

Capitolo quarto

Claude Debussy e «l'Epoca dell'inaudito»: la crisi della tonalità tra permanenze tonali e nuovi paradigmi stilistici e teorici

di Giuseppe Sellari

Nella Parigi della *belle époque*, grazie anche ai sostanziali progressi che la Terza Repubblica aveva compiuto sulla strada della democrazia, si attuò una rinascita culturale che fece assurgere la capitale francese a centro artistico e intellettuale di tutta Europa. Gli ultimi anni dell'Ottocento furono contrassegnati dalla corrente pittorica dell'*impressionismo*, dalla *letteratura simbolista* e dalle *Esposizioni Universali*, quali specchi del progresso e dei successi delle nuove tecnologie. Parallelamente si assistette all'esplosione di forti tensioni politiche e sociali sia a livello nazionale sia a livello internazionale (il *caso Dreyfus*, l'inasprimento dei rapporti con la Germania post-bismarckiana, la stipulazione della Duplice franco-russa, la corsa alla conquista coloniale), che furono la causa del clima esacerbante di fine secolo. La sconfitta subita a Sedan, nella guerra del 1870 contro la Prussia, aveva ridestato nell'animo dei francesi un desiderio di rivalsa che in campo musicale si potrebbe interpretare nel desiderio di emancipazione dall'egemonia delle tradizioni strumentali e vocali tedesche e italiane.

Claude-Achille Debussy (Saint-Germain-en-Laye 1862; Parigi 1918) fu colui che forse incarnò più di altri questo sentimento nazionalistico in quanto, nonostante l'ammirazione profonda che avvertì nei confronti del *Tristan* («la cosa più bella che io conosca») e del *Parsifal*, intraprese nuove scelte musicali fino ad allora inesplorate dai compositori del suo tempo. Fu questo un periodo di radicali capovolgimenti della cultura francese ed europea in generale per il fatto che ci si spogliò progressivamente delle antiche concezioni classico-romantiche favorendo la nascita delle avanguardie del Novecento: la musica, la pittura, la scultura e la letteratura furono al centro di una rielaborazione stilistica e teorica dove accanto alla tradizione si diffusero nuovi paradigmi di riferimento e, di conseguenza, un rinnovato senso artistico. Debussy avvertì questo clima di rinnovamento caratteristico della sua epoca e vi aderì facendosi promotore di un nuovo linguaggio musicale. Il suo stile, infatti, si distaccò considerevolmente da quello della generazione precedente e fu tra i primi riformatori della musica del XX secolo. Stuckenschmidt, nella sua celebre opera dedicata alla musica moderna, affermò che:

Nonostante la diversità dei loro stili, dei loro destini e dei loro caratteri, Debussy, Strauss e Reger costituiscono tuttavia una falange unitaria, qualora si consideri la loro opera dal punto di vista dell'arricchimento del linguaggio musicale. In campo armonico tutti e tre attuarono il passaggio dal linguaggio sonoro romantico a quello moderno. Senza i *Preludes* di Debussy, la *Salome* di Strauss e la musica da camera di Reger, il radicalismo della seconda generazione dei musicisti moderni è tanto poco pensabile, quanto lo sarebbe la pittura moderna francese e tedesca senza Paul Cézanne, Vincent Van Gogh e Max Liebermann. Anche ciò che sorgerà come reazione contro questo primo gruppo di modernisti può essere interpretato come frutto negativo della loro influenza¹.

Da un punto di vista sonoriale-percettivo Debussy, grazie alla sua straordinaria sensibilità musicale, rivoluzionò la tecnica orchestrale e pianistica reinventando il timbro dello strumento, al quale affidò qualità evocatrici fino ad allora sconosciute. Le sue opere, così come ha affermato Jankélévitch, sono «tutte immerse nell'oceano grafia del silenzio», un silenzio dal quale emergono sfumature sonore altamente espressive da richiedere «delle dita di arcangelo per sfiorare l'avorio senza pesare troppo sui tasti. Ma ci vorrebbe anche un udito soprannaturale per percepire l'infra-musica e l'oltremusica»².

Per quanto riguarda il suo percorso artistico Debussy, già durante i «difficili anni di Conservatorio», espose agli insegnanti e ai compagni di studi le sue teorie sul tramonto della tonalità e sull'emancipazione dal linguaggio armonico tradizionale, seguendo così un percorso che avrebbe favorito, a suo modo di vedere, la nascita di una nuova «epoca dell'inaudito». Rientrato dai due pellegrinaggi a Bayereuth (1888; 1889), dove ebbe modo di ascoltare il tanto venerato Wagner, gli capitò, infatti, di esprimere alcune opinioni musicali al suo vecchio insegnante di composizione Ernest Guiraud:

La musica è per l'inesprimibile [...] Non è l'ottava divisibile in ventiquattro semitoni ridotti in equal temperamento a dodici sulla tastiera? Con questi, si può fare ogni scala che si desidera. Non credo più nell'onnipotenza del vostro eterno Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do. Non possiamo farne a meno, ma ci debbono essere altre scale che vanno dalla scala a sei toni alla scala a ventun semitoni. L'armonia deve essere usata liberamente [...] la musica non è né maggiore né minore. Si dovrebbero combinare insieme le terze maggiori e le terze minori, rendendo così le modulazioni molto più flessibili [...] accordi incompleti, fluttuanti. Il *faut noyer le ton*. Così si può arrivare

¹ Stuckenschmidt 1981, p. 11.

