

## **L'enigma del tempo. Il debussismo secondo Jankélévitch**

*(The Time Enigma: Jankélévitch on Debussism)*

**Lorenzo De Donato**

State Conservatory of Music, Sassari – IT / Unitre Institut, Milan - IT

### **Abstract**

*The essay aims to provide a comprehensive survey of the theoretical and aesthetic interpretation of Claude Debussy's musical work by Vladimir Jankélévitch, while simultaneously delineating how and why the phenomenon of Debussism emerges as an innovative and revolutionary style, if compared to the previous tradition. The text discusses the potential relationships between philosophical Phenomenology and musical Impressionism, highlighting – also through the concepts of mystery and instantaneity – how the philosopher reads in the composer's music the emergence of a vision of reality centered on the punctuativity of events.*

**Keywords:** music, phenomenology, impressionism, mystery, instant

### **Abstract**

*Il saggio intende offrire un'ampia ricognizione dell'interpretazione teoretica ed estetica dell'opera musicale di Claude Debussy condotta da Vladimir Jankélévitch, cercando di delineare al tempo stesso in che modo e perché il fenomeno del debussismo si ponga come stile*

*innovativo e rivoluzionario rispetto alla tradizione precedente. Si discute dei possibili rapporti tra la fenomenologia filosofica e l'impressionismo musicale, evidenziando – anche attraverso i concetti del mistero e dell'istante – come il filosofo legge nella musica del compositore l'emersione di una visione del reale incentrata sulla puntualità dell'accadere.*

**Parole chiave:** musica, fenomenologia, impressionismo, mistero, istante

### **1. Filosofia e musica**

L'interpretazione, da parte del filosofo Vladimir Jankélévitch, della musica e dello stile delle opere del compositore Claude Debussy, è uno straordinario punto di convergenza di molti elementi che costituiscono la sua visione teoretica fondamentale. Il mondo musicale debussiano è traduzione in suono della *Weltanschauung* filosofica jankélévitchiana, è – si potrebbe dire – trasposizione in musica della sua visione ontologica del reale, principalmente in quanto cela al suo fondo ed esprime lo stesso enigma *ineffabile* che Jankélévitch riscontra nella realtà intera. Inoltre, i due fenomeni che saranno qui oggetto di approfondimento, il pensiero filosofico dell'uno e l'arte musicale dell'altro, corrispondono sotto vari aspetti e con varie gradualità e sfumature a quella tensione sottesa alla visione del mondo propria del pensiero ebraico (a cui entrambi afferivano come patrimonio culturale di provenienza): sottrazione di senso alla rappresentazione, alla visione, all'immagine, e per converso attribuzione di significanza all'ascolto, al suono, a ciò che può essere udito ma non può essere visto né detto (ed è perciò ineffabile, letteralmente *impossibile da dire*). Insomma quel *quid* che può essere riprodotto e riproposto in musica, ma che difficilissimamente troverebbe una sua esatta corrispondenza o traduzione nel pensiero concettuale, logico, discorsivo.

## **2. Coincidenze storiche**

Proprio a partire da questo, il legame di Jankélévitch con Debussy sembrerebbe nascere anche da una istanza di tipo personale e storico. Entrambi hanno vissuto, con lo stesso punto di vista 'francese', il trauma della guerra (la Prima il musicista, entrambe il filosofo), aggiungendo – nel caso di Jankélévitch – lo sconvolgimento per l'aggressività nazista, in quanto artefice dell'orrore dell'Olocausto. Quindi sia il filosofo che il compositore hanno vissuto la tragicità e la tremenda portata di un conflitto armato (sebbene in momenti storici differenti), ed entrambi hanno – a decenni di distanza – condiviso l'insofferenza per il nemico germanico. Legato a questo a doppio filo, vi è poi il ripudio di entrambi, in senso artistico-culturale, per il wagnerismo e le sue derive, sia in senso propriamente musicale e drammaturgico, sia in senso più ampiamente concettuale ed estetico. Nella simbiosi di filosofia e musica, nella 'fratellanza' con il compositore francese, Jankélévitch riassume e sublima un bisogno di trasformare e trasferire il particolare nel generale, il singolare nell'universale, la vicenda personale di dolore e sconcerto nella tragedia collettiva e storica. Forse non a caso, si potrebbe aggiungere, l'interesse ad approfondire il debussismo nasce per il pensatore proprio durante la Seconda Guerra Mondiale.

## **3. Carte debussiane lungo una vita**

Debussy, quindi, sembra rivestire, nella meditazione estetica di Jankélévitch, quasi un idolo totemico imprescindibile, e in generale un ruolo centrale nella sua musicologia e nella sua filosofia tutta. Debussy è, per il filosofo, una sorta di fratello-gemello, che, in un ambito espressivo diverso, quello del suono, traspone l'emergenza veritativa moderna da lui pensata e teorizzata filosoficamente. Una vera e propria trasposizione in musica dell'originaria intuizione filosofica che, nel ventesimo secolo, si slega dai vecchi paradigmi metafisici o da antichi

schematismi logici. Scrive infatti Carlo Migliaccio:

Come l'io non è né anima né corpo ma la loro mescolanza, così la musica non è né soggettiva né oggettiva, né espressiva né inespressiva, né astratta né concreta; ciò dipende dai differenti punti di vista e in ogni caso tale alternativa è solo il risultato di una schematizzazione intellettuale. Nella sua immediatezza temporale la musica è la mistura di due estremi e la sua realtà è frutto di una continua oscillazione, e perciò sfugge a ogni tentativo di definizione (Migliaccio 2000: 176).

È per questa *immediatezza temporale* del fatto musicale (su cui rifletteremo), che collima con la *sfuggevolezza* del tentativo compiuto di 'dire la musica', ma anche per l'assonanza concettuale e la vicinanza intellettuale che lo legano al compositore, che Jankélévitch torna a più riprese sulle sue carte debussiane nel corso dei decenni. Inizia a lavorare su di lui e sulla sua produzione musicale negli anni '40. La prima *esternazione* interpretativa è *En blanc et noir* (1946), un saggio su Debussy e Ravel<sup>1</sup>. In seguito, il suo primo vero e proprio libro sul musicista di Saint-Germain-en-Laye è *Debussy et le mystère* (1949). Jankélévitch ritorna a lavorare su di lui dopo la metà del secolo, con un secondo libro, *La vie et la mort dans la musique de Debussy* (1968). Queste due opere poi convergeranno e saranno unite nell'ultimo lavoro sul musicista, *Debussy et le mystère de l'instant* (1976), appartenente al ciclo musicale *De la musique au silence*. Riferimenti e allusioni alla musica di Debussy si ritrovano anche in molti degli altri scritti musicali di Jankélévitch, già a partire ad esempio da *Maurice Ravel* (1939) e poi in seguito in *Ravel* (1956), opere, queste, dove il filosofo di Bourges

---

<sup>1</sup> Il titolo è chiaramente ispirato dall'omonima composizione debussiana per due pianoforti (che contiene anche una dedica a Stravinskij).

offre un confronto tra l'estetica musicale di Debussy e quella di Ravel, sino ad arrivare ovviamente a *La musique et l'ineffable* (1961), principale opera dell'autore di origini russe nei settori della filosofia della musica e dell'estetica musicale. Indubbiamente, la maggior parte dei materiali critici deriva dagli anni '40, soprattutto perché molte sezioni del lavoro del 1949 sono state ripetute, riscritte e proposte nuovamente nel lavoro del 1968, ivi trovando però filosoficamente una espressione più determinata, più completa e più chiara.

