

Analisi

C. DEBUSSY

Préludes, I livre

n. IV

(... *“Les sons et les parfums
tournent dans l'air du soir”*)

ch. Baudelaire

Andrea Parissi

INTRODUZIONE

Vertice assoluto della concezione estetica di Debussy, i due libri dei *Préludes* (1910 e 1913) si rifanno storicamente alle analoghe raccolte di brani di Chopin e altri compositori, anche se dal punto di vista formale e concettuale (oltre che strumentale) si differenziano tra loro perché sono ciascuno il frutto di intenti artistici diversi. In questa serie di brani (dodici per ciascun libro) Debussy concepisce infatti la pittura sonora in modo essenzialmente timbrico ed oggettivo, senza quella partecipazione psicologica che caratterizza invece la musica del Romanticismo. Il tono intimista, le sonorità delicate e l'essenzialità quasi del tutto priva di decorazioni mostrano come l'autore li avesse concepiti per un uso privato, non concertistico.

Debussy con i *Préludes* attua una rimozione definitiva della sintassi e dell'articolazione formale classica, preferendo l'asimmetria, l'imprevedibilità e lo scardinamento di tutte le formule compositive dalla tradizione: la luminosità, il gioco delle multiformi sonorità sperimentato sulla tastiera, portano contributi straordinari alla letteratura pianistica e avviano arditamente un modo di concepire il timbro come fatto strutturale al pari di melodia, armonia, contrappunto o ritmo.

Inoltre, i ventiquattro pezzi non seguono alcuno schema tonale, né sono ordinati secondo esplicite regole di simmetria: il senso di unità che traspare dalla loro successione dipende piuttosto da una coerenza poetica profonda. È proprio questa poetica, fortemente intrisa di simbolismo, che aggiunge a questi preludi altre chiavi di lettura dalle più svariate fonti extra-musicali che assumono forma nei titoli che il compositore dà ad ogni singolo brano, posizionandoli sempre alla fine del preludio corrispondente, tra parentesi tonde e dopo tre puntini di sospensione. Così facendo Debussy rovescia simbolicamente il rapporto tra idea letteraria e ispirazione musicale, come se fosse quest'ultima a dettare l'emergenza della prima e non l'immagine verbale a richiedere una speciale forma di rappresentazione in suoni, evitando così una lettura piattamente descrittiva di queste pagine, altamente evocative, preferendo la suggestione, l'allusione, l'atmosfera al mero descrittivismo.

Il preludio preso in esame è il quarto, dal primo libro, (...*“Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir”*), in italiano «I suoni e i profumi volteggiano nell'aria della sera»: citazione estratta dalla lirica di Baudelaire *Harmonie du soir* ed eseguito per la prima volta a Parigi, presso la Société Musicale Indépendante, il 29 Marzo 1911. Con tre diesis in chiave, reca l'indicazione agogica *Modéré - harmonieux et souple* ed è caratterizzato da una scrittura pianistica di una rara morbidezza e armoniosità e un tessuto musicale originale e audace, dal grande potere evocativo attraverso i singolari concatenamenti dei gruppi di suoni e le loro diverse sfumature timbriche.

RAPPORTO CON IL TESTO POETICO DI BAUDELAIRE

Il suggerimento del titolo del brano (... *“Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir”*) rimanda esplicitamente a Baudelaire e in particolare si riferisce al terzo verso della poesia *Harmonie du soir*, tratta dalla raccolta *Le fleurs du mal*, datata 1857.

Si tratta di un caso di ipertestualità, nello specifico di metatestualità. Gérard Genette, nell'introduzione a “Palinsesti. La letteratura al secondo grado” utilizza il termine transtestualità e lo propone come la possibilità di trascendenza testuale del

testo, ovvero «ciò che lo mette in relazione, manifesta o segreta, con altri testi». In questo caso si preferisce la definizione di metatestualità perché il rimando poetico non è una semplice citazione, dato che Debussy instaura tra questo preludio e la poesia di Baudelaire un rapporto critico, riflessivo, quasi un commento musicale.

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensier;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensier;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige;
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un estensoir!