² Jankélévitch 1991, pp. 123-125.

dove si vuole e uscire dove si vuole. I vostri ritmi sono soffocanti. Il ritmo non può essere costretto nell'ambito delle battute. Parlare di tempi semplici e tempi composti è un nonsenso. Vi può essere una serie interminabile degli uni e degli altri senza che il musicista cerchi di annullare le figure ritmiche³.

La conoscenza del mondo musicale e lo sviluppo delle sue idee maturarono in questa fase della sua formazione artistica durante la quale venne a contatto non soltanto con ambienti musicali⁴, ma anche con la cultura letteraria e pittorica del tempo. Alla base del suo stile, infatti, si pongono i vari interessi che egli nutrì fin da giovane quando, diversamente dai suoi fratelli, non ebbe la possibilità di seguire corsi scolastici regolari, ma si dovette accontentare degli insegnamenti della madre, della cui insufficienza ne risentì per tutta la vita. In seguito, per migliorare la sua preparazione e per soddisfare le sue esigenze e ambizioni intellettuali, divenne un lettore assiduo (amava in particolare Moréas, Verlaine, Baudelaire, Poe, Flaubert, Shelley, Shakespeare) e frequentò, a partire dal 1887, i salotti e i caffè dell'avanguardia francese dove strinse rapporti con pittori impressionisti e poeti simbolisti⁵. Furono pertanto anche questi contatti artistici che gli permisero, nelle sue composizioni, di ricercare l'inedito attraverso la rinuncia di ogni rigida simmetria musicale e di ogni regolarità nelle forme.

Nel 1941, in una conferenza sulla musica dodecafonica tenuta all'Università della California, Arnold Schönberg affermò:

L'armonia di Richard Wagner aveva provocato un mutamento nella funzione logica e costruttiva dell'armonia, di cui il cosiddetto uso impressionistico delle armonie, praticato soprattutto da Debussy, fu una conseguenza. Prive di funzioni costruttive, le armonie debussiane hanno spesso soddisfatto un intento coloristico volto a esprimere stati d'animo e immagini: immagini e stati d'animo che, pur d'ordine extramusicale, divennero elementi costruttivi incorporati nelle funzioni musicali⁶.

³ Cfr. Lockspeiser 1983, pp. 536-540. Il compositore francese Maurice Emmanuel, affascinato dai discorsi che il suo amico e compagno Debussy era solito tenere in presenza del loro insegnante di composizione Ernest Guiraud, annotò su un taccuino i punti più interessanti. In seguito, divenne un importante studioso e occupò la cattedra di Storia della musica del Conservatorio di Parigi.

⁴ Nell'estate del 1880, grazie all'interessamento del suo insegnante di pianoforte Marmontel, venne assunto come pianista di una nobile donna russa: Madame von Meck. Fu questa un'esperienza importante per l'orientamento della sua carriera in quanto, al suo seguito, Debussy intraprese numerosi viaggi (Russia, Svizzera, Francia, Austria, Italia) e fu iniziato alla musica russa contemporanea, soprattutto a quella di Čajkovskij (di cui la donna ne era protettrice).

⁵ Famose erano, per esempio, le riunioni che ogni martedì Stéphane Mallarmé teneva in *rue de Rom* al numero 89.

⁶ Schönberg 1960, p. 107.

A consolidare la sua fama di musicista ‘impressionista’ e/o ‘simbolista’ contribuirono soprattutto i titoli ‘pittorici’ che pose a ognuno dei ventiquattro *Preludes* per pianoforte⁷. Debussy, in realtà, rifiutò categoricamente la prima di queste definizioni in quanto l’appellativo *impressionista* fu inizialmente impiegato dai critici d’arte in senso provocatorio e derisorio nei confronti di alcuni giovani pittori francesi che avevano costituito la *Société Anonyme des Artistes* (Renoir, Monet, Degas, Cézanne, Pissarro, Sisley e altri)⁸. Scrisse, infatti, in una lettera indirizzata al suo editore Jacques Durand: «sto cercando di fare ‘qualcosa di diverso’, ciò che gli imbecilli chiamano impressionismo, termine questo impiegato malissimo, soprattutto dai critici d’arte».

Nella nuova corrente artistico-letteraria del *simbolismo* (sorta dall’opera di Verlaine e Rimbaud) apprezzò in modo sostanziale la sua necessità di emancipazione dalla poesia tradizionale «in nome di una nuova arte», ma anche l’astrattezza dell’immagine e la realtà chimerica e sognante che riusciva a ottenere mediante l’impiego di un linguaggio metaforico basato sulla suggestione⁹.

Stefan Jarocinski, a differenza di alcuni musicologi del primo Novecento, spiegò Debussy attraverso il simbolismo piuttosto che l’impressionismo:

Perché avrebbe tradotto in impressioni uditive le impressioni visive che la pittura (e questa è la sua vocazione) trasmette così bene? Non era forse lui che rifiutava a

⁷ Il preludio, in quanto composizione aperta a qualsiasi soluzione musicale, divenne la forma privilegiata del linguaggio debussiano, con il quale l’autore poté forse comunicare al meglio le sue suggestioni sonore. Nei due libri dei preludi per pianoforte (1910-1913) emerge, infatti, la sua raffinata capacità di esprimere con i suoni i sentimenti più reconditi e fuggevoli dell’animo umano, nonché immagini evanescenti e ambigue ottenute anche mediante l’impiego di armonie orientalescanti. Queste opere furono pubblicate in un periodo molto prolifico della storia musicale del XX secolo: fu l’epoca, per esempio, del *Pierrot lunaire* di Schönberg (1912), de *Le sacre du printemps* di Stravinskij (1913), delle *Bagatelle* di Bartók (1908), o di *Gaspard de la nuit* di Ravel (1908).

