

DEBUSSY CLAUDE-ACHILLE

Compositore e pianista francese

(Saint-Germain-en-Laye, 22 VIII 1862 - Parigi, 25 III 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 ed 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 per *Prélude à l'après-midi d'un faune*, opera per orchestra eseguita per la prima volta nel 1894 poi nel 1912 per la produzione del balletto omonimo di Nizinskij e Maeterlinck nell'opera *Pelléas et Mélisande*, scritta intorno al 1893-1895 sebbene non completata fino al 1902.

Queste opere portano 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, ed 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.

CLAUDE DEBUSSY CON ALCUNI STUDENTI UNIVERSITARI



Altri successivi lavori teatrali, inclusi i balletti *Khamma* (1912), *La boîte à joujoux* (1913) ed 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 ad un'antica atmosfera modale che era altrimenti sfiorata solo in brevi pezzi per pianoforte (ad es. *La cathédrale engloutie*).

Debussy scrisse molta musica per pianoforte ed i brani più importanti con cui iniziare l'ascolto sono opere che, alla moda di Verlaine, guardano al decoro rococò con moderno 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 iniziò ad associare la sua musica con impressioni visuali dell'Oriente, Spagna, paesaggi, ed 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 di *Estampes* dal titolo *La soirée dans Grenade* rammenta vivamente 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 evidenziano suggestioni dell'Oriente dovendosi infine notare anche una nuova ondata di influenza jazz del 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 Stravinskij (presente 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 ed arpa* (1915), nonostante la Sonata ed 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*. 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.

CLAUDE DEBUSSY CON ALCUNI AMICI



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 a Parigi in modo tale che non fu disturbato dalle bombe. 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".

Lo stile

La musica di Debussy presenta influenze sia nazionali (Gounod, Franck, Massenet, Fauré), sia internazionali (Chopin per il pianoforte e Mussorgski 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 dall'armonia tonale, mentre in Debussy il discorso musicale è costruito con piccole immagini balenanti in continuo rinnovamento ma indipendenti tra loro grazie all'appoggio ad 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) ed 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'esotico.

Il neoclassicismo di Debussy compie quindi una sintesi tra estetica classica e modernismo, grazie ad un contrappunto innovativo ed a dinamiche molto curate.

BERCEUSE HEROIQUE IN OMAGGIO A S. M. IL RE ALBERTO I DEL BELGIO E AI SUOI SOLDATI

Versione per orchestra, L 140a

Musica: Claude Debussy

- Modéré sans lenteur (Mi bemolle minore)

Organico: 2 flauti, 3 oboi, 3 clarinetti, 3 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, 2 arpe, archi

Composizione: Parigi, novembre 1914

Prima esecuzione: Parigi, Concerts Colonne, 26 ottobre 1915

Edizione: Durand, Parigi, 1915

Nel 1914, primo inverno di guerra, il re del Belgio Alberto I resiste ai tedeschi. Tra i doni meno utili, ma forse confortanti, riceve una panoplia di musiche di diversi compositori, tra cui questa bifronte operina di Claude Debussy, che nei mesi successivi realizza la trascrizione per orchestra dell'originale per pianoforte, destinata ad una qualche fortuna esecutiva. Debussy patriota, lui che detestava ogni retorica, ogni aspetto "pompiere" del lavoro artistico? Un secondo, e ultimo, lavoro viene dedicato da Debussy a quegli anni di guerra, *Noël des enfants qui n'ont plus de maison*.

Le opposte, eppure coesistenti, intenzioni del breve lavoro emergono sin dal titolo, che associa l'idea del riposo e del compianto alla volontà di resistenza.

Nelle poche battute, si delinea un percorso che transita dal passo dolente dell'avvio, tenuto su sonorità velate, all'affermazione del doppio intervento, prima *forte*, poi più accennato, della tromba, che schiude la sezione centrale; dove un crescendo dell'intensità orchestrale conduce alla citazione dell'inno nazionale belga, la *Brabanconne*, e consente una semplice modulazione dal Mi bemolle minore al Do maggiore.

Si afferma un breve passo marziale: condannati dal cortocircuito delle associazioni, attribuiamo immediatamente a Mahler tromba e marcia.

Ma la mano di Debussy ritorna subito lieve, di nuovo si dispiega il velo delle sonorità, la citazione si fa anch'essa eco, la tromba svanisce piano, la berceuse consola gli eroi.

IL RE DEL BELGIO ALBERTO I



Nel pezzo di circostanza (ultima, in ordine cronologico, sua orchestrazione) riconosciamo allora la firma rara dell'autore.

Sandro Cappelletto

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 7 febbraio 1999**

DANSES PER ARPA CROMATICA E ORCHESTRA D'ARCHI, L 113

Musica: Claude Debussy

1. **Danse sacrée** - Très modéré (Fa maggiore)
2. **Danse profane** - Modéré (Re maggiore)

Organico: arpa, archi

Composizione: Aprile - Maggio 1904

Prima esecuzione: Parigi, Théâtre Municipal du Châtelet, 6 Settembre 1904

Edizione: Durand, Parigi, 1904

Dedica: Gustave Lyon

Nell'estate del 1903 Debussy iniziò a comporre *La mer*, una fra le più complesse e ambiziose delle sue partiture sinfoniche, la cui gestazione avrebbe occupato l'autore per un lungo tempo. All'ombra di questo lavoro principale nacquero così vari brani più dimessi, fra i quali anche un'altra partitura orchestrale, le due *Danses* per arpa solista e orchestra d'archi. Debussy si accinse alla stesura delle *Danses* nell'aprile 1904, dietro sollecitazione della casa di strumenti Pleyel. In competizione con la casa Erard, che produceva l'arpa diatonica in uso ancora oggi, la Pleyel aveva lanciato sul mercato un nuovo modello di arpa, definito "cromatico" perché abbandonava il vecchio meccanismo del pedale in favore di una specifica corda per ogni semitono.

La fortuna dell'arpa cromatica non fu, agli inizi, priva di consistenza, tanto che presso il Conservatorio di Bruxelles venne introdotta una

cattedra per l'insegnamento di questo strumento; la composizione di Debussy fu concepita proprio in funzione del Concorso di questo istituto. Tuttavia l'arpa cromatica non riuscì ad imporsi, e le due *Danses* - praticamente l'unica partitura di rilievo dedicata allo strumento - vengono oggi eseguite sull'arpa diatonica, alla quale si adattano senza difficoltà.

GUSTAVE LYON



Le vicende della nascita di questi brani presentano ai nostri occhi un aspetto in qualche modo anacronistico proiettando Debussy in quel mondo di sperimentazione organologica che certo apparteneva più ad epoche precedenti che a quella vissuta dall'autore.

Confrontate con le ricerche spaziali, ricche di implicazioni simboliste, dei coevi brani sinfonici, *Danse sacrée et Danse profane* mostrano un altro aspetto del compositore, quello dell'ascetismo arcaizzante.

In una lettera inviata a Manuel de Falla (13 gennaio 1907) Debussy considerava «il colore delle due danze [...] molto spiccato» e parlava della «magia della "gravità" della prima» e della «"grazia", della seconda».

La particolare combinazione timbrica fra l'arpa e l'orchestra d'archi è un elemento peculiare delle *Danses*, a cui si aggiunge la scelta di modi arcaici (dorico e lidio) per ciascuna di esse.

La *Danse sacrée* - tripartita, con una sezione centrale più animata - è basata su un pezzo pianistico del compositore portoghese Francisco de Lacerda (1869-1934) e prelude alle rarefatte atmosfere di certe pagine pianistiche (...*Danseuses de Delphes* del 1910).

La *Danse profane*, che succede senza soluzione di continuità, è anch'essa tripartita, con una breve ricapitolazione; più mossa e virtuosistica, lascia scorgere nel suo clima onirico l'influenza delle *Gymnopédies* di Satie, che Debussy aveva orchestrato nel 1897.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 27 febbraio 1993**

IMAGES, TERZA SERIE PER ORCHESTRA, L 118

Musica: Claude Debussy

1. Giggues - Modéré (La bemolle maggiore)

Organico: 2 ottavini, 2 flauti, 2 oboi, oboe d'amore, corno inglese, 3 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, 4 corni, 4 trombe, piatti, celesta, 2 arpe, archi

Composizione: Parigi, 10 Ottobre 1912

Prima esecuzione: Parigi, Société Nationale de Musique, 26 Gennaio 1913

2. Ibéria - Assez animé - dans un rythme alerte mais précis (Sol maggiore)

1. Par les rues et les chemins: Sevillana

2. Les parfums de la nuit: Lent et rêveur

3. Le matin d'un jour de fête (movimento legato al precedente)

Organico: 3 flauti, ottavino, 2 oboi, corno inglese, 3 clarinetti, 3 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, tamburello basco, castagnette, tamburo militare, piatti, 2 arpe, archi

Composizione: Parigi, 25 Dicembre 1908

Prima esecuzione: Parigi, Société Nationale de Musique, 20 Febbraio 1910

3. Rondes du printemps - Modérément animé (Si bemolle maggiore)

Organico: 3 flauti, 2 oboi, corno inglese, 3 clarinetti, 3 fagotti, controfagotto, 4 corni, timpani, triangolo, tamburello, piatti, celesta, 2 arpe, archi

Composizione: Parigi, 10 Maggio 1909

Prima esecuzione: Parigi, Société Nationale de Musique, 2 Marzo 1910

Composizione: 1905 - 1912

Prima esecuzione completa: Parigi, Société Nationale de Musique, 26 Gennaio 1913

Edizione: Durand, Parigi, 1910 (Ibéria e Ronde) e 1913 (Giggues)

Dedica: Emma Debussy

Cosa intendeva Debussy con la parola «*Images*» data per titolo a questi tre pezzi ed anche, com'è noto, a due raccolte di brani pianistici? Dobbiamo forse pensare alla famosa definizione dell'impressionismo suggerita da Degas: «Guardare il modello dal buco della serratura» - oppure ripetere l'espressione di un noto critico d'arte: «Istantanea di un piccolo frammento del visibile»?

EMMA BARDAC



Ma forse per Debussy «immagine» derivava semplicemente da «immaginazione»: e ce lo dimostra la sua «*Iberia*» tutta immaginaria. Il musicista, si sa, non conosceva la Spagna se non dalle cartoline illustrate: eppure nella partitura si trova la più bella incarnazione musicale di quella terra: i colori, i ritmi, le melodie dal lirismo sensuale, l'atmosfera languida e appassionata, l'esuberanza di un paese inondato dal sole e di un popolo dal sangue *caliente*: tutto è evocato per pura magia musicale nelle tre parti del lavoro - *Par les rues et par les chemins*, in cui gli echi delle musiche dei villaggi si incrociano in un'atmosfera vibrante di luce -, *Les parfums de la nuit*, col fascino inebriante delle notti andaluse -, *Le matin d'un jour de fête*, con la gaiezza di un popolo in festa che cammina danzando sugli allegri accordi di *guitarras* e *bandurrias*.