*Ecco venire il tempo in cui fremente sullo stelo
ogni fiore svapora come un incensiere,
i suoni e i profumi volteggiano nell'aria della sera,
valzer malinconico e languida vertigine!*

*Ogni fiore svapora come un incensiere;
il violino freme come un cuore straziato;
valzer malinconico e languida vertigine!
Il cielo è triste e bello come un grande altare.*

*Il violino freme come un cuore straziato,
un cuore tenero che odia il nulla vasto e nero!
Il cielo è triste e bello come un grande altare
il sole è annegato nel suo sangue che coagula.*

*Un cuore tenero che odia il nulla vasto e nero,
raccoglie ogni vestigia del luminoso passato!
Il sole è annegato nel suo sangue che coagula...
Il tuo ricordo brilla in me come un ostensorio!*

Dalla lettura del testo poetico salta subito all'occhio e all'orecchio la presenza costante e incisiva della rima, che segue lo schema *abba, baab, abba, baab* e che vede sempre coinvolte le sole due sillabe *-ige* e *-oir*. Un'altra caratteristica della poesia è la sua particolare struttura a *pantum* malese: forma speciale di poesia lirica malese improvvisata, in strofe generalmente di quattro versi, in cui il secondo e il quarto diventano il primo e il terzo della strofa successiva.

Sebbene non ci sia riscontro tra la struttura formale del testo con quella del preludio, comune è la ricomparsa in posizioni sempre diverse di alcuni motivi musicali, creando un effetto di eterno ritorno, in un divenire mai uguale a se stesso.

La scelta del terzo verso della poesia come suggerimento del titolo, che inoltre non viene riproposto una seconda volta all'interno del testo, risiede nel suo potenziale evocativo. La musica di questo preludio comunica spazialità: la vasta gamma di timbri e combinazioni sonore si muovono tridimensionalmente, espandendosi e perdendosi nell'atmosfera, come i suoni e i profumi che volteggiano nell'aria.

ANALISI

Analizzando le formule motiviche della composizione, è possibile in primo luogo tracciare uno schema formale che, al pari di molti altri preludi, prevede due livelli strutturali. Un primo livello vede una macrostruttura ternaria del brano secondo la seguente suddivisione: **A** (bb. 1-27), **B** (bb. 28-metà 44), **A'** (bb. metà 44-53). Un secondo livello inferiore vede un'ulteriore frammentazione del brano secondo lo schema seguente: la sezione **A** composta da **a** (bb. 1-8), **b** (bb. 9-17), **c** (bb. 18-23), **a'** (bb. 24-27); la sezione B come un'unica sezione centrale **d** con tre battute e mezzo conclusive che fungono da breve **transizione** verso la sezione **A'**, composta da **a''** (bb. metà 44-45) e una **coda** conclusiva (bb. 46-53).

L'indicazione metrica di 3/4 è subito smentita dalle due battute iniziali in 5/4 che presentano gli elementi musicali cardine di tutto il brano: l'espansione della battuta standard di 3/4 a 5/4 si ritroverà spesso durante il preludio, sintomo di un desiderio di imprevedibilità e irregolarità da parte del compositore, evitando così l'apparente ritmo di valzer.

La prima battuta presenta il motivo *x*, caratterizzato da un movimento melodico ad arco (3-5) dal sapore ottatonico, costituito da intervalli di quarta giusta e quinta diminuita/quarta eccedente, che caratterizzeranno tutto il brano. Anche gli altri elementi musicali che armonizzano l'elemento melodico confermano l'atmosfera ottatonica di questo primo motivo (5-31).

La seconda battuta, di risposta, presenta il motivo *y*, che si mostra come un'espansione di *x* verso l'acuto, mantenendo il sapore ottatonico alla linea melodica (5-32). Questo motivo non può essere considerato una variante di *x* in quanto verrà trattato ed elaborato da Debussy come elemento indipendente.

Nelle battute seguenti compare il ritmo 3/4 espresso all'inizio, con due misure di risposta ai motivi *x* e *y*, in cui viene presentata una serie accordale (*z*) di quadriadi tutte riconducibili all'insieme 4-27, ovvero della settima di 3^a specie, composta da due suoni a distanza di quarta giusta e due suoni a distanza di quinta diminuita/quarta eccedente. Alla mano destra troviamo un'alternanza di pausa e intervallo di quarta giusta (fa#-do#), come eco dell'ultima parte di *y*.

Concludono la sezione **a** 8 battute (4+4) con un altro elemento motivico *h*, seguito da una sua leggera variazione sul finale *h'*, in cui viene ribadito il colore ottatonico dell'intera sezione (5-31).

