

Claude Debussy: dalle *Douze Etudes* per pianoforte, X. *Pour les sonorités opposées*

1. Introduzione

Lo scoppio della prima guerra mondiale, nell'agosto del 1914, provoca reazioni di vario tipo nel mondo artistico e musicale, oscillanti tra il convinto attivismo e la totale indolenza. Tra i compositori francesi, Claude Debussy appare subito toccato dalla gravità e crudeltà del conflitto («tanti indicibili orrori ci stringono il cuore»¹). Inoltre, già da alcuni anni la sua salute è minata da un male incurabile, i cui primi sintomi si sono manifestati nel 1909. Per due mesi, nell'estate-autunno del 1914, non scrive una sola nota né tocca il pianoforte; ma in ottobre riprende a comporre. Durante i primi mesi del 1915, effettua una revisione di molte opere di Chopin per conto dell'editore Durand: non a caso, le *Etudes* per pianoforte, composte quello stesso anno, saranno dedicate proprio alla memoria di Chopin.

L'estate del 1915 viene trascorsa in un cottage sul mare a Pourville, vicino a Dieppe, in Normandia: si tratta di un periodo estremamente produttivo, in cui Debussy compone, in rapida successione, la Sonata per vc. e pf., *En blanc et noir* per 2 pf., le *Etudes* per pf., e la Sonata per fl., v.la e arpa. Ai primi di ottobre scrive a Durand: «[...] scrivo tutta la musica che mi viene in mente, come un forsennato, ma anche con tanta tristezza»; e ancora, il 14 ottobre, in una lettera a Godet: «[...] mi accorgo della mia morte latente, e allora scrivo come un forsennato, come chi debba morire l'indomani mattina».

Le lettere a Durand ci fanno conoscere che le Douze Etudes per pianoforte erano state composte fra il 3 agosto e il 29 settembre. Una di queste, Pour les agréments, «dà nuova vita ad un procedimento consueto»; un'altra, Pour les quartes, contiene «effetti mai ascoltati prima». Debussy lavora a questi lavori difficili e complessi «avec une activité de moteur». Il 30 novembre era in grado di scrivere: «Iersera, a mezzanotte, ho copiato l'ultima nota degli studi... Uffa! La stampa giapponese più minuziosa è un gioco da bambini in confronto alla scrittura di certe pagine; ma sono contento, è un buon lavoro!». Dedicando queste Etudes, non senza qualche timida esitazione, alla memoria di Chopin si rende conto che inevitabilmente il confronto sarebbe andato «à mon désavantage»; non di meno, «senza falsa modestia posso dire che quest'opera si conquisterà un suo posto particolare».²

¹ Questa e successive citazioni di lettere di Debussy sono tratte da EDWARD LOCKSPEISER, *Debussy, his Life and Mind*, Londra: Cassell, 1962-65, trad. it. di Domenico de' Paoli, Milano: Rusconi, 1983. Tuttavia, Lockspeiser non indica con precisione la provenienza e la data di molte citazioni, quindi per tali informazioni rimando all'epistolario pubblicato da Lesure (CLAUDE DEBUSSY, *Correspondance 1884-1918*, a cura di François Lesure, Parigi: Hermann, 1993).

² EDWARD LOCKSPEISER, *op. cit.*, p. 497.

2. Analisi dello Studio *Pour les sonorités opposées*

La presente analisi è stata condotta seguendo la partitura, sezione dopo sezione ; tuttavia, il lettore potrà notare numerosi confronti tra elementi appartenenti a sezioni diverse. In questo modo, si è cercato di conciliare le esigenze – per così dire – ‘sintagmatiche’ (o ‘diacroniche’) con quelle ‘paradigmatiche’ (o ‘sincroniche’).

L’unico criterio che ho scelto per individuare le sezioni è dichiaratamente esteriore: assumo come confini di ogni sezione le doppie stanghette di battuta.

- Prima sezione: battute 1-6

Nelle prime 3 battute le note utilizzate sono solo due: *sol#* e *la*. Ognuna di esse può essere vista come un ‘personaggio’ musicale: indichiamo con **a** il *sol#* e con **b** il *la*. Il personaggio **b** si manifesta in modo identico in tutte e tre le battute, sia per quanto riguarda le altezze e il registro, sia per quanto riguarda l’articolazione (arpeggiato e *portato*), la durata e la collocazione nella battuta. Il personaggio **a**, invece, assume due diverse conformazioni: una nel registro acuto (indicata quindi - in figura - come **a_{hi}**, dove «hi» sta per «high», riferito al registro), con tre note tenute, a distanza di ottava l’una dall’altra; una nel registro inferiore («lo» sta per «low»), con una sola nota, indicata *staccato* (ma in realtà prolungata abitualmente col pedale di risonanza, nell’esecuzione).

A livello percettivo, si verifica l’ovvio riconoscimento delle frequenze multiple l’una dell’altra: in altre parole, l’ascoltatore riconosce le varie apparizioni di **a** come apparentate tra loro. Il risultato è quindi una sorta di duplice rintocco di campana (*sol#*, alternativamente nel registro acuto e grave) intercalato dalla comparsa di un elemento diverso, che fa capolino (*la*, ovvero il personaggio **b**). La distanza di semitono tra i due elementi ne rende evidente il contrasto – o quantomeno la diversità.

Quali sono dunque le caratteristiche che identificano e oppongono le «*sonorités opposées*» del titolo? Si tratta di caratteristiche strettamente tecniche – come ad esempio

l'opposizione di registro, o la presenza di differenze nell'articolazione – o di caratteristiche più sfuggenti e impalpabili? Gli indizi raccolti fino a questo momento non sembrano ancora sufficienti per permetterci di formulare ipotesi convincenti: infatti, **a** e **b** si differenziano sotto molti punti di vista, come appunto il registro, la classe di altezze, l'articolazione.