Gigues - scritte dapprima per due pianoforti e poi orchestrate con la collaborazione di Caplet - recavano originariamente il titolo di *Gigues tristes* giustificato dalla presenza del tema nostalgico esposto dall'oboe d'amore, in contrasto con un secondo motivo vivacemente ritmato. L'emulazione che si stabilisce tra i due temi raggiunge un'esaltante frenesia con l'entrata finale delle trombe e del xilofono. Come *Iberia* si ispira alla Spagna, così *Gigues* evocano il paesaggio scozzese, con accenni di motivi popolari.

Rondes de Printemps ha per epigrafe due versi di un ben noto «Maggio» toscano: *Ben venga maggio e il gonfalon selvaggio!* In questo brano - «la musica immateriale (dirà l'Autore) non può essere trattata come quella di una robusta sinfonia che cammina a quattro zampe (a volte a tre, ma fa lo stesso)» - tutte le risorse della ritmica e dell'armonia debussyana arricchiscono gli aspetti variati del tema principale, che riecheggia il motivo della canzone popolare «*Nous n'irons plus au bois*», già utilizzato nel pianistico «*Jardins sous la pluie*».

Composte in epoche differenti, le tre *Images* hanno in comune l'ispirazione folkloristica e il carattere danzante, che preannuncia la nascita dei balletti «*Jeux*» e «*La boîte à joujoux*».

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 18 dicembre 1960**

JEUX, L 133

Poème dansé di V. Nijinsky in un atto

Musica: Claude Debussy

Organico: 2 ottavini, 2 flauti, 3 oboi, corno inglese, 3 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, 4 corni, celesta, 2 arpe, archi

Composizione: agosto 1912 - fine aprile 1913

Prima rappresentazione: Parigi, Théâtre des Champs-Élysées, 15 maggio 1913

Edizione: Durand, Parigi, 1914

Dedica: Mme Jacques Durand

Nella primavera del 1912 Diaghilew, il prestigioso creatore e direttore dei famosi «Ballets Russes», invitò Debussy, allo zenit della gloria, a comporre un balletto per la sua compagnia sul tema: «Una rivendicazione plastica dell'uomo del 1913».

La trama

Nacque così il poema danzato *Jeux*, il cui soggetto è il seguente: «La scena si svolge in un giardino al crepuscolo, dove due ragazze e un giovane stanno cercando una palla da tennis che hanno smarrito. La luce artificiale delle grandi lampade elettriche getta raggi fantastici intorno a loro e suggerisce un'atmosfera di giochi infantili; giocano a nascondersi, si rincorrono, litigano, tengono il broncio senza ragione. La notte è calda, il cielo è immerso in una pallida luce, si baciano. Ma l'incanto è rotto da un'altra palla lanciata maliziosamente da una mano sconosciuta. Sorpresi e spaventati, il giovane e le ragazze scompaiono nelle profondità oscure del giardino».

La partitura costò molta fatica a Debussy, che fino alla vigilia della esecuzione non cessò di ritoccarla. La prima rappresentazione, con Nijinsky interprete e coreografo, ebbe luogo al «Théâtre des Champs-Élysées» il 15 maggio 1913, esattamente due settimane prima (29 maggio 1913) della messa in scena nello stesso teatro del *Sacre du printemps* di Igor Stravinsky. *Jeux* fu accolto con scarsi applausi, misti anche a fischi; la critica rimase frastornata di fronte alla coreografia estremamente stilizzata di Nijinsky e al linguaggio fluttuante, asciutto e

dissonante della nuova partitura di Debussy, così lontana dalla grande tradizione del balletto classico di un Delibes o di un Cajkovskij.

VACLAV NIJINSKY



Per giunta lo scandalo suscitato dal *Sacre* con la sua musica ben più dirompente e rivoluzionaria contribuì non poco ad oscurare il finissimo balletto debussiano, che cadde nell'oblio e soltanto diversi anni dopo l'insuccesso parigino è stato apprezzato per la sua eleganza espressiva e la sua ricercatezza timbrica e strumentale, tanto da far scrivere a Pierre Boulez che «l'immaginazione del compositore non procede a stendere dapprima la trama musicale e poi a rivestirla con meraviglie orchestrali: l'orchestrazione stessa riflette non solo le idee musicali, ma anche il genere di scrittura in cui si traducono».

In realtà in questo lavoro si avverte lo sforzo del musicista verso un'arte più austera e più sprovvista di seduzioni immediate, nell'ambito di una nuova estetica proseguita nelle sue ultime opere, composte fra il 1913 e il 1917: *Trois poèmes de Mallarmé* (1913), *Douze études pour piano* (1915), *En blanc et noir, per due pianoforti* (1915), infine le *Sonates: pour piano et violoncelle* (1915), *pour flûte, alto et harpe* (1915), *pour piano et violon* (1917).

Ciò non toglie che in *Jeux* è sempre evidente e in primo piano quel discorso strumentale ammirevole e personalissimo già ascoltato in testi ormai classici, come *La mer* e *Images*, e vi si ritrova intatto e incontaminato quel gusto timbrico penetrante e affascinante nella mutevolezza e nella varietà delle sonorità orchestrali che fu di Debussy e di nessun altro musicista.

Il che significa, al di là di qualsiasi etichetta poetica simbolista o impressionista, fedeltà ad uno stile che occupa un posto a sé nella storia artistica del nostro Novecento.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 25 aprile 1982**

**L'ENFANT PRODIGUE,
CANTATA PER SOLI, CORO E ORCHESTRA, L 61**

Musica: Claude Debussy

Libretto: Édouard Guinand

Personaggi:

- Lia, madre di Azael (soprano)
- Azael, giovane galileo (tenore)
- Siméon, marito di Lia (baritono)

Organico: 3 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, piatti, tamburo, 2 arpe, archi

Prima esecuzione: Parigi, Académie de Beaux Arts, 27 Giugno 1884

Edizione: Durand, Parigi, 1884 (spartito) e 1908 (partitura)

Dedica: Ernest Guiraud

Scritta per il Grand Prix de Rome 1884

Struttura musicale

1. Prélude - Andante, très calme (Si maggiore)
2. a. L'année, en vain chasse l'année - Recitativo (Lia)
b. Azael, pourquoi m'as-tu quitté? - Aria (Lia) - Andante non troppo (si minore)
3. Eh bien! Encore des pleurs - Recitativo (Siméon)
4. a. Cortège - Moderato (Do diesis minore)
b. Air de danse - Tempo quasi andante rubato (Do diesis minore)
5. a. Ces airs joyeux - Recitativo (Azael)
b. O temps à jamais effacé - Aria (Azael) - Andantino (La maggiore)
6. Je m'enfuis - Recitativo (Lia)
7. Rouvre les yeux à la lumière - Duetto (Lia et Azael) - Andantino (Fa diesis minore)

8. a. Mon fils est revenu - Recitativo (Siméon)
b. Plus de vains soucis - Aria (Siméon) - Andante maestoso (Mi bemolle maggiore)
9. a. Mon cœur renaît - Trio (Lia, Azael, Siméon) - Andantino (Do maggiore)
b. Dieu d'Israël - Trio (Lia, Azael, Siméon) - Allegro moderato (Si maggiore)

La cantata *L'enfant prodigue* per soli, coro e orchestra fu composta da Debussy a conclusione degli studi al Conservatoire, e con essa il ventiduenne compositore vinse nel 1884 il Grand Prix de Rome.

PETER MAAG



L'opera nata sotto la diretta influenza di Massenet e di Lalo risale dunque al periodo formativo del Maestro e musicalmente è alquanto inferiore alla successiva cantata *La damoiselle élue* scritta quattro anni più tardi, quando l'insofferente pensionante di Villa Medici aveva già abbandonato Roma. Parte della critica ha trattato *L'enfant prodigue* in modo sbrigativo, come un'opera ancora impersonale di un esordiente.

Uno studioso recente l'ha addirittura qualificata il saggio di un allievo di conservatorio; e sia, ma di un allievo, aggiungiamo, che si chiama Debussy. Se la scrittura presenta solo dei brevi tratti personali ravvisabili in certe disposizioni degli accordi, nel gusto di un'armonia ariosa, dal frequente uso di quinte vuote, di successioni di settime, al fondo della musica scopriamo qualche cosa di più interessante, che può definirsi già un atteggiamento dell'animo debussiano.

Intendiamo quel sentimento di profondo pudore con cui la scena drammatica è musicalmente interpretata, a dispetto del testo convenzionale fornitogli da Edouard Guinand. Debussy non si è lasciato attrarre da elementi melodrammatici, non ha sottolineato pateticamente gli episodi di Lia e quelli del figlio che pentito e angosciato ritorna alla casa paterna.

Come giustamente il Lockspeiser osserva, Debussy è andato dritto al cuore della parabola con una musica dall'accento umanamente vero e pacato. Troviamo pertanto in questa interpretazione, sia pure in termini vaghi, il preannuncio dell'intimità poetica di *Pelléas et Mélisande*.

Qualche pagina del *Figliol prodigo* è diventata celebre, come l'aria della madre invocante Azaele, pagina bellissima anche se nettamente massenettiana, e il *Corteggio e aria di danza*, dalla trasparente, raffinata, orchestrazione.

Scarsa aderenza con le precedenti pagine ha il finale, dove il giovane Debussy sembra aver voluto calcare, forse non senza una punta di malizia, i modi usuali del concertato.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 30 ottobre 1971, Peter Maag direttore**

LA BOÎTE À JOUJOUX

Balletto per bambini, versione per pianoforte, L 136

Musica: Claude Debussy

Libretto: André Hellé

1. Prélude. Le sommeil de la boîte - Très modéré (Do maggiore)
2. Le magasin de jouets
3. Le champ de bataille
4. La bergerie à vendre
5. Après fortune faite
6. Épilogue

Organico: pianoforte (orchestrazione ultimata da André Caplet)

Composizione: Luglio - Ottobre 1913

Prima rappresentazione: Parigi, Théâtre Lyrique, 10 Dicembre 1919

Edizione: Durand, Parigi, 1913 (pianoforte) e 1920 (partitura)

Claude Debussy compose il «*ballet pour enfants*» *La Boite a joujoux* nel 1913; iniziò quindi a lavorare all'orchestrazione della stesura per pianoforte, ma senza riuscire a portarla a termine prima della morte. Soltanto nel 1919 il balletto andrà in scena, con la partitura completata da André Caplet. L'autore dello scenario, il pittore e disegnatore Andre Hellé (1871-1945), accenna così allo spirito con cui vi viene rappresentata la vicenda di alcune marionette: «*Le scatole dei giocattoli sono in effetti città dove i giocattoli vivono come persone reali. O forse le città non sono altro che scatole dove le persone vivono come giocattoli*».

Da parte sua, Debussy raccoglie questo paradosso dell'intreccio tra le due dimensioni - il mondo dei giocattoli e quello della realtà vissuta - in una musica vivida, delicata e ironica, effervescente di umorismo, citazioni e ammiccamenti, che ricorda *Children's Corner* (1906-08), la serie di pezzi pianistici ispirata, al pari della *Boite a joujoux*, all'infanzia dell'amatissima figlia Claude-Emma, detta Chouchou (1905-1919). I protagonisti della storia - un triangolo amoroso: la bambola, il soldatino e

Pulcinella - sono identificati da idee musicali di immediata pregnanza che guidano la trama narrativa ricchissima di sottigliezze sceniche e psicologiche.

