

*Il Festival “Suona francese”, ideato e organizzato dall’Ambassade de France en Italie e dall’Institut Français Italia in collaborazione con i Conservatori e gli Istituti di musica locali, presenta, nel periodo aprile-giugno di ogni anno, un fitto programma nazionale di incontri atti a promuovere la cultura musicale francese. I rapporti bilaterali Francia-Italia hanno dato luogo, a partire da quest’anno, anche a un Festival della musica italiana in Francia: “Suona italiano”, che ha impegnato oltralpe allievi e professionisti provenienti da tutta Italia.*

*Il programma del 2012 è volto principalmente a celebrare Claude Debussy, in occasione dei centocinquant’anni dalla nascita. Tra le iniziative fiorentine, una parte di rilievo si deve alla collaborazione tra l’Institut Français di Firenze ed il Conservatorio “L. Cherubini”, che hanno organizzato due serate musicali (14 e 21 aprile) presso la sede del Conservatorio (Sala del Buonomore, Piazzetta delle Belle Arti). La prima delle due serate ha avuto come protagonista Jean-Marc Bonn, allievo del Conservatoire Aubervilliers-La Courneuve, che ha presentato l’integrale delle “Etudes” di Debussy. La seconda serata, da me introdotta, è stata invece dedicata al repertorio da camera strumentale e vocale di Debussy. Tra il repertorio strumentale abbiamo ascoltato, a cura degli allievi del Conservatorio, la sonata per flauto, viola ed arpa (Selenia Benzi, flauto; Franco Gonzales Bertolino, viola; Elena Meozzi, arpa). Tra il repertorio vocale sono state eseguite invece, dal pianoforte di Paolo Munaò e dalla voce di Enrico Busia, le “mélodies” da Paul Bourget (“Beau soir”; “Romance”) e le “Trois mélodies de Verlaine”.*

*Ringrazio l’Institut Français di Firenze e il Conservatorio “L. Cherubini” per avermi invitata a presentare questo incontro. Ringrazio infine l’Associazione degli Amici dell’Istituto Francese di Firenze che, come in precedenti occasioni, accoglie gli Atti della presentazione.*

Benvenuti alla seconda serata della rassegna “Suona francese”, con la quale si vuol rendere omaggio, in occasione del centocinquantenario della nascita (1862-1918), a Claude Debussy, compositore cui si deve in larga parte il rinnovamento del linguaggio musicale europeo.

Enrico Fubini lamentava, in un articolo di qualche anno fa, la ‘disattenzione’ italiana verso Debussy e la musica francese tra Otto e Novecento; tale disattenzione il critico imputava alla nostra tradizione dialettica, di stampo hegeliano e adorniano, che esclude dal canone, ad esempio, i filosofi cosiddetti “spontaneisti”, i Bergson e gli Jankélévitch, i quali fornirebbero invece adeguati strumenti per l’apprezzamento del linguaggio compositivo di Debussy. Linguaggio debitore tra l’altro, per molti aspetti, di un certo Wagner: il Wagner della *unendliche melodie*, per intenderci. L’intuizione del musicista tedesco precorre infatti quello *stream of consciousness* che tanta influenza ha esercitato sulla cultura europea tra i due secoli, da Joyce a Proust. Ricorderemo in proposito che G. Brelet, allieva di Bergson, in *Le temps musical* (1949) accoglie Debussy ad esempio di un nuovo trattamento del tempo musicale come dato immediato della coscienza; e che Debussy, al centro de *La musique et l’ineffable* (1961) di Jankélévitch, era stato precedentemente oggetto di un saggio dal titolo: *Debussy et le mystère de l’instant* (1949).