#### **4. Il mistero. Concetto, suono, figurazione**

Sul piano puramente concettuale e interpretativo, Jankélévitch – proprio colui che elabora una *filosofia del mistero* – sembra intravedere nel debussismo la vetta più alta tra le storicamente vicine espressioni compositivo-sonore, quella che possiamo definire una *musica del mistero* (Jankélévitch 1949; 1968; 1976). Una corrispondenza piena, un preciso corrispettivo della sua lettura del mondo offerto in un'altra forma e prodotto sotto una diversa specificazione costitutiva, in tal caso di tipo artistico-musicale.

Eppure, nel caso dei due autori, il *mistero* non si esprime solo come sinonimo del notturno e dell'oscuro, della enigmaticità pura. La musica debussiana è anche, infatti, *mistero di mezzogiorno*. Mezzogiorno, sia in senso astronomico che in senso metaforico, come punto culminante della giornata e nello stesso tempo come inizio della caduta. Dopo *mezzo-giorno*, infatti, inizia la lenta catabasi, il lento declino della luce; declino del giorno, e quindi dell'energia, delle forze vitali. Mezzogiorno è *coincidentia oppositorum*, la convergenza della massima energia e il principio del suo disfacimento, nello stesso momento l'apogeo di una storia di positività e l'inizio del suo tramonto. Se, dopo mezzogiorno, inizia il *meriggio*, è perché inizia la perdita delle energie vitali e la lenta discesa verso il notturno e verso il nulla. Dunque, in maniera bidirezionale, non si tratta solo di un mistero di negatività

e di angoscia, poiché il mistero debussiano è mistero che comincia in piena luce e solo dopo va verso il buio: tutti gli elementi oscillanti dell'esistenza, luce e oscurità, positivo e negativo, vita e morte, rivelazione e mistero, istante e nulla, trovano nella sua produzione sonora una espressione efficace, veritativa, diretta e immanente.

Pensando alle rappresentazioni artistiche del tema della catabasi di luce non può non venire in mente il *meriggio* pittorico squisitamente messo in figurazione dal pittore Giorgio De Chirico. Suo *topos* per eccellenza, pur divenendo in questo caso immagine, il concetto riesce a mantenere intatta la sua forza teoretica e poetica, anzi forse trovando un aumento di efficacia proprio nella potenza rappresentativa dei dipinti dell'artista 'metafisico'. Le grandi piazze vuote, assolate e solitarie, colte in questo preciso momento del giorno, si rivelano essere atrocemente malinconiche, aridamente e avidamente nostalgiche (*nostalgia* – altro concetto caro a Jankélévitch e molto importante nel suo pensiero; si veda Jankélévitch 1974b), eppure profondamente e architettonicamente compite e compatte, come se non chiedessero nient'altro che essere lì ad essere come sono. (Si potrebbe dire che sia il Mistero che la Nostalgia sono due nuclei concettuali fondamentali tanto della filosofia jankélévitchiana quanto delle figurazioni dechirichiane). Il mistero delle piazze di De Chirico, che qui associamo come esempio figurativo al mistero concettuale e musicale espresso dal binomio Jankélévitch-Debussy, origina in questo: è sempre dopo mezzogiorno (Jankélévitch 1992: 83), al culmine del *tutto-il-giorno-di-tutti-i-giorni*, inteso come flusso temporale ininterrotto, ma anche come ripetizione infinita di un eterno presente, che inizia la decadenza, la catabasi, la caduta della luce, e con essa la discesa dell'umore, l'indebolimento delle energie vitali. Quelle piazze parlano esattamente e lucidamente di questo mistero e di questo enigma, un'indicibile effettività (e non un'ideale sostanza) vividamente tangibile proprio in quanto rivelata attraverso la figurazione, la rappresentazione, e quindi

la visione e l'immagine; un enigma che si dipana e si dispiega in quelle vuote pavimentazioni urbane piene di luce calante e obliqua e di oggetti sparuti e solitari, quelle piazze che sono esse stesse rivelazione di *presenza totale*, una limpida eppure misteriosa onnipresenza del tutto (Jankélévitch 1968: 131–132). Ed è proprio quello stesso meriggio, stavolta non visivamente fruibile ma solo sonoramente udibile, che si ritrova nelle declinazioni discendenti debussiane, nelle volute musicali decadenti, tendenti al grave e all'oscuro, fino ai tasti più elefantiaci del pianoforte<sup>2</sup>, quando le sonorità gravi e irredimibili diventano territorio notturno, senza scampo e senza ritorno. Certa arte ci parla dell'esistenza.

## 5. Fenomenologia e Impressionismo

Per quanto le semplificazioni storiografiche e le analogie tra diversi ambiti culturali possano risultare a volte forzate o, appunto, semplicistiche, non è fuor di verità affermare che tra gli ultimi anni del XIX secolo e i primissimi decenni del XX secolo, l'Europa centrale e settentrionale (di lingua e cultura tanto germaniche quanto francofone) vive una serie di smottamenti e rivoluzioni da cui non si tornerà più indietro, con riferimento alle innovazioni avanguardistiche e alle svolte teoriche di tante correnti artistiche e di pensiero, anche apparentemente (ed in alcuni casi effettivamente) distanti tra loro. A livello estetico-musicale, a proposito sia di distanze che di consonanze, è il caso dell'Impressionismo/Symbolismo e dell'Espressionismo, simboleggiati i primi dalla musica di Debussy e il secondo dalla musica di Schönberg: non mancano proposte interpretative per pensare come molto vicine queste esperienze, che sarebbero accomunate dal loro rompere con la tradizione classica – nel senso della *musica classica*

---

<sup>2</sup> Si pensi al brano pianistico *Jumbo's lullaby* all'interno della raccolta *Children's corner* di Claude Debussy.

come *musica tonale* (Fubini 2011: 156).