⁸ Nel 1874 la rivista satirica *Le Charivari* pubblicò un articolo del critico Louis Leroy intitolato *Mostra degli impressionisti*. Il termine, derivato da un’opera di Claude Monet intitolata *Impression, soleil levant*, era stato impiegato ironicamente da Leroy nel suo articolo col preciso intento di mettere alla berlina quel nuovo e sconvolgente linguaggio pittorico: «Alla vista di quel paesaggio incredibile [*Campo arato* di Pissarro], il buon uomo pensò che i suoi occhiali fossero sporchi e, dopo averli strofinati ben bene, li pose nuovamente sul naso e “Buon Dio”, disse, “cos’è questo?” “È la brina su un campo arato di recente”, risposi. “E questi sarebbero solchi? E questa la brina? [...] Non ha né capo e né coda, non ha un verso, un davanti e un didietro”. “Può darsi, ma l’impressione c’è”. “Beh, è un’impressione maledettamente buffa”. Poi, di fronte al quadro di Monet che rappresenta il *boulevard de Capucines*: “Bene”! disse ancora [...] con un ghigno mefistofelico “Le piace anche questo? Anche qui ci deve essere un’impressione, o forse sono io che non capisco”. Poco dopo si fermò davanti a *Impression, soleil levant* di Monet. Il suo viso diventò paonazzo. “Che rappresenta questo quadro? Come dice il catalogo? *Impression, soleil levant*. L’avrei giurato! Dicevo giusto a me stesso che ci doveva essere qualche impressione che mi aveva colpito [...] e che libertà; Che bravura! Una carta da parati al suo stato embrionale è più rifinita di questa marina”».

⁹ Cfr. Imberty 2012.

Berlioz la qualifica di musicista proprio perché dava “l’illusione della musica con procedimenti presi dalla letteratura e dalla pittura”? [...] i titoli che Debussy dà alle sue composizioni non possono indurre in errore. È lo spirito dell’epoca che glieli suggeriva, il più delle volte – sottolineiamolo – dopo che la musica era stata scritta. Per esempio, i celebri titoli dei suoi ventiquattro preludi per pianoforte figurano non all’inizio di questi piccoli capolavori, ma alla fine sotto il testo musicale. In generale, essi sono di gran lunga più poetici che pittorici e, contrariamente alle apparenze, servono molto di più a velare le intenzioni del compositore che a esprimerle¹⁰.

Ciononostante, è forse possibile rintracciare alcune analogie tra gli impressionisti e il musicista francese. In primo luogo, entrambi intrapresero la strada verso l’emancipazione dai vincoli della tradizione classico-romantica: così come, infatti, Debussy tentò di opporsi all’accademismo del Conservatorio di Parigi con le sue idee musicali anticonformiste, nel 1874 i pittori impressionisti, muovendo contro il sistema dichiaratamente conservatore del *Salon*¹¹, allestirono la prima delle loro otto mostre nello studio del fotografo Nadar mettendo in pratica nuove tecniche per la creazione delle loro opere. Una seconda affinità potrebbe essere colta nella cura per il *colore* e nella volontà di carpire l’*attimo fuggente*, l’effetto creato dal momento. I pittori di questa corrente eseguirono piccole pennellate *rapide* e *vibranti* per catturare *en plein air* i mutevoli effetti della luce dei colori in natura. Debussy, dal canto suo, impiegò, per realizzare particolari effetti coloristici, successioni di *triadi maggiori, minori, aumentate e diminuite; accordi di settima* e di *nona* privi della loro funzione tonale (e quindi di continuità), la cui mancata risoluzione produce uno stato di tensione e di continua incertezza. Ma fece anche uso della *poliritmia*, della *bitonalità*, di *accordi vuoti* (mancanti della modale), di *accordi paralleli* ascendenti e discendenti, di *intervalli di seconda*, e di sonorità a volte ‘sfumate’ e a volte ‘chiarre’ e ‘trasparenti’, ai confini dell’inudibile.

¹⁰ Jarocinski 1999, p. 176.

¹¹ Il *Salon*, baluardo della tradizione e dell’accademismo pittorico, dominò il sistema espositivo francese fino al 1880. Sostenuto dalla borghesia parigina (trionfante dopo il 1830), rappresentò per gli artisti dell’epoca la migliore occasione per ottenere il favore del grande pubblico e la possibilità di vendita più importante: le opere premiate, infatti, venivano acquistate dallo Stato o dai collezionisti a prezzi generalmente molto elevati. Il gruppo degli *impressionisti*, che a partire dal 1874 esposero i loro lavori nello studio del fotografo Nadar, ruppero qualsiasi tipo di legame con tale Istituzione che ricercava nella pittura ufficiale la conferma dei valori tipicamente borghesi: il patriottismo, gli affetti familiari, la virtù civica, la fede tenace nel lavoro ecc. La comparsa tra gli anni Sessanta e Settanta di artisti che si posero con le loro opere al di fuori degli schemi consueti dell’arte ufficiale, provocò in tutto l’ambiente riprovazione e scandalo, ma fu proprio questa mancata apertura nei confronti dell’arte moderna a segnare, a partire dagli anni Ottanta, la crisi irreversibile di tale Istituzione all’interno del sistema espositivo francese. D’altronde, la scelta artistica intrapresa dagli *impressionisti* fu in qualche modo inamovibile: ritentare la strada verso il *Salon* avrebbe infatti significato una sconfitta a tutti gli effetti.

