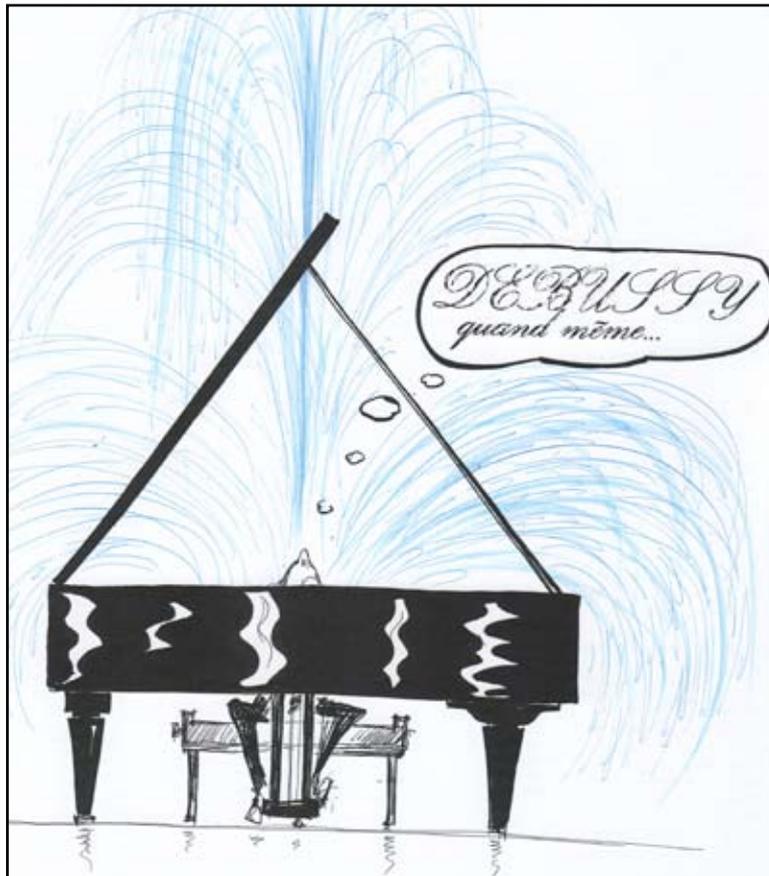


Tempo e Natura nel pensiero di Debussy

Monsieur Croche antidilettante



*Illustrazione
di Pino Zac*

L'originalità di Debussy consiste nell'aver intuito che la concezione del tempo musicale dell'era del classicismo era finita e che si affacciava all'orizzonte un nuovo mondo: la natura, con i suoi ritmi, i suoi respiri, la sua organicità e creatività poteva essere il nuovo modello in senso metaforico.

di Enrico Fubini

Nelle pagine critiche di Claude Debussy compaiono alcuni temi ricorrenti, quasi dei *Leitmotive*: la polemica nei confronti delle istituzioni musicali e dei Conservatori, delle musiche troppo costruite e lontane dalla natura, del sonatismo di marca viennese, di Wagner e del wagnerismo, come pure l'idiosincrasia nei confronti dei musicisti troppo

accademici e mondani, delle Accademie nonché verso il Prix de Rome (nonostante abbia accettato di riceverlo due volte) ecc... Vi sono però anche altri temi enunciati nei suoi scritti, sempre per bocca dell'immaginario Signor Croche, per così dire più nascosti, appena accennati, espressi tra le righe, tra le pieghe del discorso, non meno importanti, anzi, per certi aspetti

più interessanti perché ci portano all'interno della sua personalità di musicista e ci danno la misura della rivoluzione portata dalla sua musica.

Il Signor Croche, nella sua autopresentazione, afferma: "La musica è una somma di forze sparse... e se ne fa invece una canzone speculativa! Preferisco le poche note del flauto di un pastore egizio; collabora al paesaggio e sente delle armonie che i vostri trattati ignorano.... I musicisti ascoltano soltanto la musica scritta da abili mani; mai quella che è iscritta nella natura. Vedere l'alba è più utile che sentire la *Sinfonia Pastorale*", e poco oltre così conclude: "Bisogna cercare la disciplina nella libertà e non nelle formule di una filosofia divenuta caduca e buona solamente per i deboli, senza ascoltare i consigli di nessuno se non del vento che passa e che ci racconta la storia del mondo"¹. Prescindendo dall'osservazione che era stata fatta a Debussy che il vento è piacevole e anche affascinante ma non insegna né l'armonia né il contrappunto, appare chiaro che il vento è una metafora sotto cui traspare una concezione del tempo musicale alquanto diversa da quella che aveva dominato sin qui nella musica occidentale perlomeno dai tempi dello stile viennese o forse dal XVII secolo sino a tutto il Romanticismo. Nelle dichiarazioni del Sig. Croche c'è qualcosa di più e di diverso che una generica ribellione alle regole della tradizione musicale, che potremmo chiamare conservatoriale.