Con la sezione **b** si passa ad un'atmosfera più esatonale, in cui viene presentato il motivo *k*, seguito dalla sua variante in risposta *k'*, che insieme costituiscono l'insieme 4-21, supportato da armonie ora di tipo esatonale (3-8), ora di triade minore (3-11). A b. 13 Debussy ripresenta un frammento variato di *x*, un semitono più grave (*x'*), prima di due battute di transizione, dal colore pentatonico (5-35) e altre due battute *En retenant* in cui viene anticipato il motivo *l*, caratterizzato dall'intervallo di tono, che contraddistinguerà la mano destra della sezione **c**, l'unica che fino a questo punto non è supportata dal pedale di La costante, ma a cadenza irregolare.

La nuova sezione è costituita da una ripetizione ostinata del motivo *l*, che funge da texture, per il movimento accordale alla mano sinistra (motivo *m* e sue elaborazioni) con armonie di triade diminuita (3-10) e triade esatonica (3-8), che nell'insieme collettivo ripropongono un'atmosfera ottatonica.

Conclude la sezione **A** una riproposizione delle prime tre battute e mezzo di **a'**, con il ritorno del ritmo di 5/4, con una battuta supplementare *Plus lent*, che cambia le alterazioni in chiave da tre diesis a quattro bemolle e in cui viene anticipato il motivo *y* trasposto al Mib₂ (che verrà definito nella sezione successiva come motivo *y'*), su un pedale di Reb.

La seconda parte del preludio, **B**, che corrisponde alla sottosezione **d**, è costituita dalle riproposizioni dei motivi principali di **a'** (*x,y,z*) rielaborati, con l'aggiunta anche di un motivo nuovo supplementare *n*, dal carattere di glissando d'arpa che cade sul pedale di Lab prima e di La dopo il cambio di alterazioni in chiave a b. 37.

Debussy ripropone il motivo *y*, trasposto al Mib₃ (un semitono più grave rispetto all'originale), eliso dell'ultimo accordo (*y'*) e seguito da *z'*, una rielaborazione di *z* in ottave di triadi (3-10) e quadriadi (4-27). Prima di presentare la nuova cellula motivica *n*, viene

presentata una battuta di 5/4 con x'' , nuova variazione dell'originale x , su pedale di Mib. Seguono i motivi già presentati di y' , n' (leggera rielaborazione di n), y' di nuovo e z'' , ulteriore variazione di z come catena di ottave di triadi (3-11). Al ritorno dei tre diesis in chiave, dopo una riproposizione di n' , un semitono più acuto, viene ripresentato y' al tono originale, seguito da z''' , che ripropone in ottave la sequenza di quadriadi (4-27) del motivo originale z . Concludono la sezione la cellula y'' , costituita dagli ultimi tre accordi (due ottave e una quartina) di y , e una versione ampliata di z''' , per poi arrivare alla **transizione** *Tranquille et flottant* di tre battute e mezzo di sedicesimi che porterà alla sezione **A'**.

La "ripresa" inizia con il motivo x , trasportato una sesta maggiore superiore l'originale e sostenuta da due massicci accordi, una triade (3-11) e una quadriade (4-27), seguito da x''' , ampliamento di x sul tono di Do#, come appena sentito, con l'aggiunta di accordi riempitivi nell'ultimo intervallo di quarta eccedente, tra il Fa doppio diesis e il Reb (enarmonico di Do#). Tali accordi sono sostenuti alla mano sinistra da quadriadi di terza e quarta specie (4-27 e 4-28(3)) e decorati, nel registro acuto, da terzine acefale, caratterizzate dall'intervallo di quarta giusta.

Con l'indicazione *En retenant* inizia la **coda**, in cui vengono presentati una serie di accordi di quadriadi (4-27 e 4-28(3)), con tanto di arabeschi riempitivi, che conducono all'ultima rielaborazione del motivo x , nella forma già presentata nella sezione **B** (x'') e trasportata di un semitono superiore. Le 4 battute seguenti (2+2) concludono il brano e presentano un nuovo ultimo motivo (p) e la sua immediata elaborazione (p'), caratterizzato da movimenti paralleli *Comme une lointaine sonnerie de cors*, diatonico, estrapolato dalla scala di Mi maggiore (7-35), ma che trova il suo punto di appoggio nell'accordo di La maggiore, evitando ogni sorta di tensione risolutiva.