Nel Preludio *Feux d'artificie*, per esempio, impiega una serie di terzine che alternano accordi di triade minore, settima diminuita, seconda maggiore, triade maggiore, triade diminuita e seconda maggiore. Questa successione armonica viene ripetuta più volte ogni due terzine:

Es. 1 – C. Debussy, *Préludes* (Libro I), *Feux d'artificie*, bb. 49-51.



In un passo di *Pour les notes répétées* troviamo, invece, una successione di settime di dominante:

Es. 2 – C. Debussy, *Etudes* (Libro II), *Pour les notes répétées*, bb. 70-71.



Le altre esperienze musicali che affluirono nel suo linguaggio (per esempio i *modi ecclesiastici*, le *melodie popolari europee e orientali*, le *scale ottatonali*, *pentatonali* ed *esatonali*) lo aiutarono a emanciparsi dal sistema gerarchico dell'armonia tonale basata sul primato del I, IV e V grado della scala eptatonica¹². Ogni accordo costruito sui vari sistemi scalari da lui impiegati, infatti, può essere inteso come unità sonora autonoma, libero da qualsiasi rapporto con l'accordo precedente e con quello seguente:

Una stoffa tessuta con molti fili senza un inizio e senza una fine e tutti della stessa grossezza; questo potrebbe essere un tentativo di descrivere l'aspetto compositivo di certe opere di Debussy [...] Nell'opera di Debussy armonia, struttura compositiva e forma stanno fra loro in un tipo di rapporto prima sconosciuto. Gli accordi non armonizzano

¹² Cfr. Novak 2015.

più (o lo fanno solo molto raramente) i singoli suoni della melodia, ma, al contrario, un solo accordo può venir posto alla base di intere melodie. Detto inversamente: una base accordale figurata si dispiega in ornamenti melodici, per cui i suoni dell'accordo sono per lo più i suoni principali delle figure melodiche; queste ultime però possono talvolta differenziarsene grazie all'inserimento di suoni estranei all'accordo stesso¹³.

Mario Bortolotto, in *Fase seconda*, avverte alcune novità del linguaggio debussiano già nei primi lavori pianistici:

Si prenda un pezzo qualsiasi del primo Debussy: diciamo la gracile *Réverie* per pianoforte (che è del 1890) o le due defloratissime *Arabesque* del 1888. Noteremo in questi lavori: metrica già assai variabile, sfuggente in ogni modo alla regola del comporre per otto battute; ritmica sfuggevole; e soprattutto un fraseggio, un respiro liberissimo, di una biologicità affatto aliena del meccanico: vi circola, spregiudicato e inafferrabile come forse mai fu nella storia della musica, uno slancio vitale che nulla deve alla isocronia del metronomo¹⁴.

Debussy aveva agito sull'armonia-timbro, e secondariamente sulla melodia (pentatonica cinese, esafonia, modalità) riuscendo così ad allentare progressivamente il senso armonico dei gradi. La gerarchia armonica, svanendo, trascina l'ordinamento temporale nella sua eclissi, nella furia del dileguare¹⁵.

Nel 1889, in occasione del centenario della Rivoluzione francese e per celebrare le conquiste del lavoro e della scienza, venne allestita al *Champ de Mars* l'Esposizione Universale di Parigi. Il 31 marzo dello stesso anno fu inaugurata la torre Eiffel, oggi simbolo universale della capitale francese ed emblema della nuova era industriale. Nei padiglioni dedicati alla musica, i russi Rimskij-Korsakov e Glazunov diressero (oltre ad alcune loro opere) brani di Borodin e Musorgskij, ma questi compositori divennero famosi in Francia solo dopo la stipulazione dell'Intesa franco-russa nel 1893, concepita per scongiurare una nuova aggressione tedesca. Debussy vi si recò «per dei lunghi pomeriggi» in compagnia di Bonheur, Dukas o Godet, ed ebbe modo di ascoltare una grande varietà di musiche esotiche che gli suscitarono una forte impressione. Rimase soprattutto affascinato dalle rappresentazioni del teatro annamita *Ngu Hô* e dalle musiche eseguite nel *Kampong* giavanese dalle orchestre *gamelan*. A tale proposito scrisse nel 1913:

¹³ de la Motte 1997, pp. 323; 332.

¹⁴ Bortolotto 1969, p. 20.

¹⁵ Ivi, p. 31.