Alle batt. 4-6 però la situazione musicale cambia nettamente. L'elemento **b** scompare, ma in compenso se ne aggiungono di nuovi: **c** (indicato in figura con i gambi rivolti verso il basso)³ consiste in movimento divaricatorio che, partendo dal *re* di batt. 4 (ribattuto anche alle batt. 5 e 6), scende al *la* e si ricongiunge al *sol#₃* di **a** alla batt. 6; **d** consiste in un movimento melodico oscillante (*do, re, do, sib*) che, grazie alla trasformazione dell'intervallo di seconda *do-re* in settima discendente, assume l'aspetto di una decisa discesa nel registro grave; **e** è invece un elemento puntiforme (nota *mi*) che ricompare immediatamente in due varianti ampliate (l'abbreviazione «ext» sta per «extended»), la prima formata dall'intervallo di semitono *mi, fa*, la seconda formata da quest'ultimo intervallo in raddoppio all'ottava.

La melodia discendente di **c** e il frammento ascendente di **e** procedono 'a ventaglio' in modo simmetrico, irradiandosi a partire dal *re*, il quale funge da centro di simmetria della divaricazione e, allo stesso tempo, divide in due parti uguali l'ottava *sol#₃-sol#₄* di **a** alla batt. 6. Si noti inoltre come le note *re* e *sol#* rappresentino gli unici centri di simmetria nella disposizione dei tasti bianchi e neri del pianoforte: procedendo in senso ascendente o discendente a partire da ogni *re* od ogni *sol#* della tastiera, si incontra la stessa sequenza di tasti. Va però rilevato come la simmetria di **c** ed **e** sia – per così dire – incompleta: **e** 'manca' del *sol* (che è il simmetrico del *la* di **c**). Ma ovviamente le ragioni musicali hanno la meglio sulla presunta 'perfezione' di questa mini-idea compositiva basata sulla simmetria⁴.

Un ulteriore fattore unificante delle batt. 4-6 è dato dalle seguenti relazioni esistenti tra i motivi **c**, **d**, **e**. La teoria della percezione che va sotto il nome di «modello di implicazione-realizzazione», formalizzata da Eugene Narmour⁵ sulla scorta delle precedenti intuizioni di Leonard Meyer, si può applicare in modo elementare alle batt. 4 e 5. L'ampio salto discendente *do, re* di **d** crea un'aspettativa (cioè 'implica' – si pensi anche al concetto meyeriano di «*gap-fill motion*») di un movimento piccolo e ascendente: tale aspettativa psicologica viene smentita nella continuazione di **d**, ma trova una realizzazione nell'intervallo ascendente *mi, fa* di **e**. Infine, esiste una parentela tra **c** ed **e** a livello ritmico: il ritmo dell'inciso *dolente* (secondo l'indicazione dello stesso Debussy) *do, si* di **c** è lo stesso del corrispondente *mi, fa* di **e**.

Al termine di questa prima sezione (batt. 1-6) i vari movimenti melodici si arrestano su un accordo che si può vedere enarmonicamente come una settima di dominante (sebbene le armonie precedenti non ci inducano affatto a interpretarlo in senso tonale): *sib* (che smentisce il *si* di batt. 4), *re, fa, sol#*. Ma il segno di *portato* sul doppio *sol#* ci avverte della sua relativa indipendenza rispetto alle altre note che compongono l'accordo: non si tratta

³ La notazione utilizzata nella figura si serve di gambi orientati in varie direzioni solo per mostrare più chiaramente la distinzione tra le diverse voci (o livelli della scrittura). Pertanto, i valori ritmici apparenti non vanno presi in considerazione.

⁴ Fra l'altro – sia detto per inciso –, la tendenza a darsi delle regole per poi trasgredirle in ragione delle finalità artistiche sembra essere una tipica *forma mentis* francese: infatti, simili 'sistemi imperfetti' si ritrovano ad esempio nel compositore Erik Satie, o nelle opere letterarie dell'Oulipo.

⁵ EUGENE NARMOUR, *L'implication et la réalisation mélodique dans La terrasse des audiences du clair de lune de Debussy – Un modèle de structure et de style*, «Analyse musicale», 3° trimestre 1989, pp. 44-53.

che del personaggio iniziale **a**, stavolta nel registro medio («med» sta per «medium»). Forse si può cominciare a capire qualcosa di più riguardo alle «sonorità opposte»: che siano semplicemente livelli musicali diversi, ma al tempo stesso sovrapposti e coesistenti? Affinché la presenza di più livelli risulti chiara, Debussy deve ricorrere a vari stratagemmi: nelle batt. 4-6, l'indipendenza di **a** è resa evidente dal suo ritorno periodico a mo' di campana. La risonanza, categoria musicale che impregna tutta la musica di Debussy, sembra fornirci una chiave interpretativa: laddove qualcosa risuona e ritorna sempre uguale (o con minime varianti), si ritrova a fungere da sfondo ad altri eventi sonori... ma sarà proprio vero che uno dei due livelli si trova in primo piano e nasconde parte di quello sottostante? Non si può forse avere una compresenza di più livelli (non necessariamente due) che alternativamente si 'rubano la scena'?

L'ultima osservazione relativa all'*incipit* riguarda la percezione degli spostamenti di registro. Il grafico che in figura si trova al di sopra dei pentagrammi rappresenta – in modo qualitativo – gli spostamenti del 'baricentro musicale': si passa infatti da un'iniziale, ampia oscillazione, alla stabilizzazione nel registro medio, a cui segue però una caduta verso il grave, resa comunque graduale a causa della permanenza di note nel registro medio.

- Seconda sezione: batt. 7-14

Nell'esempio musicale ho scritto su due pentagrammi separati i due 'macro-livelli'

principali, che nella scrittura di Debussy si compenetrano. Nel pentagramma superiore si può seguire l'evolversi della melodia in ottave. Essa si può suddividere in due frasi di 4 battute, dall'andamento parallelo ma non esattamente congruente: i due profili melodici sono identici, ma gli intervalli non lo sono. Ogni frase, a sua volta, è articolata in una fase ascendente, caratterizzata da rapidi ribattuti che esprimono la categoria semiotica del 'voler-fare', e in una fase discendente di riflusso. Ma una differenza importante tra le due frasi risiede nel movimento armonico sottostante (l'altro 'macro-livello'), che in figura si trova nel pentagramma inferiore.

