

DEBUSSY CLAUDE ACHILLE

musicista compositore francese. Saint Germain en Laye 22/8/1862 - Parigi 26/3/1918.



Figlio di genitori ricchi poi diventati poveri (vendevano porcellane), entrò al Conservatorio di Parigi (1872-84), studiando il pianoforte con A.F.Marmontel e composizione con E. Giraud. Nel 1884 a Roma fu premiato per l'imponente scena lirica *L'enfant prodigue*. Soggiornò a Roma tra il 1885 e il 1887. Probabilmente il suo stile di compositore venne ad affermarsi durante le sue visite a Bayreuth (1890 e 1891) e grazie all'ascolto delle musiche di Gamelan di Giava. A Parigi, nel 1890, conobbe Richard Wagner. Il rapporto con Wagner, dapprima amichevole, si trasformò in scontro a causa di una composizione quasi simile.

L'influenza di Wagner è evidente nella cantata *La damoiselle élue* (1888) e nei *Cinq poèmes de Baudelaire* (1889) mentre altre sue canzoni dello stesso periodo, in particolar modo l'impostazione delle arie scritte sulla base di poemi dell'amico Verlaine (*Ariettes oubliées*, *Trois mélodies*, *Fêtes galantes*) sono in uno stile più capriccioso, come se facessero parte di un quartetto d'archi in Sol minore nello stile di César Franck (1893); in tale opera non solo aveva utilizzato il modo frigio ma anche altri modi ancor meno consueti, in particolare il modo tonale intero, per creare un'armonia oscillante che aveva scoperto attraverso le opere dei contemporanei: Mallarmé nel *Prélude à l'après-midi d'un faune*, opera per orchestra eseguita per la prima volta nel 1894 e utilizzata poi nel 1912 per la produzione del balletto omonimo di Nizinskij, e Maeterlinck nell'opera *Pelléas et Mélisande*, scritta in larga misura intorno al 1893-5 sebbene non completata fino al 1902. Queste opere portarono una fluidità nel ritmo ed un colore nuovo per la musica occidentale.

Tra i suoi più importanti lavori per orchestra ricordiamo i tre *Notturmi* (1899), studi caratteristici di armonia e struttura velata ('Nuages'), esuberanti scorciatoie ('Fêtes') e seducenti movimenti completi ('Sirènes'). *La mer* (1905) ricerca una forma più sinfonica, con un finale che elabora temi dal primo movimento, e attraverso una parte centrale (*Jeux de vagues*) procede con molta meno immediatezza e con più varietà di sfumature. Le tre *Images* (1912) sono legate molto più lievemente, e l'opera più ampia, *Ibéria* è di per sé stessa un trittico, una mescolanza di allusioni vagamente spagnole. Infine, il balletto *Jeux* (1913) contiene alcune delle più bizzarre armonie e trame in una forma che si muove liberamente al di sopra del suo proprio spazio di unione come motivo musicale. Altri successivi lavori teatrali, inclusi i balletti *Khamma* (1912) e *La boîte à joujoux* (1913) e il giallo *Le martyr de St. Sébastien* (1911), su testo di Gabriele D'Annunzio, non furono totalmente orchestrati da Debussy, anche se *St. Sébastien* è da ricordare per il sostegno a un'antica atmosfera modale che era altrimenti sfiorata solo in brevi pezzi per piano (ad esempio *La cathédrale engloutie*).

Debussy scrisse molta musica per pianoforte e i brani più importanti con cui cominciarne l'ascolto sono opere che, alla moda di Verlaine, guardano al decoro rococò con moderni cinismo e perplessità (*Suite bergamasque*, 1895; *Pour le piano*, 1901). Il suo primo volume di *Images pour piano* 1904 - 1905 evoca tonalità che erano raramente state udite in lavori di suoi contemporanei come ad esempio frasi che ricordano lo sciabordio dell'acqua nel primo brano *Reflets dans l'eau* o come l'omaggio all'influenza di Jean-Philippe Rameau in una lenta e misteriosa danza di corte nel secondo brano *Hommage à Rameau*. Ma qui, come nei suoi pezzi per orchestra, Debussy cominciò ad associare la sua

musica con impressioni visuali dell'Oriente, Spagna, paesaggi, e altro, in una sequenza di messe in scena di brevi brani. Ciò può essere ascoltato nel volume di brani conosciuto come *Estampes*, composto nel 1903 e che raggruppa brani opportunamente intitolati, ad esempio *Pagodes* che evoca una sensazione d'Oriente e di magnifiche pagode con le loro solenni torrette. Il secondo brano in *Estampes* dal titolo *La soirée dans Grenade* rammenta vividamente un'atmosfera spagnola. Pure nella sua famosa *Children's Corner Suite* per pianoforte, che scrisse per la sua amata figlia che chiamava *Chou-chou*, si suggeriscono suggestioni dall'Oriente dovendosi infine notare anche una nuova ondata di influenza jazz nel suo pezzo *Golliwogg's Cake-walk*, mentre Debussy si diverte alle spalle di Richard Wagner.