La disattenzione per Debussy è venuta meno, continua Fubini, solo negli ultimi decenni, quando lo sguardo della critica italiana si è spostato da Vienna a Parigi, per riconoscere in Debussy uno dei principali innovatori del linguaggio musicale. Ma l'etichetta allora frettolosamente attribuitagli di autore "impressionista", con la sua connotazione vagamente peggiorativa di "spontaneista", non gli ha giovato; un po' come accadde – nota ancora Fubini – per Mozart riletto alla luce di Beethoven e Wagner. Nuove categorie critiche sono apparse necessarie per apprezzare il genio compositivo di Debussy. E senz'altro la traduzione italiana del saggio di Stefan Jarocinski: *Debussy: impressionnisme et symbolisme* (1970) ha svolto un ruolo determinante. Il critico, infatti, viene a riconoscere Debussy come simbolista a pieno titolo, per il provocatorio trattamento del tempo musicale e l'ironia con la quale si oppone alla retorica assertiva dei manifesti e delle rivendicazioni; ironia espressa attraverso un'ingenuità esibita, che nasconde una dialettica costitutiva tra la forma e la sua dissoluzione, così come tra il suono e il silenzio. Così, in Debussy come nell'amato poeta Verlaine, si fondono, in una, la musica e il suo pensiero. "La musica – nota Debussy in un articolo del 1913, "è l'arte più vicina alla natura, ma anche l'arte che le tende il più sottile inganno".

### **Prima parte: Sonata per flauto, viola e arpa**

Questa Sonata, composta, come confermano le lettere inviate da Debussy all'editore Durand, tra il 1915 e il 1916, si lega a due eventi drammatici che tormentano la vita del musicista: la malattia e la guerra. Troviamo infatti un Debussy sofferente per il morbo che incalzava, e al contempo, tentato dal prender parte attivamente all'azione bellica perché ossessionato dall'avanzata dell'"allemandisme" militare, politico e culturale, e dunque dal destino riservato alla musica francese.

L'ambizioso progetto per musica da camera che in quegli anni concepì venne, in qualche modo, a compensare il mancato interventismo in difesa della Francia. In un clima diffuso di revanscismo musicale, che dette vita alla nota etichetta di "Ars gallica", nacque infatti in Debussy l'idea di comporre sei Sonate per diversi strumenti, di cui riuscì a portare a compimento solo le prime tre: la prima, in ordine cronologico, è quella per violoncello e pianoforte, la seconda, quella per flauto, viola e arpa che ascolteremo stasera, e la terza ed ultima per violino e pianoforte. Firmando queste "Sonates pour divers instruments" per l'edizione Durand del 1917: "Claude Debussy musicien français", egli veniva così a rivendicare un po' pomposamente, secondo alcuni, la sua "citoyenneté".

Ma non si trattò, come si comprende, di una musica a tesi, “impegnata” in termini propagandistici, semmai di un’altera presa di distanza dalla retorica dominante; egli riconobbe infatti una forma di dignitosa resistenza nella fedeltà alla tradizione musicale francese, quella classicissima, per lo più di matrice clavicembalistica, caratterizzata da levità, limpidezza, razionalità, che contraddistingueva i benamati Rameau e Couperin. Con il richiamo a questa tradizione, contrassegnata, secondo le sue stesse parole, da un’ “emozione senza epilessia”, Debussy mirava a rivendicare i valori della “clarté” francese contro la gravità teutonica, filosofeggiante alla Schopenhauer, incoraggiata dal wagnerismo *ambient*. In una lettera a Stravinskij, partigiano del puro formalismo in polemica con il contenutismo wagneriano, Debussy aveva dichiarato che le sei sonate erano state progettate “secondo la nostra antica forma, che suona familiare al nostro orecchio senza avere nessuna pretesa di essere una tetralogia”.

Contemporaneamente alle sei sonate, Debussy ha in ponte le 12 *Etudes* e la *Chute de la Maison Usher* da Edgar Allan Poe. L’editore Durand gli sta alle calcagna, come lui scrive, cosicché si sente vittima di quel “démon de la perversité” celebrato da Poe, che lo incita a compiere azioni irriflesse. “Questa Sonata – scrive a proposito della sonata per violino e pianoforte, particolarmente tormentata, come alcuni esegeti hanno mostrato – sarà interessante da un solo punto di vista, puramente documentario, e come esempio di ciò che un uomo malato ha saputo scrivere durante la guerra”. Sarebbe stato infatti l’ultimo lavoro compiuto, ed anche l’occasione per l’ultima apparizione di Debussy in pubblico: fu lui stesso a sedere al pianoforte la sera del 5 maggio 1917 alla Salle Caveau per la prima esecuzione.