La *sinfonia* assurge a simbolo di quel mondo musicale di cui Debussy in qualche modo riconosce la grandezza ma che tuttavia rifiuta. Non sono molte le pagine o anzi le righe che Debussy, nella sua carriera di critico musicale, dedica alla *Sinfonia*; ma si può partire proprio da queste poche annotazioni per capire perché Debussy dichiarò morto questo nobile genere che per tanti decenni aveva dominato nella musica Occidentale a partire dal classicismo viennese.

Leggendo le pagine di Debussy dedicate alla *Nona* di Beethoven, di cui pur riconosce la validità e la forza, si intuisce tuttavia il senso di fastidio che egli prova di fronte a questo *exploit* che in fondo ha chiuso un'epoca e vi si legge ancora: "Mi sembrava che dopo Beethoven, l'inutilità della sinfonia fosse provata. Infatti, in Schumann e Mendelssohn essa non è più che una rispettosa ripetizione delle stesse forme, già con minor forza. Tuttavia la '*nona*' era un'indicazione geniale, un desiderio magnifico di ampliare, di liberare le forme abituali dando loro le armoniose dimensioni di un affresco."² Beethoven, secondo Debussy, avrebbe dovuto o forse avrebbe potuto aprire nuovi orizzonti alla musica e alla Sinfonia ma in realtà ha posto una pietra tombale su di essa. "La vera lezione di Beethoven, continua Debussy, non consisteva dunque nel conservare la vecchia forma; né tantomeno, nell'obbligo di seguire le orme dei suoi primi passi. Bisognava guardare il cielo libero attraverso le finestre spalancate: mi pare che esse siano state chiuse pressappoco per sempre; le poche geniali riuscite nel genere non giustificano gli esercizi coscientosi e stereotipati che, per abitudine, sono denominati sinfonie"³.

Debussy continua nella sua descrizione della *Sinfonia*

come di un genere che "appartiene al passato" con una definizione veramente illuminante: parla infatti della sua "*eleganza rettilinea*", e termina la sua requisitoria accennando alla forma sonata in cui si assiste alla "presentazione del 'tema' sul quale l'autore lavorerà; comincia poi la scomposizione obbligatoria..."; e infine lo sviluppo che chiama efficacemente "laboratorio del vuoto". Nella ripresa l'autore "accenna un sorriso, con una puerile allegria...". L'insieme interessa "visibilmente gli specialisti che si detergono la fronte mentre il pubblico chiama l'autore alla ribalta... Ma l'autore non si presenta: Modesto, ascolta delle voci certamente 'autorevoli': e queste gli impediscono, mi sembra, di udire una voce più personale"⁴. Molti gli elementi di critica alla sinfonia che emergono da queste poche righe ma vorrei puntare l'attenzione soprattutto su un'espressione sopra riportata che troverà in altre pagine di critica di Debussy conferma e adeguato svolgimento: '*eleganza rettilinea*'. In un breve scritto sulla *Camera dei bambini* di Mussorgskij, commentava con toni entusiastici: "Tutto è sorretto e composto da piccoli tocchi successivi, congiunti da un legame misterioso e da un dono di luminosa chiaroveggenza..."⁵. Siamo evidentemente al polo opposto di quella *eleganza rettilinea* della forma sonata. In una linea retta tutto è prevedibile e non resta che procedere senza sorprese; ma quando si tratta di *piccoli tocchi successivi* e se il *legame* tra essi è nell'ordine del *mistero* (e ciò non significa che non esista legame ma che esso non è predisposto in anticipo ed è quindi imprevedibile) ci si trova evidentemente di fronte ad un genere di musica del tutto nuovo e diverso rispetto al passato.

