stesso all’apertura del secondo atto di *Pelléas et Mélisande* e colora di tinte bucoliche la scena della fontana nel parco; più tardi un repentino arpeggio percorre cinque ottave e accompagna la caduta dell’anello nell’acqua della fontana: «Il est tombé dans l’eau [...] il n’y a plus qu’un grand cercle sur l’eau». Avvolgente e sensuale è la discesa dei capelli di Mélisande, che, nella prima scena del terzo atto, «inondano» Pélleas e lo inebriano di voluttà: «Tes cheveux descendent vers moi [...] Mélisande, toute ta chevelure est tombée de la tour». «Non la forma della chioma [scrive Gaston Bachelard] bensì il suo movimento richiama

l'acqua corrente. La chioma può essere quella di un angelo celeste; non appena *ondeggia*, riconduce naturalmente alla sua immagine acquatica» [1992, 104]. Una progressione di arpeggi discendenti accompagna poi il raggelante tremolo di violini che si inabissa nel nulla e nel silenzio della morte quando l'anima di questa donna eterea e fascinosa si dilegua lentamente alla fine dell'ultima scena dell'opera.

2.3. *Staticità.*

Quando l'acqua smette di scorrere si arricchisce di riflessi, ma anche di ombre; si fa scura, assorbe materialmente le ombre. L'acqua immobile è un'acqua silenziosa, dormiente, un'acqua morta. L'occhio la penetra in cerca dei fondali e ne coglie la massa, il peso, il volume, che l'acqua limpida di un ruscello o di una fontana sembrano non possedere. «Davanti all'acqua profonda, scegli la tua visione; puoi vedere a tuo piacimento il fondale immobile o la corrente, la riva o l'infinito; hai il diritto ambiguo di vedere e di non vedere [...]. Una pozzanghera contiene un universo. Un istante di sogno contiene un'anima intera» [Bachelard 1992, 67].

Per Jankélévitch l'acqua di Debussy è prima di tutto un'acqua stagnante, mentre la musica di Fauré è come viva acqua corrente. «Debussy, come la sua epoca, è stato un "laghista": gli stagni lo fanno sognare, perché sono acqua morta e superficie riflettente, perché non vanno da nessuna parte e perché oppongono ai nostri movimenti la liscia barriera del mondo alla rovescia» [Jankélévitch 1991, 58].

Densa e immobile è l'acqua che attraversa i primi accordi della *Cathédrale engloutie*. Questi si muovono lenti, in una «brume doucement sonore» e danno volume alla materia musicale facendo risuonare la tastiera del pianoforte in tutta la sua estensione. Le ovattate sonorità iniziali si sovrappongono e lasciano appena filtrare i lontani rintocchi provenienti dalle campane sommerse della cattedrale di Ys.

L'acqua stagnante racchiude in sé il fantasma della morte, fantasma di cui Debussy sembra subire l'inquietante minaccia. Imberty addirittura definisce lo stile del compositore come «un immenso tentativo disperato di proteggere il tempo inafferrabile degli istanti felici dalle minacce dell'invecchiamento e della morte» [1987, 402]. La rigidità, l'inerzia, la fissità evocano l'immagine della morte così come la evoca lo spettacolo dell'acqua stagnante. L'inquietante presenza della morte aleggia fra le scene di *Pelléas et Mélisande*. Nel secondo atto essa sembra quasi materializzarsi nell'immagine dell'acqua che giace cupa e tenebrosa nei sotterranei del castello: un'«eau stagnante» che emana una marcescente «odeur de mort». Contrabbassi e violoncelli tracciano un melmoso disegno che oscilla grave e inquietante su un ritmo carico di ambiguità e di mistero. Sull'eco profonda dei timpani, i fagotti eseguono un breve disegno su una scala per toni interi, che si muove sull'oscuro abisso senza trovare appigli o punti di riferimento tonali; si muove a tentoni come Pelléas, che può solo affidarsi alla mano del fratellastro e alla luce tremolante della lanterna.

Es. 5

Même mouv (lourd et sombre) *pp*

L'impiego del modo esafonico equalizzato, con la sua scala per toni interi priva di sensibili, produce, come abbiamo visto, una sensibile riduzione delle tensioni interne al sistema di riferimento. Il livellamento delle distanze intervallari esclude inoltre la possibilità di alternare intervalli maggiori e minori e appiattisce le possibilità cromatiche del sistema tonale, con il risultato di dar vita ad immagini caratterizzate da una cupa monocromia.