L'ultimo volume degli *Etudes* (1915) similmente interpreta varietà di stili e trame, meramente come esercizi pianistici, e comprende brani che sviluppano all'estremo forme irregolari come anche altri influenzati dai lavori del giovane Igor Stravinsky (presenza anche nella suite *En blanc et noir* per due pianoforti, 1915). La rarefazione di questi lavori è presente anche nell'ultimo gruppo di musiche, i *Trois poèmes de Mallarmé* (1913), e nella *Sonata per flauto, viola e arpa* (1915), nonostante la sonata e i pezzi ad essa simili ricatturino anche il classicismo inquisitivo di Verlaine. Il progettato gruppo di sei sonate è bruscamente interrotto dalla morte del compositore, per un cancro rettale.

Claude Debussy morì a Parigi il 25 marzo del 1918 durante la prima guerra mondiale, mentre l'esercito tedesco bombardava la città con il cannone a lunga gittata *Parisgeschütz*. Era solo 8 mesi prima che la vittoria venisse dichiarata, in Francia. In quel momento la situazione militare francese era considerata da molti critica, e questa circostanza non permise che gli fosse dato l'onore di un [funerale di stato](#), o di cerimoniose orazioni al momento della sepoltura, o celebrazioni delle sue opere. La processione si snodò lungo le strade, deserte e squarciate dai cannoni tedeschi, della sua amata città. Ma dopo questo momento di obbligato abbandono, la cultura francese l'ha sempre ricordato e celebrato come uno dei suoi più distinti rappresentanti.

La morte di Debussy, come anche l'intera Prima guerra mondiale, coincisero con il triste termine della *Belle époque*, che testimoniava lo sbocciare a Parigi di sofisticazioni e modernità mai testimoniate prima in Europa. Venne sepolto nel Cimitero di Passy vicino Parigi in modo tale che non fu disturbato dalle bombe e oggi si può ancora andare a vedere dove è stato sepolto.

Rudolph Réti specifica che l'impresa di Debussy fu la sintesi della "tonalità melodica" con base monofonica con le armonie, sebbene diverse da quelle della "tonalità armonica"

La musica di Debussy presenta influenze sia nazionali (Gounod, Franck, Massenet, Fauré), sia internazionali (Chopin per il pianoforte e Mussorgsky per l'antiaccademismo). Debussy è stato un antiwagneriano come la maggior parte dei suoi connazionali, tuttavia è vicino alla sua musica per quanto riguarda la concezione del discorso musicale aperto e continuo che però in Wagner si traduce con la cosiddetta "melodia infinita", che è tuttavia vincolato all'armonia tonale, mentre in Debussy il discorso musicale è costruito con piccole immagini balenanti in continuo rinnovamento ma indipendenti tra loro grazie all'appoggio a un linguaggio armonico non vincolante e fatto di espedienti extratonali volti all'ambiguità come la scala esatonale, in cui i rapporti tensiodistensionali dati dall'alternanza di tono e semitono vengono meno essendo essa composta da intervalli identici. Possiamo concludere quindi che lo stile di Debussy oscilla tra il neoclassicismo (si veda l'utilizzo di forme barocche come la suite *bergamasque* che richiama sia la suite che le famose *bergamasche* di Frescobaldi) e il romanticismo in maniera eclettica. La sua musica è stringata, non pomposa e colossale, puntando alla brevità aforistica alla maniera degli impressionisti e dei simbolisti: come loro inoltre Debussy ricerca l'innovazione nell'esotismo. Il neoclassicismo di Debussy compie quindi una sintesi tra estetica classica e modernismo, grazie a un contrappunto innovativo e a dinamiche molto curate.

MUSICA

di Giovanni Carli Ballola

Di fronte a questa perla leviamoci il cappello

Nel "bouquet" dei testi di critica e di poesia ritenuti motivanti della genesi di "Pelléas et Mélisande" e inclusi nel programma di sala dello spettacolo fiorentino, una mano intelligente ha infilato una perla luminosissima. Si tratta del celebre panegirico per Rameau uscito su "Gil Blas" e poi confluito in "Monsieur Croche antidiletante", la fondamentale raccolta postuma di scritti debussiani. Se le stupende perfidie rivolte all'odiato-amato Wagner delineano un'estetica al negativo del teatro musicale come lo intendeva Debussy, la sua "ars poetica" è distillata in queste pagine incantevoli, nate nello stesso anno del suo "drame lyrique" e nelle quali l'autore, struggendosi per "Castor et Pollux", si strugge in realtà per i suoi Pelléas e Golaud, Arkel e Mélisande, invocando quella «pura tradizione francese, fatta di tenerezza delicata e incantevole, di giusti accenti, di una rigorosa dec