Agli '*sviluppi parassiti*' della forma sonata, *parassiti* in quanto non aggiungono nulla al tema ma appartengono a quella rettilineità dove tutto è già stabilito e previsto in una struttura preesistente alla composizione stessa, Debussy contrappone "l'arabesco musicale o piuttosto quel principio dell'ornamento che è la base di tutti i tipi di arte."⁶ Non bisogna fraintendere e lo stesso Debussy mette in guardia da un'interpretazione banale del concetto di 'arabesco' o di 'ornamento': questi termini correttamente intesi non implicano qualcosa di superfluo o un puro decorativismo, ma piuttosto l'idea di ciò che procede in modo fantasioso, senza un preciso e preordinato piano di sviluppo. "Riprendendo l'arabesco - afferma ancora Debussy - Bach lo rese più agile, più fluido, cosicché, malgrado la severa disciplina che questo grande maestro imponeva alla Bellezza, esso poté muoversi con quella libera fantasia sempre rinnovata che ai nostri giorni sorprende ancora"⁷. Siamo al polo opposto della concezione sinfonica del classicismo viennese dove tutto è preordinato da un piano all'interno del quale può muoversi limitatamente la fantasia del musicista. Commentando un'esecuzione del famoso direttore Arthur Nikisch, Debussy ricorda o forse immagina durante l'esecuzione della *Sinfonia Incompiuta* di Schubert "un volo di passeri che si è abbattuto contro le finestre del Circo, abbandonandosi ad un cinguettio tutt'altro che sgradevole. Nikisch ha avuto il buon gusto di non chiedere di fare uscire quegli irriverenti melomani, probabilmente ebbri di azzurro:

1 Claude Debussy, *Il Signor Croche antidilettante*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1986.

2 Ibid., p. 22.

3 Ibid., p. 23.

4 Ibid., p. 23-4.

5 Ibid. p. 27.

6 Ibid. p. 36.

7 Ibid., p. 36

forse si trattava soltanto di un'innocente critica a questa sinfonia che non sa rassegnarsi, una volta per tutte, ad essere incompiuta...⁸.

E' cosa nota che la polemica contro la *Sinfonia* si accompagna in Debussy alla polemica sotterranea, ma sempre presente, contro la musica tedesca, colpevole anzitutto di iper-organizzazione, e soprattutto di far uso di schemi preordinati. La musica fatta per essere eseguita nel chiuso delle sale da concerto è tipicamente tedesca e si compiace di quelle "piccole manie formali", di quelle "tonalità arbitrariamente precise" che "ingombrano così maldestramente la musica"; a questa musica Debussy contrappone una musica "scritta appositamente per essere eseguita all'aperto, tutta a grandi linee, con arditezze vocali e strumentali capaci di svolgersi e librarsi sulla cima degli alberi nella luce dell'aria libera"⁹.

Nuovamente ricompare in questo scritto e in numerosi altri scritti il richiamo alla *natura* come maestra insostituibile per il musicista, maestra da contrapporre forse all'insegnamento accademico e conservatoriale. In questa immaginaria musica fatta per l'aria aperta "si realizzerebbe così la collaborazione misteriosa delle curve dell'aria, del movimento delle foglie e del profumo dei fiori, poiché la musica è capace di riunire tutti questi elementi in un'intesa tanto perfettamente naturale da apparire partecipe di ciascuno di essi... E i buoni alberi tranquilli non mancherebbero di raffigurare le canne di un organo universale... Si rinnoverebbe, al tempo stesso, perfino quel 'contrappunto' di cui noi abbiamo fatto un lavoro da mandarini, e che i vecchi maestri del Rinascimento francese riuscivano invece a far sorridere"¹⁰. Il ricorso alla natura – afferma ancora Debussy – non cancella il contrappunto ma piuttosto lo rinnova e lo allontana dai suoi modelli accademici e schematici, per riportarlo alla freschezza originaria. C'è un indubbio richiamo nazionalistico in queste pagine di Debussy che si coniuga con la polemica antitedesca: le lodi al genio di Weber che possedeva quella "sognante malinconia così caratteristica dell'epoca, ma mai appesantita dall'indigesto chiaro di luna tedesco nel quale si immergano quasi tutti i suoi contemporanei"¹¹, rappresentano un'eccezione nel panorama musicale austro-germanico dove per lo più domina "quella tedesca affettazione di profondità" a cui in genere si sono sottratti i musicisti francesi. Neppure Beethoven si sottrae a questa polemica e la scure di Debussy, nonostante il rispetto affettato verso il 'vecchio maestro', cade anche sulla *Sinfonia Pastorale*. La natura della *Pastorale* non è autentica, è una natura vista come avveniva a quei tempi attraverso i libri, e Weingartner – osserva Debussy – l'aveva diretta "con la cura di un meticoloso giardiniere". La *Pastorale* è "inutilmente imitativa" e sembra che voglia dare "l'illusione di un paesaggio dipinto col pennello, in cui l'ondulata dolcezza delle colline fosse ottenuta con una *peluche* da dieci franchi al metro e gli alberi arricciati con il ferro"¹².