Sono esistiti, ed esistono tuttora, malgrado i disordini che la civiltà reca, piccoli deliziosi popoli che appresero la musica con la semplicità con cui si apprende a respirare. Il loro Conservatorio è: il ritmo eterno del mare, il vento fra le foglie, e mille piccoli rumori percepiti con attenzione, senza ricorrere a trattati arbitrari. Le loro tradizioni vivono negli antichissimi canti associati alle danze, in cui ciascuno, durante i secoli, ha riversato il suo rispettoso contributo. Tuttavia, la musica giavanese osserva un contrappunto accanto al quale quello di Palestrina non è che un gioco da ragazzi. E se si ascolta, spogli di ogni preconetto europeo, il fascino della loro 'percussione' si è costretti a constatare che il nostro non è che un suono barbaro da circo equestre. Presso gli Annamiti si rappresenta una specie di embrione di dramma lirico, di influenza cinese, in cui si riconosce la formula tetralogica; vi sono soltanto più Dei e meno scenografia [...] Un piccolo clarinetto esasperato guida l'emozione; un tam-tam organizza il terrore [...] è tutto¹⁶.

Il *gamelan* è un'orchestra di metallofoni intonati presente nelle isole di Giava e di Bali in Indonesia, ma simili orchestre si riscontrano, anche se con differenze significative, nelle Filippine e in altre regioni del Sud-Est asiatico continentale come la Cambogia, la Thailandia, la Birmania e la Malesia. La particolarità plurilineare delle musiche eseguite da queste orchestre sta nel fatto che i vari strumenti che la compongono elaborano una stratificazione polifonica su un comune modello melodico di riferimento detto *balungan* a Giava e *pokok* a Bali.

Il sistema musicale giavanese e balinese è costituito da due diverse suddivisioni dell'ottava: il *pelog* e lo *slendro*. Il *pelog* è formato da una successione di sette suoni (con intervalli di semitono, di tono o di terza maggiore), due dei quali sono raramente impiegati. Lo *slendro*, invece, è formato da una successione di cinque suoni che dividono la scala in parti quasi uguali perché due intervalli sono di norma poco più ampi rispetto agli altri tre. Il nostro orecchio percepisce questi intervalli come fossero seconde maggiori e terze minori, quindi come se la scala *slendro* fosse una scala *pentatonica anemitonica*, in cui qualsiasi grado può assolvere la funzione di suono fondamentale.

Diether de la Motte, nel *Manuale di armonia*, ha affermato che:

Le composizioni di Debussy basate sulla scala per toni interi e su quella pentatonica hanno molte cose in comune:

1. ogni suono della scala è libero di combinarsi con qualunque altro, senza che ciò dia luogo a effetti sonori tali da doversi considerare dissonanze, implicantanti a loro volta obblighi di risoluzione;

¹⁶ Debussy 1913, p. 48.

2. in questo universo sonoro non ci sono a priori suoni fondamentali e il clima sonoro assomiglia a quello della sonorità sospesa;
3. non esiste alcuna gerarchia fra melodia e accompagnamento: più eventi sonori che si verificano contemporaneamente sono assolutamente equiparati gli uni agli altri, ossia nessuno è a priori più importante dell'altro¹⁷.

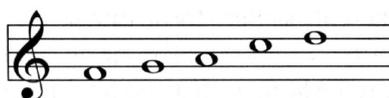
Nel secolo scorso, l'impatto con le culture extraoccidentali e lo studio sempre più mirato e rigoroso della musica folklorica europea, scossero dalle fondamenta il concetto occidentale di musica. In un saggio apparso nel 1885, Alexander John Ellis espose le sue osservazioni sulle «scale delle varie nazioni», in cui emerse che:

La scala musicale non è unica, non è 'naturale' e neppure si fonda sulle leggi della costituzione del suono musicale comprese ed esposte in modo brillante da Helmholtz [...] invece esistono scale molto diversificate, artificiali e soggette a variazioni capricciose¹⁸.

Questi studi portati a termine da Ellis ricoprono un ruolo importante se si pensa che Debussy, a differenza degli esponenti della Seconda Scuola di Vienna, prestò molta cura nella scelta del materiale scalare da impiegare. La sua straordinaria capacità di apertura nei confronti dei vari universi sonori gli permise, pertanto, di considerare il sistema tonale come uno dei tanti sistemi scalari possibili.

La scala pentatonica, impropriamente definita *cinese*, in quanto per diverso tempo la si è ritenuta peculiare di questo Paese, divide l'ottava in cinque parti:

Es. 3 – Scala pentatonica.

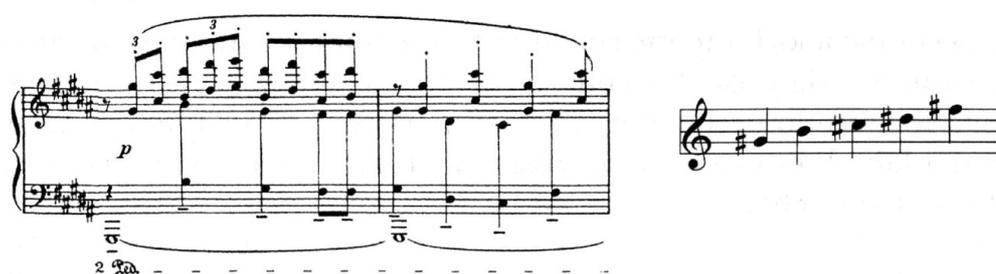


Oggi, grazie anche agli studi portati a termine nel secolo scorso dall'etnomusicologo rumeno Costantin Brăiloiu, sappiamo che la sua diffusione è molto più ampia, quasi universale: è rintracciabile ad esempio in Africa, in America del Sud, in Oceania, in Europa e in altre regioni del mondo. Debussy la utilizzò in molti pezzi e non soltanto nelle opere per pianoforte (per esempio in *La Mer*). In *Pagodes* troviamo un vero e proprio pentatonismo costruito sulle note Sol#, Si, Do#, Re#, Fa#.