In un senso più ampio, con riferimento all'individuazione di traiettorie comuni in ambiti espressivi diversi tra loro, potrebbe valere allora lo stesso ragionamento applicato alla similarità – nella loro istanza rivoluzionaria intesa come movimento modernizzatore – di differenti esperienze del pensiero e della creatività. Ci riferiamo agli ambiti della musica e della filosofia, che stiamo accostando in questa trattazione: da un lato l'Impressionismo come istanza modernizzatrice nell'espressività musicale, dall'altro la fenomenologia bergsoniana, alla cui tradizione afferisce la teoresi jankélévitchiana, potentemente modernizzatrice in quanto portatrice – letteralmente – di un nuovo punto di vista, una nuova lente di ingrandimento attraverso cui pensare il modo di essere della realtà.

L'acutezza di Jankélévitch sta proprio nel tentare – e nel riuscire nell'impresa – di analizzare il fenomeno umano, la vicenda complessa e difficile di questo nostro stare al mondo gravido di conseguenze, incastrandosi in modo originalissimo nel nuovo corso del pensiero filosofico occidentale, entrandovi in punta di piedi, con una finezza e una soavità senza pari, senza altisonanti dichiarazioni d'intenti né grandiosi approcci sistematici. Il filosofo, nell'interrogarsi sul *mistero* (quel certo *non-so-che...*), ricerca il senso dell'esistenza umana alla maniera degli *incipit* letterari più avvincenti, ossia *in medias res*. L'analisi jankélévitchiana della vita umana e del mondo che la contiene coglie cioè entrambi nel flusso vivo del loro svolgersi e nell'immanenza pura e semplice del loro accadere. Vita umana, proprio in quanto immanente, che risulta esposta ad una totale assenza di fondamento metafisico, e, proprio in quanto colta nella sua essenza assolutamente intrascendibile, necessariamente improntata ad un'etica dell'agire lucida e responsabile. Se ciò che accade, accade sempre una sola volta (concetto della *semelfattività*) e *mai-più*, allora tale verificarsi irreversibile è un *quasi-niente*: saremmo cioè tentati di sottrarci del

tutto importanza proprio per il suo manifestarsi solo come semplice singolarità puntuativa. Ma – questa è la torsione che compie Jankélévitch (e proprio in questo aspetto risiede, come dimostreremo, la centralità che il *debussysme* acquisisce nel suo pensiero tutto) – tale accadere semelfattivo emerge tanto più veemente e irrevocabile proprio in quanto unico e irripetibile: per questo, sebbene materialmente effimero lo sia davvero, emerge nel suo essere tutto il contrario dell'effimero, l'esatto e profondo opposto, cioè qualcosa di virtualmente e idealmente inestinguibile (cosa che troverebbe conferma in una certa visione psicoanalitica delle *cose umane*<sup>3</sup>).

Il semelfattivo esistenziale (ogni persona, nella sua irripetibile unicità, e ogni evento nella vita di ogni persona) è come l'*hapax* letterario: anche nelle arti espressive della scrittura può accadere, verificarsi, darsi una parola o un'espressione di cui è documentato in assoluto – in tutta la storia – un solo esempio, una sola occorrenza. Proprio come in tutta la infinita temporalità – diremmo, in tutta l'eternità del mondo – quella certa persona o evento si materializza, vive, si verifica, accade, solo e soltanto una volta. Scrive Aaron Looney:

Each person has the character of a hapax, and the singularity of the ipseity of each individual is sealed with irrevocability. The fact of once having been *who one* is makes it such that *one will never not have been* (Looney 2019: 81)<sup>4</sup>.

Lo studioso dell'Università di Tübingen afferma dunque che ogni persona (o evento) ha il carattere di un hapax e la singolarità

---

<sup>3</sup> È certo, anche se scarno di testimonianza, che Jankélévitch conoscesse Freud e il suo pensiero tramite la mediazione paterna, in quanto il medico Samuel Jankélévitch fu traduttore delle opere di Freud in francese: impensabile che l'intellettuale non fosse informato perlomeno a grandi linee dei contenuti della visione freudiana.

<sup>4</sup> Riportiamo la citazione in lingua originale, prima di commentarla tradotta, per veicolarne la straordinaria chiarezza ed efficacia originaria.

dell'*ipseità* di ciascuna individuazione – proprio quell'essere-se-stessa di ogni cosa mondana o creatura vivente o sfaccettatura dell'accadere immanente – è sigillata e consegnata al mondo con irrevocabilità: non si potrà mai cambiare. Ma è proprio il fatto di essere-stati almeno una volta (e proprio quell'unica volta) *chi o cosa si è stati*, a far sì che ciascuna cosa o persona non potrà mai dirsi o darsi in un eventuale *non-essere-stato*. Il sigillo dell'irrevocabilità si dà nella configurazione di una eternità simbolica: lungi da giochi di parole, una eternità dell'essere-stato (non-essendo-più nel presente) significa una *eternità del non eterno* (incancellabile, inemendabile).

## **6. Puntuatività dell'accadere (esistenziale e musicale)**

Ci proponiamo di analizzare e commentare nel prosieguo della trattazione alcune specifiche caratteristiche dell'impressionismo musicale debussiano, in base a come sono interpretate dal punto di vista di Jankélévitch, per comprendere le motivazioni per cui tale estetica musicale debussiana trasmetterebbe una visione filosofica del reale in tutto simile a quella sopra descritta. Introduciamo ora, quindi, quello che risulta essere il cuore dell'interpretazione della musica del compositore da parte del filosofo, per poi estenderne le implicazioni in seguito.

Jankélévitch intravede nell'operazione musicale complessiva di Debussy una limpida corrispondenza con il suo pensiero innanzitutto, come già accennato, perché la ritiene una delle esperienze compositive più innovative, rivoluzionarie e segnanti dopo secoli di tradizione classica, in quanto la prima in assoluto a rompere con il sistema tonale. Contravvenire alle leggi classiche dell'armonia e alle regole indiscutibili della composizione tonale ha come prima e necessaria conseguenza la rottura con i criteri di sviluppo formale. Essi garantivano, all'interno di ogni singola composizione concepita come struttura avente una sua logica, la razionale e coerente consequenzialità di ogni passaggio e di

ogni momento musicale, logicamente concatenato con ogni singola sezione, anche breve, sia antecedente che seguente. Sospendere ogni metodologia compositiva di sviluppo formale inteso come concatenazione logico-sequenziale degli eventi musicali, sia in senso melodico-tematico che in senso armonico-tonale, ha come conseguenza allora l'emergere di molteplici isole sonore, scollegate da qualsivoglia sistema di elaborazione e connessione, valide ognuna *solo* nella propria singolarità. Ognuna di esse emerge con evidenza e con forza nella propria individualissima e quasi solipsistica puntualità sia sonora che temporale, e ciò corrisponderebbe, allora, secondo Jankélévitch, alla produzione di una *poetica dell'istante*, che ben rappresenta in musica il corrispettivo perfetto della sua visione teoretica della realtà.