Tra i musicisti di area germanica significativamente si salva Richard Strauss e non a caso dal momento che la sua musica rientra in una sfera più vicino al

suo modo di concepire la musica: "Certo, l'arte di Strauss – afferma Debussy in una recensione ad un'esecuzione parigina di *Una vita di eroe* – non sempre è così particolarmente fantasiosa, ma egli pensa indubbiamente per immagini colorate, e sembra disegnare la linea delle sue idee con l'orchestra. E' un procedimento tutt'altro che banale e poco frequente; per giunta, Strauss riesce a trattare gli sviluppi in modo personalissimo. Non più la rigorosa e architettonica maniera di un Bach o di un Beethoven, bensì uno sviluppo di colori ritmici; egli sovrappone le tonalità più incredibilmente lontane con un assoluto sangue freddo che non si preoccupa per niente del loro effetto 'lacerante' ma solamente della 'vitalità' che ne risulta"¹³.

Dai giudizi, a volte sferzanti, a volte benevoli, sempre acuti e pungenti sui musicisti a lui contemporanei o da poco scomparsi si delinea, si chiarisce la concezione della musica di Debussy. Le citazioni riportate che riguardano soprattutto i gusti musicali di Debussy, le sue polemiche, le sue idiosincrasie, i suoi attacchi contro musicisti e istituzioni musicali del suo tempo, sono pertanto sufficienti, ad un'attenta lettura, a far scoprire quello che potremmo chiamare il suo modo di *concepire* la musica. Il tema più importante che emerge chiaramente in tutte le sue pagine critiche è la sua concezione del *tempo musicale*. La polemica a volte chiaramente enunciata, a volte sotterranea, nei confronti del classicismo viennese, il suo modo di concepire e di sentire la *natura* nell'opera musicale, proprio in antitesi a quella dei maestri del classicismo viennese, ci riporta alla polemica nei confronti dello schematismo inerente alla *forma sonata*, al suo modo di sezionare il tempo musicale, di dividerlo in frammenti precostituiti, ma legati inesorabilmente tra loro da un progetto che potremmo chiamare *rettilineo*. L'appello alla natura non ha nulla a che vedere con un naturalismo, del tutto estraneo alla mentalità e alla musica di Debussy, ma rappresenta piuttosto un richiamo ad un tempo musicale che prenda a modello i ritmi della natura, cioè le sue scansioni varie, imprevedibili, mutevoli e sempre apportatrici di nuove creazioni.

Kandinskij scriveva nel lontano 1910: "I musicisti più moderni, come Debussy, introducono impressioni *spirituali*, che attingono spesso alla natura e trasfigurano in forma puramente musicale le immagini spirituali.... E d'altra parte 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"¹⁴. Il continuo appello alla natura significa per Debussy richiamarsi ad un tempo destrutturato o meglio non schematizzato, in antitesi ai criteri del sonatismo dove a suo giudizio prevale una concezione lineare dell'opera musicale: essa deve semmai ricevere una forma '*provvisoria e caduca*' dall'immaginazione creatrice del musicista. Ciò che Debussy rifiuta è un'idea dell'opera musicale concepita come un *racconto* in cui è ben individuabile l'inizio, lo svolgimento e la fine intesa come felice scioglimento della vicenda. In altre parole è il sonatismo e l'idea del tempo musicale che esso

8 Ibid., p. 46.

9 Ibid., p. 57.

10 Ibid., p. 57.

11 Ibid., p. 62.

12 Ibid., p. 71-72.

13 Ibid., p. 81.

14 W. Kandinskij, *Der Geistige in der Kunst*. (Trad. italiana: *Dello spirituale nell'arte*, in *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano, 1974, vol. II, p. 84)

presuppone che sta agli antipodi dell'idea di opera musicale che Debussy invoca e che realizza in molte sue composizioni.