Sul senso di questo ultimo tributo alla tradizione francese Debussy aveva scritto: “Diffidate delle opere che sembrano composte sotto un cielo azzurro e sereno, perché spesso accade, invece, che esse siano rimaste a lungo stagnanti nelle tenebre di un cervello lugubre e malinconico”. Malgrado la levità alla Watteau e l’apparente serenità, è questo, nota Ennio Melchiorre, il senso più profondo della Sonata debussyana.

Claude Debussy morì a Parigi il 25 marzo del 1918, mentre l’esercito tedesco bombardava la città e questa circostanza non permise che gli fosse concesso l’onore di un funerale di stato.

La seconda delle tre sonate composte, quella per flauto, viola e arpa che ascolteremo stasera, è divisa in tre movimenti: *Pastorale-Interlude-Finale*. Essa ripropone uno dei procedimenti più cari a Debussy: quello, che fu poi praticato anche da scrittori quali Paul Valéry, della cosiddetta “variazione totale” a partire da una cellula tematica. La “variazione totale” ben rende conto della concezione debussyana del tempo: non un tempo lineare, il tempo della storia caro al pensiero dialettico, ma un tempo circolare, che è il tempo dell’eterno ritorno; accanto all’“arabesque” così ricorrente nell’Ottocento pittorico e poetico, è senz’altro la spirale che contraddistingue la sua musica: *spira mirabilis* in cui la tradizione classica riconosce tra l’altro il principio stesso della musica. Così la musica, arte elementare, incontra, come ho cercato di mostrare in *Il mare e la cattedrale*, il suo pensiero.

Raramente si evidenziano temi, ma si abbozzano incisi melodici che si ripropongono sotto plurime forme, a sottolineare il carattere, altrettanto caro all’Ottocento, dell’istante, del *kairos*: l’“improvviso”, o “impromptu”. L’anti-intellettualismo con cui Debussy reagisce al wagnerismo imperante si sposa dunque, come vediamo, ad una sottesa ironia; ironia prossima, sul versante poetico, a quella verlainiana o mallarmeana.

Nel primo movimento, *Pastorale*, si evidenzia il gusto “preraffaellita” di Debussy per le ambientazioni bucoliche, il quale ha già fornito illustri esempi con *L’Après-midi d’un faune* da Mallarmé, o con le *Chansons de Bilitis* da Pierre Louÿs, che abbiamo ascoltato di recente all’Institut Français, grazie alla fruttuosa collaborazione tra l’Institut e il Conservatorio “Cherubini”. Figura dominante nella scrittura pastorale di Debussy è la melopea del flauto, strumento monodico che con la sua “sonore, vaine et monotone ligne”, secondo le parole del *Faune* di Mallarmé, ben rappresenta quel vagheggiamento, insieme nostalgico e sensuale, non della Grecia attica, matrice di ogni classicismo a cui si è richiamata la tradizione francese Ancien Régime, ma della Grecia orientale, eletta a modello di un sapere ancestrale, e a momento inaugurale della nostra civiltà, segnato da innocenza e purezza: un primitivismo in cui ripiega una cultura oramai giunta alla sua “décadence”.

Tale caratterizzazione si protrae anche nell’*Interlude*, che sembra accogliere a valore paradigmatico – a “valore in sé” – la transizione e l’inciso: Jankélévitch dirà, in *Debussy et le mystère de l’instant*, che la musica di Debussy non cessa mai di “preludere”; o, diremmo, parafrasandolo, di “interludere”. Un inciso è infatti presentato come unità proteiforme, nel suo

mutare incessante. Qui, come in *Bilitis*, un certo risveglio dei sensi sembra essere annunciato per poi spegnersi, vanificarsi.