Alle batt. 7-9, le note con funzione di pedale (cfr. l'elemento **a** delle batt. 1-6) sono *fa*, *sib* e *lab* = *sol*#. Si tratta delle medesime note udite alla fine della prima sezione (batt. 6): siamo quindi in presenza di una continuità 'acustica' (più che 'armonica' in senso proprio) tra le batt. 6 e 7, la quale attenua la discontinuità esistente ad un livello più generale, resa evidente dalla doppia stanghetta di battuta, e da nuove indicazioni di agogica e di dinamica. Un'importante connessione tra le batt. 6 e 7 è data dal *sol*# in ottava, che ritorna enarmonicamente come *lab*: ecco di nuovo i rintocchi di campana di **a**.

Come si vede in figura, tali note-pedale sono distribuite su tre registri, o, meglio, su tre livelli (più precisamente, 'micro-livelli'): al centro (livello 1), lunghe note tenute; in alto (livello 2) e in basso (livello 3), brevi note (prolungate dal pedale di risonanza) che fungono da 'punti sonori' risonanti e che allargano l'orizzonte acustico. In particolare, il *fa* grave del livello 3 sembra esplicitare visivamente e acusticamente l'indicazione «*profond*» (batt. 7).

Alla batt. 10, il livello 1 si 'ispessisce', forse per sottolineare la sosta momentanea della melodia sul *reb*; però le altezze sono sempre le stesse (*fa*, *sib* e *lab*). Ma è alla batt. 12 che l'armonia cambia improvvisamente: nel livello 1 compare una nota nuova (*do*) e si passa alla posizione armonica di quinta sul *sib* basso, dopo 5 battute di posizione di quarta sul *fa* basso; il livello 2 si apre alle regioni acute, toccando successivamente il *lab* (come in precedenza, ma stavolta un'ottava più in alto), il *do* (già anticipato nel livello 1) e il *re*; il livello 3 presenta un *sib* grave che conferma il basso armonico del livello 1. Dal punto di vista armonico, la batt. 12 consta di un accordo di nona di dominante, in cui la terza, raggiunta con un certo sforzo nel livello 2 e accompagnata dalla ripetizione del basso nel livello 3, interviene a chiarire il senso armonico dell'accordo. La concatenazione armonica viene quindi ad essere una sorta di II-V7 che lascia presagire una cadenza perfetta a *mib*... ma ovviamente tale risoluzione non arriva: alle due battute di 'dominante' (batt. 12-13) segue una svolta inattesa verso il basso *mi*, a distanza di tritono. La sensazione percettiva è di delusione delle attese, o, secondo una categoria tipicamente debussyana sottolineata anche da Eero Tarasti⁶, di *inachèvement*. Tuttavia, anche in questo caso il senso di novità della batt. 14 è attenuato da due fattori: prima di tutto, tale battuta è una variante di batt. 6, quindi le batt. 7-13 assumono il ruolo di una divagazione che riconduce al punto di partenza. In secondo luogo, è nota la possibilità di trasformare un accordo di settima (o di nona) in un altro accordo di settima (o di nona) semplicemente sostituendo il basso con la nota distante un tritono da esso. Di conseguenza, in questo caso, il *sib*⁹ di batt. 13 è apparentato al *sib*⁷ (con appoggiatura dissonante) di batt. 6, che a sua volta è apparentato al *mi*⁹ (con appoggiatura che ora è diventata consonante) di batt. 14.

- Terza sezione: batt. 15-30

⁶ EERO TARASTI, *L'analyse sémiotique d'un prélude de Debussy: La terrasse des audiences du clair de lune – La mise en évidence d'un parcours narratif*, «Analyse musicale», 3^e trimestre 1989, pp. 67-74.

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time, key of A major. The score is divided into three systems. The first system (measures 15-23) shows a melody in the upper voice and a counter-melody in the lower voice. The second system (measures 25-29) continues the melody and counter-melody. The third system (measures 30-32) shows the melody and counter-melody. The score includes various annotations such as 'traspосто' and 'variato'.

Nell'esempio musicale ho riportato i motivi melodici principali. Nel pentagramma superiore si trova la melodia formata dalle note più acute, eseguite dalla m.s. (e raddoppiate all'ottava inferiore dalla m.d.) alle batt. 15-23, dalla sola m.d. alle batt. 25-29. Nel pentagramma inferiore si trova invece la contro-melodia costituita dalle note superiori della m.s. alle batt. 26-29.

L'altro elemento caratteristico di questa sezione è evidentemente la lunga, sinuosa scala cromatica, che segue l'andamento oscillante della melodia; tuttavia, non l'analizzerò in dettaglio, per il seguente motivo. Essa non sembra celare segreti illuminanti dal punto di vista analitico: si ha infatti l'impressione che la magia musicale di questa sezione elegantissima risieda in fattori difficilmente esplicitabili, legati alle complesse relazioni intercorrenti tra l'armonia, la percezione delle direzionalità melodiche (con le relative aspettative) e la gestione del tempo (e delle ripetizioni). Mi limiterò a citare, ad esempio, lo sconvolgente effetto dell'accordo di settima maggiore al terzo movimento di batt. 17, che conferisce un'inaspettata luminosità al *sol#* melodico, che a sua volta richiama quello del terzo movimento di batt. 15 ma – a differenza di esso – si slancia all'ottava superiore. In

questo caso, la scala cromatica interrompe il regolare movimento a semitoni e presenta infatti un salto di tono, uno di terza minore (che conduce al *la*) e uno ancora di tono. È possibile spiegare casi del genere in modo non descrittivo? Forse è meglio citare l'invito dello stesso Debussy a non pretendere di spiegare l'inspiegabile:

Gli uomini non ricordano che, da bambini, era proibito loro sventrare i bambolotti... (questo è già un crimine di lesa mistero): essi continuano a voler ficcare il loro estetico naso dove non ce n'è bisogno. Anche se hanno smesso di fare buchi nei bambolotti, cionondimeno spiegano, smontano e freddamente uccidono il mistero: è più comodo, e può servire a chiacchierare.⁷