La sua concezione del tempo musicale, quale emerge dai suoi scritti critici, può avvicinarsi alla logica del sogno e di istanti giustapposti, senza una visibile coerenza razionale nel suo flusso onirico. Nasce così la poetica dell'aforisma che prende corpo e giustificazione teorica ed estetica solo da una concezione non lineare del tempo. L'organismo sinfonico tradizionale, sviluppato con tanto successo dal classicismo viennese, può esistere solo se alla sua base vi sta l'idea di un tempo strutturato secondo un

periodo storico.

La rivoluzione di Debussy è consistita anzitutto nel mettere in crisi e distruggere questa secolare e imponente costruzione linguistica e tutta la retorica che essa comportava. Con *retorica* s'intende, in senso positivo, i modi di dire, di esprimersi, di articolare l'opera musicale, e tutte le convenzioni linguistiche che una tradizione musicale di tre secoli in Occidente aveva elaborato. La battaglia di Debussy consiste anzitutto nel cercare di disarticolare il linguaggio musicale tradizionale, ricorrendo agli esotismi, alle scale musicali diverse da quelle tradizionali, inventando una nuova *retorica* non più legata alle convenzioni



Accademia di Francia a Roma. Villa Medici. Il giovane Debussy, con giacca chiara e cappello, è in cima alla scalinata

progetto preesistente, secondo uno schematismo che prevede già un ordine, un quadro all'interno del quale si snoda l'invenzione del musicista. Questo progetto, che presuppone anche un linguaggio musicale dotato di una sua logica e di una sua razionalità stringente, quale quello che si è sviluppato a partire dal XVII secolo con l'armonia tonale, è congeniale a questa linearità del tempo. A partire da Monteverdi, da Frescobaldi questo 'progetto' si è andato articolando sempre più attraverso numerose tappe, la suite, il concerto barocco, lo stesso melodramma, che ha rappresentato un momento decisivo in questa concezione della musica come coerente racconto teatrale, sino a giungere alla sinfonia romantica come massima espressione di questa concezione della musica che è in qualche modo simile al romanzo borghese che non a caso nasce nello stesso

linguistiche del romanticismo. La strutturazione del tempo e il suo divenire nel classicismo viennese e nella scuola romantica tedesca che l'aveva portato alle sue estreme conseguenze, dilatandolo sino ai limiti della capacità dell'orecchio di seguirne lo sviluppo senza esserne travolto, viene annullato. Come afferma efficacemente Jankélévitch "ogni 'immagine' debussiana è come una vista istantanea e statica sulla 'presenza totale'; ognuna immobilizza, per così dire, un minuto della vita universale delle cose, uno spaccato della storia del mondo, e fissa questo taglio verticale nel suo *aeternum nunc*, cioè fuori di ogni divenire, senza relazione con il prima e con il poi"¹⁵

Per realizzare questa immobilità e questo atomismo temporale, afferma ancora acutamente Jankélévitch,

¹⁵ *Debussy et le mystère*, La Baconnière, Neuchâtel 1949, p. 32.

Debussy giunge alla “decomposizione del tempo oratorio”; “si tratta del rifiuto di considerare la musica alla stregua di un discorso o di un ragionamento, della ripugnanza a *sviluppare*, e quindi del superamento di tutti i caratteri tipici della temporalità tardo-romantica..... Vi è anche una concezione dello spazio, secondo la quale la presenza e l’assenza, il vicino e il lontano, possono paradossalmente coesistere. Lo spazio debussiano è il contrario dello spazio cartesiano o della spazialità rigida della scienza; esso è piuttosto un’atmosfera, il luogo dello “sporadismo” delle creature, cioè l’insularità monadica immersa nell’incertezza del destino”.¹⁶

Giustamente un acuto critico di Debussy, Jarocinski, che si muove sulla linea di Jankélevitch scriveva efficacemente non molti anni or sono: “... non si può prevedere nulla in anticipo nella sua musica. Essa si sviluppa spontaneamente. Ignora quelle lunghe introduzioni, quegli ampi finali che facevano la gioia della retorica romantica. La sua musica non comincia e non finisce. Emerge dal silenzio, s’impone senza preliminari, *in medias res*, poi, interrompendo il suo corso, continua a tessere la sua trama nel nostro sogno.... Grazie al movimento incessante di particelle sonore piccole o più grandi, accade sempre qualcosa in questa musica, qualcosa in essa vive e muore, si forma e si rinnova senza sosta, scintilla di sensi diversi, senza significare pienamente nulla. Essa sembra incarnare il divenire bergsoniano della realtà, ma è più di questo: una cattedrale di simboli che viaggia attraverso il tempo”.