ANDRÉ HELLÉ



Queste idee incominciano a comparire nel *Preludio*: dopo il tema modale che evoca il sonno in cui riposa la scatola dei giocattoli, s'ascoltano il valzer della bambola e quindi il richiamo militare del soldatino.

La trama

Nel primo quadro una delle bambole accende la luce del negozio e tocca un fonografo - i momenti sono segnati rispettivamente da tremoli degli archi e da un glissando discendente del pianoforte - così che alla luce e al suono della musica anche gli altri giocattoli si risvegliano e iniziano a danzare: dopo le bambole, Pierrot, Arlecchino e Pulcinella, c'è una vera e propria sfilata di personaggi: ecco l'elefante, con passo pesante e malinconico (melopea cromatica dell'oboe), Arlecchino che volteggia su un valzer leggero, il soldatino inglese associato a una marcia in ritmo sincopato, quindi Pulcinella individuato da motivi di sberleffo e poi il negro - la cui musica ha umoristici tratti cromatici - con il poliziotto.

Maggiore spazio ha la *Danza della bambola*: il suo tema di valzer è condotto dal clarinetto, dal flauto, infine anche dall'oboe e dalla celesta. A questo punto i personaggi iniziano a danzare una ridda generale, il cui tema viene lanciato dal flauto. L'incontro tra la bambola e il soldatino vede il ritorno dei rispettivi temi (per una sorta di scherzoso richiamo alla poetica simbolista, il fiore da cui nasce l'amore tra i due è invece individuato da una pausa), prima che i motivi marziali della tromba con sordina attirino l'attenzione sui soldatini del minuscolo esercito e che la ridda generale riprenda per poi estinguersi.

Il secondo quadro si apre sul campo di battaglia dove si fronteggeranno gli eserciti del soldatino e di Pulcinella. Questi intanto - si riascoltano i motivi che connotano il personaggio - fa la corte alla bambola, prima che una marcia annunci i preparativi della battaglia in cui i proiettili sono piselli secchi. Alla fine il soldatino giace ferito - ricorre il tema che gli corrisponde - e Pulcinella si fa beffe del rivale e della bambola che si prenderà cura di lui.

Nel terzo quadro, il soldatino e la bambola, ormai innamorati, progettano di passare la vita insieme e di acquistare una casa in campagna. S'ascolta un tema bucolico ai flauti, subito seguito dai ritorni dei motivi del soldatino e della bambola; quindi il corno inglese intona la melodia

suonata da un pastore alla quale rispondono fagotti e poi clarinetti con un'aria di ghironda. Passano un pastore col gregge poi una guardiana con le sue oche, finché il quadro si chiude con il ritorno dell'aria pastorale e del tema bucolico, ma questa volta in maggiore.

ANDRÉ CAPLET E DEBUSSY



Il quarto quadro vede il soldatino e la bambola vent'anni dopo, felicemente sposati e circondati dai loro bambini: il tono maestoso in cui riappaiono i loro temi vale sia per il clima gioioso sia per la maturità della coppia.

La vicenda sembra concludersi con una polka festosa che tuttavia s'interrompe all'improvviso.

Nell'*Epilogo* infatti la luce si spegne e l'atmosfera ritorna al primo quadro: ricompaiono il tema del preludio al flauto, un motivo di Pulcinella al piano e il tema del soldatino, che quando cala il sipario s'affaccia dalla scatola dei giocattoli e fa il saluto militare al pubblico.

Cesare Fertonani

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 243 della rivista Amadeus

LA DAMOISELLE ÉLUE

Poema lirico per soprano, coro femminile e orchestra, L 69

Musica: Claude Debussy

Testo: Dante Gabriele Rossetti tradotto in francese da Gabriel Sarrazin

Organico: soprano, coro femminile, 3 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, 2 arpe, archi

Composizione: 1887 - 1888

Prima esecuzione: Parigi, Salle Érard, 8 aprile 1893

Edizione: Librairie de l'Art indépendant, Parigi, 1893 (spartito); Durand, Parigi, 1906 (partitura)

Dedica: Paul Dukas

Riorchestrato nel 1902

3° envoi de Rome

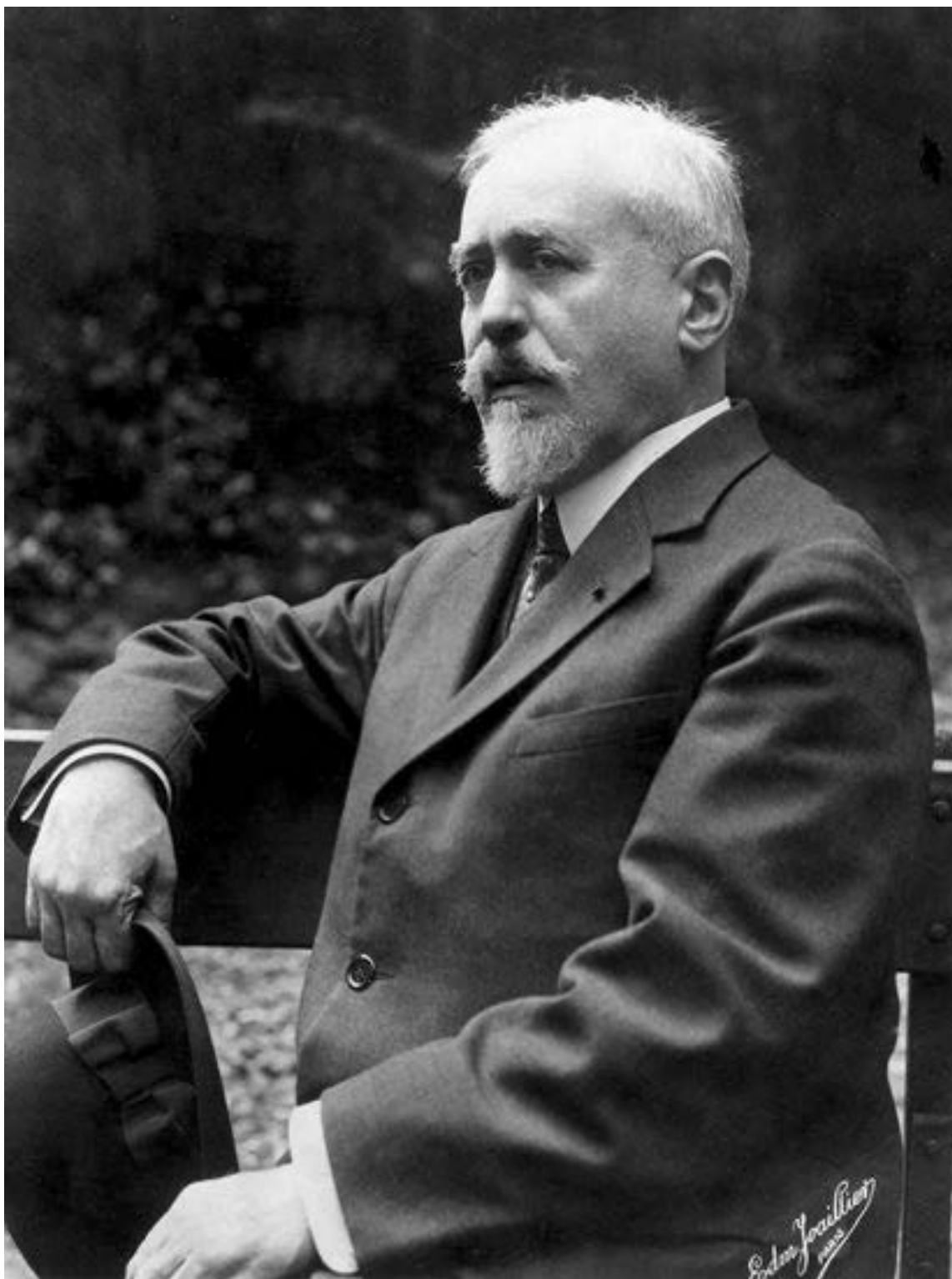
Strano esempio di "rifrazione" nei diversi campi artistici quello del tema della *Blessed damozel* prediletto dal pittore e poeta preraffaellita Dante Gabriel Rossetti: dapprima, nel 1847, l'artista inglese lo illustrò in un poemetto di quindici stanze, quindi dalla lirica ricavò un quadro enigmatico, cromaticamente giocato sui neri, i bruni, i terra di Siena opposti al bianco accecante della luce che colpisce la "fanciulla eletta", e ove la sontuosità antiquaria e i tic iconografici tipici dei preraffaelliti concorrono a dare al dipinto un'aura di maestosa, funeraria tristezza.

Tra il 1887 e il 1888 Claude Debussy mise in musica la poesia di Rossetti nella traduzione francese di Gabriel Sarrazin, creando una sorta di "commento sonoro" di quella visione sospesa tra diafana ieraticità religiosa e nascosto, languido erotismo, disegnando in suoni l'atmosfera sia della poesia che del dipinto, in quello che va considerato come il primo grande esito della particolarissima sinestesia tra suono-colore-parola che da quel momento abitò quasi perennemente le opere vocali del musicista francese.

La composizione, scritta come terzo "invio" alla commissione del Prix de Rome, fu poi ritoccata nell'orchestrazione dall'autore nel 1902, mettendo

a frutto le conquiste timbriche della contemporanea, straordinaria strumentazione del *Pelléas*.