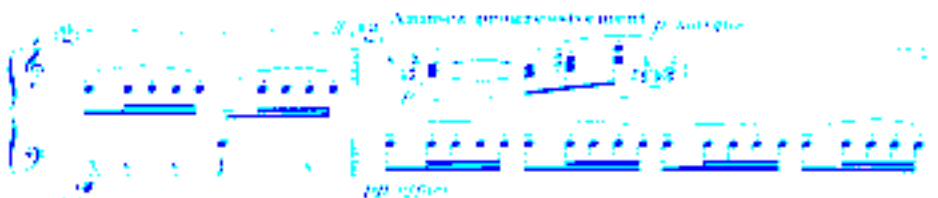
La stagnanza si genera spesso sull'asse immobile dei pedali inferiori o sugli ossessivi ondeggiamenti degli ostinati al grave. È un incedere lento e trascinato quello della *Berceuse héroïque*: si avvolge su se stessa senza una meta, su un doppio pedale inferiore di Mib e Sib. Oscilla sul fondo della tastiera il motivo cromatico di *Feuilles mortes*, preda di un'ultima agonizzante vibrazione. Gli orientaleggianti arabeschi di *Pour l'Égyptienne* volteggiano sulla base fluttuante di un immobile pedale di Mib e Sib, le cui sincopi rendono fluido e impalpabile lo scorrere del ritmo. Un pedale di Fa appesantisce le ottave parallele di *Pour les sonorités opposées*: la materia, che vorrebbe sollevarsi, subisce la frenante attrazione della profondità, che la fa ripiombare nella quiete stagnante.

«Statico, stagnante o stazionario [avverte Jankélévitch] non vuol dire necessariamente stabile!». La mobilità stessa assume spesso in Debussy un aspetto stazionario, è un movimento statico, un progresso che non avanza. La monotonia incantatrice delle ripetizioni non produce un movimento direzionato, ma una ondulazione che è più volubilità che mobilità, un'agitazione priva di orientamento.

«Il basso, luogo naturale dell'acqua morta, cattura l'arabesco come l'ipnotizzatore suggestiona il suo paziente: l'arabesco tende a raggiungere l'orizzontale e a rimbalzare su se stesso dopo averlo raggiunto» [Jankélévitch 1991, 103]. Le note ribattute sono allora la decomposizione dell'arabesco discendente, che ha raggiunto «l'orizzontale assoluto» e si frantuma nei brandelli di una melodia ridotta ai minimi termini. È

quello che accade, ad esempio, nello stazionario e insistente pedale di note ribattute di *Pour que la nuit soit propice*.

Es. 6



Da nessuna parte conducono i *Pas sur la neige* se non in un'atmosfera intrisa del gelido silenzio dell'acqua raggelata dalla morte; si agita immobile la densa caligine di *Brouillards*; avanza senza meta l'indolente incedere di *Nuages*; non c'è divenire o maturazione nel fluttuare senza posa di *Canope*. Persino *Pagode*, *Jardins sous la pluie* e *The snow is dancing* nascondono una ipnotica monotonia nelle loro ripetizioni. La seconda delle *Proses Lyriques*, *De Grève*, vibra nella ondulazione orizzontale delle sue mille «petites vagues» che «ne savent où se mettre», suggerite da un accompagnamento non funzionale. Un ostinato di due crome al grave fa da sfondo alla superficie increspata delle biscrome. Dopo alcuni scatti guizzanti della voce nella incalzante parte centrale, una dolce oscillazione di accordi di sesta evoca «les clochettes attardées des flottantes églises» e la luna riporta la calma sulla «soie blanche apaisée» (Es. 7). È la cinematica del vortice, le cui dinamiche sono stazionarie e turbinose allo stesso tempo, o quella dei moti convettivi, animati da correnti che non fanno che tornare su se stesse e confluire le une nelle altre.

Es. 7



2.4. Riflessi.

L'immagine riflessa nell'acqua si colora di magia, di mistero. È un'immagine viva, mutevole, e si ha l'impressione di poterla toccare, accarezzare, sfiorando la superficie dell'acqua. Immagine diafana ed evanescente come un liquido fantasma, basta un soffio o un alito di vento per infrangerla. Le immagini che restituiscono le

acque hanno i contorni vibratili delle immagini oniriche, gli oggetti non hanno più una sagoma definita ma fondono il proprio disegno e i propri colori con il resto del mondo riflesso. Il riflesso appartiene alla superficie e per questo lambisce l'aria e scioglie la luce, figlia di aria e di fuoco. Ma il fascino dell'immagine riflessa viene anche dall'incanto dei fondali, dagli scuri abissi che traspaiono da dietro le volubili figure e che conferiscono ad esse un senso di misteriosa profondità. È un'immagine ambigua dinanzi alla quale l'occhio alterna la visione del riflesso a quella del fondale. Un'oscillazione di luci e di ombre, di contorni instabili che si inabissano e riemergono. Ma è anche l'oscillazione dello sguardo fra l'immagine filtrata dall'aria e quella filtrata dallo specchio d'acqua, fra i colori caldi e saturi del mondo circostante e quelli freddi e stinti del mondo riflesso dalla superficie verdeazzurra di un lago, fra la fissità e l'instabilità, fra la consistenza e l'evanescenza, fra la realtà e il sogno. Quando un raggio di luce le sfiora, queste immagini tremolanti si animano, si accendono di bagliori accenti e si colorano di tinte vive.