¹⁷ Perciò nell’armonia di Debussy sono abolite le classiche tensioni armoniche o per lo meno sono molto attenuate e la melodia è del tutto scissa dall’armonia. Le regole dell’armonia classica *vengono* volutamente violate: abbondano le quinte parallele e gli accordi non valgono più per il loro concatenamento ma per la loro sonorità. Si è parlato di accordi come ‘bande sonore’ e di qui l’idea di arabesco a cui si è già accennato e che torna spesso nei suoi scritti, arabesco inteso non come ornamento ma “come linea melodica oscillante, indipendentemente da qualunque sviluppo di temi

e di motivi”¹⁸(S. Jarocinski, op. cit., p. 167). Altri critici, con un certo ardore, hanno individuato in certi parallelismi di accordi un anticipo della schönbergiana *Klangfarbenmelodie*¹⁹ e altri ancora hanno intravisto in Debussy un precursore del webernismo e del post-webernismo.

Anche se indubbiamente Debussy è stato giustamente considerato, sulla scia delle acute considerazioni di Boulez, come un capostipite delle avanguardie, innovando la triade Wagner-Schönberg-Webern di adorniana memoria, con la nuova triade Debussy-Strawinsky-Webern, tuttavia è forse il caso di rivedere con attenzione queste anticipazioni storiche, non tanto per cercare chi è venuto prima e chi è venuto dopo o per elargire premi per le più ardite anticipazioni, ma piuttosto per attribuire la giusta identità e individualità a Debussy, al di là di ogni possibile anticipazione.

Ritornando al problema del tempo musicale, come è stato vissuto e pensato da Debussy come critico e come musicista, ci sembra che esso vada strettamente collegato al tema della *natura*, tema ricorrente nei suoi scritti. Che relazione può esserci tra il tempo e la natura? La natura non è mai concepita da Debussy in modo naturalistico, non è mai un quadro per bello e affascinante che sia da imitare, e allo stesso modo egli rifugge da una sua idealizzazione pastorale. Va ricordata la sferzante critica alla *Pastorale* di Beethoven,

sopra riportata. La natura per Debussy è anzitutto forma organica, il cui sviluppo è in larga parte imprevedibile. Quando nei suoi scritti o nei titoli delle sue composizioni pianistiche e orchestrali allude al rumore del mare, al canto degli uccelli, all’oscillare di una barca sulle onde, alla corsa delle nuvole in cielo, al lento propagarsi delle nebbie non è certo per un facile naturalismo onomatopeico. La natura, quale è intesa da Debussy, ci riporta alla sua concezione del tempo musicale: esso sorge dal flusso coscienziale e dai suoi movimenti imprevedibili e non schematizzabili, più simile quindi al *vento* o alle *nuvole* con il loro libero fluire che ad uno schema temporale già prestabilito. Perciò natura e tempo musicale mostrano la loro



Debussy direttore. Caricatura di Bils

¹⁶ Ibid., p. 40-1.

¹⁷ Debussy. *Impressionismo e simbolismo*, Editions du Seuil, Paris 1970, p. 167.

¹⁸ Ibid., p. 167.

¹⁹ Cfr. Francois Gervais, *La notion d’arabesque chez Debussy*, in « La revue musicale », n. 241, 1958, pp.14-15.

segreta complicità e l'una serve a chiarire e a spiegare il significato dell'altro e viceversa.

Si può forse ora comprendere meglio il rapporto di Debussy con la musica del suo tempo e con quella venuta dopo di lui. Se è ormai chiaro che è del tutto erroneo e unilaterale confinare Debussy nella corrente dell'impressionismo, non è neppure del tutto esatto farne un precursore delle avanguardie del Novecento, come alcuni hanno voluto tentare, o perlomeno tale affermazione va precisata e ridimensionata per non rischiare un'incerta fuga in avanti. Anzitutto il concetto stesso di avanguardia è molto, troppo vago: Schönberg non è Webern, Stravinsky non è Nono, Bartok non è Stockhausen. Se per avanguardia s'intende la