## **7. Dallo spazio al tempo: ambiente naturale e ritmo musicale**

Jankélévitch propone una filosofia della musica assolutamente inedita, i cui concetti sono spesso espressi con toni letterari e formule poetiche, o comunque con un linguaggio altamente metaforico e visionario. Un linguaggio persuasivo e suadente che, pur avendo – come premesse rigorose – delle esegesi e decodificazioni del materiale musicale puro, riesce al contempo ad andare oltre i tecnicismi musicologici, esplicando in modo chiaro ciò che consegue a livello teoretico da quelle determinate forme compositive e rappresentandone i contenuti in una maniera efficace e soprattutto simbolica (non smettendo però di legarsi sempre ai veri e propri materiali musicali di partenza). Un astrarsi, a volte, in concettualità talmente labili da sembrare surreali, in modalità di ragionamento così elevate e sottili da apparire in alcuni sparuti momenti quasi eteree e fuori dal mondo. Ciò accade anche e soprattutto laddove si ritorna spesso sulla stessa idea, sullo stesso concetto, sulla stessa intuizione, ripensata, rivisitata, riconsiderata e nuovamente espressa:

quando si sono decifrate tutte le cifre, etichettato o analizzato tutto ciò che era analizzabile, e quando, al colmo di questa analisi, resta ancora qualcos'altro, un altrove all'infinito, un alibi lontano, un orizzonte chimerico, solo allora si rivendica il diritto di invocare un non-so-che (Jankélévitch 1974a: 283-284)<sup>5</sup>.

Questo linguaggio poetico e immaginifico, dunque, non è una espressione di vaghezza o imprecisione o irresolutezza, ma è volutamente e coscienziosamente praticato al fine di evocare il mistero e suggerire la ricerca di un *di-più*, di un *al-di-là*, pur sempre connaturato alla stessa esperienza immanente del reale.

Quando ci si guarda intorno e ha inizio la ricognizione del sensibile, quando si comincia l'indagine fenomenologica mettendo le percezioni sotto inchiesta, la prima evenienza sensibile che possa sembrare ragionevole punto di partenza per una meditazione sul reale è lo spazio circostante in cui siamo immersi. Nella fenomenologia impressionistica debussiana ciò corrisponde al bisogno di riferirsi ad una plasticità e ad un movimento che prendono le forme di quell'incarnazione dello spazio che è la più atavica e originaria possibile, quella figura della spazialità per eccellenza celebrata per la sua importanza fondamentale anche nel mito sin dai tempi antichi: la natura. Nella musica di Debussy, essa svolge un ruolo notevole anche dal punto di vista narrativo-descrittivistico, aiutando la graduale conformazione di una vera e propria oggettività spaziale (Camarero Julian 2017).

---

<sup>5</sup> Dove non altrimenti specificato, le traduzioni in italiano dai testi in lingua originale sono dell'autore.

Eppure, a poco a poco, il pensiero jankélévitchiano si rivela essere ben al di là di ogni possibile tipo di *spazializzazione* concettuale del reale. È per questo che il fenomenologo-musicologo attua un capovolgimento del pensare filosofico comune comunicandoci di dover spingersi *oltre*, sino a cercare un ordine *tutt'altro*. Quest'ordinamento *altro* in base al quale leggere la nostra esperienza del mondo coincide la lezione del suo maestro Bergson, e cioè con una vera e propria revisione ermeneutica della temporalità (Jankélévitch 1998: 77–84). Non la dimensione dello spazio, dunque, ma la dimensione del tempo. Non un luogo, ma un'occasione. Non una proprietà *da codice civile*, uno spazio acquistato e proprio, ma una proprietà deterritorializzata, l'unica proprietà che nessuno potrà mai essere in grado di sottrarci: divenire padroni del proprio tempo, diventare consapevolmente e lucidamente capaci di vivere (e possedere) l'istante. È questa la nuova dimensione che ci catapulta direttamente dinanzi al primo «mistero insondabile che rende caduche e precarie le verità eterne» (Jankélévitch 1954: 130). È questo *l'oltre* da ricercare, il *di-più* da investigare, *l'al-di-là* verso il quale spingersi; pur sempre, però, come si diceva, restando nell'*al-di-qua* dell'immanenza dell'esperienza, giacché – come dichiara il filosofo – l'eternità metafisica non è confermata, anzi è semmai spezzata, precarizzata, resa caduca, proprio dalla temporalità limitata dell'esperienza umana, che getta la stessa sotto una luce pallida di incorreggibile finitudine.

Se la musica debussiana parla dei fenomeni naturali (e, in verità, anche propriamente ed esplicitamente umani), e così, nel far questo, del mondo della vita, e se la vita è concepita essenzialmente nella sua temporalità, allora la musica ha la capacità di parlare del tempo, intrattenendo con esso uno strettissimo e rigoroso rapporto a doppio filo: la musica, in quanto simbolica ed allusiva, parla dell'esperienza temporale che del mondo l'umano fa; al contempo, la musica *in quanto ritmo* è essa stessa, ontologicamente e costitutivamente, in ogni suo

sviluppo evenemenziale, incarnazione della temporalità per eccellenza. Dunque, anche Debussy sembra in tal modo procedere ad una graduale abolizione del *dove* a favore di un potente sviluppo del *quando*. Ciò che emerge e ciò che sembra contare davvero è solo il fluire inesausto delle cose.

Così, attraverso Debussy, Jankélévitch ripete e rivive la sua visione del reale, concentrandosi sulla puntualità dell'accadere ontologico-esistenziale, procedendo ad una transizione dalla centralità della spazialità alla centralità della temporalità, e tentando con il suo linguaggio del mistero e la sua poetica dell'istante di far giungere ogni suo lettore ad una scoperta e ad una intuizione pure, individuali, personali, autonome.

## **8. Impressionismo o Simbolismo?**

Nelle scelte estetico-musicali di Jankélévitch emerge uno spiccato interesse per tradizioni compositive occidentali soprattutto di area francese, area mediterranea e area europeo-orientale o russa. Come si è accennato all'inizio, ciò rende molto evidente un non esplicitamente dichiarato rifiuto per i compositori dell'area germanico-austriaca, quella del vero e proprio trionfo storico di tutta la tradizione classica, romantica e tardo-romantica. Il filosofo manifesta un vorace ed amplissimo interesse per compositori che si potrebbero definire meno celebri e celebrati, ai margini della grande storia, pur non rinunciando a coprire una vasta produzione musicale e un'estesa area geografico-culturale comprendente zone e paesi di lingua e cultura francese, spagnola, russa, slava (Migliaccio 2000: 13–28). Questo lasciar passare sotto silenzio gli autori della solenne e storiograficamente appariscente tradizione classico-romantica di stampo tedesco corrisponde alla preferenza per quello stile che l'autore definisce dell'anti-retorica e dell'anti-pedanteria (Jankélévitch 1968: 51). Un rifiuto degli schemi compositivi *standard* e dei canoni creativi

tradizionali, un implicito veto verso tutto ciò che è sistematico e segue una precisa configurazione strutturale e formale. Un vero e proprio antitradizionalismo e antiaccademismo, che Debussy rappresenta in pieno, vista la sua forza di rottura con la tradizione musicale plurisecolare del sistema tonale occidentale.