PAUL DUKAS



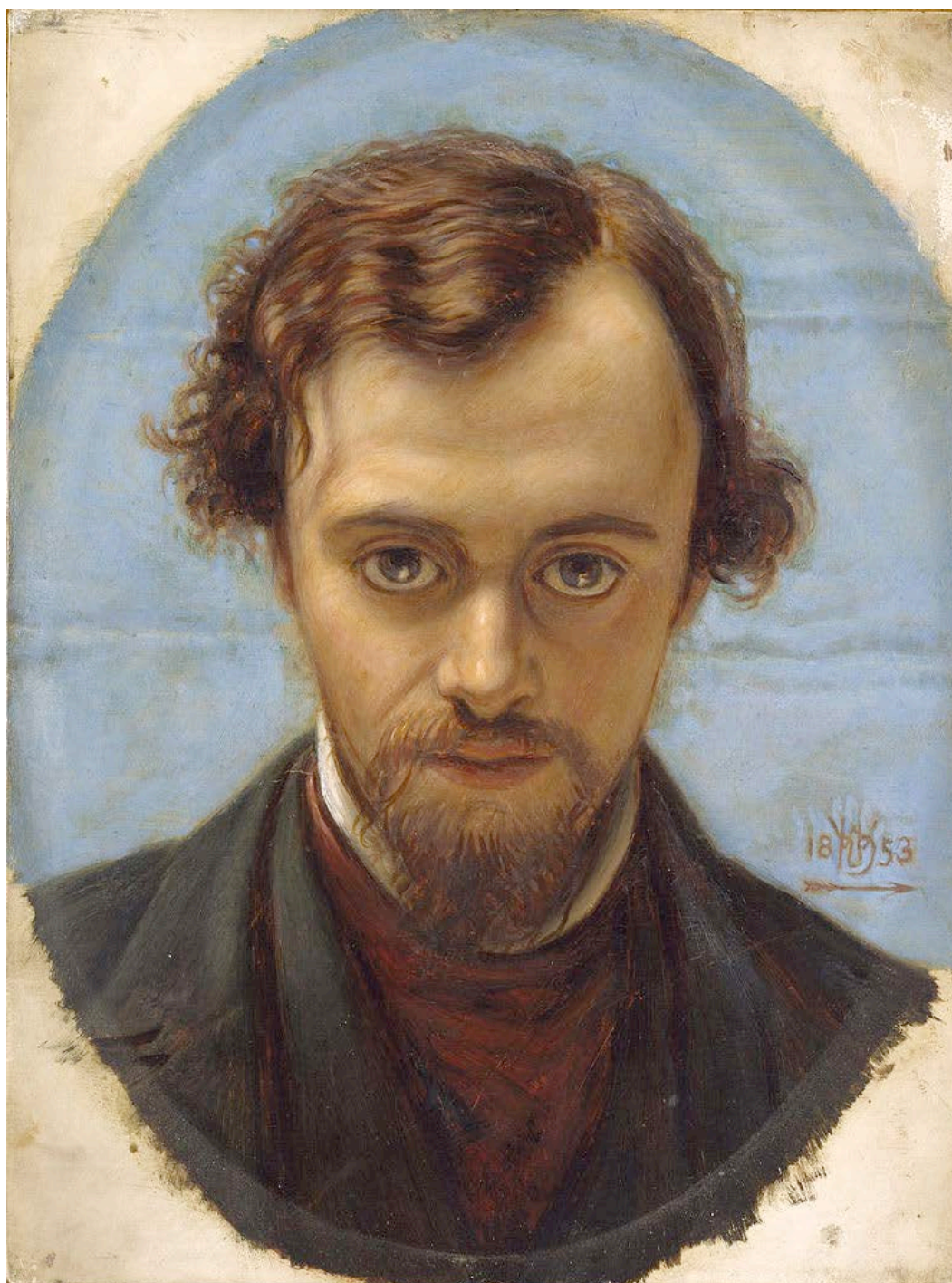
Debussy fu certamente attratto nella poesia di Rossetti dalla strana commistione (ampiamente in linea con gli stilemi anti realistici e morbosamente estetizzanti dei preraffaelliti, che non poca influenza ebbero sulla concezione artistica del simbolismo), di elementi trascendenti, di estatica attesa e di desiderio carnale occulto, attraverso i quali si dispiega il commosso anelito all'amore oltre la vita invocato dalla fanciulla per il proprio amato.

Debussy affida le stanze descrittive della lirica rossettiana che precedono e seguono il discorso diretto della Damoiselle alternativamente al canto sillabico del coro femminile e alla voce di contralto (o di mezzosoprano) della "narratrice", mentre la lunga perorazione della protagonista della lirica è affidata ad una voce di soprano. Ecco quindi che l'intonazione debussiana si articola in una sorta di trittico - introduzione orchestrale e prime cinque stanze in cui si alternano il coro e la voce solista della "narratrice" / intonazione delle sette stanze della "meditazione mistico-amorosa" della fanciulla / ultime tre stanze affidate di nuovo al coro e alla voce della "narratrice", salvo un isolato intervento della Damoiselle - che rispecchia fedelmente la tripartizione della lirica (si noti che anche il quadro di Rossetti è suddiviso in tre ben distinte fasce orizzontali corrispondenti all'amato, alle anime beate e alla fanciulla) e fa da cornice formale all'estrema libertà morfologica della musica.

Diversa l'atmosfera delle tre sezioni: mentre le due estreme tendono ad una diafana ieraticità, ottenuta mediante il ricorso ad un diatonismo non di rado modaleggiante, a timbri tersi e trasparenti e ad un andamento ritmico quasi alieno da increspature "drammatizzanti", la parte centrale è costituita da un susseguirsi di addensamenti ricchi di pathos, ove la musica sottolinea la catena di immagini in cui si dipana la struggente invocazione della Damoiselle per un amore oltre la morte. Si pensi ad esempio alla subitanea e poi subito smorzata accensione della trama musicale in corrispondenza dei versi «allora poserò la mia guancia / contro la sua, gli parlerò del nostro amore, / senza imbarazzo o debolezza», ottenuta grazie alla progressiva ascesa della melodia della voce dal Mi al Re diesis, all'accelerazione metronomica da "Lent" a "Un peu retenu" e al progressivo ispessirsi timbrico della trama strumentale.

Il mondo sonoro della *Damoiselle* possiede già l'originalità stilistica dei capolavori della maturità, e in essa il fascino della tarda orchestra wagneriana viene elaborato come influsso, non come calco.

DANTE GABRIEL ROSSETTI



Da poco tornato da Bayreuth ove aveva assistito al *Parsifal*, Debussy di quella ammiratissima partitura prese infatti ciò che gli serviva, evitando un'imitazione comunque filtrata, che sarebbe risultata fatale per l'esito estetico del lavoro.

Certo l'estenuata religiosità del testo di Rossetti gli suggerì di riprendere in più punti il diatonismo timbricamente etereo che caratterizza molti dei momenti di intensa spiritualità dell'opera wagneriana.

Ad esempio la melodia con cui si apre l'introduzione, per sola orchestra, le cui quinte parallele creano un andamento quasi modale, rammemora in forma stilizzata - sia nei timbri, per il diafano colore, degli archi con sordina, che nell'andamento melodico prima ascendente poi discendente e basato sull'arpeggio dell'accordo -, il tema iniziale del Preludio del *Parsifal*; mentre la successiva ascesa degli archi che culmina con una corona sul Sol sovracuto dei violini è chiaramente un memento sinottico della più sviluppata melodia ascendente che segna la seconda idea tematica del Preludio del *Bühnenweihfestspiel*.

La commissione del Prix de Rome nel giudizio stilato sulla *Damoiselle* si rammaricava di ravvisarvi quelle «tendenze vaghe e nemiche di una forma determinata» che già aveva stigmatizzato nelle precedenti prove del giovane compositore, benché esse fossero, secondo gli esaminatori, «giustificate dalla natura del soggetto».

Il biasimo, un tantino filisteo, centra però la strategia del brano, poiché la "vaghezza" formale - in particolare la resistenza ad uno sviluppo tematico tradizionale a favore di una libera trasformazione e iterazione variata di alcune idee melodiche ricorrenti, coniugata ad un uso di una tavolozza timbrica "virtuosisticamente severa" nei suoi continui e controllatissimi trasalimenti cromatici -, permettono a Debussy di creare una composizione ove vive il perturbante fascino dell'inespresso.

Nella pagina infatti l'intensità emotiva che prorompe dalla descrizione dell'inappagato desiderio della visione poetica è sempre presente come una sorta di incantesimo, ma sfugge sistematicamente dal "rivelarsi" appieno in qualche luogo, in qualche *climax* della partitura, nonostante le citate accensioni timbrico-melodiche della sezione centrale.

Essa è pervadente e assente ad un tempo, emblema musicale di una inafferrabilità e di un'ineluttabilità che Debussy inseguiva quale cifra ultima di tutto il suo mondo poetico. Nella *Damoiselle élue* si mostra infatti in nuce quell'attitudine estetica e quella profonda empatia musicale di Debussy - misteriosa mistura di *impassibilité* e profonda emozione - per quei testi letterari o drammatici nei quali l'inespresso e il "non raggiungibile" erano parte costitutiva del loro contenuto profondo, come egli ben disse a proposito del *Pelleas*: «sogno poemi [...] che mi forniscano scene mobili [...] dove i personaggi non discutano, ma subiscano la vita e la sorte».

Paolo Cecchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 1 dicembre 1996, Andrew Davis direttore



LA MER, TRE SCHIZZI SINFONICI PER ORCHESTRA, L 111

Musica: Claude Debussy

1. De l'aube à midi sur la mer - Très lent (Si minore)
Organico: 2 flauti, ottavino, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 3 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, piatti, tam-tam, 2 arpe, archi
2. Jeux de vagues - Allegro (Do diesis minore)
Organico: 2 flauti, ottavino, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 3 fagotti, 4 corni, 3 trombe, piatti, triangolo, glockenspiel o celesta, 2 arpe, archi
3. Dialogue du vent et de la mer - Animé et tumultueux (Do diesis minore)
Organico: 2 flauti, ottavino, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 3 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 2 cornette, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, piatti, tam-tam, glockenspiel, 2 arpe, archi

Composizione: Bichain, Agosto 1903 - Parigi, 5 Marzo 1905

Prima esecuzione: Parigi, Concerts Lamoureux, 15 Ottobre 1905

Edizione: Durand, Parigi, 1905

Dedica: Jacques Durand

DIPINTO AD OLIO RAFFIGURANTE IL MARE



«Forse non sapete che avrei dovuto intraprendere la bella carriera del marinaio - recita una lettera di Debussy - e che solo per caso ho cambiato strada. Ciononostante, ho mantenuto una passione sincera per il mare». L'amore per il mare risaliva ai tempi dell'infanzia, quando Debussy si recava a Cannes per le vacanze estive, in casa del padrino Achille-Antoine Arosa. Evocando quei tempi felici, il musicista ricordava «la ferrovia che passava davanti a casa con il mare sullo sfondo: in certi momenti pareva che il treno uscisse dal mare, o che dovesse tuffarvisi (a vostra scelta)».

Memorie che a distanza di tanto tempo rivelano la profonda emozione che il mare ha sempre suscitato nell'animo di Debussy. Non è sorprendente dunque se Debussy, aldilà delle numerose pagine legate alla misteriosa simbologia dell'acqua sparse nella sua produzione, abbia pensato al mare per affrontare il lavoro sinfonico più impegnativo della sua carriera. Debussy cominciò a comporre la musica nel luglio del 1903, durante il soggiorno estivo a Bichain. La partitura venne terminata nell'estate del 1905 a Eastbourne, sulla costa inglese, dove il musicista si era rifugiato per trovare un po' di tranquillità nel periodo più tempestoso della sua vita sentimentale. L'abbandono della moglie Rosalie Texier, compagna degli anni faticosi di *Pelléas et Mélisande*, e la fuga con Emma Bardac, signora della buona società parigina e moglie di un facoltoso uomo d'affari, avevano suscitato una valanga di pettegolezzi, diventati un vero e proprio scandalo dopo il tentato suicidio di Lilly con un colpo di pistola. A seguito di queste vicende, che avevano coinvolto un po' tutto l'ambiente artistico di Parigi, Debussy ruppe i rapporti con la maggior parte degli amici d'un tempo, a cominciare da quello più caro, Pierre Louys.