La poetica dei riflessi accomuna varie forme di espressione artistica. È noto quanto sia stato importante, per la nascita dell'Impressionismo, lo studio degli effetti di luce e dei riflessi sull'acqua. Gli effetti dello scintillio della luce del sole sull'acqua in movimento è resa da Claude Monet con pennellate singole e contrastanti di colori vivi. La combinazione di macchie di colori puri genera un'impressione di vibrazione, cancella i contorni degli oggetti e dà loro una forma imprecisa e aperta. «L'elemento base [diceva il pittore francese riferendosi al ciclo delle *Ninfee*] è lo specchio d'acqua il cui aspetto muta ogni istante per come brandelli di cielo vi si riflettono conferendogli vita e movimento».¹⁰

Debussy lavora sulla materia musicale, ma mette in atto tecniche che possono essere accostate a quelle pittoriche. Il compositore evita le linee marcate, preferisce sfumarle, rende essenziale il suono rispetto al disegno, come fanno i pittori impressionisti per il colore: la polverizzazione del suono è l'equivalente musicale delle vibrazioni luminose prodotte dalla decomposizione della luce in colori. Sono immagini mutevoli e inafferrabili quelle di Debussy, un alito di vento le disperde, un'onda le infrange e le riduce a vibranti frammenti di luce galleggianti. Il contorno melodico delle sue musiche d'acqua non si presenta nitidamente definito, ma è, per così dire, evanescente. Esso è il risultato di un insieme di elementi — intervallari, ritmici o timbrici — che si aggregano e disgregano fluidamente, ma ci permettono di riconoscere quell'unica inconfondibile impressione che ci danno le cose, anche quelle apparentemente insignificanti: il profumo dell'aria, la pioggia sul giardino, una foglia che cade, una vela sul mare. Un'idea di flessibilità e sinuosità di metro e ritmo assegna poi all'articolazione delle durate una funzione elusiva analoga a quella svolta dall'organizzazione delle altezze.

¹⁰ Dichiarazioni di Claude Monet rilasciate nel corso di un'intervista concessa a François Thiébaud-Sisson e pubblicata in "La Revue de l'Art Ancien et Moderne" del giugno 1927.

La poetica dei riflessi musicali nasce dalle cangianti opalescenze che disegna l'ondulata superficie di una liquida materia sonora. Un fruscante tremolo d'archi è spesso impiegato come efficace mezzo per riportare l'attenzione verso le vibranti increspature superficiali e un arpeggio o un glissando di arpe tratteggiano il contorno sinuoso di piccole onde o ne raccolgono i riflessi luminosi.¹¹

Spesso le immagini aeree si riflettono sulla sottostante superficie delle acque, che risponde, come un'eco lontana, con un moto parallelo delle parti, anche a distanza di due o tre ottave, come si nota in alcuni passaggi di *Pour les sonorités opposées, Brouillards* (Es. 8) e *La terrasse des audiences du clair de lune* (Es. 9).

In *Reflets dans l'eau* la luce è scomposta in un pulviscolo di riflessi dorati. Ma anche qui, di tanto in tanto, si affaccia il fascino inquietante della profondità — con progressioni di accordi su bassi cromatici — e un moto inverso, convergente, si articola simmetrico a poche battute dall'inizio (Es. 10).

Ess. 8, 9, 10

2.5. Oscillazione.

L'acqua che non è libera di scorrere ricade su se stessa, ondeggia e oscilla fino a liberarsi delle forze che ne impediscono la quiete e poi giace stagnante. Moti ascensionali in decelerazione e moti discensionali in accelerazione costituiscono un moto pen-

¹¹ Queste tecniche sono ampiamente impiegate, ad esempio, in *La mer* e in *Sirènes*.

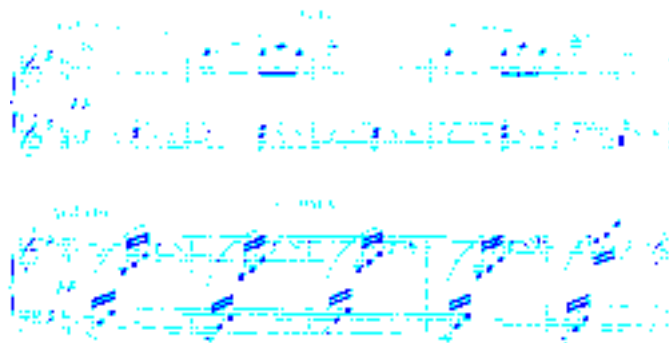
dolare armonico che è anche il movimento che compie una madre per cullare un neonato: è un andamento sinusoidale del flusso di energia che produce un andirivieni costante, rassicurante, rasserenante. Un andamento che arresta l'inarrestabile scorrere del tempo, genera l'illusione che un'energia infinita possa tenerci vivi se solo sappiamo abbandonarci alle sue periodiche spinte, lasciarci andare a questa alternanza impulso/inerzia, appoggio/rilassamento, tensione/distensione.

Per Bachelard l'unico dei quattro elementi capace di cullare è l'acqua, «l'elemento cullante». Culla come una madre e questo è un altro tratto del suo carattere femminile. «L'acqua ci porta. L'acqua ci culla. L'acqua ci addormenta. L'acqua ci restituisce la madre» [Bachelard 1992, 154-155].