Eppure, non è così semplice definire la sua rivoluzione musicale solo *impressionistica*. Essa infatti ha generato, nel corso del tempo e nel susseguirsi delle interpretazioni estetico-musicologiche, una spaccatura tra due diverse scuole di pensiero. Come di solito accade con un artista che viene reputato il primo o tra i primi a trasgredire ed innovare, è sempre difficile per i critici definirlo, categorizzarlo, etichettarlo, incasellarlo in una corrente o in una tradizione già avviata e consolidata. Ancora più difficile in musica, soprattutto per il tentativo frequente di attribuire ai segmenti della storia della musica le definizioni e le categorie concettuali già preesistenti negli ambiti della storia dell'arte o della critica letteraria, invadendo così il campo storiografico-musicologico con attribuzioni definitorie che non gli sono proprie.

Pur essendo la sua musica una, per un verso c'è chi ha ascoltato e interpretato Debussy come *impressionista* musicale – sulla scia dell'impressionismo pittorico di Monet, Cézanne, e tutti gli altri artisti della *Société Anonyme des Artistes, Peintres, Sculpteurs et Graveurs* – e chi, per un altro verso, ha provato a classificarlo come un *simbolista* del suono - ispirandosi al movimento poetico e letterario di Mallarmé, Verlaine, Baudelaire, Rimbaud, Maeterlinck *et alia* (Jarocinski 1980). Musicalmente, Debussy può essere impressionista nel senso che vi è un'analogia con la tecnica del tratteggio rapido di luce e colori nel tentativo di fermare istanti che fuggono, fenomeni cromatici rarefatti e fugaci, sfumature della natura effimere ed inconsistenti, raggi di sole o chiarori di luna, effetti misteriosi di luce, riverberi sull'acqua; ma, nella rilettura di Jarocinski, che anche Jankélévitch infine rafforzerà,

Debussy fu soprattutto un simbolista, dall'impatto poetico minimalista ed essenziale, dalla natura ritratta a tinte languide e stilizzate, il poeta dei suoni dall'essenziale sensualità e dalle fini coloriture, il poeta della strumentazione capace di mettere in musica finanche il torpore di un pomeriggio in cui si assapora una quiete incosciente, in cui il fauno si perde in un sonno senza tempo<sup>6</sup>.

Visioni oniriche, deliri e abbagli, brame e chimere, fantasie e incanti, l'universo senza confini, in una spazialità quasi immaginaria che si disfa lasciandosi inglobare dal senso della durata. È il tempo indefinito e inafferrabile della sensazione fisica che può durare un attimo, un minuto o un'eternità, è il tempo favolistico di un bosco, di un prato, di un cielo stellato, di un chiaro di luna<sup>7</sup>. Una temporalità spesso costruita con strutture musicali a spirale, in grado quindi di rimandare alla circolarità del tempo ciclico della natura. La ciclicità dei ritmi della natura sembra allora idealmente riproposta all'ascoltatore attraverso la ciclicità melodica, armonica e ritmica della musica.

Poetiche corrispondenze, *spleen* baudelairiano e vibratile malinconia aleggiano nella musica di Debussy, musica che parla la lingua della leggerezza, della leggiadria, che disegna ma non descrive, che insegue tracce tremanti e impalpabili, che tratteggia i pensieri senza rappresentarli, come pioggia enigmatica e inarrestabile<sup>8</sup>. Musica che suggerisce infinite immagini fuggevoli colte nel loro presentarsi e subito svanite; tra aurore e disincanti, emergenze e scomparse, si lascia andare ad un'atmosfera da sogno, ai miraggi senza tempo e senza spazio drappeggiati da una fine polvere sonora. Attraverso

---

<sup>6</sup> Come accade nel poema sinfonico *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, ispirato da Mallarmé. Il meriggio debussiano – di cui si è parlato prima – è *l'Après-midi*, termine francese che indica il *pomeriggio* e che letteralmente significherebbe proprio *dopo-mezzogiorno* (momento in cui inizia la catabasi di luce).

<sup>7</sup> Il *Clair de lune* è il terzo movimento, di quattro, della *Suite bergamasque*, brano ispirato da Verlaine.

<sup>8</sup> La stessa pioggia sonoramente materializzata nei *Jardins Sous La Pluie*, terzo brano pianistico della raccolta *Estampes*.

queste molteplici e indefinite immagini poetico-sonore che non sviluppa e non elabora, Debussy si presenta come il compositore del *non detto*, ossia del non-sviluppato e del non-tematizzato, il mago della non-elaborazione motivico-melodica, insomma il poeta dell'*ineffabile* musicale.

## 9. Ritmo e colore

Se l'*ineffabile* è per definizione, etimologicamente e concettualmente, *impossibile da dire, o interminabile da spiegare* (che in certo senso è il medesimo), come riesce Debussy a tradurre tale *mistero* dell'*ineffabile* in musica? Lo stesso 'tradurre' le composizioni debussiane in linguaggio sarebbe operazione impossibile, essendo la musica l'a-linguistico per eccellenza; piuttosto si potrebbe ribadire che, in una certa maniera, il compositore ha messo in atto, contravvenendo ai dogmi del sistema tonale e alle più naturali e spontanee norme della consonanza (e quindi dell'ascolto, in senso quasi fisiologico), ciò che non andava fatto. Che cosa non andava fatto per i puristi della musica colta europea, della tradizione tonale della musica classica?

Innanzitutto, come si è già iniziato a dire, imbastire agglomerati armonici, in molti casi verticali, che risolvono in se stessi, veri e propri «aggregati sonori» (Fubini 2011: 156) che sfuggono con la loro immobilità alla discorsività logica del pensiero musicale. Inoltre, anche in tutti gli altri casi del mobile fraseggiare musicale, il suo metodo è sempre quello di affidare lo sviluppo retorico e tematico delle idee sonore a frasi in realtà *senza sviluppo*, tensioni inarticolate senza direzioni precise, melodie 'che non vanno da nessuna parte', che non conducono verso una elaborazione sensata o una risoluzione. Tutto questo agli occhi (e alle orecchie) di certi conservatori e in generale dei contemporanei apparve senz'altro una stravaganza intollerabile.