Dopo l'entusiasmante successo dei *Nocturnes* (1900-1901), l'accoglienza della prima esecuzione della *Mer*, il 15 ottobre 1905 ai Concerts Lamoureux diretti da Camille Chevillard, fu deludente. Gli ammiratori di Debussy speravano forse di ritrovare nella nuova composizione il clima notturno, i sussurri pieni di allusioni, i vapori misteriosi che li avevano incantati in *Pelléas et Mélisande*. Debussy invece aveva composto una musica che sembrava animata dal desiderio di un ritorno all'ordine. *La Mer* metteva in primo piano il problema della forma musicale. Le atmosfere velate e fiabesche dei *Nocturnes* lasciavano il posto a una scrittura luminosa, nitida e diurna. *La Mer* sembrava una forma arciraffinata di classicismo settecentesco, ispirato dall'antica abitudine dei compositori francesi di conferire ai propri lavori un titolo di fantasia. Dietro la maschera di una descrizione bozzettistica (*De l'aube a midi sur la mer, Jeux de vagues, Dialogue du vent et de la mer*), si scorge la struttura di una sinfonia in tre movimenti, intrecciata di riferimenti strutturali e concepita su un grande arco formale.

Il tema del mare assume nei tre pannelli sinfonici un significato diverso dal naturalismo ottocentesco. «Mi ribatterete che l'Oceano non bagna esattamente le colline della Borgogna...! - scriveva l'autore - E che tutto

sembrerà probabilmente un paesaggio costruito a tavolino! In effetti ho del mare infiniti ricordi; e questo, a mio avviso, vale più della realtà, il cui fascino in genere soffoca troppo il nostro pensiero». Debussy non intende raffigurare la natura nella sua realtà oggettiva, con l'occhio dell'artista ansioso di descrivere il fenomeno che l'ha impressionato.

ACHILLE-ANTOINE AROSA



La sua musica cerca piuttosto di esprimere il processo intimo della percezione, cogliendo le infinite vibrazioni dell'essere di fronte a un'esperienza. «Cerco di fare "altro" - diciamo delle *realità* - che gli imbecilli chiamano "impressionismo", un termine che viene usato del tutto a sproposito, soprattutto dai critici d'arte, i quali non esitano ad affibbiarlo a Turner, il più grande pittore di "mistero" che l'arte abbia mai avuto!».

Baudelaire in *Correspondances*, una delle poesie più importanti per l'estetica simbolista, aveva fissato i nuovi limiti espressivi del rapporto tra uomo e natura:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

È un tempio la Natura, dove a volte parole
escono confuse da viventi pilastri
e che l'uomo attraversa tra foreste di simboli
che gli lanciano occhiate familiari.
(tr. Giovanni Raboni)

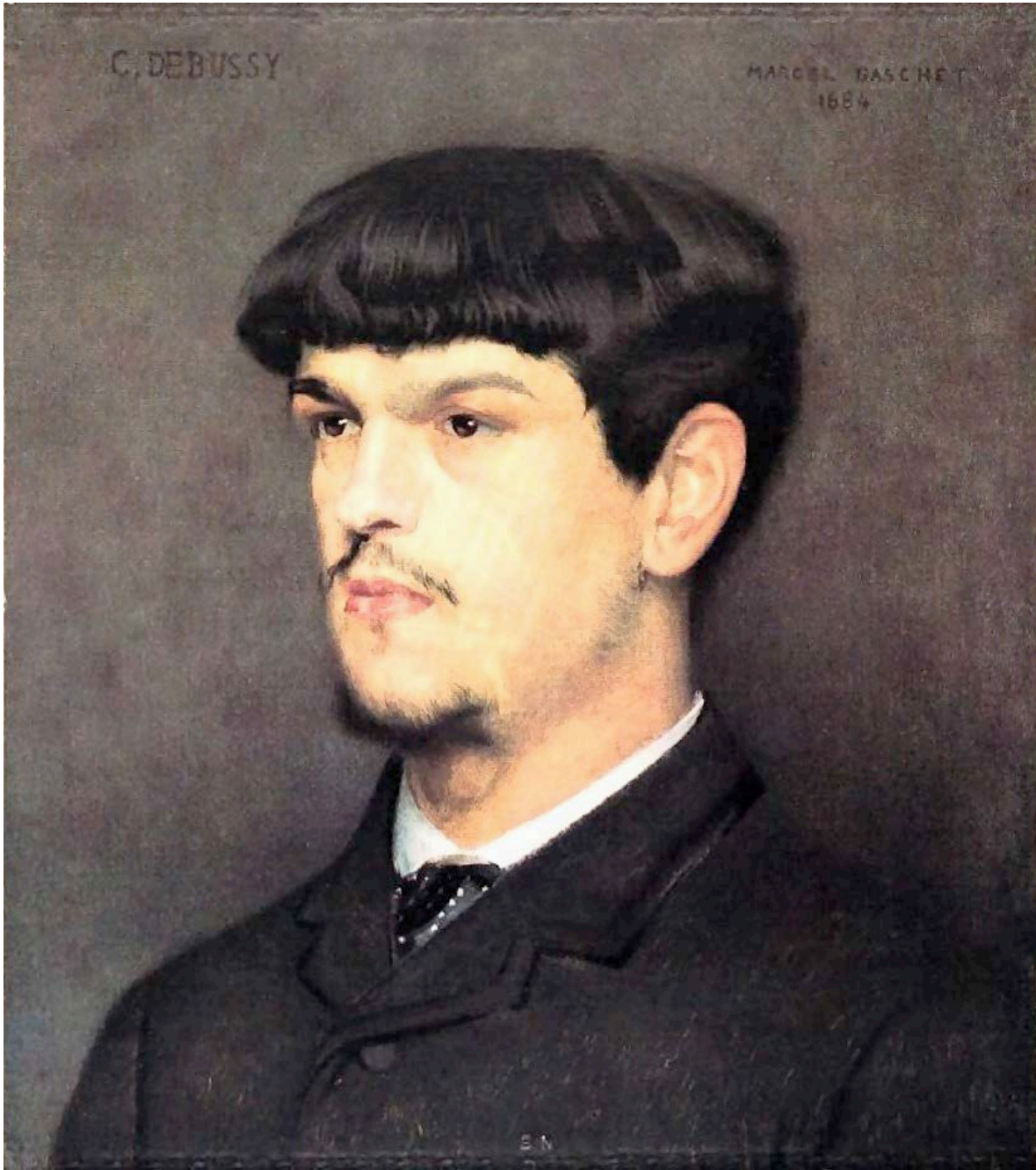
Ecco che nella musica di Debussy le "occhiate familiari" di Baudelaire si trasformano in echi misteriosi, che risuonano continuamente all'interno del discorso articolando il percorso temporale in una forma. Il mare di Debussy diventa un fenomeno quasi junghiano, come se quell'immagine rispecchiasse l'archetipo di una forza oscura e irrazionale che muove la coscienza. L'atmosfera serena che domina le tre vedute marine viene turbata all'improvviso da un brivido, ogni volta che la musica si avvicina all'ignoto regno delle passioni.

La velocità del tempo muta in continuazione e altera il disegno del fraseggio, segno di un'inquietudine profonda che agita sotterraneamente la scrittura musicale. Tuttavia mai come in questo lavoro Debussy ha cercato di conferire al magma delle pulsioni emotive una struttura architettonica di grande respiro.

L'unità della forma è affidata al percorso armonico, che traccia una lunga campata dal Re bemolle del *Modéré, som lenteur* in *De l'aube à midi sur la mer* fino al poderoso accordo finale di Re bemolle degli ottoni nel

Dialogue du vent et de la mer. All'interno di quest'ampia arcata si svolge un'animata sequenza d'impasti sonori e ritmici di stupefacente bellezza e inventiva.

Secondo il critico Edgell Rickwood, Rimbaud «è un maestro della frase, non del periodo, che difatti non ha quasi mai costruito». Questa osservazione potrebbe essere vera in linea di massima anche per Debussy.



I processi costruttivi della scrittura di Debussy tendono a isolare il singolo frammento, anziché elaborare uno sviluppo tematico. Le immagini sonore sono rapide e brucianti, ardono per così dire in una singola fiammata sonora, come certi versi abbaglianti di Mallarmé:

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui.

In *De l'aube a midi sur la mer* Debussy si sforza di conferire a certi motivi di carattere contrastante un rilievo tematico, come per abbozzare la dialettica di un movimento di Sonata.

L'articolazione della forma resta tuttavia legata principalmente al timbro armonico, con accordi raffinati sparsi sulla partitura come macchie di colore, e alla plasticità dei gesti musicali di cui è ricca la musica di Debussy.

La musica s'illumina all'improvviso con effetti di sconvolgente bellezza, come l'abbagliante accordo suonato dai violoncelli divisi a quattro, al centro del quadro. *Jeux de vagues* riprende l'idea dello Scherzo classico come di un movimento di danza. La forma originalissima di Debussy mescola assieme, vorticosamente, una serie di frammenti che suggeriscono diversi tipi di ballo: valzer, giga, bolero. La strumentazione ha una trasparenza fantastica e la capacità di rinnovare continuamente l'immagine del paesaggio. *Il Dialogue du vent et de la mer* si apre con un lungo rullo dei timpani, in maniera analoga al primo pannello. Tutta la parte iniziale esprime l'inquietante contrasto tra il mare e il vento, finché un colpo secco del timpano scarica la tensione accumulata in orchestra. Il tema principale del finale, esposto dai fiati, spunta con fatica da un'appoggiatura espressiva e si gonfia d'emozione man mano che cresce.

La tonalità di Re bemolle viene così a configurare una sorta di emblema musicale del mare, che riappare ora come archetipo, ora come sogno.

Oreste Bossini

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 14 Novembre 2009, direttore Antonio Pappano

LE MARTYRE DE SAINT-SÉBASTIEN, L 130

Musiche di scena per il mistero in cinque quadri di Gabriele D'Annunzio

Musica: Claude Debussy

1. La cour des lys
2. La chambre magique
3. Le concile des faux dieux
4. Le laurier blessé
5. Le paradis

Personaggi:

- Mère douloureuse (soprano)
- Vierge Érigone (soprano)
- Fille malade (contralto)
- Chant des Gémeaux (contralto)
- Anima Sebastiani (contralto)
- Préfet (tenore)
- Empereur (baritono)
- Sanaé (basso)

Organico: 2 ottavini, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 3 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, 6 corni, 2 trombe, timpani, 2 arpe, archi

Composizione: febbraio - maggio 1911

Prima rappresentazione: Parigi, Théâtre du Châtelet, 22 maggio 1911

Edizione: Durand, Parigi, 1911

Che Gabriele D'Annunzio, scrivendo *Le Martyre de Saint Sébastien*, pensasse all'indispensabile collaborazione della musica è certo: che pensasse ad un particolare musicista lo è molto meno.