Non di rado nella musica d'acqua di Debussy si percepisce un senso di oscillazione, essa si presenta, di volta in volta, come ipnotica e pulsante, cullante e dondolante o violenta e vorticoso. L'aspetto ritmico della costruzione musicale è quello più coinvolto nella generazione di tale effetto. È utile in proposito fare riferimento al *Modello tridimensionale del Ritmo* elaborato da Gino Stefani, da cui appare evidente la connessione musica/movimento in relazione al concetto di «ritmo». Questo è inteso come interazione, nel soggetto umano e nella musica, fra certe forme percettive (strutture della musica capaci di attivare emozioni toniche), certe emozioni (attivanti sensomotricità) e il movimento (effettivo o propriocettivo). Il tempo-metro $\frac{6}{8}$, ad esempio, viene vissuto come elastico, oscillante e dondolante perché, pur restando modulato su uno schema di fondo binario-bilaterale (che alterna spinta/inerzia, avanti/indietro, destra/sinistra) viene sentito in una dinamica di fasi *lunga-breve*, la stessa che caratterizza il «movimento umano spontaneo» (un passo, una battuta di mano o di piede), il quale è infatti sentito come asimmetrico per distribuzione di energia. La ternarizzazione ridistribuisce l'energia dell'impulso in modo uniforme lungo l'intero corso dell'azione e genera un movimento che è «un va-e-vieni, un lasciarsi andare per tornare su di sé, con trasporto e abbandono» [Stefani 1998, 55-76].

In $\frac{6}{8}$ è *En bateau*, il primo dei quattro pezzi che formano la *Petite Suite* per pianoforte a quattro mani. Reiterati arpeggi ascendenti cullano dolcemente il tema, che si lascia trasportare dalla morbida carezza delle acque. Allo stato di sospensione iniziale della melodia segue l'accelerazione delle due crome, da cui parte lo slancio per una nuova sospensione. La terza (Si-Sol), intervallo dolce, semplice, carezzevole [cfr. Stefani 1990], si presta molto bene a disegnare questo tranquillo ondeggiamento.

Es. 11



L'avvolgente morbidezza del tema — anch'esso in $\frac{6}{8}$ — dell'*Andantino* del *Quatuor à cordes en sol mineur* allarga progressivamente le proprie oscillazioni attorno al Fa: passa da un intervallo di seconda ascendente ad uno di terza e quindi ad uno di quarta, per poi ricadere stancamente e ritentare l'ascesa. Ondeggia suadente anche il $\frac{9}{8}$ del *Clair de lune* della *Suite bergamasque*: la melodia si spinge subito in alto e poi plana oscillante. Leggero e oscillante è anche il passo delle *Danseuses de Delphes*, che si muovono su un ritmo ternario di sarabanda ed evocano il mondo greco come aveva fatto, venti anni prima, Satie con le sue *Gymnopédies* (anch'esse, del resto, molto "dondolanti"). Il motivo ritmico *lunga-breve* si ripresenta nel corso di tutto questo *prélude*. I gesti delle danzatrici si articolano con la plastica simmetria dell'arte greca. Movimenti molto simili produce l'andamento dondolante e dai passi leggeri della *Danse profane pour harpe et orchestre à cordes*. Qui la successione lunga-breve si concretizza nell'alternanza fra le note pizzicate sull'arpa e quelle tenute sugli strumenti ad arco. Si ripete simmetrico e quasi ipnotico l'accompagnamento nelle prime battute di *Réverie*. È una superficie liquida lievemente oscillante quella su cui si staglia l'aerea melodia. Il metro è binario, ma le sincopi ne ammorbidiscono gli spigoli.

Una componente importante del moto oscillatorio è l'iterazione binaria. È interessante osservare che André Schaeffner, nel riferirsi alle tecniche costruttive adottate da Debussy, ha sottolineato l'importanza della «reduplicazione». Con questo termine intendeva quel «procedimento che consiste nel raddoppiare sistematicamente ogni frase melodica [...]. Enunciata due volte, la frase cede ad un'altra, la cui filiazione con la precedente è di natura sempre sottile [...]. È un modo di sottrarsi all'odioso sviluppo» [1953, 135]. Nicolas Ruwet ha esaminato in dettaglio questa tecnica osservando i vari modi in cui il compositore vi ricorre:

Vi sono in Debussy, come in ogni musicista, forme multiple di ripetizione, che si situano a piani differenti della struttura dell'opera, e che si incastrano le une nelle altre [...]. Se i livelli assai vasti (periodo) sembrano esclusi, in cambio si trovano duplicazioni fondate ora su un motivo breve, semplice materiale, ora su una frase già articolata in due o tre motivi. L'essenziale è che l'unità raddoppiata sia sufficientemente breve per apparire come un tutto unico alla percezione, in maniera che la duplicazione non sia mai percepita come una ripresa [Ruwet 1983, 56-57].

La *reduplicazione delle figurazioni* può essere dunque considerata una cifra importante dello stile di Debussy e del suo modo di articolare la struttura della musica (almeno per quanto riguarda i livelli strutturali di superficie). Essa concorre in maniera rilevante alla percezione dell'elemento liquido all'ascolto. In alcuni casi si tratta di un evidente ampliamento del movimento dondolante — con un inevitabile aumento dell'energia, che conduce fino a vorticosi ondate simmetriche. Questa, che può essere definita *reduplicazione ondeggiante*, va considerata il corrispettivo del *ritmo dondolante* al livello strutturale appena più profondo. La simmetria è propria dell'acqua che non è libera di scorrere, simmetria che vale sia per l'acqua ferma — per il principio dei vasi comunicanti — che per l'acqua agitata da onde che si infrangono prima da una parte, poi dall'altra, ma ricadono sempre su se stesse, non vanno da nessuna

parte. Ogni impulso energetico trova allora l'equilibrio nell'impulso analogo successivo, in un continuo spingersi e ricadere di onde che si inseguono senza sosta, come accade in *Jeux de vagues*. Allo stesso modo gli ammalianti canti di *Sirènes* ci trascinano da una parte all'altra, in su e in giù, in un ipnotico e avvolgente viavai.