Torniamo quindi all'esempio musicale. Ogni motivo o frammento melodico ripetuto è contraddistinto da un simbolo. Risulta quindi evidente la coesistenza di elementi ripetuti ed elementi nuovi. Alle batt. 26-30 si verifica una vera e propria combinazione contrappuntistica tra motivi originali, trasposti, variati e (sia pure approssimativamente) aggravati. I 'rintocchi' dei *sol#* gravi non vanno intesi come appartenenti alla logica dell'elaborazione motivica (e infatti li ho scritti con le gambe rivolte verso il basso); essi rappresentano però il punto d'arrivo di tutta la sezione, che, iniziata con un accordo di *sol#m7*, si chiude appunto con un ripiegamento sul *sol#* grave di batt. 31, coincidente a sua volta con l'inizio della sezione successiva. Un'ultima osservazione: nell'esempio musicale, il *sol#* nel pentagramma superiore alla batt. 29 e il *sol#* nel pentagramma inferiore alla batt. 30 sono racchiusi tra parentesi, infatti non appartengono alla voce principale; tuttavia, essi completano (certo in modo indiretto, ma comunque abbastanza evidente) il motivo variato di tre note *re, do#, sol#*.

In questa sezione, l'opposizione tra due sonorità si verifica solo a partire dalla batt. 26, cioè dal punto in cui la m.s. introduce armonie che costringono la m.d. ad adattarvisi (preservando però la melodia superiore). Alla batt. 29 la m.d. sembra arrendersi, assecondando anche del punto di vista melodico il nuovo 'mondo sonoro' propugnato dalla m.s.. Siamo pertanto in presenza di un fenomeno di interferenza di una sonorità sull'altra, in cui un 'personaggio sonoro' sembra 'convincere' l'altro a seguirlo. Nel frattempo, gli inestinguibili rintocchi del *sol#* (che d'ora in avanti chiamerò «*cloche*», cioè «campana») ricordano all'ascoltatore l'esistenza anche di questo mondo arcano e profondo, che a volte sembra scomparire dalla vista ma, invece, è sempre presente, come un fiume sotterraneo che affiora di tanto in tanto.

- Quarta sezione: batt. 31-37

La *cloche* continua a risuonare, mentre un nuovo 'personaggio musicale' si profila all'orizzonte: l'indicazione di Debussy (insolitamente descrittiva, nel contesto degli Studi) è «*pp lointain, mais clair et joyeux*». La prescrizione dinamica (*pp*) viene quindi associata a una determinazione di tipo spaziale: infatti, una sonorità percepita come flebile può essere

⁷ CLAUDE DEBUSSY, *Monsieur Croche, antidilettante*, Paris: Librairie Dorbon Ainé - Nouvelle Revue Française, 1921, ed. it. a cura di Valerio Magrelli, Milano: Adelphi, 2003, p. 16. Riporto qui il testo francese originale: «*Les hommes se souviennent mal qu'on leur a défendu, étant enfants, d'ouvrir le ventre des pantins... (c'est déjà un crime de lèse-mystère): ils continuent à vouloir fourrer leur esthétique nez là où il n'a que faire. S'ils ne crèvent plus de pantins, ils expliquent, démontent et, froidement, tuent le mystère: c'est plus commode et alors on peut causer*».

emessa da uno strumento dalle scarse possibilità dinamiche che si trovi *vicino* all'ascoltatore, ma anche da uno strumento molto sonoro situato *lontano*. L'idea musicale di Debussy sembra proprio quest'ultima. Ma a quale strumento molto sonoro si attagliano particolarmente bene gli aggettivi «chiaro» e «gioioso»? La linea melodica quasi da fanfara, costruita sulla scala pentatonica, mi fa propendere per uno strumento della famiglia degli ottoni: la tromba.

Vladimir Jankélévitch ha scritto parole perspicaci riguardo alla rappresentazione dello spazio e della lontananza in Debussy:

Alla fine del secondo Nocturne per orchestra si odono le fanfare allontanarsi all'orizzonte e i ritornelli della festa nazionale sfumare a poco a poco, a brandelli, nell'aria di luglio. [...] Come Claude Monet e Laforgue, Debussy ha amato quelle domeniche tricolori, pavesate, malinconiche, che fanno sprofondare il cuore nella dilettazione degli anni svaniti. In questa musica si odono da ogni parte lontani squilli di corni o di trombe con sordina, che languiscono e indugiano malinconicamente alla luce del tramonto [...].⁸

Immaginiamoci quindi un lontano trombetta intento a suonare il suo richiamo... se ne aggiunge un altro (batt. 32), poi un altro ancora (batt. 33), ma subito lo slancio stentoreo viene soffocato e si risolve in uno ieratico movimento di accordi discendenti. Si noti altresì la libertà nella conduzione delle voci contrappuntistiche: il loro numero (la *cloche* non entra nel computo) varia da 3 (batt. 33) a 4 (fine di batt. 34 e batt. 35), a dimostrazione di come al compositore non interessi l'assoluto rigore del contrappunto, bensì la ricchezza e completezza armonica. Le armonie (determinate anche dal contributo della *cloche*, che si sposta sul *sib* alla batt. 33) esprimono di nuovo una tensione verso risoluzioni che non avvengono: il *sib*⁹ di batt. 33 scivola in una sorta di II grado (*rem*⁷) che conduce al V (*sol*⁷) di *do* maggiore, ma la tonica viene schivata. Alla batt. 36 ritorna la *cloche*, mentre gli accordi continuano la loro lenta discesa in *diminuendo*, quasi in una sorta di immersione nel fiume sotterraneo che tutto risucchia. Ma insieme alla *cloche* ritorna anche il trombetta, stavolta un po' più vicino («*de plus près*»). L'intervento del secondo e del terzo trombetta (si osservi la contrazione di batt. 37 rispetto alla batt. 32) porta ancora una volta a un cambio di situazione, enfatizzato anche dalla trasposizione del motivo di fanfara (*fa*[#], *si*, *mi*, *do*[#]) a partire dal *la*[#]. L'ultima nota di tale motivo appartiene già alla sezione seguente: anche qui Debussy utilizza elementi melodici per concatenare sezioni successive, in modo da bilanciare le due esigenze formali contrapposte della continuità e della discontinuità.