Il ritmo, per come è tradizionalmente considerato, ne risulta stravolto. E si sa che il ritmo è la 'garanzia' della musica: la garanzia

che la musica è addomesticata e non esce dal seminato, che non tradisce le nostre abitudini uditive e che può essere goduta nei suoi sviluppi, sempre inediti ma privi di grosse novità, sorprese o sconvolgimenti. Il ritmo è l'elemento 'umano' della musica, la *tecnica* grazie alla quale ammansire il puro istinto espressivo-creativo e riuscire a governare il suono per evitare che il contenuto prenda il sopravvento sulla forma, che la sostanza sovra-ecceda la struttura. Il ritmo è la garanzia della stasi della musica e del suo eterno ritorno a noi e a forme per noi concepibili e consuete. Ma in Debussy il ritmo, inteso come possibilità di sviluppo sensato e ripetitivo della forma, come evoluzione tematica in senso logico-temporale, di tipo per così dire mozartiano-beethoveniano, è un elemento estraneo, un elemento imposto, un elemento che il contenuto stesso della musica sopporta a stento e del quale tende a liberarsi.

Se, con l'interpretazione jankélévitchiana stiamo disimparando necessariamente a far uso della nozione di *spazialità*, a favore dell'espandersi in ogni punto del segno della *temporalità*, ciò non vuol dire che al ritmo non si possa concettualmente sovrapporre la categoria ermeneutica del *colore*. Nella letteratura musicale, il colore è un concetto instabile utilizzato a volte in modo improprio, come quando lo si usa come sinonimo della *dinamica*, per intendere le diverse sfumature dell'intensità dei suoni. In molti altri casi, e più propriamente, il termine si utilizza soprattutto per indicare il *timbro*, parametro del suono che ne indica la qualità e varia in base alla fonte di provenienza e produzione di esso. Inoltre, la differenza timbrica tra i suoni a livello di percezione uditiva ispira un'affinità analogica con le *nuances* del colore a livello di percezione visiva. Infatti, in lingue come il tedesco o l'inglese si parla di *colore del suono* (*Klangfarbe*, *tone-color*). Anche in lingua italiana, il termine e il concetto di tonalità possono riferirsi sia alla tonalità sonora, con riferimento al sistema temperato della tradizione occidentale classica, sia alla tonalità cromatica, con

riferimento alle diverse gradazioni, modulazioni e sfumature di colore vero e proprio.

La categoria del *colore*, allora, così intesa nell'ampio spettro che va dagli effetti timbrici veri e propri, anche nel caso di suggestioni ottenute con lo stesso strumento musicale (quindi, di fatto, con lo stesso 'timbro'), agli effetti impressionistici prodotti sull'immaginazione (anche nel caso dell'associazione di elementi descrittivistici), sembra essere un concetto che ben si adatta all'ascolto e alla comprensione della musica debussiana.

Il fascino, l'incanto, o, meglio, lo «*charme* inesprimibile» (Jankélévitch 1949: 22) della musica di Debussy vive nelle infinite *nuances* di colori soffusi, nelle «le gradazioni infinitesimali della sfumatura» (Jankélévitch 1968: 30), che infrangono il dominio logico-temporale (cronometrico e cronologico) e abbattano la supremazia del tempo in sé. I racconti pianistici e orchestrali del compositore, le sue sonorità e i suoi echi, le sue tracce tematiche e le sue risonanze – sino ad arrivare alle più fini e impalpabili vibrazioni ed effetti acustici – non sono altro che tinte, ombreggiature, giochi di luce, sfumature, gradazioni, variazioni infinite di tonalità che si possono immaginare come cromatiche (o, per meglio dire, sinestetiche).

Tutti gli accordi, gli arpeggi e in generale le verticalizzazioni sonore – nel caso del pianoforte con il supporto efficace del pedale di risonanza (quello che rimuove gli smorzatori e lascia le corde risuonare, potenzialmente fino all'esaurirsi completo del suono) – costituiscono architetture armoniche di grande esito allusivo: morbidi edifici sonori che riecheggiano come l'aria che si aggira tra i fenomeni naturali – *mistero pneumatico, filosofia eolica* – dalla parvenza percettiva di un soffio leggiadro. La musica di Debussy produce una scia: disegna e delinea cioè una traccia, che può essere ricostruita come un percorso a ritroso; produce suggestioni, stimoli, incanti, attraverso echi sonori, anche lunghissimi, lasciati risuonare e poi cadere nel vuoto.

Che cos'è una risonanza se non una percezione di un suono o di una vibrazione in lontananza e al contempo la ricezione di una suggestione da esso evocata, come un paesaggio adombrato o un'atmosfera sognante? *Evocazione* come tecnica e *lontananza* come risultato sono elementi propri di una maestria compositiva e di un'avveduta capacità tecnica nel lavorare sulle risonanze sonore<sup>9</sup>.

## **10. La serenata interrotta e la stagnazione**

Due sono le idee ermeneutiche fondamentali, tra le molteplici sviluppate dal pensatore francese nell'interpretare il debussismo, che riassumono e chiarificano tutti i concetti gradualmente sviluppati sinora, e che designano in generale – con grande profondità, pienezza e perspicacia critico-musicologica – la sua linea di pensiero tracciata per trasformare un'espressione artistica in concezione teoretica: il concetto di *serenata interrotta* e il concetto di *stagnazione*.

Il *regime della serenata interrotta* – come già introdotto – corrisponde all'idea che la tendenza a 'sviluppare' (i temi, le melodie, le idee sonore, i momenti musicali) propria della musica colta europea del Classicismo e del Romanticismo è in Debussy amputata, bruscamente tagliata via, *interrotta*, appunto. Nelle sue opere, non ritroviamo nessuno sviluppo melodico e armonico tradizionale, nessuna lavorazione motivica del materiale; nessun riferimento alle strutture architettonico-concettuali della *forma*, nessun criterio tipico di quella fondamentale sovrastruttura storica che è la tecnica compositiva del sistema mozartiano-beethoveniano. In esse riscontriamo, al contrario, un semplice ed essenziale moto ondivago del suono, riproduzione fedele delle contingenze esistenziali degli esseri umani: ogni tema, ogni motivo, è solo appena introdotto, accennato, a volte ripetuto, e poi

---

<sup>9</sup> A proposito di vibrazione e risonanza, si pensi alle finissime sottigliezze di tecnica pianistica per far risuonare ed echeggiare nel migliore dei modi certi accordi o persino certe singole note in molti dei suoi *Préludes* per pianoforte solo.

sfumato, interrotto, dimenticato, cancellato per sempre. Non vi è riproposizione dell'idea musicale, non vi è elaborazione tematica né costruzione di discorso, nessun ritorno di *fil rouge* di stampo per così dire wagneriano. Jankélévitch definisce quest'orientamento come una vera e propria «ripugnanza [...] a `sviluppare'» (Jankélévitch 1949: 40).