La straordinaria vitalità ritmica dei tre "schizzi sinfonici" di *La mer* offre numerosi esempi di questo tipo di duplicazione. Dopo i primi vorticosi slanci verso l'alto di *De l'aube à midi sur la mer*, un oboe si erge solitario per costruire, con elementi ritmici delle battute precedenti, una melodia, primitiva nel contorno, ma molto ben caratterizzata sotto il profilo ritmico. Il tema presenta già, al suo interno, una suddivisione binaria e un ritmo ondeggiante su un metro di $6/8$. Gli impulsi metrici insistono sul primo e sul quarto ottavo della battuta, ma l'articolazione delle durate è del tipo breve-lunga-breve-lunga. L'effetto ritmico ha qui senza dubbio qualcosa di dondolante, ma la forte accentuazione delle biscrome iniziali e la fluttuazione delle dinamiche producono un notevole incremento di energia delle oscillazioni. La seconda parte del tema è affidata al movimento cromatico di flauti e clarinetti divisi (60), che crea sospensione sia dal punto di vista armonico che ritmico (la prima parte di questa misura, lunga-breve, introduce infatti una irregolarità). Ad un livello ritmico più profondo la misura 59 rappresenta una sezione accentata e la misura 60 rappresenta una sezione non accentata. Questa struttura trocaica (contrastante con quella giambica del livello superficiale) viene duplicata nelle due battute successive (reduplicazione ondeggiante), anche se, alla misura 62, subisce una variazione timbrica e armonica rispetto alla prima presentazione.

Es. 12

6

59 Cédez un peu

FL. 1/2

Ob. 1

Cor. ingl.

Clar. (Si) 1/2

Fag. 1

The image shows a page of a musical score for woodwind instruments. The staves are labeled: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cor. ingl. (Cor Anglais), Clar. (S^o) (Clarinet in C), and Fag. (Bassoon). The score is divided into measures, with measure numbers 62 and 7 visible. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *F* (forte). Performance instructions include *an Mouvt* (ad libitum) and *Solo*. The flute part features a prominent melodic line with triplets and a *p espressif et soutenu* marking. The other instruments provide harmonic support with various textures.

2.6. Timbri fluidi.

La scelta degli strumenti cui affidare le idee musicali e la scelta delle tecniche esecutive fra quelle specifiche di ogni strumento influiscono in maniera determinante sul tipo di esperienza vissuta al momento dell'ascolto. Gli strumenti che meglio danno voce ai fluidi disegni della musica d'acqua di Debussy sono quelli che hanno un timbro caratterizzato da un medio-lungo transitorio d'attacco¹² e un medio-lungo transitorio di estinzione,¹³ come gli archi o i fiati. La musica di Debussy è ricca di sonorità che emergono dal silenzio e lentamente vi fanno ritorno, di suoni che confluiscono l'uno nell'altro, si legano naturalmente e danno così vita all'impressione di un flusso continuo, di un percorso scorrevole e sinuoso, di una discesa senza gradini. Sarà sufficiente, in proposito, fare riferimento, a titolo di esempio, al *Quatuor à cordes en sol mineur* ed in particolare alla differenza di effetto fra il pizzicato che contraddistingue il saltellante tema di apertura del secondo movimento e l'ampio e fluente legato che pervade il movimento successivo.

Sono suoni dolci, vellutati e fluenti anche quelli prodotti dall'arpa. Un gesto ampio dell'arpista genera una cascata di suoni perlacei, avvolti e legati dal tessuto di risonanze che si crea fra le corde libere di vibrare. L'arpeggio è un'onda che avvolge con dolcezza l'ascoltatore perché attraversa tutta la gamma di registri usati dagli altri strumenti. Le note sfiorate sull'arpa sono la condensazione di quello che altrimenti sarebbe un glissando levigato e immateriale, sono le piccole onde superficiali di una piacevole corrente.

I fluidi movimenti dell'arpa si fondono con i suoni avvolgenti degli archi nelle *Danses pour harpe et orchestre à cordes*. La sinuosa discesa di un flauto confluisce in

¹² Tempo necessario perché il suono prodotto da una sorgente sonora passi dalla condizione di riposo al registro normale di vibrazione.

¹³ Tempo che intercorre fra il momento in cui viene a cessare la forza di eccitazione e quello in cui si estinguono le vibrazioni.

arpeggi cristallini all'apertura della scena della fontana nel parco in *Pelléas et Mélisande*. Contrabbassi e violoncelli colorano le cupe e minacciose acque dei sotterranei del castello. Glissandi d'arpa fanno oscillare le acque di *Jeux de vagues* e avvolgono di fascinosa sensualità il canto di *Sirènes*. E gli esempi potrebbero moltiplicarsi all'infinito.