GABRIELE D'ANNUNZIO



Tant'è vero che quando Ida Rubinstein ebbe nelle sue mani il manoscritto del lavoro, per la musica si rivolse immediatamente a Roger-Ducasse, il quale fu molto tentato di accettare, ma dopo matura riflessione rifiutò. La Rubinstein pensò allora di rivolgersi a Florent Schmitt, ma il poeta, avvertito dallo stesso Roger-Ducasse dell'impossibilità, per lui, di scrivere la musica per *Le Martyre*, pregò la Rubinstein di rivolgersi a Debussy. Ella gli rispose su consiglio di Robert de Montesquieu, dicendogli che sarebbe stato molto più opportuno che egli stesso, Gabriele d'Annunzio, si rivolgesse a Debussy.

Il musicista si trovava allora in un momento d'incertezza: aveva composto le tre *Ballades de Villon*, e s'era rimesso, senza troppo entusiasmo, al suo vecchio progetto de *La chute de la Maison Usher*. Il 25 settembre scriveva al suo editore: «Je suis dans une période d'inquiétude, un peu comme quelqu'un qui attendrait un train dans une salle d'attente sans soleil. J'ai, en même temps, l'envie de m'en aller n'importe où, et la peur de partir. Enfin, il me faut beaucoup de patience pour me supporter moi-même». Preoccupazioni d'altro genere non mancavano: soprattutto d'indole economica. Per questo si rimise alla composizione di un balletto, *Khamma*, che gli era stato richiesto da una danzatrice inglese, miss Maud Allan.

Fu in queste condizioni ch'egli ricevette la proposta di D'Annunzio di scrivere la musica per *Le martyre de Saint Sébastien*. Debussy rispose immediatamente: «...la pensée de travailler avec vous me donne a l'avance une sorte de fièvre». (Le ultime parole sono state sottolineate da D'Annunzio). E' bene dirlo subito: anche perché taluni biografi hanno insinuato l'idea che Debussy avesse accettato unicamente perché spinto dalla necessità di guadagnare; altri son giunti ad affermare che Debussy aveva lavorato contro voglia perché l'arte sontuosa di D'Annunzio era così lontana dalla sua sensibilità - e per giunta aveva dovuto comporre la partitura in poco più di quattro mesi, tant'è vero che questa era stata realizzata in parte da Caplet sugli schizzi che il compositore gli inviava quasi giornalmente.

Che il tempo sia stato per lui (abituato a lavorare lentamente su ogni particolare) una costrizione dolorosa è indubbio, ma il resto è pura fantasia. Infatti nel febbraio 1911, già in pieno lavoro di composizione, scriveva a Robert Godet: «j'ai accepté de faire la musique de scène pour

le martyre de Saint Sébastien. C'est assez beau... Je n'ai pas besoin de vous dire que le culle d'Adonis y rejoint celui de Jésus: que c'est très beau, et qu'en effet, si on me laissait le temps nécessaire, il y a d'assez beaux mouvement à trouver».

FLORENT SCHMITT



E una volta terminato il lavoro (compiuto il quale, il suo medico curante gli ordinò un riposo assoluto di qualche mese) scriveva al poeta: «Je ne demande qu'à revivre ce temps d'ardente animation». D'altra parte, chi scrive queste note ha avuto fra mano un piccolo quaderno di musica (finito in chissà quale collezione americana) dove, fra appunti riferentisi a molti altri lavori, c'erano anche i primi dei vari episodi del *Martyre*, gettati giù rapidamente come sotto una impressione immediata. Non c'è segno di fatica: quasi tutti, nel primo appunto, hanno già la forma definitiva, anche se schematica. Unica eccezione (e piuttosto curiosa): l'estatico *Preludio* iniziale, anziché in Mi bemolle minore e in tempo lento, è notato in Do minore (accordi di quinta e ottava) e in movimento «Allegro agitato». Ma non si direbbe davvero che nella composizione ci sia stata una fatica, una ricerca affannosa per trovare qualcosa che il poema non dava. Anzi: più ancora che dalle lettere scambiate fra poeta e musicista, da questi schizzi si ha l'impressione che il musicista fosse veramente conquistato dal lavoro del poeta.

Questo per mettere a posto le condizioni in cui la partitura fu composta: nessuna costrizione, se non quella del tempo (ricordiamo anche che, prima di essere pubblicata, la partitura fu riveduta completamente da Debussy, anche nella parte realizzata sugli schizzi da Caplet).

Non ritorneremo sulle peripezie che accompagnarono la rappresentazione, né sulle accoglienze, assai tiepide e peggio, della critica. D'altra parte, quale sia stata la qualità dello spettacolo, la musica non poteva essere presentata in condizioni peggiori, soffocata com'era dall'abbondanza verbale, dallo splendore della messa in scena, con i coristi sparpagliati fra le masse di comparse. Quanto alle polemiche sul carattere religioso dell'opera, ricordiamo solamente poche parole di Debussy per la parte che lo riguardava.

A Henry Malherbe, che lo interrogava in materia, il musicista rispondeva: «Je ne pratique pas selon les rites consacrés. Je me suis fait une religion de mystérieuse nature. Sentir a quels spectacles troublants et souverains la nature convie les éphémères et tremblants passagers, voilà ce que j'appelle prier. . D'ailleurs, je vous l'avoue, le sujet du *Martyre* m'a séduit surtout par ce mélange de vie intense et de foi chrétienne». E a René Bizet diceva: «J'ai fait de la musique decorative, si vous voulez, l'illustration en timbres et en rythmes d'un noble texte, et quand, au

dernier acte, le Saint monte au paradis, je pense avoir réalisé tout ce qui j'ai ressenti, éprouvé a cette pensée de l'Ascensione. Ai je bien reussi? Cela ne me regarde plus».

ROGER-DUCASSE



Il lavoro dannunziano, com'è noto, non ha avuto che rare rappresentazioni, e nessuna ripresa è valsa a farlo ritornare in repertorio. Ciò che rischiava di condannare anche la musica all'oblio. Debussy stesso lo aveva sentito: nella forma originale l'abbondanza verbale e la sontuosità dello spettacolo schiacciavano la musica. Ma, d'altro canto, la musica era troppo legata al poema per vivere da sola. Per questo a un certo punto Debussy pensò di trasformare il lavoro dannunziano in un'opera musicale. Il poeta lasciò libero il musicista di trasformare il poema secondo le proprie intenzioni, ma il musicista, già colpito dal

male che doveva provocare la sua immatura scomparsa, non poté dar seguito al progetto.

Dopo la morte, la partitura è entrata nel repertorio concertistico.

Debussy aveva tratta una *suite* d'orchestra che non ebbe fortuna, né poteva averla: le parti vocali, in una versione puramente strumentale, perdevano tutto il loro carattere.

Si trovò più opportuno - e fu il merito di D. E. Ingelbrecht che aveva preparato i cori alla prima esecuzione - di eseguire integralmente la partitura - che resta indubbiamente una fra le più originali della produzione di Debussy, e, senza averne l'aria, una fra le più «cariche d'avvenire» - collegando i vari episodi con la lettura del testo abbondantemente sfrondata.

Ripetute esecuzioni hanno provato che questa era la soluzione migliore, per conservare l'unità del lavoro e per non rompere l'atmosfera musicale.

Domenico De Paoli

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 8 marzo 1961**

NOCTURNES, TRITTICO SINFONICO PER CORO FEMMINILE E ORCHESTRA, L 98

Musica: Claude Debussy

1. Nuages - Modéré (Si minore)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 3 fagotti, 4 corni, timpani, arpa, archi

2. Fêtes - Animé et très rythmé (Fa minore)

Organico: 3 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 3 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, 2 arpe, timpani, piatti, tamburo militare, archi

3. Sirènes - Modérément animé (Si maggiore)

Organico: 3 flauti, oboe, corno inglese, clarinetto, 3 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 2 arpe, archi

Composizione: dicembre 1897 - dicembre 1899

Prima esecuzione: Parigi, Concerts Lamoureux, 27 ottobre 1901

Edizione: Fromont, Parigi, 1900

Dedica: Georges Hartmann

Sui *Nocturnes* Debussy scrisse questo testo di presentazione: «*Il titolo Nocturnes vuole assumere qui un significato più generale e soprattutto più decorativo. Non si tratta dunque della forma abituale del Notturmo, ma di tutto ciò che la parola contiene di impressioni e di luci particolari. Nuages: è l'aspetto immutabile del cielo con la lenta e malinconica processione delle nuvole, che termina in una grigia agonia dolcemente tinta di bianco. Fêtes: è il movimento, il ritmo danzante dell'atmosfera con bagliori di luce improvvisa, è anche l'episodio di un corteo (visione abbagliante e chimerica) che passa attraverso la festa e vi si confonde; ma il fondo rimane, ostinato, ed è sempre la festa con la sua mescolanza di musica, di polvere luminosa, che partecipa a un ritmo totale. Sirènes: è il mare e il suo ritmo innumerevole, poi, tra le onde argentate di luna, si ode, ride e passa il canto misterioso delle sirene.*».

Il titolo dunque ha un significato non tradizionale, e vuole evocare «impressioni e luci particolari»: non si allude più ad alcuna «azione», nemmeno a quella incerta, sospesa fra sogno e realtà, delle voluttuose fantasie del fauno. All'ascoltatore non viene proposto né un

«programma» né un riferimento formale noto: si suggerisce una dimensione senza luogo e senza tempo, in una luce incerta come quella del crepuscolo. Si può capire l'irritazione di Vincent D'Indy quando lamentava l'impossibilità di inserire i Nocturnes in una categoria tradizionale: *«Sonata. Niente affatto... Suite. Neppure. Poema sinfonico. Nonostante i titoli..., nomi assai vaghi, nessun programma letterario, nessuna spiegazione di ordine drammatico può autorizzare i mutamenti improvvisi di tonalità e le escursioni tematiche piacevoli, ma non coordinate di questi tre pezzi...»*.

GEORGES HARTMANN



In *Nuages* non c'è davvero più traccia di percorsi che conducano da un punto a un altro secondo una logica discorsiva, che «tendano» a un punto d'arrivo o a un culmine. In un tempo musicale che si definisce con un significato nuovo la forma appare costruita, per così dire, con il movimento di superfici sonore dai colori cangianti, dalle mutevoli sfumature timbrico-armoniche. La tripartizione che si coglie anche a un semplice primo ascolto non ha nulla a che vedere né con uno schema esposizione-sviluppo-ripresa né con altri tipi di forme legate alla successione ABA'. *Nuages* inizia con un andamento quieto e uniforme (singolarmente affine a quello delle prime battute di una lirica di Mussorgskij, la terza del ciclo *Senza sole*): sonorità grigie e vuote sono evocate da clarinetti e fagotti con un andamento ostinato che si interrompe quando per la prima volta il corno inglese intona il tema principale, che non conoscerà mai sviluppo, e riapparirà ogni volta quasi identico a se stesso, oggetto solo di piccole, ma raffinatissime varianti.