l a m a zione del recitativo». Che si può dire di più, quando persino uno degli elementi più carichi di visionario avvenirismo, la sospensione spazio-temporale in cui vegeta questa partitura, viene centrato? Ambientando

la non-vicenda in un mondo approssimativamente post-settecentesco il regista Liviu Ciulei ci ha provvisoriamente risparmiato l'ennesimo, stucchevole medioevo di prammatica dandoci in cambio immagini pervase di allusiva discrezione. Una sorta di lucernario d'un'immensa mansarda da cui piovono luci e riflessi domina come elemento fisso la scena, pronto a tramutarsi in sinistre visioni marine in cui si consuma, anzi, non si consuma affatto il simbolismo erotico dei due diafani antagonisti francesi Tristan e Isolde. Non compromesso, e non di rado decantato ne risulta l'antirealismo effettuale debussiano, paradossalmente ottenuto con la più puntuale tra le scansioni prosodiche della lingua francese che si conoscano, e la più aderente alla parola parlata: ciò anche in virtù di movimenti registici tenuti al minimo come un motore che si limiti a pulsare acceso.

L'attesa maggiore della serata era però concentrata sul trentenne direttore finlandese Esa-Pekka Salonen. Un'attesa premiata, giacché si è trattato di una grande interpretazione: debitrice certo a Boulez per quanto concerne l'impietabile chiarezza analitica di cui è pervasa, ma tanto più fervida e insieme fluente nell'articolazione dinamica, tanto più vibratile alle luminescenze timbriche, discrete e quasi sfuggenti quanto più folgoranti, di cui si pregia la mirabile partitura: «Giù il cappello, signori», avrebbe detto Schumann. Tra la compagnia di canto, sufficientemente omologata in materia di pronuncia francese (in quest'opera, come si sa, di capitale importanza) ad onta della sua etnia eterogenea, spiccavano Victor Braun e Ileana Cotrubas, questa protagonista fragile e smarrita, quello Golaud commovente nel suo prosaico isolamento spirituale.

PELLEÁS ET MÉLISANDE,

di Maurice Maeterlinck, musica di Claude Debussy. Direttore, Esa-Pekka Salonen; regia di Liviu Ciulei; costumi di Miruna Borzescoux; interpreti: Malcolm Walker, Victor Braun, Paolo Washington, Ileana Cotrubas. Firenze, Teatro Comunale, 52. Maggio Musicale Fiorentino.



Ileana Cotrubas in una scena di "Pelléas et Mélisande" di Claude Debussy nella messa in scena del Teatro Comunale di Firenze per il Maggio Musicale Fiorentino

5-A.P.29/14/05

Debussy,
la sua leggerezza
e il suo rigore,
nella mirabile
esecuzione
di Radu Lupu



I consigli del vento

Tra i tanti segnali irresistibilmente incisivi che Pierre Boulez ha lanciato lungo la sua fervida attività di creatore e di direttore - da poco ha toccato felicemente gli ottant'anni - spicca l'immagine da lui offerta di Debussy, così pregnante per la stessa ragione compositiva dell'autore di *Le nouveau sans maître*, e soprattutto sottrae definitivamente alla genericità di tante seduzioni. Il senso di tale allargamento di orizzonte è riassunto, con inconfondibile decisione di tratto, in una frase conclusiva della voce recitata da Boulez per l'*Encyclopédie de la Musique*, là dove invita il lettore a non dimenticare che «il tempo di Debussy è anche quello di Cézanne e di Mallarmé»; raccomandazione che, tradotta dallo stesso Boulez nel suo ruolo di interprete con eccezionale vividezza, sembra offrirsi come chiave preziosa con cui penetrare entro quel particolare universo che è la produzione pianistica del compositore, dove nel più raccolto ambito della tastiera si intascano i caratteri così inimitabili di quella musica, tanto misteriosa quanto nitida nella scrittura. Una contraddizione questa che affiora dalle stesse parole di Debussy: quando, in una lettera a Chauvasson del 3 dicembre 1893 scriveva: «Davvero la musica avrebbe dovuto essere una scienza ermetica, custodita da testi di una interpretazione talmente lunga e difficile che essa avrebbe certamente smascherato la massa di gente che se ne servono con la disinvoltura con cui ci si serve di un fazzoletto», da cui quel sottile sarcasmo, dai risvolti surreali che attraversava spesso i suoi pensieri, la proposta di costituire una «Société d'Estotériisme Musical»!