- Quinta sezione: batt. 38-58

⁸ VLADIMIR JANKELEVITCH, *Debussy et le mystère*, Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1949 ; ed. it. a cura di Enrica Lisciani-Petrini, Bologna: Il Mulino, 1991, p. 68.

Si tratta della sezione più lunga, in cui viene raggiunto il *climax* dell'intero pezzo, al *ff* di batt. 50, preannunciato anche dalle indicazioni di agogica e interpretazione «Animando e appassionato» e «Sempre animando». Le batt. 38-52 costituiscono un lunghissimo pedale: si tratta del solito pedale di *sol#*, che però assume stavolta il ruolo di vero pedale armonico. Infatti, la funzione armonica principale in queste battute è quella di accordo di dominante sul *sol#*. Alle batt. 38-43 troviamo un accordo di tredicesima che, dopo esser stato sentito in tre successive sfumature timbriche («*doux*», «*marqué*», «*expressif et pénétrant*»), si anima lasciando emergere una melodia cromatica insinuante, caratterizzata da salti di terza minore dal sapore orienteggiante. Anche l'accordo ribattuto dalla m.s. si anima, alle batt. 41 e 43; ma l'oscillazione tra il *mi#* e il *fa#* non acquista il senso di una risoluzione della settima, dato che l'armonia sottostante è ancora la medesima.

Alla batt. 44 i tre livelli in cui la scrittura si articola diventano particolarmente evidenti: la *cloche* nel registro grave; una melodia in ottava nel registro medio-grave, affidata alla m.s.; accordi tenuti, affidati a entrambe le mani. Tuttavia, a differenza di quanto accade ad esempio nella seconda sezione, qui i vari livelli dialogano tra loro,

‘collaborano’, non difendono strenuamente la propria irriducibilità e unicità; anzi, essi possono essere paragonati a tre personaggi che si lanciano, insieme, in una corsa sempre più sfrenata.

Più precisamente, mi sembra possibile individuare una vera *evoluzione* del rapporto tra i vari livelli della scrittura, nel corso del pezzo: vediamo a cosa mi riferisco. Dall'inizio fino alla fine della seconda sezione (batt. 14) i livelli musicali (cioè le «sonorità opposte» del titolo) restano ancora relativamente indipendenti; solo verso la batt. 12 si intravedono segni di 'avvicinamento', ma l'idillio svanisce subito. Più avanti, alle batt. 26-30, si verifica di nuovo l'opposizione di vari livelli, ma questa volta – come si è visto – essi si influenzano a vicenda. I livelli in gioco sono addirittura quattro, e si potrebbe affermare che essi interferiscono a coppie, cioè a due a due. Infatti, gli accordi superiori della m.d. si mettono a imitare gli accordi della m.s. (batt. 29); la melodia cromatica, dal canto suo, viene invece risucchiata dalla *cloche*, e si avviluppa in una caduta 'a spirale' che termina appunto sul solito *sol#* grave (batt. 31). Ma se nell'episodio seguente (che definirò scherzosamente come «l'avanzata dei trombettieri») le sonorità opposte restano tali di nome e di fatto, nella sezione che copre le batt. 44-50 tali sonorità arrivano a compenetrarsi perfettamente. Il *climax* di batt. 50 è proprio il momento in cui persino la *cloche* – abitualmente lontana da tutto il resto – contribuisce all'euforia generale.

Nell'esempio musicale si può osservare la grande coesione ritmica di questa parte del pezzo: le figure ritmiche utilizzate sono in numero ridotto (io ne ho individuate 5, di cui 2 sono sottoposte a minime variazioni indicate con l'abbreviazione «var.»). La suddivisione su due pentagrammi non corrisponde alla suddivisione tra m.d. e m.s.: serve solo a mostrare con maggior chiarezza la sovrapposizione di due ritmi significativi ogniqualvolta essa si verifichi. Non mi sembra necessario soffermarmi sulla grande importanza rivestita dal fattore ritmico ai fini dell'enfaticizzazione climatica; basti solamente osservare l'utilizzo ossessivo della ripetizione alle batt. 47-50.

Anche la *texture* contribuisce al senso di forte direzionalità dell'episodio: la melodia principale è a una sola voce alle batt. 40-43, diventa a due voci alle batt. 44-46 e addirittura a tre voci (sempre a distanza di ottava l'una dall'altra; nel passaggio da due a tre si verifica anche un netto salto di registro) alle batt. 47-50.

Dal punto di vista armonico, come si è già detto, siamo in presenza di una lunga armonia di dominante. Essa però si articola in movimenti accordali che esplorano note estranee all'accordo di tredicesima: tali note si possono sempre interpretare come appoggiature armoniche. A questo proposito si considerino ad esempio gli accordi alle batt. 45, 49 (ultimo movimento), 50 (*idem*).

A cosa conduce il *climax* di batt. 50? Un'interpretazione di tipo tonale o pseudo-tonale cercherebbe una risoluzione sulla tonica *do#*... che non c'è. D'altra parte, credo che un approccio analitico che tentasse di assumere il punto di vista (o meglio, di ascolto) di un ascoltatore avvezzo alle consuetudini della musica tonale dovrebbe mettersi alla ricerca quantomeno di un preciso elemento: la risoluzione della settima dell'accordo. Ma tale risoluzione melodica avviene effettivamente, sebbene ad essa (come già in precedenza: si riguardi il commento alle batt. 41 e 43) non si accompagna una soddisfacente risoluzione armonica. In altre parole, alla batt. 51 il *fa#* che cercava ossessivamente una risoluzione è realmente sceso al *mi#*, ma non si tratta che di una riproposizione delle batt. 40-41, variata in modo quasi impercettibile. Come era già avvenuto alle batt. 6-14, anche qui l'*inachèvement* consiste nel ritorno al punto di partenza. L'ascoltatore si sente come un uomo all'interno di un labirinto: dopo un lungo giro che sembra promettente e che lo conduce a sfiorare il centro del labirinto (e cioè l'appagamento – o presunto tale?), si ritrova

in un punto che ha già attraversato molto tempo prima.