Il terzo movimento, *Finale*, appare caratterizzato da una ambigua, e forse ironica, fissità quasi ieratica; contro la tradizione discorsiva che vede nel finale il momento culminante, sul fortissimo, Debussy sembra compiacersi in quella stagnazione del motivo che rifiuta di “progredire” per porre l’accento, più che sull’azione (sul tempo lineare), sulla condizione, suggerendo una sorta di tempo epico, ripiegato su se stesso. E valgono qui le definizioni di S. Langer e di B. de Schloezer che intendono la musica come un “simbolo ripiegato” o “non consumato”.

Il tributo alla Grecia bucolica e frigia, assurta ad esempio di una musica non ancora consegnata all’ideologia e alla dialettica della storia, si manifesta anche a livello stilistico. Alla melopea e alla modulazione enarmonica, con la sua instabilità e ambiguità tonale, si aggiungono: l’influenza della musica modale (nota l’adozione debussyana del modo frigio, considerato orfico) con la quale si contrasta appunto il secolare primato razionale della tonalità, e l’uso della scala esatonale, a toni interi, altrimenti detta “scala cinese”, che tanto piaceva a Proust, e che ha preso, per antonomasia, il nome di “scala di Debussy”<sup>1</sup>.

Anche gli strumenti si fanno portatori di un’idea implicita della musica: il flauto, erede dell’auletica frigia, e attributo del satiro Marsia, fu maledetto da Aristotele nella *Politica* per la sua connotazione orfica, avversa all’ordine sociale, a vantaggio della fortunata citarodia attica posta sotto il segno trionfante di Apollo. Lo strumento, oppresso, anche nella nostra tradizione, dal primato della musica citarodica (ovvero degli strumenti ad arco, appannaggio della musica colta) torna a trionfare alla fine del secolo, mentre l’arpa, strumento egizio, altrettanto mal visto da Platone nella *Repubblica* per le stesse ragioni, conosce una particolare fortuna nell’Ottocento, anche nel contesto di una rivalutazione del canone orientale (soprattutto di matrice biblica) a svantaggio del canone classico. Similmente, l’androgina viola riemerge dopo secoli di gregarietà patita a vantaggio del violino, ed è cara al simbolismo tanto in qualità di strumento desueto

---

<sup>1</sup> La scala esatonale è così detta per il fatto di presentare una successione di sei gradi interi; essendo priva di un centro tonale, essa si distingue per la sua “apertura” allusiva a qualunque direzione. Usata anche da Ravel e dalla musica jazz, ha un illustre precedente nel celebre *Scherzo musicale* K 522 di Mozart.

(pensiamo a Mallarmé) quanto in ragione del suo “timbre étrange” (Th. Gautier) che richiama appunto quello della voce di contralto, portatore di ambiguità e di mistero.

\*\*\*

## **Seconda parte: repertorio per voce e pianoforte**

Debussy è stato colui che meglio ha saputo corrispondere, talvolta anche con una certa civetteria, agli slanci ammirativi dei poeti, ammiccando a quel “mystère” di cui la musica era ritenuta la sacra depositaria. Guardando con sospetto alla trasposizione in musica di testi poetici – “laissez les poètes tranquilles!”, apostrofava in un articolo del 1911 – non disdegna componimenti di Villon e Charles d’Orléans; di Th. de Banville, di Baudelaire (*Trois poèmes de Charles Baudelaire*), di Mallarmé (*Trois poèmes de S. Mallarmé*), di D. Gabriel Rossetti, di P. Louÿs, di P. Bourget; musica inoltre d’Annunzio, Poe, Maeterlinck. Ma si rifugia prioritariamente in Verlaine l’anima poetica di Debussy. *Le Ariettes oubliées* (tratte dalle *Romances sans paroles*) sono del 1889; *le Fêtes galantes*, del 1891 e, dello stesso anno, *le Trois mélodies* che ascolteremo stasera. D’altronde, Debussy è legato a Verlaine anche per motivi biografici: ha studiato pianoforte con Antoinette Mauté de Fleurville, madre di Mathilde, la giovane moglie che Verlaine abbandona per fuggire con Rimbaud.