Ma era poi lo stesso Debussy che insisteva sulla necessità che l'interprete seguisse fedelmente tutto quanto egli aveva annotato sul pentagramma, ciò che non sempre avveniva, suscitando in lui sfoghi violenti, come quello che si legge in una lettera del 12

luglio 1910 a Edgar Varèse: «I cosiddetti pianisti sono così spesso deludenti! Posso garantirvelo personalmente, infatti non potete immaginarvi le volte che la mia musica per pianoforte è stata completamente deformata; al punto che spesso stento a riconoscerla!».

Mi piace pensare che a tali rimbrotti Debussy non sarebbe sicuramente dovuto ricorrere di fronte ad un'esecuzione come quella proposta recentemente a Cremona da Radu Lupu il quale ha eseguito, credo per la prima volta, almeno in Italia, il primo libro dei *Préludes*; mostrando una capacità straordinaria, con il supremo dominio del timbro che egli possiede, di calarsi entro il tessuto così particolare di quella musica e di risolvere in tal modo quell'apparente contraddizione tra mistero e trasparenza del dettato, riassumibile poi in quella istanza di «cercare la disciplina nella libertà» quale essenza intrinseca del linguaggio debussiano.

È proprio nel liberare quella segreta misura fatta di leggerezza e di rigore, di svagatezza e di improvvisi turbamenti, Lupu ha lasciato affiorare quell'unicità che, oggi più che mai, ci permette di vedere in Debussy il musicista che forse più di ogni altro ha aperto nel nostro secolo nuovi orizzonti, senza proclamare né rivoluzioni rumorose, ma sempre con la stupefatta ironia, frutto di quel candore innervato di sottile

scetticismo che lo portava a giudicare «la nostra epoca... così incredibilmente faticosa, con quel suo agitarsi ogni nonnulla» e tuttavia non senza una segreta consapevolezza di precorrere i tempi, se già nel 1895 confidava a Pierre Louys di star «lavorando a delle musiche che saranno capite solamente dai bambini del ventesimo secolo; essi soli vedranno che l'«abito non fa il musicista»».

Parole presaghe, pensando in particolare ai *Préludes* la cui essenzialità, talora non poco criptica, fa sì che si possano considerare tutti, come argutamente ha suggerito Jankelevitch, estrapolando il titolo di uno di essi, delle «serenades interrompues». Una sintesi, una compendiarietà che nasce dall'aristocratico rifiuto di Debussy verso l'ovvietà di un discorso ormai scontato ma ancor più dell'intensità di un pudore che lo porta ad accostarsi al mondo attraverso il più piccolo frammento: che diventa pertanto la sintesi di una condizione emotiva, «il sentimento stesso», come la parola per Mallarmé, la pennellata in tralice per Cézanne, sensazione esistenziale che si immobilizza, addensando gli strazi più intimi, in un accordo, in un arabesco, nel silenzio addirittura, prolungando in un'illusoria eternità l'attimo fuggente, proprio come in Valéry: «Midi là-haut, Midi sans mouvement / En soi se pense et convient à soi-même».

A questo lasciava pensare Lupu nel ricreare sulla sua ineffabile tastiera la mirabile sequenza di momenti, distillando quel suono che, come riferiva chi gli era stato vicino, sapeva creare lo stesso Debussy quando sedeva al pianoforte, «Presque toujours en demi-teinte, mais avec une sonorité pleine et intense», vale a dire la scorciatoia più diretta per animare l'elusività del suo scorcio, per entrare nella forma, quella forma che va prendendo corpo fuggacemente sospinta entro un tempo irreversibile; proprio nella stessa direzione con cui Mallarmé aveva compreso il senso della scrittura di Poe, sottolineando come l'evitare attorno a questa «architettura spontanea e magica» una certa realtà di impalcature non significasse la «mancanza di colori colti imponenti e sottili... Essi stessi fanno misteriosi di proposito. Il canto zampilla da una sorgente innata: anteriore a un concetto, con tanta purezza da riflettere all'esterno mille ritmi d'immagini».

E pure la stessa rispondenza Lupu lasciava intendere nel raffinatissimo impiego del pedale, un'arte sottile che Debussy riteneva di aver ereditato da Chopin - si sa quanto amasse ricordarsi la discendenza tramite la sua prima maestra, madame Mauté de Fleurville, che era stata allieva di Chopin - «comme une sorte de respiration» e di cui temeva l'abuso, giudicato «un mezzo» per nascondere una insufficienza tecnica: tutto quel rumore serve infatti a far sì che nessuno possa udire la musica che si sta massacrando».

Un controllo dunque di tutti i suoi premi artificiali distillati da Debussy: quello che Lupu ha realizzato invisibilmente, trasfondendo quello spirito di libertà che spingeva il compositore a consigliare di non ascoltare i consigli di nessuno «se non quelli del vento che passa e ci racconta la storia del mondo».

Gian Paolo Minardi