Una risoluzione anche armonica si verifica appena dopo (batt. 53). Finalmente il basso si sposta, ma naturalmente non troviamo una cadenza di tipo tradizionale: Debussy ci sorprende con un'ingegnosa sovrapposizione di un accordo di *mi#* maggiore (ecco la tanto agognata risoluzione) su un basso di *fa#*. A questo punto, il centro tonale è proprio il *fa#*, e le batt. 53-58 servono a confermarlo. Il meccanismo di conferma si basa su una duplice ripetizione variata: vediamo più precisamente a cosa mi riferisco. Le batt. 53-54 e 55-56 differiscono solo per l'accordo eseguito dalla m.d. rispettivamente alle batt. 54 e 56: il primo è un accordo di *re#* minore (VI grado di *fa#*); il secondo è un accordo di *fa#* maggiore (I grado), il cui potere risolutorio è però un poco attenuato dalla posizione armonica di quinta. Analogamente, le batt. 57 e 58 differiscono solo per l'acciacatura in ottava, *re#* nel primo caso, *re* nel secondo. A mio parere, il restringimento dell'intervallo da seconda maggiore (*re#, do#*) a seconda minore (*re, do#*) chiarifica il ruolo di quinto grado rivestito dal *do#*. Infatti, allo stesso modo, l'oscillazione di semitono tra *fa#* e *sol* (sempre alle batt. 57-58) rafforza il ruolo di centro tonale (o tonica che dir si voglia) rivestito dal *fa#*. La nota di volta a distanza di semitono non intacca la funzione armonica.

- Sesta sezione: batt. 59-62

Come un consumato romanziere ripescava al momento opportuno trame e personaggi di cui ci si era dimenticati, così Debussy si ricorda del povero trombettiere: riuscirà ad avvicinarsi a noi ascoltatori? La dinamica *pp* smentisce subito questa ipotesi. Ritorna il motivo di fanfara, ora sovrapposto al *fa#* basso da poco raggiunto. Ma cos'è questo *fa#* se non una metamorfosi della *cloche*? Tuttavia, di rintocchi ossessivi se ne sono già sentiti moltissimi: è tempo di cambiare... anche le campane possono eseguire melodie! In corrispondenza del terzo tempo di batt. 60 si materializza un accordo costruito per sovrapposizione di quinte: *si, fa#, do#, sol#, re*. All'inizio di batt. 61 si aggiunge il *mi* basso, a completamento di una sorta di bizzarra cadenza composta II-V-I. L'accordo su questo (puramente ipotetico) I grado è in realtà un accordo di tredicesima in disposizione molto allargata⁹: l'effetto è quello di molte campane che risuonano insieme, formando un aggregato timbrico complesso. A questo punto si fa strada un dubbio: e se il suonatore di tromba fosse in realtà un suonatore di campane? Dato che non mi è possibile trovare conferme oggettive a quelle che restano pure suggestioni interpretative, rimarrò fedele alla prima ipotesi, cioè alla figura del trombettiere. Ma non nascondo che l'immagine della campana possa diventare un'interessante chiave di lettura di molti momenti del pezzo: i trentaduesimi alla batt. 32 (e simili) e le acciacature alle batt. 57-58 non ricordano forse lo sbatacchiare di campane non perfettamente sincronizzate?

Il *fa#*₃ toccato alla fine di batt. 60 costituisce anche la prima nota del motivo già incontrato alle batt. 40-41, ora trasposto e collegato senza soluzione di continuità a un arpeggio ascendente che conduce al registro acuto.

⁹ Come giustamente ricorda Jankélévitch, «Il senso di immensità in Debussy proviene non solamente da queste sonorità “quasi corni” [la fanfara, nel caso di questo Studio], ma anche dal distanziamento delle parti: i pianissimi di Brouillards, della Terrasse des audiences e dello Studio Pour les sonorités opposées, occupano tutta l'estensione della tastiera [...]. [...] Mentre i classici mantenevano la loro melodia nell'ambito delle poche note del registro medio, la musica di Debussy si avventura fino ai due limiti estremi, in quelle contrade australi e boreali che nessun uomo ha mai calcato.» (VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *op. cit.*, p. 69).

- Settima sezione: batt. 63-75

L'ultima sezione costituisce una sorta di ricapitolazione, in cui alcuni motivi sentiti in precedenza vengono riproposti – mai in versione completa –, intercalati da elementi nuovi. Le batt. 63-65 riprendono la m.d. delle batt. 25-26 e la scrittura delle batt. 15-seguenti, con piccole varianti, tra le quali il raddoppio della scala cromatica e l'introduzione di arpeggi in corrispondenza di ogni nota della melodia principale. Le batt. 66-67 riprendono invece la m.s. delle batt. 26-27 (ma il secondo accordo di batt. 66 deriva dalla batt. 28), con la significativa modifica del *re* (sul terzo movimento di batt. 26) in *re#*: in questo modo viene imitato esattamente il motivo *re#, do#, sol#* (cfr. l'esempio musicale delle batt. 15-31), quindi, stavolta, la situazione delle batt. 26-29 è ribaltata, infatti la sonorità delle batt. 63-65 riesce a influenzare quella delle batt. 66-67.

Tra le batt. 67 e 68 si verifica la prima cadenza di tipo V-I dell'intera composizione, che ha dunque un'importanza notevolissima. Sul terzo movimento di batt. 67 l'armonia è immobilizzata su un triplice *sol#* (una citazione dell'*incipit*?) nel registro grave; la *cloche* si sposta sul *do#*, risolvendo la tensione che aveva raggiunto il culmine nel *climax*. Il ritorno del motivo di fanfara è ora in completo accordo con il basso armonico: il suono del lontano trombettiere («*de loin*») e l'arcana risonanza della *cloche* si fondono per un istante.