¹⁷ de la Motte 1997, p. 321.

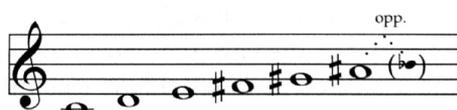
¹⁸ Ellis 1885, p. 485.

Es. 4 – C. Debussy, *Estampes, Pagodes*, bb. 11-12.



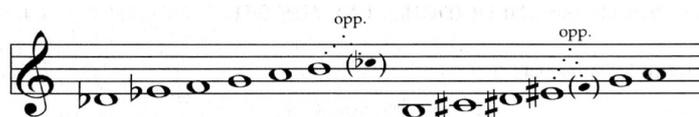
Il sistema esatonale, invece, divide l'ottava in sei parti equidistanti a intervallo di tono, utilizzando la metà del materiale cromatico della scala temperata:

Es. 5 – Scala esatonale di tipo A.



Poiché la successione melodica dei sei toni dell'esempio precedente può essere trasportata soltanto a distanza di semitono superiore o inferiore (si confronti l'esempio successivo), la scala esatonale è pertanto riconducibile ai soli tipi A e B. Le sue caratteristiche fondamentali sono la staticità e la mancanza di uno stabile centro tonale: ogni suono che compone la serie può essere infatti assunto come punto di partenza.

Es. 6 – Scala esatonale di tipo B.



Secondo Renato Dionisi, l'esatonalismo si affacciò nella letteratura musicale tra la fine del Settecento e gli inizi della seconda metà dell'Ottocento, ma solamente con Debussy «si pose alla base di un vero e proprio sistema»¹⁹, anche se non esiste una composizione debussiana interamente esatonale. In questa scala la melodia si muove liberamente per grado congiunto, con intervalli di seconda e terza maggiore, di quarta, quinta e sesta eccedenti, nonché nei loro rivolti e corrispondenti enarmonici. Essa, inoltre, possiede un limitato numero di accordi ottenuti mediante la sovrapposizione di terze: la triade, la settima, la nona e l'undicesima (che rappresenta l'armonia-sintesi dell'intero sistema e ne delimita lo spazio sonoro).

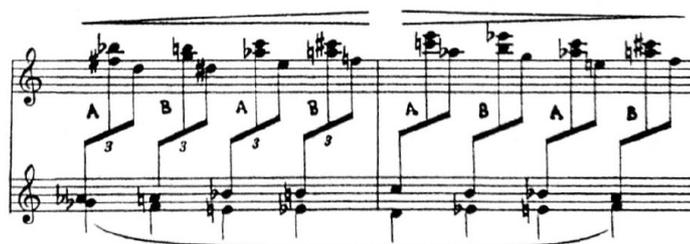
¹⁹ Dionisi 1966, p. 49.

Es. 7 – Serie di accordi costruiti sulla scala esatonale.



Debussy, forse per far fronte alle debolezze di questo sistema, ricorse in alcuni casi alla doppia esatonalità onde ottenere una maggiore varietà di combinazioni. È il caso, per esempio, di *Jarden sous la pluie* in cui l'autore si avvalse di entrambi i modelli di tipo A e B:

Es. 8 – C. Debussy, *Estampes, Jarden sous la pluie*, bb. 64-65.



In *Voiles*, che appartiene al primo libro dei *Préludes* per pianoforte, Debussy impiegò sia il sistema esatonale sia il sistema pentatonale²⁰. La cellula tematica A (bb. 1-5), più volte ripresa anche in modo variato all'interno della prima sezione esatonale (bb. 1-41), è costruita, infatti, sulla serie completa dei sei toni: Fa#, Sol#, Sib, Do, Re, Mi:

Es. 9 – C. Debussy, *Préludes (Libro I), Voiles*, bb. 1-5.



²⁰ Di Benedetto 1966.

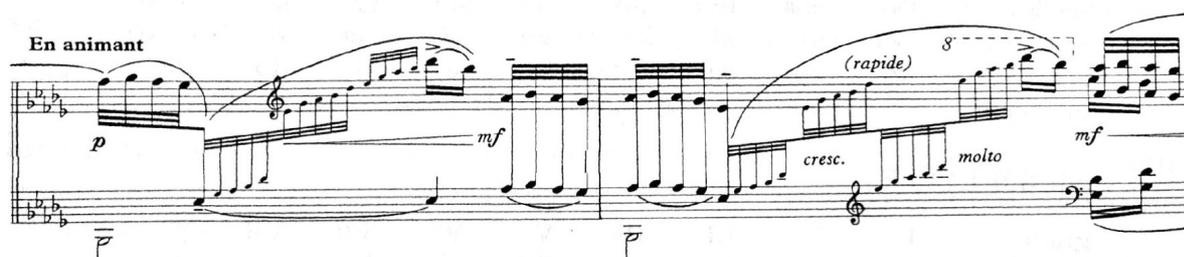
È formata, inoltre, da bicordi che alternano intervalli di terza maggiore e quarta diminuita, con i quali l'autore sembra aver voluto rappresentare un paesaggio sognante immerso in uno straordinario senso di quiete. Anche la melodia principale (cellula tematica B), che si estende per cinque battute in un ambito intervallare di quinta diminuita, è basata sulla stessa scala esatonale della cellula tematica A:

Es. 10 – C. Debussy, *Préludes* (Libro I), *Voiles*, bb. 9-13.