musica e le idee sulla musica che correvano negli anni cinquanta e sessanta nell'ambiente di Darmstadt, allora dire che Debussy prelude alle avanguardie può essere un'affermazione a dir poco incauta. I musicisti delle avanguardie di allora, ognuno a modo suo, avevano negato l'idea stessa di opera musicale, come organismo compiuto. Affermare la validità del concetto di opera implica evidentemente la volontà di salvare in qualche modo l'idea di tempo musicale, come elemento strutturante la composizione. Fino a quando si afferma che il tempo, comunque lo si voglia intendere, è l'elemento imprescindibile di ogni opera musicale e che compito del musicista è di portare un qualche ordine

nel caos, si è lontani dall'ideologia delle avanguardie seriali o post-seriali. Per Cage, ad esempio si tratta semplicemente di prendere atto del caos del mondo della natura, senza sovrapporgli alcunché. Perché allora, si chiede, scrivere musica? "Ovviamente vi è un solo scopo ed è di non avere scopi cioè avere a che fare solamente con i suoni..."²⁰.

Questo mito di una *creazione* musicale che non sia più assolutamente creazione nel senso tradizionale del termine, ma mistica ricezione passiva, in un

²⁰ John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown 1961, p. 12.

atteggiamento di totale abbandono alla *natura* si ritrova in tutti i musicisti che si richiamano a Cage, ma anche in altre scuole assai lontane, anche geograficamente da Cage. Lo stesso Stockhausen affermava in un'intervista rilasciata nel 1968: "...tutto ciò che oggi è interessante è di non più pensare nella direzione di definire un processo musicale mediante tabù, ma piuttosto di domandarsi come posso aprire un mondo sonoro a tutto"²¹. E' quindi un atteggiamento comune a molti musicisti di quegli anni: ruotare di 180 gradi la disposizione del musicista tradizionale e far assurgere la passività, la ricettività, l'ascolto a guide supreme per il musicista. L'abbandono alla *natura* viene così a sostituire il vecchio e *sorpassato* concetto

di espressione e di soggettività. Natura impersonale, muta, inespressiva, simbolo di un caos originario, non ancora stravolto dall'operare umano su di essa. Qualsiasi idea di tempo musicale implica una progettualità, e quindi un processo temporale: non a caso, è proprio ciò che viene radicalmente negato da queste avanguardie. Dove non c'è progettualità non esiste una dimensione temporale. La *natura* di cui parla Cage, come caos primordiale, non è la *natura* di cui parla Debussy, il quale la concepisce piuttosto come il simbolo o la metafora della sua idea di tempo. Non è l'informale, ciò a cui aspira Debussy, ma piuttosto una forma che rispecchi il fluire del tempo nell'interiorità della coscienza. Il vento, l'onda del mare, le nuvole in cielo non

rappresentano l'informale ma piuttosto una forma che prende corpo in un processo temporale libero da schemi precostituiti.

L'originalità di Debussy consiste proprio nell'aver intuito che il tempo musicale proprio dell'era del classicismo era finita e che si affacciava all'orizzonte un nuovo modo di concepire il tempo: la natura, con i suoi ritmi, i suoi respiri, la sua organicità e creatività poteva essere il nuovo modello in senso metaforico.

²¹ Intervista riportata nel volume di A. Gentilucci, *Guida all'ascolto della musica contemporanea*, Feltrinelli, Milano 1969, p. 394.



Bisognava perciò abbandonare ogni atteggiamento prometeico per un approccio più recettivo e più aperto alle sottili suggestioni che solo il mondo della natura poteva offrire.

Ma questa idea di natura e di tempo musicale non ha nulla a che vedere con la natura muta, inespressiva e impersonale delle avanguardie degli anni '50 o '60. La soggettività e l'espressività dell'opera non vengono negate da Debussy ma anzi esaltate e legate all'interiorità della coscienza: in questo è lontano dalle avanguardie irrazionalistiche degli anni di Darmstadt. Indubbiamente Debussy ha aperto la strada a molte esperienze musicali del Novecento, alla rinascita del pensiero modale, ad una concezione della musica agli antipodi dell'idea di *sviluppo* a cui si sostituisce

l'arabesco, all'abbandono di un'armonia funzionale, per avvicinarsi invece a ciò che è stato chiamato 'una musica puramente sonoriale' basata più sulla sonorità degli accordi che sul loro concatenamento, al gusto per la brevità aforistica in opposizione alla retorica romantica e wagneriana. In questo forse possiamo persino idealmente immaginarlo come maestro al primo Schönberg e a Webern, peraltro così lontani culturalmente e geograficamente dal musicista francese. Indubbiamente anticipatore, Debussy, delle grandi rivoluzioni operate dalla musica soprattutto della prima metà del Novecento; rischioso e sviante farlo diventare un generico precursore delle avanguardie irrazionalistiche e nichilistiche lontane le mille miglia dal suo pensiero e dalla sua musica. ■