L'accordo iniziale di batt. 69 interviene a spezzare l'incantesimo: il *la* basso sembra richiamare il *la* di batt. 1, la cui sonorità è appunto opposta a quella della *cloche*. Ma quest'ultima ribadisce subito le proprie 'ragioni': il *sol#* sul terzo movimento trasforma l'armonia in un accordo di tredicesima di dominante (con la nona abbassata), che risolve in modo 'corretto' sul *do#* minore. Il trombettiere è ormai all'orizzonte («*de plus loin*»), quasi invisibile per la lontananza: il suo motivo ci giunge 'sfilacciato', sospinto fino a noi da folate di vento irregolari.

Gli accordi alla batt. 71 rappresentano la seconda smentita della raggiunta 'pacificazione tonale': difatti, nessuna delle tre triadi appartiene alla tonalità di *do#* minore (che trova invece una conferma nelle 4 alterazioni in chiave).

[...] niente riesce ad effondere la suggestione misteriosa della distanza come quelle brusche schiarite che, per qualche secondo, fanno apparire un tono lontanissimo da quello principale. Si tratta di apparizioni strane, in quanto, letteralmente, straniere.¹⁰

Questo motivo ascendente armonico-melodico trova una continuazione alle batt. 72 e 73: limitandoci a seguire la nota più acuta, osserviamo infatti una melodia che, da diatonica (*sol, la, do, re*), si cromatizza sul *re#* e sembra condurre a un risolutivo *mi* (tonalità relativa di *do#*). Il senso di direzionalità verso *mi* maggiore è anche enfatizzato dalla duplice ripetizione dell'inizio (*mi, si*) del motivo di fanfara, ormai quasi impercettibile a causa della lontananza.

L'ultimo accordo del pezzo è formato da due livelli sovrapposti, differenziati anche dal punto di vista dinamico: nel registro medio-grave, l'accordo di *do#m7*; nel registro medio-acuto, un quadruplo *si*. Ma facciamo un passo indietro e cerchiamo di immedesimarci nel compositore alla ricerca di un finale efficace. Dal punto di vista armonico, le principali soluzioni che si prospettano a Debussy per la conclusione dello Studio sono – a mio parere – le seguenti: chiudere in modo 'inaspettato' sul *sol#*, che ha rivestito un ruolo così importante in tutto il pezzo (e, proprio per questo, in tal caso il

¹⁰ VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *op. cit.*, p. 69.

tradimento delle aspettative non sarebbe completo); confermare le attese ‘recentissime’ e chiudere in *mi* maggiore (smentendo però le attese ‘recenti’ che indicavano nel *do#* il punto d'arrivo); confermare le attese ‘recenti’ e non quelle ‘recentissime’, cioè finire in *do#* minore. La soluzione scelta da Debussy appare estremamente raffinata. L'accordo è evidentemente di *do#* minore, ma l'aggiunta della settima minore (*si*), oltre a renderlo ovviamente meno banale, lo apparenta anche al *mi* maggiore, che ne costituisce un sottoinsieme. Una forte sensazione di sorpresa dipende altresì dall'improvvisa dinamica *f* e dall'esecuzione arpeggiata. Ma un ulteriore dettaglio sembra invece collegare direttamente la batt. 74 alla batt. 73: la nota superiore dell'accordo arpeggiato è lo stesso *mi*₄ del motivo di fanfara, a cui fa seguito il *si*, ora dilatato su quattro ottave. La prima nota della fanfara è ormai nascosta dal vicino frastuono, ma ancora riesce a raggiungerci un'ultima eco della seconda nota... Sarà una tromba o un rintocco di campane o...? È inutile cercare una possibile risposta a questa e ad altre domande in un titolo immaginifico – magari racchiuso tra parentesi e preceduto da puntini di sospensione – sistemato sotto alle ultime battute del pezzo: negli Studi non ci sono titoli del genere. Il Debussy del 1915 non ha più bisogno di dichiarare (sia pure in modo allusivo) le proprie suggestioni extramusicali: le note rimandano solo ad altre note¹¹, tutto è interiorizzato nella musica. Quindi, non ha senso cercare di individuare in quell'ultimo *si* risonante l'ultima comparsa di un ‘personaggio’ preciso: esso è semplicemente una «sonorità», che arriva da chissà dove e chissà perché... ma che, silenziosamente, ci sorprende.

3. ‘Illuminazioni laterali’

Non sempre l'illuminazione frontale di un quadro permette di coglierne tutte le caratteristiche. Muovendo la nostra lampada un poco lateralmente, capita di notare alcuni dettagli inaspettati: minuscole ombre proiettate dalle pennellate in rilievo, imperfezioni della tela, ... Certo, a volte accade di rimanere estasiati esaminando a lungo particolarissimi effetti di rifrazione, per poi scoprire che quello che stiamo osservando con tanta diligenza non è altro che il vetro protettivo, aggiunto pochi anni fa per scopi tutt'altro che artistici. Altre volte può anche succedere che, spostandosi lateralmente muniti di lampada, l'allarme si metta a suonare: è vietato osservare le opere da angolazioni non permesse! Ma, nonostante il pericolo di clamorosi abbagli e di notti in guardina, lo sport dell'illuminazione laterale resta uno dei più divertenti da praticare.

¹¹ Eero Tarasti (EERO TARASTI, *op. cit.*, p. 67) sottolinea infatti che i segni musicali possono funzionare (ed effettivamente funzionano, in Debussy) come «segni interni», cioè come segni che rimandano ad altri segni. Tuttavia, in Debussy si possono ritrovare anche «segni esterni», che rimandano cioè a qualcosa di extra-musicale. Ma, dei tre tipi di segni esterni individuati da Peirce (icone, indizi, simboli), nella mia analisi ho parlato solo del primo (i segni che ho chiamato ‘fanfara’ e ‘campana’ sono infatti segni di tipo iconico), in cui esiste una relazione di similitudine tra il segno stesso e il suo referente oggettivo. Però, nel caso specifico di questo Studio, tali referenti sono appunto strumenti musicali (o, comunque, oggetti che producono suoni rappresentabili con la notazione tradizionale), non qualcosa di diverso (come onde d'acqua, o i balzi di un acrobata, ad esempio): da ciò risulta che, sia che consideriamo i segni interni, sia che consideriamo quelli esterni, le relazioni si stabiliscono sempre e solo tra note (più precisamente, *segni*) musicali e altre note musicali. In questo modo, anche gli aspetti più suggestivi e immaginifici della presente analisi sono sempre contenuti in un ambito strettamente musicale, mai sentimentale né – più genericamente – rappresentativo.