Se l’influenza di Wagner è evidente, ad esempio, nei *Cinq poèmes de Baudelaire* (1889), in altre composizioni dello stesso periodo, come le arie scritte su testi di Verlaine, presentano uno stile più capriccioso, che risente, come alcuni critici hanno dimostrato, dello stile del contemporaneo César Franck.

Debussy scrisse molta musica per pianoforte; la maggior parte delle sue composizioni privilegiano, alla maniera del primo Verlaine, un’ambientazione rococò, alla Watteau, con ironica leggerezza (*Suite bergamasque*, 1895; *Pour le piano*, 1901).

Quanto a Verlaine, è noto ch’egli ha saputo a sua volta interpretare al sommo grado quello che può definirsi il “genio melodico e timbrico” del francese; conviene ricordare che il francese è la lingua che dispone della maggior ampiezza – tra le lingue europee – di timbri vocalici (vocali anteriori, posteriori, nasali, lunghe, brevi) oltre che di particolari risorse fonoprosodiche, quali la “liaison” fonosintattica e lo *schwa* o “e muet”. Il sapiente sfruttamento

di queste risorse da parte del “primitivo” Verlaine conferisce alla sua poesia quella instabilità prosodica che doveva piacere al musicista. Il francese è, viceversa, una lingua ritmicamente debole, non disponendo, a differenza dell’italiano, di un ritmo accentuativo proprio; carenza compensata per secoli con il computo sillabico del verso. Ciò che era stata croce, divenne delizia: il francese, liberandosi in quegli anni dal canone versificatorio con il movimento cosiddetto “verslibriste”, fu in grado di esprimere il proprio genio naturale. Ed in questo senso va la “crise de vers” evocata da Mallarmé; il quale riconobbe al nuovo verso le stesse caratteristiche che abbiamo osservato a proposito della frase musicale di Debussy: “une série de mélodies brisées, sans qu’on sente la cadence aussi fortement marquée”. E non è un caso che Verlaine, in specie il primo Verlaine, sia stato il poeta più musicato dai suoi contemporanei e successori (Fauré, Hahn); laddove il senso si dissolve in suono già al primo grado, la scrittura seconda, ovvero la scrittura interpretante appare, pur con tutti i suoi limiti, incoraggiata.

Il genio timbrico e melodico del francese, destinato alla buona resa nella “chanson”, ben si esprime attraverso il cosiddetto “recitar cantando”, che valorizza la sua naturale continuità fonoprosodica: il fraseggio si presenta come un movimento ondulatorio, con creste corrispondenti alle dinamiche vocali e, di rado obbligato a improvvise modulazioni e salti di tono, si avvicina appunto alla recitazione, ovvero ad un parlato dinamico.

La particolare fortuna che, sulla scia del *lied* tedesco, conosce la “mélodie française”, si deve anche al felice connubio voce-pianoforte, in cui la voce, per sua natura monodica, è trattata – lo ha ben visto Mallarmé – come uno strumento dalle analoghe caratteristiche timbriche: ne è certo un modello il flauto con la sua melopea. Complemento ideale, il pianoforte assume la funzione pregnante di ‘accompagnamento’ e di ‘consonanza’ (*sonat cum*) circondando la nuda voce, con le sue “armonie non-funzionali” (tali le ha definite Schoenberg), di un alone timbrico-armonico: quel “pianoté autour” di cui parlava ancora Mallarmé.

Noteremo un altro tratto ricorrente nelle “mélodies”: la tendenza ‘disforica’, con curva discendente, del finale, con cui si osteggia, ancora una volta, la tradizione discorsiva e assertiva della musica: se la musica ‘imita’ la natura, il finale sarà spesso un “morendo”.

### **“Beau soir”, “Romance”**

Sia “Beau soir” (1883) che “Romance” (1891) sono componimenti tratti dall’ultima delle tre raccolte che caratterizzano la prima vena, poetica, di Bourget: *Les aveux*, del 1882, che risente fino al manierismo della vena spiritualista, intimista ed elegiaca di Lamartine. Dopo il

1882, Bourget si dedicherà infatti agli *Essais de psychologie contemporaine* e virerà verso la destra nazionalista di Maurras.