Strutture del tempo nella musica del XX e XXI secolo

Il suono nascente

La dimensione temporale appartiene alla più intima essenza dell'uomo, ne caratterizza e sostiene lo la metamorfosi che gli consente di darsi - e quindi di dare - una forma. Esiste però, come notava Ernst Bloch, una molteplicità di strati temporali.

Il tempo cronologico, esteriore, che scandisce il divenire storico, coesiste e si interseca con il tempo interiore, a propria volta franto – secondo l'intuizione hegeliana - in tempo psicologico (il tempo dei nostri sentimenti e del loro intreccio) e tempo ontologico (espressione dell' interiorità più profonda del Sè, ove si racchiude l'essenza dello Spirito).

Le strutture musicali miracolosamente restituiscono tale sincronia di durate ed esaltano la vocazione creativa dell'uomo. Attraverso l'organizzazione temporale dei suoni, infatti, è possibile creare un tempo proiettato oltre i limiti a cui è consegnata l'esistenza umana.

In questa vertiginosa sospensione vibra l'eco dell'auto- negazione, poiché trascendere la condizione spazio- temporale significa non solo prolungare l'estasi dell'istante eterno in cui l'essere vivente abbraccia la propria completezza, ma anche spezzare il confine in cui è racchiuso il limite umano.

Distruzione che si svela premessa di nuova rinascita. A questa rinascita invitano da sempre le architetture sonore, forme che celano nelle loro maglie eteree una sfida audace: quella di inventare, grazie all'immaginazione, un tempo libero, radiale, intersecato di compresenze.

Analizzare le strutture temporali che animano la produzione novecentesca e contemporanea (ove la riflessione sul tempo raggiunge il proprio vertice, grazie all'innovazione tecnologica, il ripensamento dello spazio acustico, ma anche della scrittura, del gesto interpretativo e della facoltà percettiva) significa allora immergerci nella nostra più profonda interiorità per indagarne le incrinature, le intuizioni e gli smarrimenti, nascosti nell'ondulazione degli strati temporali sovrapposti. In quale misura la formazione e la costruzione dell'identità stessa dell'uomo possono venire trasformate grazie alla musica e ad una riacquisita flessibilità della dimensione temporale? E' possibile, inoltre, favorire per questa via la creazione di una società più sensibile all' armoniosa integrazione tra le diverse temporalità che la compongono?

Lo scorso 5-6 dicembre, presso l'Ateneo Veneto, si sono confrontati su questo tema filosofi, filosofi della musica, estetologi, musicologi e compositori, fisici e formatori, nell'ambito del 'Convegno di Filosofia della Musica' organizzato dall'Ateneo Veneto con il patrocinio della Facoltà di Filosofia e Teoria delle Scienze e di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici di Ca' Foscari e dello IUAV (Istituto Universitario di Architettura di Venezia).

Traendo spunto dall'intuizione noniana del 'suono nascente' (colto cioè nella purezza del suo sporgersi dal silenzio), Enrico Fubini, Daniele Goldoni, Carlo Serra, Silvia Vizzardelli, Giovanni Morelli, Pietro Polotti, Quirino Principe, Davide Rocchesso hanno ripercorso i momenti salienti della produzione compositiva e filosofico- musicale del XX e XXI secolo, da Debussy e Bartók fino ai maestri del repertorio contemporaneo. La riflessione sulle innovazioni apportate dalle nuove tecnologie si è coniugata all'analisi del parametro tempo nella creazione musicale affidata a due tra i compositori italiani più affermati, Giacomo Manzoni (Leone d'oro alla carriera, alla Biennale 2007) e Claudio Ambrosini (Leone d'oro per la musica del presente, alla Biennale 2007).

A chiusura del convegno un recital pianistico, svoltosi nell'Aula Magna dell'Ateneo Veneto, su iniziativa dell'Agimus di Venezia. Il programma comprendeva opere della letteratura per due e quattro mani del XX e XXI secolo ed alcune prime esecuzioni assolute.

Letizia Michielon