Molta musica d'acqua di Debussy è pianistica. Il pianoforte non permette di tenere il suono — come si fa con uno strumento a fiato, con uno strumento ad arco o cantando — ha un transitorio d'attacco molto breve e inoltre non consente la varietà di tocco di un'arpa. Alle allieve Marguerite Long e Louise Liebich, Debussy ripeteva che il pianoforte doveva dare suoni come se si trattasse di uno strumento senza martelletti, le dita, scorrendo sulla tastiera, devono «pénétrer dans les notes» [cfr. Lockspeiser 1983, 294-315]. I limiti e i difetti dello strumento, la gamma e le sfumature della sua dinamica, diventavano così i suoi pregi. Con un abile gioco di pedali è possibile ingannare l'orecchio, dare l'impressione che il pianoforte canti. Questo succede mirabilmente in Chopin, che spesso Debussy rivendicava come suo principale modello. «Nulla somiglia tanto alla nascita della musica di Chopin, quanto l'apparizione dell'acqua. E se Chopin ha scelto il pianoforte come suo fedele strumento, è perché il pianoforte è il più liquido degli strumenti, e ogni sua nota cade come una goccia» [Savinio 1977, 117].

L'originalità della concezione debussiana dell'armonia ci induce ad inserire all'interno dello spazio che abbiamo dedicato al timbro alcune brevi osservazioni sulla tecnica con cui il musicista costruisce e dispone le aggregazioni sonore. La giovanile *Damoiselle élue* è stata la prima composizione in cui Debussy ha usato il libero accostamento di accordi perfetti maggiori e minori, costruiti su vari gradi della scala cromatica: il risultato è un trascolorare di armonie i cui nessi si fanno evanescenti. Schönberg, nella *Harmonielehre*, scrive che Debussy impiega gli accordi per quarte come «mezzo d'espressione impressionista» e usa gli accordi costruiti con la scala per toni interi «quasi in funzione di timbro» [1997, 500]. Anche quando ci troviamo dinanzi ad aggregati armonici semplici, essi risultano defunzionalizzati, la logica tonale diviene sfuggente ed ambigua, il rapporto dominante/tonica si sfalda e gli aggregati dominanti non risolvono più. Egli si preoccupava della pura sonorità degli accordi e non del loro concatenamento. Noi siamo abituati all'interpretazione lineare dell'armonia, ma con Debussy il fattore armonico cambia ruolo e significato e va pensato secondo categorie sonoriali.¹⁴ La deliquescenza e la polverizzazione delle rigide concatenazioni armoniche fa sì che gli accordi diventino *impressioni timbrico-coloristiche*, che sono d'acqua in alcuni casi e d'aria in altri. «Accordi incompleti, fluttuanti. *Il faut noyer le ton* [diceva Debussy]. Così si può arrivare dove si vuole e uscire da dove si vuole. E si hanno molte più *nuances*».¹⁵

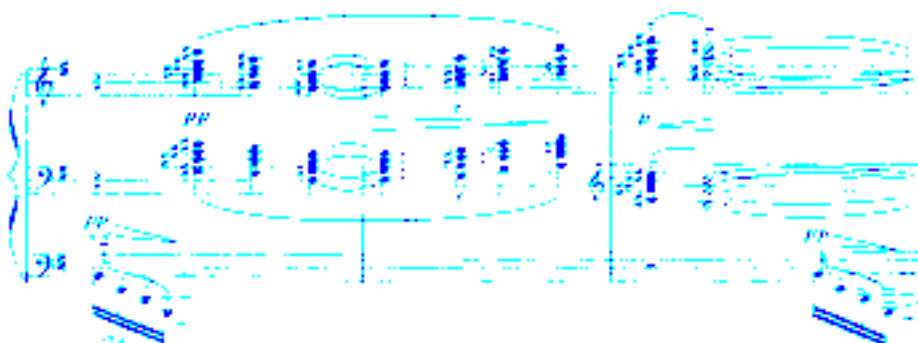
¹⁴ «È stato detto a ragione che egli rivoluzionò la tecnica orchestrale e pianistica, ma non è mai stato sottolineato abbastanza il fatto che, grazie alla sua eccezionale sensibilità musicale, egli fu il primo a dare al suono isolato, od al gruppo di suoni, un'importanza pari a quella della melodia, del ritmo e dell'armonia (infatti è a partire da Debussy che si comincia a parlare non più di accordi, ma di aggregazioni sonore)» [Jarocinski 1980, 194].

¹⁵ Dai colloqui con Guiraud, riportati da Lockspeiser [1983, 538].

Gli accordi a volte si stagliano sullo spazio sonoro come pure macchie di colore legate dalla fluida continuità delle sfumature timbriche che generano: un movimento non direzionato, un ambiguo galleggiamento. Evolve fluente la tessitura armonica di *Et la lune descend sur le temple qui fut*. Le armonie hanno una trasparenza e una freschezza cristalline (Es. 13).