Ho però scelto di presentare alcune suggestioni interpretative più libere e fantasiose (per certi versi quasi ‘fanta-musicologiche’... perché no?) in un capitolo a parte, intitolato «‘Illuminazioni laterali’», che si trova poche righe più avanti.

È con questo spirito che mi accingo a presentare due suggestioni interpretative, che non hanno altra finalità se non quella di scatenare ‘reazioni chimiche’ tra elementi che in apparenza non sembrano adatti ad essere mescolati. Sarò di proposito molto sintetico e allusivo, dato che la mancanza di rigore scientifico dell’operazione non consente di motivarla razionalmente in modo convincente; tuttavia, non per questo tale operazione mi pare meno utile, ai fini della comprensione dell’opera.

- Squilli di trombe: la guerra alle porte

*Durante questo periodo [ottobre del 1914], ad Angers, Debussy sente i soldati francesi che si esercitano con la tromba e il tamburo. Confida a Durand: «Questi squilli, questi ritmi mi ricordano terribilmente i temi migliori dei due Richard [Wagner e Strass]». E aggiunge laconicamente: «Se avete il gusto di far la morale, potrete ricavarne una da questo paragone».*¹²

Nella mente del Debussy del 1914 sembra delinarsi un bizzarro sillogismo: «Tutti coloro che amano gli squilli di tromba sono bellicosi»; «I compositori tedeschi amano gli squilli di tromba»; ergo «I compositori tedeschi sono bellicosi».

E invece il nostro compositore detestava la guerra, e quella guerra in particolare; anzi, per lui il conflitto militare tra Francia e Germania era come un riflesso dell’eterno conflitto estetico tra le due. Nell’autunno del 1915 Debussy si trova lontano dal teatro della guerra, ma l’eco dei cannoni tedeschi lo raggiunge ugualmente. Che il lontano trombettiere dello Studio *Pour les sonorités opposées* sia tedesco? Per sicurezza, sarà meglio tenerlo lontano, non consentirgli di avvicinarsi. Non sia mai che le due «sonorità opposte» – francese e tedesca – arrivino a sfiorarsi!

- Le «sonorità opposte» di Italo Calvino

Il libro *Palomar* di Italo Calvino¹³ consiste in una serie di descrizioni. In una di esse, intitolata *Luna di pomeriggio*, si descrive la coesistenza tra la luna e il cielo nel passaggio dal pomeriggio alla notte. La cristallina prosa calviniana mette in luce il continuo gioco di compenetrazione e reciproco distanziamento tra le due entità: mentre di pomeriggio non si riesce ancora a distinguere con precisione dove finisca la luna (ancora troppo poco luminosa) e dove inizi il cielo, con l’arrivo della notte la separazione si fa sempre più netta e completa, eppure i due elementi sembrano ancora interferire, quasi come se l’esistenza dell’uno fosse vincolata a quella dell’altro. Le stesse nozioni di ‘primo piano’ e ‘sfondo’ perdono di significato: a tratti, la luna sembra «una corrosione del tessuto del fondo, una smagliatura della cupola, una breccia che s’apre sul nulla retrostante».

Il signor Palomar non cerca risposte certe alle proprie domande; è convinto che l’atteggiamento da tenere, davanti ai fenomeni a cui dedica la propria attenzione, consista nell’osservare con la massima precisione e acribia, ma, al tempo stesso, tentando di cogliere la magia e il fascino di ciò che il nostro linguaggio non riesce a descrivere e spiegare fino in fondo.

¹² EDWARD LOCKSPEISER, *op. cit.*, p. 492.

¹³ ITALO CALVINO, *Palomar*, Torino: Einaudi, 1983.

4. Bibliografia

ITALO CALVINO, *Palomar*, Torino: Einaudi, 1983.

CLAUDE DEBUSSY, *Monsieur Croche, antidilettante*, Paris: Librairie Dorbon Ainé - Nouvelle Revue Française, 1921, ed. it. a cura di Valerio Magrelli, Milano: Adelphi, 2003.

ALLEN FORTE, La terrasse des audiences du clair de lune: *approche motivique et linéaire – Les ensembles motiviques et linéaires comme facteur fondamental d'unité et de contraste*, «Analyse musicale», 3^e trimestre 1989, pp. 23-29.

THEO HIRSBRUNNER, *A la recherche de l'inanalysable*, «Analyse musicale», 3^e trimestre 1989, pp. 19-22.

ROY HOWAT, *Debussy in proportion – A musical analysis*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *Debussy et le mystère*, Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1949 ; ed. it. a cura di Enrica Lisciani-Petrini, Bologna: Il Mulino, 1991.

FRED LERDAHL, *Analyse de La terrasse des audiences du clair de lune de Debussy – Les relations chromatiques comme moyen d'extension d'une théorie générative de la musique tonale*, «Analyse musicale», 3^e trimestre 1989, pp. 54-60.

FRANÇOIS LESURE – SOY HOWAT, *Debussy, (Achille-)Claude*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, seconda edizione, a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, Londra: Macmillan, 2001, VII, pp. 96-119.

EDWARD LOCKSPEISER, *Debussy, his Life and Mind*, Londra: Cassell, 1962-65, trad. it. di Domenico de' Paoli, Milano: Rusconi, 1983.

MARCEL MESNAGE, La terrasse des audiences du clair de lune: *esquisse d'analyse modélisée*, «Analyse musicale», 3^e trimestre 1989, pp. 31-43.

EUGENE NARMOUR, *L'implication et la réalisation mélodique dans La terrasse des audiences du clair de lune de Debussy – Un modèle de structure et de style*, «Analyse musicale», 3^e trimestre 1989, pp. 44-53.

EERO TARASTI, *L'analyse sémiotique d'un prélude de Debussy: La terrasse des audiences du clair de lune – La mise en évidence d'un parcours narratif*, «Analyse musicale», 3^e trimestre 1989, pp. 67-74.