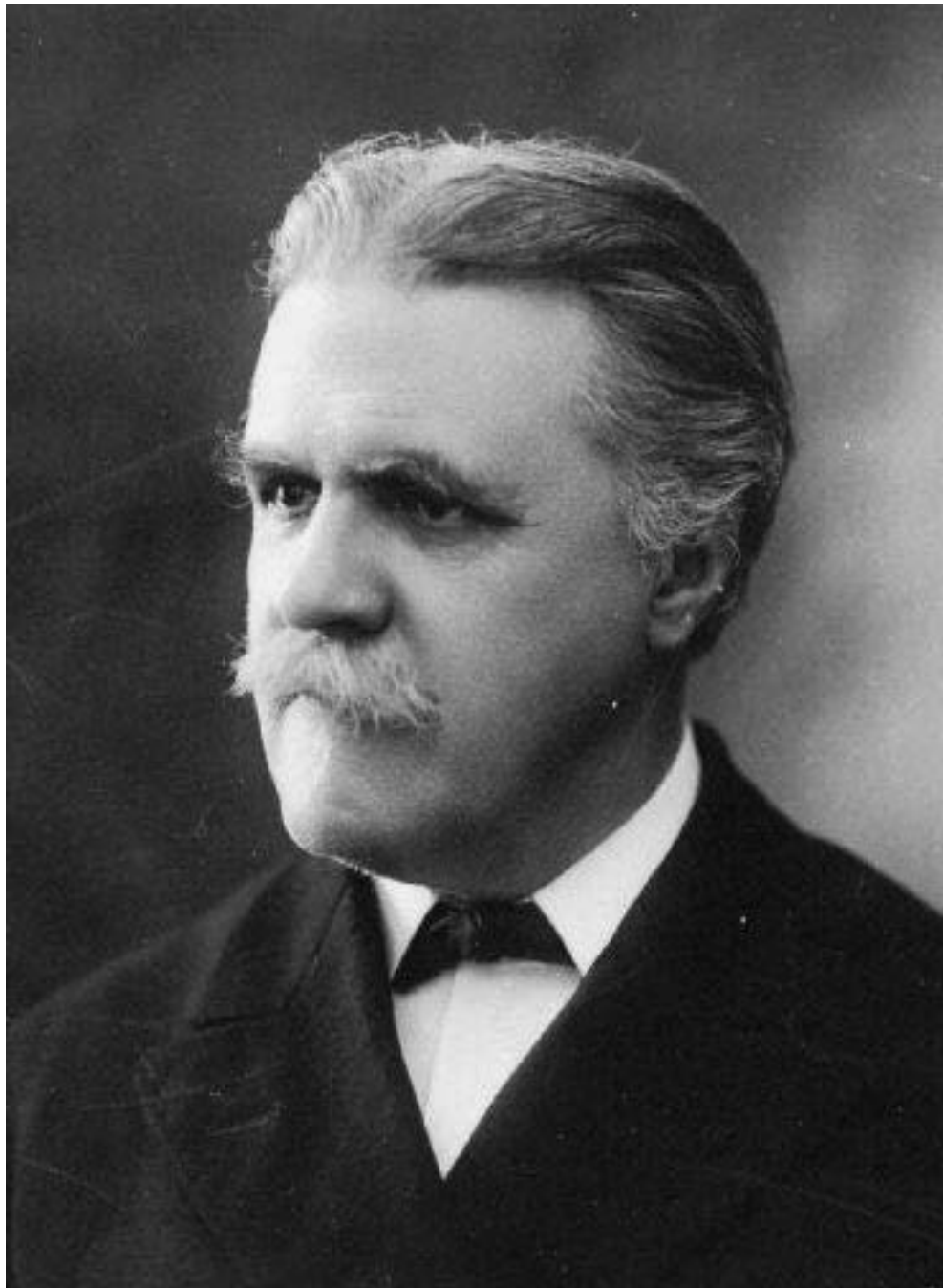
Lo svolgimento della prima parte di *Nuages* dovrebbe essere descritto seguendo momento per momento il succedersi delle intuizioni timbriche, delle combinazioni strumentali, delle armonie, il trascolorare delle superfici sonore, il mutare della luce. Solo con molta approssimazione si potrebbe paragonare a uno sviluppo la sezione che inizia alla battuta 32. Dopo 63 battute il flauto e l'arpa all'unisono introducono un nuovo tema. Il tempo diviene «*un peu animé*», ma l'andamento fondamentale resta lo stesso e l'effetto non è quello del contrasto segnato dalla sezione centrale di un pezzo tripartito: ci troviamo di fronte semplicemente a un nuovo episodio, a nuovi colori, ad altre luci.

E così quando riascoltiamo il tema del corno inglese, questo ritorno non produce l'effetto di una ripresa (che sarebbe comunque troppo breve e frammentata). Il frammentario ritorno di diversi elementi, quasi disfatti in un lento trascolorare, evoca il riapparire dell'ombra, il dissolversi in un tempo sospeso, così che il movimento circolare del pezzo sembra aprirsi a suggerire una prosecuzione infinita.

Fêtes presenta una tripartizione nettamente riconoscibile, fondata su una molteplicità di elementi, su una mobilità e una varietà lontane dalla sospesa stupefazione di *Nuages*. In un flusso continuo, in un ritmo incalzante, in un discorso mobilmente frammentato si collegano elementi tematici diversi, suggerendo uno spazio musicale segnato quasi da

continui mutamenti di direzione, uno svolgimento non lineare. Tutto appare irreal e la visione suscita l'impressione di essere ora vicinissima, ora lontana, in un arcano gioco di subitanei mutamenti (di tempo, di dinamica, di situazioni timbriche). Ne potremo indicare soltanto alcuni aspetti.

VINCENT D'INDY



Su un nervoso ostinato ritmico corno inglese e clarinetti presentano il tema principale della prima parte, con carattere di farandola; ma subito le trombe anticipano per un istante, in ritmo diverso, la fanfara della sezione centrale. Poco oltre un appello degli ottoni segna una prima cesura.

Si profila un nuovo ostinato ritmico «un poco più animato» (con l'alternanza di 15/8 e 9/8); ritorna il tema di farandola; poi si profila un secondo tema all'oboe e la sua prosecuzione sopra un intenso controcanto degli archi dà vita a una complessa sovrapposizione di ritmi e metri.

Questa sezione si conclude bruscamente al culmine di un crescendo. Nella parte centrale la «visione abbagliante e chimerica» del corteo è introdotta da una fanfara che man mano sembra avvicinarsi (mentre cresce anche la densità, con la sovrapposizione del tema di fanfara a quello di farandola) per giungere al culmine e dissolversi d'un tratto nella «ripresa», profondamente trasformata, che inizia con il tema di farandola.

Una coda dai colori più tenui si immerge nel silenzio tra brevi, frammentati echi, sempre più lontani.

In *Sirènes* è di nuovo presente una forma tripartita, ma tanto modificata da riuscire più difficilmente riconoscibile.

C'è un coro femminile, che evoca, senza testo, la seduzione del canto delle sirene, la seduzione stessa del mare.

Fin dalla prima battuta dell'introduzione i corni propongono una brevissima cellula in ritmo giambico, che funge da elemento unificatore.

Il primo tema appare al corno inglese, genera un ostinato mentre le voci cantano una delle loro idee più intense (una seducente melopea, legata al primo tema da rapporti di affinità) e in seguito si trasforma in chiave danzante.

Nella sezione centrale, «un poco più lento» le voci intonano una languida trasformazione rallentata del primo tema (mentre la melopea vocale che già conosciamo passa agli strumenti): il clima espressivo diviene quindi più caldo e appassionato, e si placa sul ritorno della melopea vocale.

Gradualmente si ritorna al tempo iniziale e senza cesure nette inizia la terza sezione, una sorta di ripresa. Le voci proseguono il loro seducente

«canto di sirene», poi ritorna il languido disegno della sezione centrale e solo dopo una ventina di battute riappare il primo tema, per avviare lo spegnersi del pezzo in echi lontani.

Paolo Petazzi

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 47 della rivista Amadeus

IL COMPOSITORE



PRÉLUDE A L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE, L 87

per orchestra ispirato da Stéphane Mallarmé

Musica: Claude Debussy

- Prélude (Mi maggiore)

Organico: 3 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 arpe, crotali, archi

Composizione: 1891 - settembre 1894

Prima esecuzione: Parigi, Société Nationale de Musique, 22 dicembre 1894

Edizione: Fromont, Parigi, 1895

Dedica: Raymond Bonheur

Il *Prélude a l'après-midi d'un faune*, brano ormai famosissimo e popolare, ispirato ad una poesia di Stéphane Mallarmé immersa «dans la nostalgie e dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse», fu composto da Debussy tra il 1892 e il 1894 e doveva formare il primo pezzo di un trittico (Preludio-Interludio-Parafrasi finale). Rimase solo il *Prélude* che venne presentato in prima esecuzione il 22 dicembre 1894 alla "Société Nationale" di Parigi sotto la direzione di Gustave Doret: ottenne un successo immediato, tanto da essere replicato come bis. Non mancarono delle critiche a livello di professori di Conservatorio e uno di essi ebbe a pronunciare un giudizio rimasto storico. «C'est une sauce sans lièvre» (è una salsa senza lepre), disse, perché nel preludio debussiano non ci sarebbe un tema e uno sviluppo tematico, ma soltanto una indefinibile modulazione della frase melodica. Lo stesso Mallarmé, dopo un primo istante di sorpresa, apprezzò la pagina di Debussy, al quale inviò un esemplare del suo poema, corredato dal seguente commento: «Questa musica prolunga l'emozione del mio poema e ne fissa lo scenario più appassionatamente del colore».

Formalmente la composizione è semplice e lineare e si basa su due temi: il primo pungentemente sensuale, enunciato dal flauto solo, in base ad una idea straordinariamente originale del musicista, il secondo cantato dai legni e tonalmente più definito. Man mano si distende una voce più viva e infuocata che avvolge "les sommeils touffus" del fauno tra le dissolvenze danzanti delle procaci ninfe, Si allarga il respiro

dell'orchestra sino a quando ritorna il tema del flauto, ancora più penetrante e incantevole, e alla fine due corni con sordina raccolgono i frammenti del primo motivo sul dolce accompagnamento delle arpe.

STÉPHANE MALLARMÉ



È un pezzo che ancora oggi conserva intatto il suo fascino e non occorrono molte parole per spiegare il suo profondo valore musicale. Boulez ne ha fatta un'analisi sintetica e precisa, che vale la pena di rileggere: «Il flauto del Faune instaura una respirazione nuova dell'arte musicale; l'arte dello sviluppo viene sconvolta ma non quanto il concetto stesso della forma, che liberato dalle costrizioni impersonali dello schema, dà libero corso ad una espressività sciolta e mobile, ed esige una tecnica di adeguamento perfetta e istantanea.

L'impiego dei timbri appare essenzialmente nuovo, di una delicatezza e sicurezza di tocco eccezionali; l'impiego di certi strumenti, flauto, corno o arpa, riveste le caratteristiche principali della maniera che Debussy userà poi nelle sue opere ulteriori; la scrittura dei legni e degli ottoni di una leggerezza incomparabile, realizza un miracolo di dosaggio, di equilibrio e di trasparenza.