Altrove la giustapposizione di accordi, appartenenti a diverse tonalità e privi di relazioni reciproche di tipo tonale, produce una sensazione di discontinuità: essi si succedono come situazioni immobili, posizioni statiche che vibrano nell'aria e si dissolvono.

Es. 13



2.7. Forma.

Interrogato sugli aspetti strutturali della sua musica, Debussy sottolineava la rigidità delle sue costruzioni, ma affermava anche che, di tale struttura, egli aveva occultato le colonne portanti. Non è facile associare le composizioni del musicista francese a tipologie formali classiche e spesso neanche descriverne in maniera indiscutibile la concatenazione delle sezioni musicali. Fra queste infatti, in molti casi, non esistono cesure, momenti di sutura, ma solo sfumature e sfrangiature. I segmenti in cui è possibile dividere, ad esempio, *Jeux de vagues* sono disposti in modo tale che non è sempre facile isolarli dalla continuità del flusso sonoro; spesso una frase subentra prima che la precedente sia finita. La struttura, nell'allentare i propri vincoli, diventa vaga e misteriosa e, ad una forma precostituita, o comunque prevedibile, si sostituisce una forma organica e aperta, che proietta su dimensioni più ampie la fluidità e l'evanescenza dei disegni microstrutturali. La trama motivica di *Jeux de vagues* è molto complessa e la coerenza dell'episodio deriva proprio dalla periodicità con cui i vari frammenti ritmico-motivici convergono verso progressivi ispessimenti del tessuto orchestrale. La condensazione della materia sonora e l'accumulazione dell'energia raggiungono riconoscibili picchi dinamici: si crea così una disposizione "a onde" delle dinamiche del pezzo.

Il compositore belga Paul Gilson, in una lettera del 1907 diretta a Ernest Closson, a proposito della tecnica del musicista francese, faceva notare: «L'aspetto predominante nelle opere strumentali di Debussy è la ripetizione. Gli incisi si

concatenano l'uno all'altro allo stesso modo dei disegni nella carta da parati, ma poi l'intera disposizione si spezza bruscamente, pronta a riprendere il motivo originale» [Gilson 1962]. Nella ciclicità, l'eterno ritorno di un flusso inarrestabile si presenta sempre diverso sotto qualche aspetto ma sempre riconoscibile, come ondate che si infrangono sulla battigia, come l'alternarsi di alta e bassa marea o come fenomeni stagionali quali le piogge o le piene dei fiumi.

Un senso di fluida continuità e una straordinaria circolarità strutturale caratterizzano anche *Pelléas et Mélisande*. Nessuna cesura impedisce al preludio dell'opera di scivolare in modo naturale verso l'ingresso di Golaud sulla scena. Un declamato melodico continuo sostituisce la tradizionale forma operistica fondata sulla successione di numeri e sull'alternanza fra aria e recitativo.

Le forme degli elementi fluidi, acqua e aria, si presentano come le più ambigue, indefinibili, mutevoli. Nessuna materia meglio dell'acqua si presta ad essere utilizzata come un efficace mezzo per la dissoluzione delle rigide sedimentazioni delle forme classiche.¹⁶ Essa consente un uso congiunto o incrociato di diverse tipologie strutturali. Così la forma del *Prélude à l'après-midi d'un faune* è riconducibile a tre diverse tipologie — sonata, variazione e lied tripartito — ma nessuna di queste è sufficiente a rendere conto delle tecniche costruttive impiegate. Vi è il continuo ritorno del primo tema — nella sua configurazione originaria, variato o diversamente armonizzato — uno sviluppo-variazione centrale e un secondo tema, che però non ha uno spazio e un peso tali da autorizzarci a parlare di un vero e proprio bitematismo. Il risultato è una affascinante e ambigua polivalenza della costruzione formale.

3. Conclusioni

L'acqua è l'elemento che dissolve e rigenera tutte le forme, acqua creatrice e distruttrice. Allo stesso modo l'acqua di Debussy purifica e rigenera una musica ormai vuota di sostanza e piena di forme sclerotizzate da una tradizione morta. Debussy vuole recuperare la "sostanza", il "puramente musicale", la "materia prima" del musicale. Non intendiamo avanzare qui la pretesa di etichettare come legata ad un unico elemento l'intera produzione del musicista francese. Definire lo stile di un artista della statura di Claude Debussy è un'operazione che non ammette semplificazioni eccessive e in un secolo di studi ne sono stati messi in luce numerosi aspetti, focalizzati di volta in volta da prospettive diverse. Uno di tali aspetti — che non è di secondaria importanza, anche se raramente affrontato dai musicologi — è, come abbiamo visto,

¹⁶ Vincent D'Indy, nel tentativo di classificare i *Nocturnes*, dovette scartare tutte le forme classiche: «Esistono, quindi devono essere da noi classificati. Dove? Nella fantasia, non vedo altro posto». Lo stesso D'Indy, dopo aver ascoltato *Pelléas et Mélisande*, non esitò a dichiarare: «Questa musica non vivrà perché non ha forma».