Tale inclinazione espressiva, tale attitudine tecnico-compositiva, «trovò la sua forma privilegiata nel Preludio» (43). Una disposizione creativa che si trasfonde e si immette in un dispositivo ad essa congeniale, trovando quindi nel genere compositivo del Preludio, elettivamente pianistico, il suo apice massimo: «Il Preludio non cessa mai di preludere. Queste immagini tipiche e pittoresche sono altrettante prefazioni ad uno sviluppo mai esplicitato» (44). Se la propensione del compositore è già quella di non espandere e non articolare l'idea musicale, ma trattenerla e comprimerla, il Preludio è la forma perfetta con cui esprimersi, in quanto già costitutivamente accenno senza prosieguo, abbozzo senza struttura e senza seguito. Esso si pone come *composizione-tipo* in cui è massima la possibilità dell'annunciare, in cui è massima la vocazione del solo cominciare: introdurre un tema, accennare un motivo sonoro, compiacersi nella divagazione e persino nell'elusione dello stesso, eventualmente riproponendolo e riaccennandolo brevemente e fuggitivamente, ma senza mai cedere alla *pedanteria* settecentesca della variazione, alla *retorica* classicistica dello sviluppo tematico, all'obbligo dell'elaborazione motivica. Una vera e propria «estetica dell'incompletezza» (Mackenzie Pierce 2015: 303), una forma di espressione che predilige volutamente l'incompiuto, il non-detto, il non-espresso; una forma di trattenimento e compressione, di raccoglimento in se stessi e di dominio sulla possibilità di dilungarsi, ampliare, dilatare. Già Schumann, proprio per questi motivi, considerava i preludi come composizioni *strane* (*merkwürdig*), poiché essi non sono scritti in grande stile, in uno *stile magniloquente* (*größten*

*Styl*), ma sono scritti come *schizzi (Skizzen)*, *accenni di studi (Studienanfänge)*, brevi unità musicali *policrome e selvagge (bunt und wild)*, vere e proprie *rovine (Ruinen)* residue di una intuizione o improvvisazione o semplice ispirazione iniziale (Schumann 1839). Nel caso del debussismo, «soprattutto i ventiquattro *Preludi* sono tutti in una certa misura delle "serenate interrotte"» (Jankélévitch 1949: 44): ventiquattro composizioni pianistiche, divise in due raccolte, che si stagliano in quanto esemplari magnifici e preziosi della moderna idiosincrasia nei confronti della realizzazione di un itinerario logico, formale e razionalmente discorsivo. Nel procedere formale del comporre debussiano non rimane nessuna volontà di edificare, nessun istinto verso un processo di costruzione; non resta nulla della grandiosa inclinazione classico-romantica alla strutturazione tematica, che aveva avuto il suo grandioso apice nel meccanismo della *forma-sonata* classica o del *leitmotiv* di stampo wagneriano.

Nel corso del XVIII e del XIX secolo, infatti, il formalismo aveva via via acquisito sempre più importanza nelle procedure compositive e nell'atto della creazione musicale (Rosen 1986; Pestelli 1991). Ogni singola unità o cellula, ogni *movimento*, ogni interna sezione di una composizione, risultava essere soggetta a precisi schematismi e specifiche modalità di organizzazione del materiale musicale. Ma la musica non è una scienza esatta, per cui nessun vero e autentico dogma o criterio può perentoriamente legare la forza viva del suono a meccanismi di formalismo compositivo. Essi risultano infine essere imposti dalla pura e semplice *tradizione*, ossia dall'umano fare e dall'esperienza storica. La musica come fatto artistico e dunque come espressività rigogliosa ed efflorescente potrà sempre esprimere i suoi contenuti indeterminati anche attraverso *forme difformi* dallo stile e dalle strutture che la storia ha sovradeterminato.

La difformità antitradizionalista non si raggiunge solo *facendo* per opposizione, nel senso di contrastare una consuetudine con un diverso

fare, ma anche *non facendo*. Rinunciando alla proposta di un'alternativa.

Claude Debussy resiste eroicamente alla tentazione di insistere, di abusare, di sfruttare l'inerzia delle formule, e non è mai così grande come in questo esercizio spirituale. [...] E quanto più squisita è l'idea musicale e quanto più irresistibile è la tentazione di insistere, tanto più crudele è l'ascetismo che ce ne priva (Jankélévitch 1968: 54–55).

È interessante pensare questo procedere creativo come un non-procedere, una pratica quasi mistica di evitamento e astensione: l'unico modo per trattenere e comprimere le possibilità di sviluppo è rinunciarvi.

Ciò contribuisce, risultando anche una ironica contrapposizione all'espressività solenne della musica tradizionale, a restituire il decorso sonoro come incoerente ed aspro, singhiozzante e sconnesso. Statico invece che dinamico. Il regime della serenata interrotta è un esercizio di compostezza intellettuale che produce cioè l'inibizione del movimento: il progresso è frustrato, limitato, oppresso, ingabbiato. Più il decorso è tendente all'accasciarsi in luogo del procedere, maggiori saranno l'inerzia e il senso di stasi: conseguenza naturale e finale dell'*interruzione* in tale regime dello sviluppo del materiale sonoro è, allora, il concetto di *stagnazione*. Una situazione di stallo musicale, una condizione sonora che produce sensazioni di stazionamento e finanche di immobilismo. Uno stato catatonico della musica che coincide a livello teoretico con una immota fissità dell'essere.

La statica stagnazione delle cristallizzazioni sonore debussiane può essere pensata anche come una *verticalizzazione* dell'esperienza musicale, giacché gli agglomerati di suono di cui si è parlato sono prodotti (con riferimento al senso della scrittura notazionale) in modo