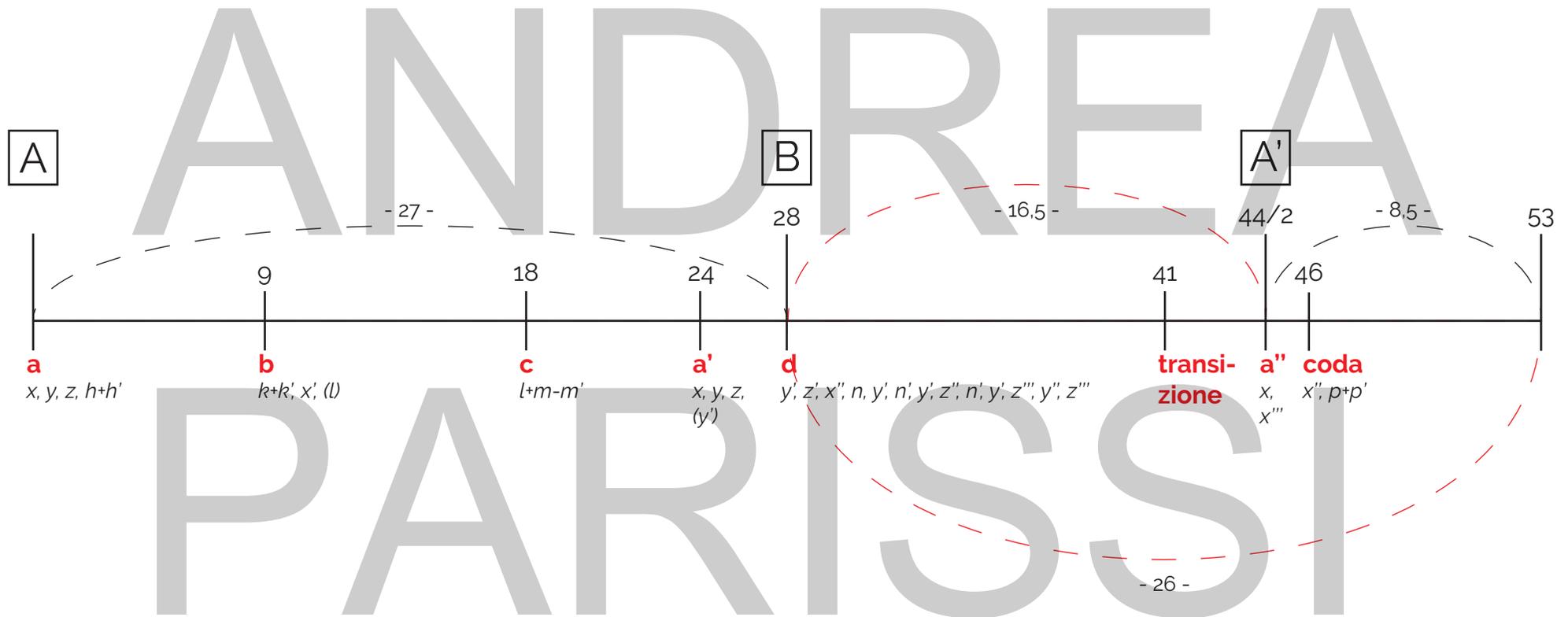
Studiando il materiale sonoro utilizzato da Debussy per questo componimento si può prima di tutto confermare, come già espresso, che gli intervalli di quarta giusta e eccedente sono onnipresenti all'interno del preludio e costituiscono un fondamento strutturale per la maggior parte delle armonie e motivi utilizzati. Inoltre, sebbene gran parte del brano abbia un colore ottatonico, si può affermare che il compositore sia partito da elementi estrapolati dall'armonia tradizionale (triadi maggiori e minori, quadriadi di terza specie e altri costrutti tonali) e che li abbia usati defunzionalizzati e perciò assemblati in base alla loro particolarità timbrica, in modo da ricreare un ambiente decisamente non tonale, dalle sfumature ottatoniche.

Claude DEBUSSY. *Préludes*, I livre, IV

(... "Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir") ch. Baudelaire

Forma tripartita: A, B, A'.