legato all'elemento acqua e condiziona in larga parte il modo stesso in cui il musicista percepisce la realtà circostante, il modo in cui sceglie, fra gli spettacoli che la natura gli presenta, quelli che gli appaiono più ricchi di fascino e coinvolgenti e, infine, il modo in cui comunica le esperienze e i vissuti interiori attraverso precise scelte operate nell'ambito del linguaggio musicale. Inoltre, se si colloca la liquidità dello stile di Claude Debussy in una prospettiva storica, è possibile comprendere meglio la funzione che svolge questo peculiare linguaggio musicale all'interno di quel processo di svecchiamento delle tecniche musicali e del gusto estetico che apre le prospettive musicali del nuovo secolo. Si tratta di una tappa necessaria sulla strada del rinvenimento di nuove forme capaci di rinnovare la musica. Le «duretés terriennes» dei balletti di Stravinskij, per usare le parole di Viret, non sono che la «coagulation des virtualités présentées par Debussy à l'état de dissolution aquatique» [1997, 12]. Una rivoluzione del linguaggio, quella del compositore francese, forse meno rumorosa di quella che scatenò la scandalosa prima del *Sacre*, ma altrettanto pervasiva e foriera di importanti conseguenze per la nascita e l'evoluzione della musica contemporanea.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACHELARD G. (1992), *Psicanalisi delle acque*, Red, Como (ed. orig. *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Corti, Parigi 1942).
- COBB M.G. (cur.,1994) *The poetic Debussy. A collection of his song texts and selected letters*, University of Rochester Press, Rochester.
- DEBUSSY C. (1950), *Monsieur Croche antidilettante*, Gallimard, Parigi (ed. orig., Parigi, 1921).
- DEBUSSY C. (1990), *I bemolli sono blu. Lettere 1884-1918*, Archinto, Milano (ed. orig. *Lettres 1884-1918*, a cura di François Lesure, Hermann, Parigi 1980).
- DEBUSSY C. (1985-1999) *Oeuvres complètes de Claude Debussy*, Durand-Costallat, Parigi, 7 voll.
- GERWIS F. (1958), "La notion d'arabesque chez Debussy", *La Revue Musicale*, 241, 2-23.
- GILSON P. (1962), "Lettera a Ernest Closson", in *Revue Belge de Musicologie*, XVI.
- GUERRA LISI S. (1996), *Sinestesiarti nella globalità dei linguaggi*, FuoriThema, Bologna.
- GUERRA LISI S. ET AL. (1997), *Musicoterapia nella Globalità dei Linguaggi*, FuoriThema, Bologna.
- IMBERTY M. (1986), *Suoni, emozioni, significati. Per una semantica psicologica della musica*, a cura di Laura Callegari e Johannella Tafuri, Clueb, Bologna.
- IMBERTY M. (1987), "Il senso del tempo e della morte nell'immaginario debussiano", *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XXI, pp. 383-409.
- JANKÉLÉVITCH V. (1991), *Debussy e il mistero*, Il Mulino, Bologna (ed. orig. *Debussy et le mystère*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1949).
- JAROCINSKI S. (1980), *Debussy. Impressionismo e simbolismo*, Discanto, Fiesole (ed. orig. *Debussy. Impressionnisme et symbolisme*, Édition du Seuil, Parigi 1970).
- KANDINSKI V. (1974), "Dello spirituale nell'arte", in *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano.
- LESURE F. (1994), *Debussy. Gli anni del simbolismo*, EDT, Torino (ed. orig. *Claude Debussy avant Pelléas, ou Les années symbolistes*, Klincksieck, Parigi 1992).
- LOCKSPEISER E. (1983), *Debussy*, Rusconi, Milano (ed. orig. *Debussy. His life and mind*, Cambridge University Press, Londra 1978).
- MASTROPASQUA M. (1995), *Introduzione all'analisi della musica post-tonale*, Clueb, Bologna.
- RUWET N. (1983), "Nota sulle duplicazioni nell'opera di Debussy", in *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino, 55-85.
- SAVINIO A. (1977), *Scatola sonora*, Einaudi, Torino.
- SCHAEFFNER A. (1953), "Debussy et ses rapports avec la musique russe", in Souvtchinsky P. (cur.), *Musique Russe*, P.U.F., Parigi, vol. 1.
- SCHIMTZ E.R. (1952), *Il pianoforte di Claude Debussy*, Martello, Milano (ed. orig. *The piano works of Claude Debussy*, New York, Duell, Sloan and Pearce 1950).

SCHÖNBERG A. (1997), *Manuale di armonia*, Est, Piacenza (ed. orig. *Harmonielehre*, Universal Edition, Vienna 1911).

STEFANI G. (1982), *La Competenza musicale*, Clueb, Bologna.

STEFANI G. (1987), *Il segno della musica. Saggi di semiotica musicale*, Sellerio, Palermo.

STEFANI G. (1998), *Musica: dall'Esperienza alla Teoria*, Ricordi, Milano.

STEFANI G.-MARCONI L. (1992), *La melodia*, Bompiani, Milano.

STEFANI G.-MARCONI L.-FERRARI F. (1990), *Gli intervalli musicali*, Bompiani, Milano.

TREZISE S. (1994), *La mer*, Cambridge University Press, Cambridge.

VIRET J. (1997), "Debussy l'aquatique et Strawinsky le tellurique: éléments naturels et poétique musicale", *Revue musicale de Suisse Romande*, I, 3-14.