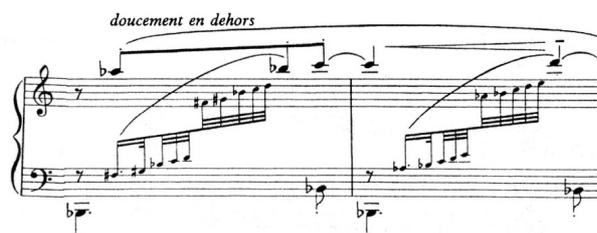
La seconda sezione (*En animant*, bb. 42-47) è invece pentatonale. È qui che, come un'improvvisa e breve raffica di vento, un susseguirsi di rapide scale pentatoniche, sotto forma di accordi spezzati di settima di seconda specie, sconvolgono il clima di assoluta quiete che aveva caratterizzato il brano dall'inizio, sostituendo momentaneamente all'andamento esacordale la successione scalare Mib, Solb, Lab, Sib, Reb:

Es. 11 – C. Debussy, *Préludes* (Libro I), *Voiles*, bb. 42-43.



Nella terza e ultima sezione (bb. 48-64), Debussy recupera il materiale esacordale iniziale alternando due sequenze pentatoniche congiunte (Fa#, Sol#, Sib, Do, Re; e Lab, Sib, Do, Re, Mi) costruite con cinque dei sei suoni che compongono la scala esatonale di partenza: la sequenza che inizia con il Fa# esclude il Mi e la sequenza che inizia con il Lab esclude il Fa#:

Es. 12 – C. Debussy, *Préludes* (Libro I), *Voiles*, bb. 50-51.



Nel pervenire a una defunzionalizzazione dell'armonia, diversi compositori non dodecafonici appartenenti alla prima metà del Novecento utilizzarono anche un particolare tipo di scala nota come *scala ottanica* (o *ottatonica*). Quest'ultima fu oggetto, intorno agli anni Sessanta del secolo scorso, di particolari studi da parte di teorici musicali (in prevalenza statunitensi) che riuscirono ad accertarne la presenza nella musica di Stravinskij, Bartók, Debussy, Ravel, Skrjabin, Dallapiccola e altri.

La scala ottatonica divide l'ottava in otto parti alternando intervalli di tono e di semitono in due ordini diversi. Se i primi due gradi che compongono la scala sono a distanza di semitono, la successione degli intervalli è 1- 2- 1- 2- 1- 2- 1- 2 (modello A); se invece i primi due gradi che compongono la scala sono a una distanza di tono, la successione degli intervalli è 2- 1- 2- 1- 2- 1- 2- 1 (modello B). Sia il modello A sia il modello B possono essere trasportati a distanza di semitono indifferente superiore o inferiore:

Es. 13 – Esempi di scala ottatonica.

MODELLO A¹⁹

gradi	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	(I)
Scala 1	Do	do#	Re#	mi	Fa#	sol	La	si _b	(Do)
Scala 2	Do#	re	Mi	fa	Sol	sol#	La#	si	(Do#)
Scala 3	Re	mi _b	Fa	sol _b	La _b	la	Si	do	(Re)
intervalli		1	2	1	2	1	2	1	(2)

MODELLO B

gradi	I	II	III	IV	V	VI	VII	VII	(I)
Scala 1	Do	re	Mi _b	fa	Fa#	sol#	La	si	(Do)
Scala 2	Do#	re#	Mi	fa#	Sol	la	Si _b	do	(Do#)
Scala 3	Re	mi	Fa	sol	La _b	si _b	Do _b	re _b	(Re)
intervalli		2	1	2	1	2	1	2	(1)

Le sei successioni scalari ottenute (tre del modello A + tre del modello B) sono in realtà riconducibili a tre effettive, in quanto le seconde sono la replica delle prime su un grado iniziale diverso: 1A = 2B; 2A = 3B; 3A = 1B. In definitiva tre sono le successioni possibili:

Es. 14 – Scale ottatoniche.

successione I

successione II

successione III

La scala ottatonica, a differenza di altre, è molto flessibile perché può interagire con vari sistemi scalari, tra cui le scale diatoniche modali e quelle tradizionali. Con la scala 1 del modello A si può costruire, per esempio, l'accordo di Do maggiore (Do- Mi- Sol), l'accordo di Do minore (Do- Mib/Re#- Sol), l'accordo di settima di dominante (Do- Mi- Sol- Sib), l'accordo di settima di seconda specie (Do- Mi b- Sol- Sib), l'accordo di settima di terza specie (Do- Mib- Solb/Fa#- Sib), l'accordo di settima diminuita (Do- Mib- Solb- Sibb/La) e l'accordo di nona di dominante minore (Do- Mi- Sol- Sib- Reb/Do#). Grazie alla loro versatilità, le scale ottatoniche fornirono ai teorici musicali uno strumento prezioso per la comprensione di alcune opere non tonali del Novecento.