Strofe asimmetriche composte di elementi ricorrenti e rielaborati con discontinuità



Claude DEBUSSY, *Préludes*, I livre, IV
 (... "Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir")
 ch. Baudelaire

Tavola motivica

pp

En animant un peu

x

3-5
 (Rite chord)
 bip = 156

↓

5-31
 (pentacordo ottatonico)

5-32
 (pentacordo ottatonico)
 bip = 1455

↓

6-z25
 (esacordo minore)

z

Sequenza accordale
 4-27
 (quadriade di 3^a specie)

h

5-31
 (pentacordo ottatonico)

k

k+k'
 4-21
 (tetracordo esatonico)



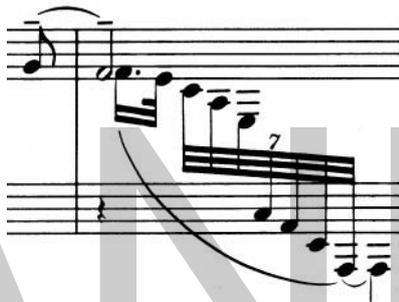
l

2-2
(whole-tone)



m

Sequenza accordale
3-10 / 3-8
(triade diminuita /
triade esatonica)



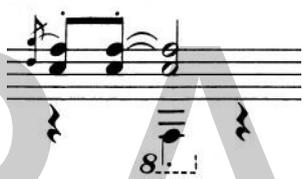
n

Movimento di 32^{mi}
verso il pedale di La



p

parte di **p'**
7-35
(eptacordo M/m naturale)