Questa partitura possiede un potenziale di giovinezza che sfida l'esaurimento o la caducità; e come la poesia moderna ha sicuramente le sue radici in certi poemi di Baudelaire, si può dire con fondatezza che la musica moderna si sveglia nell'*Après-midi d'un faune*».

Ennio Melchiorre

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 11 giugno 1989**

PREMIÈRE RHAPSODIE, L 124A

Versione per clarinetto e orchestra

Musica: Claude Debussy

- Rêveusement lent (Si bemolle maggiore)

Organico: clarinetto solista, 3 flauti, 3 oboi, 2 clarinetti, 3 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 2 percussioni, 2 arpe, archi

Composizione: Dicembre 1909 - Gennaio 1910

Prima esecuzione: Parigi, Cocerts Pasedeloup, 3 Maggio 1919

Edizione: Durand, Parigi, 1911

Dedica: P. Mimart

"Il Conservatorio è sempre lo stesso luogo cupo e sudicio che abbiamo conosciuto, in cui ovunque uno tocchi sente sotto le dita la polvere delle cattive tradizioni"; così Debussy il 25 novembre 1909 ad Andre Caplet, un giudizio non lusinghiero sul principale istituto dell'educazione musicale francese, che rifletteva d'altronde i percorsi di rinnovamento perseguiti dal compositore. Pochi giorni più tardi, tuttavia, Debussy si piegava alla richiesta del Conservatoire, il "conservatorio" per eccellenza, e iniziava la stesura di un brano destinato ad essere una prova di concorso per gli studenti di clarinetto. Concepito per solista e ensemble da camera, il brano venne orchestrato un anno più tardi e pubblicato dall'editore Durand con il nome di *Première Rhapsodie pour orchestre avec Giannette principale en Si bemolle*.

Il momento è molto intenso nella biografia dell'autore, che si accinge a scrivere il primo libro dei *Préludes* per pianoforte. Nel 1910 Debussy aveva al suo attivo già quasi tutti i suoi capolavori e le componenti realmente innovative del suo linguaggio erano non solo definite ma anche acquisite dalla coscienza musicale contemporanea; anzi l'astro sorgente di Ravel si levava a oscurare il primato del più anziano collega sulla vita musicale francese. Certamente l'origine occasionale influì sul risultato della *Rapsodia*, che sembra un'opera un poco accademica, una esercitazione, una pausa di riflessione in attesa di nuovi e più stimolanti progetti.

Eppure proprio dai limiti della destinazione nasce l'interesse verso la *Rapsodia per clarinetto*; se non vi ritroviamo un Debussy grande innovatore, pure si ravvisiamo un Debussy artigiano di straordinaria raffinatezza, un compositore in cui la superiore padronanza dei mezzi espressivi è sufficiente da sola a giustificare il piacere di ascoltare la sua musica.

ANDRE CAPLET



Singolare è, ad esempio, che non si tratti di un brano "per clarinetto e orchestra", ma di un brano "per orchestra con clarinetto principale", il che postula un rapporto di equilibrio particolare fra solista e compagine orchestrale, basato sul continuo interscambio e non sulla predominanza del solista.

Basterebbe ascoltare, a questo proposito, la breve introduzione, in cui il suono del flauto e quello del clarinetto solista si confondono, o il finissimo tessuto degli archi divisi con l'arpa, su cui si staglia il tema principale della partitura.

L'indicazione *pp doux et pénétrante* indicativa di scelte espressive sempre contenute nei margini di una delicata astrazione; ma, come ha scritto Pierre Boulez, tutto il brano oscilla fra la *réverie* e lo *scherzo*, alternando sezioni espressivamente contrastanti, alle quali viene piegato un materiale tematico ricorrente.

Dunque la *Rapsodia* illumina diversi aspetti delle potenzialità espressive del clarinetto, il suo lato oscuro e riflessivo, e quello giocoso, ritmicamente incisivo; lo strumento non rinuncia all'esplorazione pressoché esaustiva delle proprie risorse tecniche, ma sacrifica l'esibizione delle più ardue difficoltà virtuosistiche al rispetto dei tenui impasti timbrici, delle atmosfere discretamente ovattate, stabilendo con l'orchestra un gioco di fascinosi echi e rimandi.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorium Parco della Musica, 14 febbraio 1964

PRINTEMPS, SUITE SINFONICA PER ORCHESTRA, L 68

Musica: Claude Debussy

1. Très modéré
2. Modéré

Organico: 2 flauti, oboe, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, timpani, piatti, arpa, pianoforte a 4 mani, archi

Composizione: 1887

Edizione: Choudens, Parigi, 1913

Dedica: Auguste Durand

Durante i due anni (1885-1887) trascorsi ospite di Villa Medici per aver vinto il Prix de Rome, Debussy scrisse, secondo quanto prescriveva il regolamento, almeno quattro pezzi in gran parte sconosciuti e che rappresentano l'inizio di quel suo nuovo modo di comporre che fu definito e catalogato sotto l'etichetta di impressionismo. Dell'ode sinfonica *Zuleima* su versi di Heine non si sa nulla, all'infuori del giudizio negativo espresso dai dirigenti del "pensionato" di Roma; un po' più conosciuta è la *Fantasia* per piano e orchestra pubblicata però nel 1919, dopo la morte dell'autore.

Le due composizioni di quel periodo sono il poema *Printemps*, basato su una versione per canto e due pianoforti e orchestrato nel 1913 in una suite sinfonica da Henri Büsser (la prima esecuzione ebbe luogo a Parigi il 18 aprile del 1913) e il poema lirico per coro e orchestra *La demoiselle élue*, in buona parte composto a Parigi dopo la parentesi della "vita di caserma" trascorsa a Roma. In quest'ultimo poema su testo del preraffaellita Dante Gabriele Rossetti la musica del *Parsifal* di Wagner proietta la sua ombra su un paesaggio melodico alla Massenet.

Printemps fu scritto nel 1887, nel ricordo della "Primavera" di Botticelli ammirata da Debussy in una visita a Firenze. Naturalmente non c'è nulla di descrittivo in questo pezzo, in cui il musicista - sono le sue parole - ha voluto esprimere «la nascita lenta e sofferta di tutte le cose della natura e la maturazione progressiva che sfocia in un'esplosione di gioia, nella rinascita di una nuova vita». Questo secondo "envoi de Rome" si lascia ammirare per la morbidezza delle sonorità e per certe notazioni costruite sulla scala pentatonica, lontane dalla tonalità tradizionalmente classica.

Non per nulla gli accademici di Villa Medici non fecero buon viso a questa composizione che mostrava in modo accentuato «la ricerca dell'insolito, dello stravagante» e soprattutto vollero mettere in guardia Debussy «musicista così dotato, contro quel vago impressionismo che è uno dei più pericolosi nemici della verità nell'opera d'arte».

HENRI BÜSSER



Printemps si articola in due movimenti, strettamente connessi fra di loro. Il primo (*Très modéré*) si apre con una frase melodica molto dolce e ricca di modulazioni armoniche che si richiamano alla lezione di Massenet.

L'orchestra si irrobustisce e si espande con gradevoli impasti strumentali: rilevante il gioco dell'arpa e del pianoforte a quattro mani.

Ritorna la frase d'inizio e, dopo lo sviluppo, tutto si spegne in un *Lento* molto espressivo.

Il secondo movimento (*Modéré*) attacca con un tema dai colori vivaci e ritmicamente vibrato, tale da far pensare alla celebre partitura de *La mer* che sarebbe apparsa nel 1905.

Una frase danzante (il tempo è *Scherzando*) conduce ad una esaltazione strumentale di straordinaria efficacia con un crescendo in fortissimo.

L'orchestra è piuttosto densa e di ampio respiro; in essa spiccano i quattro corni in Fa, i tre tromboni e il pianoforte a quattro mani.

Ennio Melchiorre

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 4 aprile 1993**

TROIS CHANSONS DE CHARLES D'ORLÉANS

per coro misto a cappella, L 99

Musica: Claude Debussy

Testo: Charles d'Orléans

1. Dieu qu'il la fait bon regarder - Très modéré, soutenu et expressif
(Sol maggiore)
Composizione: aprile 1898
Dedica: Lucien Fontaine
2. Quand j'ai ouy le tambourin - Modéré (Fa diesis minore)
Composizione: 1908
3. Yver, vous n'estes qu'un villain - Alerte et gai (Mi minore)
Composizione: aprile 1898
Dedica: Lucien Fontaine

Organico: coro misto senza accompagnamento

Composizione: 1898 - 1908

Prima esecuzione: Parigi, Salle de l'Université des arts, 25 marzo 1909

Edizione: Durand, Parigi, 1908

Questa composizione per coro a cappella di Debussy risale al 1908 e fu presentata per la prima volta ai concerti Colonne di Parigi il 9 aprile del 1909 sotto la direzione dello stesso autore: suscitò interesse, curiosità ed anche qualche rabbuffo critico che dispiacque al musicista. Infatti il ritorno allo stile polifonico semplice e arcaico del XVI° secolo, quale si ritrova in queste «Chansons», non fu capito da alcuni critici che rimproverarono al creatore del Pelléas di aver scritto un pastiche all'antica in cui l'artista aveva preso la mano sul geniale inventore di nuove armonie. In realtà le «Trois chansons», oltre a richiamarsi al mondo letterario e poetico della vecchia Francia, confermano quel gusto di miniaturista e di cesellatore del suono che resta l'elemento base dell'arte debussiana, così carica di un lirismo penetrante e raffinato, anche quando la declamazione è appena accennata e sembra scivolare nel silenzio.

Queste fresche «Chansons» si articolano in tre brani: il primo di intonazione amorosa (*Dieu! qu'il la fait bon regarder!*), il secondo di

carattere descrittivo (*Quant j'ai ouy le tabourin*), il terzo ha una linea più patetica e sentimentale (*Yver, vous n'estes qu'un villain*).

PAUL VERLAINE



Per la prima volta Debussy affronta una forma insolita per il suo estro e il suo temperamento cioè il coro a quattro voci senza alcun accompagnamento strumentale, e bisogna dire che egli ha rispettato il madrigalismo della poesia di Charles d'Orléans, padre di Luigi XIII e più amante delle lettere che della guerra, senza tradire se stesso e il proprio personale linguaggio armonico e contrappuntistico.

Secondo gli studiosi di Debussy, la terza è la migliore delle tre chansons per la freschezza melodica e l'abilità dell'artificio corale, ma non si può negare che tutta la composizione rispecchia una modernità di concezione contrappuntistica che unisce alla semplicità del discorso un'attenta ricerca timbrica nelle cangianti inflessioni della declamazione vocale.

E' una caratteristica che si mantiene costante nella produzione vocale debussiana, anche quando il musicista si servirà di testi più congeniali alla sua sensibilità, come quelli di Baudelaire, di Mallarmé e di Verlaine.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 1 marzo 1974**

**QUESTI TESTI SONO STATI PRELEVATI SUL SITO
[HTTP://WWW.FLAMINIOONLINE.IT](http://www.flaminioonline.it).**