Nella musica di Debussy, possiamo rintracciare l'ottatonismo in alcuni passaggi dei già citati *Preludes* per pianoforte²¹. In *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, per esempio, le note che compongono le seguenti battute rimandano alla successione III della scala ottatonica:

Es. 15 – C. Debussy, *Préludes* (Libro I), *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, bb. 47-48.

En retenant

48

pp

léger

²¹ Forte 1991.

Un ulteriore esempio è rappresentato dal brano *Feux d'artificie*, nel quale si riscontra (bb. 85-86) una progressione armonica di grande efficacia sonora costituita da accordi di terza minore, terza maggiore e nona di dominante. Ogni metà battuta è ottenuta con materiale appartenente alle tre diverse successioni ottatoniche:

Es. 16 – C. Debussy, *Préludes* (Libro II), *Feux d'artificie*, bb. 85-86.

The image shows a musical score for the piano piece 'Feux d'artificie' by Claude Debussy. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major/D minor). The score features a series of chords and melodic lines. Dynamic markings include 'ff' (fortissimo) and 'f' (forte). The score is divided into four measures, each containing two half-measures. Below the bass staff, the chords are labeled as 'succ. III', 'succ. I', 'succ. II', and 'succ. III' from left to right. The notation includes various accidentals, slurs, and articulation marks.

Nonostante l'indeterminatezza del senso tonale di molte sue opere, va parimenti ribadito che Debussy non rinunciò totalmente ai principi della tonalità. Sia nel corso della sua produzione iniziale sia nella successiva fase sperimentale di primo Novecento, è particolarmente implicita la permanenza di elementi appartenenti alla tradizione classico-romantica. Gli indizi tonali, statisticamente più ricorrenti nelle sue composizioni, sono le oscillazioni cadenzali Tonica-Dominante-Tonica; Sottodominante-Dominante-Tonica o varianti più articolate in impianti tonali comunque ben definiti. Nel successivo esempio, tratto da *Soirée dans Grenade*, si noti come l'autore, tra l'altro, scelga di dotare il V grado di settima privandolo della terza, espediente, quest'ultimo, assai diffuso nella pratica debussiana e facilmente reperibile nel novero della sua produzione:

Es. 17 – C. Debussy, *Estampes*, *Soirée dans Grenade*, bb. 38-42.

The image shows a musical score for the piano piece 'Soirée dans Grenade' by Claude Debussy. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two sharps (D major/B minor). The score is marked 'Très rythmé' and 'mf en augmentant beaucoup'. The music features a series of chords and melodic lines. Below the bass staff, the chords are labeled as 'I' and 'V'. The notation includes various accidentals, slurs, and articulation marks.

La sapiente convergenza tra questi elementi della tradizione con le 'novità' esposte nel corso del presente saggio (l'erudita rivisitazione della modalità, le strategie d'impiego delle successioni armonico-scalari mutuata dalle 'altre' culture ecc.),

rappresentano senza dubbio le trovate di maggior efficacia del suo straordinario linguaggio. Nel secondo dopoguerra, durante i corsi estivi di Darmstadt, Olivier Messiaen rivalutò l'essenza del suo orientamento musicale, respingendo le accuse di irrazionalità che si erano venute formulando già nei primi decenni del secolo. Lo stile di Debussy, pertanto, si è affermato nel corso dei decenni come una delle più alte espressioni sonore e armoniche di fine Ottocento e inizi Novecento, forse l'unico «che ci fa prendere coscienza di quello che i romantici ci hanno fatto dimenticare: la vera musica non si rivolge a quello che nell'uomo c'è di individuale, ma a quello che egli ha in comune con i suoi simili e a quello che c'è in lui di più profondo»²².

Bibliografia

- Bortolotto M., *Fase seconda. Studi sulla nuova musica*, Torino, Einaudi, 1969.
- Debussy C. A., *Du goût*, in «Revue Musicale S.I.M.», II, 1913, p. 48.
- Di Benedetto R., *Congetture su Voiles*, in «Revue Musicale S.I.M.», I, 1966, pp. 312-344.
- Dionisi R., *Aspetti tecnici e sviluppo storico del sistema 'esacordale' da Debussy in poi*, in «Revue Musicale S.I.M.», I, 1966, p. 49-67.
- Ellis, A. J., *On the musical Scales of various Nations*, in «Journal of the Society of Arts», XXXIII, 1885, pp. 485-527.
- Forte A., *Debussy and the octatonic*, in «Music Analysis», XX, 1991, pp. 125-169.
- Imberty M., *Émergence du temps et du sens chez Mallarmé et Debussy*, in «RATM», XVIII, I, 2012, pp. 11-28.
- Jankélévitch V., *Debussy e il mistero*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- Jarocinski S., *Debussy. Impressionismo e simbolismo*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1999.
- Lesure F., *Debussy. Gli anni del simbolismo*, Torino, EDT, 1994.
- Lockspeiser E., *Debussy, la vita e l'opera*, Milano, Rusconi, 1983.
- Novak J. K., *Whole-Tone as Extension of Tonal Harmony in the Music of Debussy: An Underestimated Technique of Conjunction*, in «International Journal of Musicology», XXII, n. 1, 2015, pp. 79-99.
- Schönberg A., *Stile e idea*, Milano, Feltrinelli, 1960.
- Stuckenschmidt H. H., *La musica moderna. Da Debussy agli anni Cinquanta*, Torino, Einaudi, 1981.

²² Jarocinski 1999, p. 181.