Di “Beau soir” è nota è la versione cantata da Barbra Streisand. Esiste anche, in accordo con il principio della “variazione” caro a Debussy, una versione per violino e pianoforte.

### **“Trois mélodies de Paul Verlaine”**

Queste tre melodie, composte nel 1891, sono tratte da *Sagesse*, raccolta pubblicata nel 1882, che segna la resipiscenza di Verlaine dopo il periodo “maledetto” segnato dall’abbandono della moglie e dalle peregrinazioni per l’Europa in compagnia di Rimbaud. I componimenti di *Sagesse*, che non hanno un titolo, ma solo un ordine progressivo indicato in numeri romani (quelli scelti da Debussy occupano rispettivamente la posizione IX, XIII, XV), lasciano al primo verso la funzione evocativa, di “rappel”, incontrando così il gusto anti-retorico di Debussy, che nei “Préludes”, ad esempio, pone il titolo del testo musicato tra parentesi, in calce alla partitura.

### **La mer est plus belle...**

Componimento scritto a Bournemouth, dove Verlaine insegnava il francese, nel 1877 (come recita il titolo poi abbandonato, *La mer de Bournemouth*; si veda anche *Bournemouth*, nella raccolta *Amour*). L’anglofilia era in voga tra i poeti del Secondo Ottocento; ne testimoniano i molti anglicismi di cui sono costellati i testi. Ed era consuetudine compiere un viaggio di formazione in Inghilterra. Nel componimento, in versi impari (“pentasyllabes”), il sapiente trattamento dell’ “e muet” conferisce al verso quella indecisione ritmica che valorizza la “fluidità” (il mare) a svantaggio della “costruzione” (la cattedrale), secondo l’intento che anima il noto manifesto verlainiano dell’ *Art poétique*: “et pour cela je préfère l’impair, plus libre et plus soluble dans l’air”. Nulla, dunque, di più vicino alla musica in dissolvenza di Debussy.

La “mélodie” ha un carattere ondeggiante, talvolta euforico e teso, giocato sulle tessiture acute, fino al “morendo” finale.

### **Le son du cor s’afflige...**

Composta da Verlaine nel 1872 in ricordo di Charleville, la città natale di Rimbaud, è forse la prima poesia, in ordine cronologico, di *Sagesse*. L’immaginario ricorrente che si lega al corno da caccia – il richiamo – non va mai senza evocare, in Verlaine, l’illustre antenato, accolto a esempio del sacrificio sonoro della poesia in nome della storia e della civiltà: il paladino di Francia Roland.

Il tono decisamente più elegiaco, nella trasposizione di Debussy, si avvale questa volta di una tessitura prevalentemente grave, che sembra voler evocare il timbro nasale, sfumato e disforico del corno, uno degli strumenti più cari ai simbolisti per la sua indeterminazione tonale, e per il mistero che si lega al richiamo, indi al ricordo. E qui il “morendo” sembra appunto sposarsi al timbro sfumato dello strumento stesso.

### **L'échelonnement des haies...**

Si tratta, a dispetto del titolo, di un'altra “marina inglese” di Verlaine, composta nel 1877. Le onde vengono associate, per analogia, a cespugli incurvati dal vento in successione; movimento scalare che, nell'evocare l'andamento ritmico del verso, ne vanifica e ne sfuma gli effetti. Tale “impressione” è paragonata dal poeta alla visione di un gregge di pecore, che si perde all'infinito, in un gioco prospettico. Tali elementi visivi si fondono sinestesicamente con immagini auditive, la siepe e l'onda avendo come corrispettivo l'onda acustica rappresentata dal movimento oscillante delle campane.

La “mélodie” è caratterizzata da una certa stagnazione, a rimarcare la dominante timbrico-coloristica evocata da Verlaine. L' “échelonnement des haies” rivive in quell'“étagement de sons” o giustapposizione stratificata, di cui molti critici hanno parlato a proposito di Debussy, e che ha un corrispettivo nella “couche”, nello strato di colore caro ai pittori impressionisti.

Michela Landi