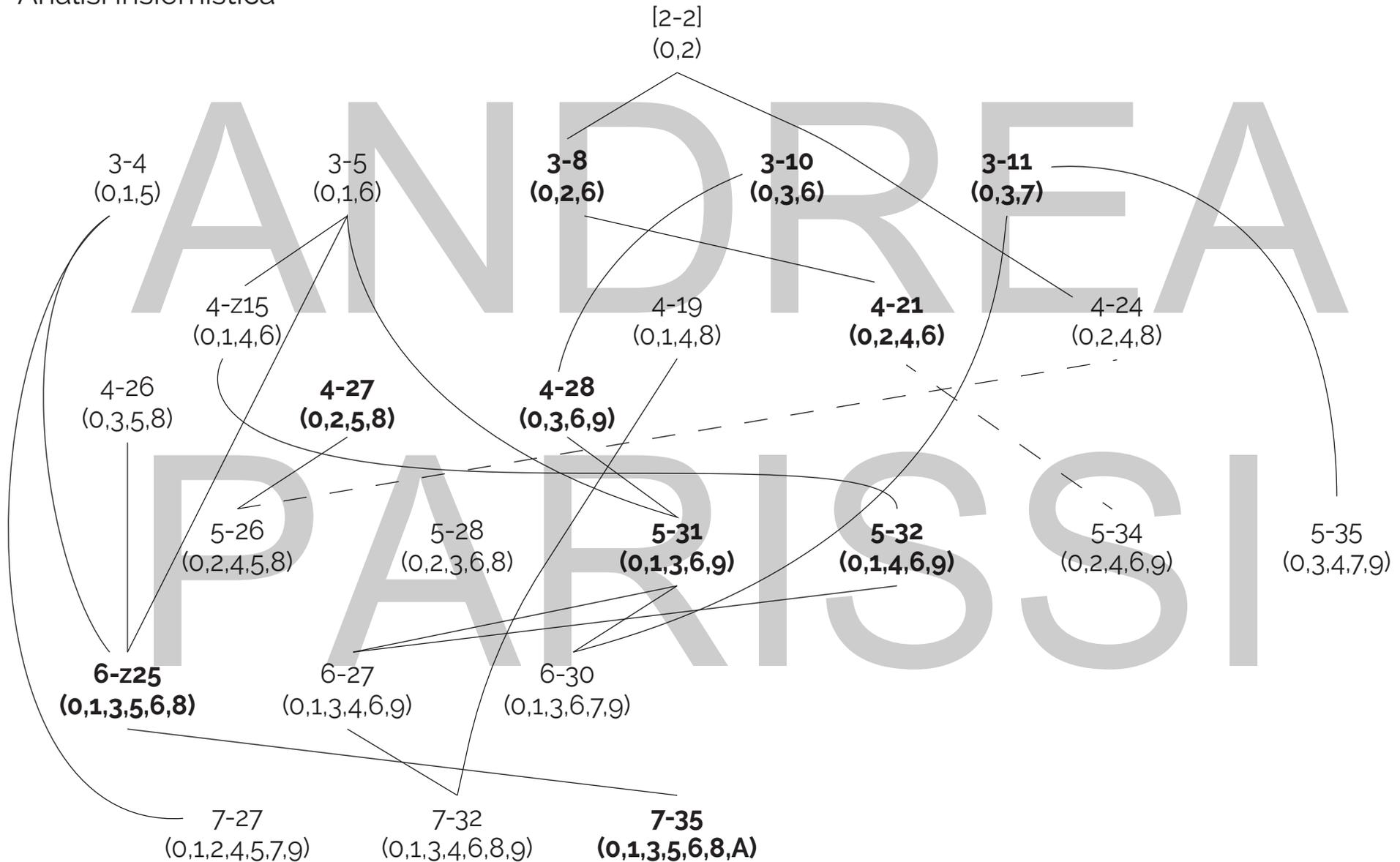


ANDREA
PARISSI

Claude DEBUSSY. *Préludes*, I livre, IV

(... "Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir") ch. Baudelaire

Analisi insemistica



Lo schema proposto evidenzia le relazioni di **inclusione** tra i *pc-sets* identificati nel quarto preludio, dal primo libro, di Debussy.

Dallo studio e confronto tra gli insiemi è emerso che non esistono **Z-correlazioni**, ovvero non ci sono *pc-sets* che hanno lo stesso valore vettoriale, e non sono presenti **K-correlazioni** rilevanti ai fini dell'analisi del brano. Si può affermare perciò che non c'è stato l'intento, da parte di Debussy, a usare il totale cromatico per questo preludio.

Rilevanti sono, invece, i rapporti di **inclusione** tra gli insiemi: dalla fitta rete di relazioni è palese la volontà dell'autore di utilizzare diversi materiali musicali, ma che sono riconducibili ad una stessa scala di suoni (ottatonica, esatonale, maggiore/minore). La stretta correlazione tra gli insiemi è confermata, anche, dal gran numero di *pc-sets*, in particolar modo quelli di 3, 4 e 5 suoni, tra cui vi è la massima **affinità** relativa alle classi di altezze (R_p), che si ha quando due insiemi con identico numero cardinale hanno in comune tutte le classi di altezze tranne una.

PARISSI

Claude DEBUSSY, *Préludes*, I livre, IV
 (... "*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*")
 ch. *Baudelaire*

Descrizione dei PC-Sets

[2-2 (0,2) *whole-tone*]

3-4	(0,1,5)	7 ^a di dominante incompleta
3-5	(0,1,6)	<i>Rite chord</i>
3-8	(0,2,6)	triade esatonica (<i>whole-tone</i>)
3-10	(0,3,6)	triade diminuita
3-11	(0,3,7)	triade M/m
4-Z15	(0,1,4,6)	<i>all-intervall tetrachord</i>
4-19	(0,1,4,8)	quadriade di 6 ^a specie
4-21	(0,2,4,6)	tetracordo esatonico (<i>whole-tone</i>)
4-24	(0,2,4,8)	tetracordo esatonico (<i>whole-tone</i>)
4-26	(0,3,5,8)	quadriade di 2 ^a specie
4-27	(0,2,5,8)	quadriade di 3^a specie
4-28(3)	(0,3,6,9)	quadriade di 4^a specie
5-26	(0,2,4,5,8)	pentacordo di 9/5d
5-28	(0,2,3,6,8)	pentacordo con VI aumentata
5-31	(0,1,3,6,9)	pentacordo ottatonico
5-32	(0,1,4,6,9)	pentacordo ottatonico
5-34	(0,2,4,6,9)	pentacordo (dominante 7/9)
5-35	(0,3,4,7,9)	pentacordo <i>black keys</i>

6-Z25 (0,1,3,5,6,8) esacordo minore

6-27 (0,1,3,4,6,9) esacordo ottatonico

6-30 (0,1,3,6,7,9) esacordo ottatonico

7-27 (0,1,2,4,5,7,9)

7-32 (0,1,3,4,6,8,9)

7-35 (0,1,3,5,6,8,A)

eptacordo minore armonico

eptacordo M/m naturale