verticale. Un trionfo della ricerca di armonie nuove (verticali) in luogo della vecchia idea di sviluppo ed elaborazione (orizzontali) di una melodia individuata come tema. Il senso della stagnazione sonora vive – a livello simbolico – in una riproduzione contemplativa del mistero dell'istante, che è al contempo una riproposizione all'infinito del mistero stesso della vita e della morte. Nessuna lavorazione, nessuno sviluppo orizzontale, nessuna elaborazione della melodia, ma una imponente e grave immobilità verticale del suono. Non abbiamo nemmeno più un procedimento sviluppato *nel* tempo come durata, ma ormai solo uno stagliarsi vertiginoso e veritativo *sul* tempo come suggestione e puntualità; non più sviluppo ordinario della *Musik*, ma stagnazione stra-ordinaria del *Ton*. Se abbiamo in precedenza parlato di una spazializzazione che si disfaceva per lasciarsi sommergere dalla sensazione della durata, ora persino la durata si eclissa e si lascia riassorbire dal verificarsi puntuativo della compresenza dei suoni. Lo spazio sonoro è inghiottito dal verticalismo dell'esperienza di ascolto, la quale diviene luogo per eccellenza di convergenza dei contrari proprio nel coincidere oppositivo delle nozioni di *orizzontalità* e *verticalità*. La musica, cioè, continua ad essere sviluppata *orizzontalmente*, nel senso che continuerà ad essere scritta come susseguirsi di note sul pentagramma (inevitabilmente fissate in un procedere orizzontale, da sinistra e destra, come in Occidente siamo predisposti ad aspettarci), ma, al contempo, l'effetto della sua esecuzione riverbera accumuli sonori che emergono e si profilano *verticalmente*. Come scrive Enrica Lisciani-Petrini, «si tratta di pensare la trascendenza *nell'immanenza*, ossia il divino come qualcosa al contempo *dentro e fuori* il mondo, le cose, la vita: 'dentro' in quanto è la discontinuità, la lacerazione, che *verticalmente irrompe nella continuità orizzontale del tempo*<sup>10</sup>, creando ogni volta la circolazione di

---

<sup>10</sup> Corsivo nostro.

grazia, il vortice dentro il quale si produce un nuovo evento, una nuova figura di mondo, una nuova vita» (Lisciani-Petrini 2012: XXV–XXVI).

## **Bibliografia**

Adorno, T. W. (2002). *Filosofia della musica moderna*. Trad. it. di G. Manzoni. Torino: Einaudi.

Arbo, A. (2000). *Il suono instabile. Saggi sulla filosofia della musica nel Novecento*. Torino: Trauben.

Camarero J., M.C . (2017). Debussy y la naturaleza. Una filosofía de la objetividad? *La Albolafia. Revista de Humanidades y Cultura*, 10: 109–118.

De Chirico, G. (2003). *Ebdomero*. Milano: Abscondita.

De Donato, L. (2012). L'irripetibilità dell'esistenza umana. *GeaArt*, 2.

De Donato, L. (2017). «Un mystère de présence totale». Jankélévitch, Debussy and the mystery of music. *Clareira. Revista de Filosofia da Região Amazônica*, 4.

De Donato, L. (2021). Il fascino dell'accadere. Grazia e charme nel pensiero di Jankélévitch. *Quaderni di Inschibboleth*, 15.

Debussy, C. (1971). *Monsieur Croche et autres écrits*. Paris: Gallimard.

Fubini, E. (2011). *Il pensiero musicale nel Novecento*. Pisa: Ets.

Gallope, M., Kane, B., Rings, S., et. al. (2012). Vladimir Jankélévitch's Philosophy of Music. *Journal of the American Musicological Society*, 65(1): 215–256.

Gourdet, G. (1970). *Debussy*. Paris: Hachette.

Jankélévitch, V. (1938). *Gabriel Fauré, ses mélodies, son esthétique*. Paris: Plon.

Jankélévitch, V. (1939). *Maurice Ravel*. Paris: Rieder.

Jankélévitch, V. (1946). En blanc et noir I et II (Debussy-Ravel). *Contrepoints*, 1: 97–99.

Jankélévitch, V. (1949). *Debussy et le mystère*. Neuchâtel: La Baconnière.

- Jankélévitch, V. (1954). *Philosophie première. Introduction à une philosophie du «Presque»*. Paris: Puf.
- Jankélévitch, V. (1956). *Ravel*. Paris: Seuil.
- Jankélévitch, V. (1961). *La musique et l'ineffable*. Paris: Colin.
- Jankélévitch, V. (1966). *La mort*. Paris: Flammarion.
- Jankélévitch, V. (1968). *La vie et la mort dans la musique de Debussy*. Neuchâtel: La Baconnière.
- Jankélévitch, V. (1974a). *Fauré et l'inexprimable*. Paris: Plon.
- Jankélévitch, V. (1974b). *L'irréversible et la nostalgie*. Paris: Flammarion.
- Jankélévitch, V. (1976). *Debussy et le mystère de l'instant*. Paris: Plon.
- Jankélévitch, V. (1992). *Debussy e il mistero*. Trad. it. di C. Migliaccio. Bologna: Il Mulino.
- Jankélévitch, V. (1998). *La musica e l'ineffabile*. Trad. it. Di E. Lisciani-Petrini. Milano: Bompiani.
- Jankélévitch, V., Berlowitz, B. (1978). *Quelque part dans l'inachevé*. Paris: Gallimard.
- Jarocinski, S. (1980). *Debussy. Impressionismo e simbolismo*. Trad. it. di M. G. D'Alessandro. Firenze: Discanto.
- Lisciani-Petrini, E. (2001). *Il suono incrinato. Musica e filosofia nel primo Novecento*. Torino: Einaudi.
- Lisciani-Petrini, E. (2012). *Charis. Saggio su Jankélévitch*. Milano: Mimesis.
- Lisciani-Petrini, E. (2012). L'ineffabile nella vita quotidiana. In Jankélévitch, V., Berlowitz, B., *Da qualche parte nell'incompiuto*. Trans. by V. Zini. Torino: Einaudi, I-XXVIII.
- Looney, A.T. (2019). Speaking in the Night. On the Non-Sense of Death and Life. In La Caze, M., Zolkos, M. (eds.), *Contemporary Perspectives on Vladimir Jankélévitch. On What Cannot Be Touched*. Lanham: Lexington-Rowman & Littlefield, 75–93.

- Mackenzie Pierce, J. (2015). Ersatz Improvisation: Chopin's Opus 28 and the Published Prelude Collection. In Sala, M. (ed.), *Piano Culture in 19th-Century Paris*. Turnhout: Brepols, 291–311.
- Martins, J.E. (1996). Jankélévitch e os opositos sonoros em harmonia. *Estudos avançados*, 10(28): 357–367.
- Migliaccio, C. (1997). *Invito all'ascolto di Claude Debussy*. Milano: Mursia.
- Migliaccio, C. (2000). *L'Odisea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*. Milano: Cuem.
- Mori, G. (2008). *De Chirico metafisico*. Milano: Giunti.
- Pestelli, G. (1991). *L'età di Mozart e di Beethoven*. Torino: Edt.
- Rosen, C. (1986). *Le forme-sonata*. Trans. by R. Bianchini. Milano: Feltrinelli.
- Schumann, R. (1839). Phantasieen, Capricen u. für Pianoforte. *Neue Zeitschrift für Musik*, 41(2): 161–163.
- Spampinato, F. (2022). Les incarnations du géotropisme musical. Jankélévitch à l'écoute de Debussy. *Musique en acte*, 2: 91–106.
- Vizzardelli, S. (2003). *Battere il tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*. Macerata: Quodlibet.

