

## Ciclo Debussy

### Concerti 2013

Lunedì 4 Marzo

#### Trio Debussy

Piergiorgio Rosso violino  
Francesca Gosio violoncello  
Antonio Valentino pianoforte

Lunedì 25 Marzo

#### Roberto Piana

pianoforte

Lunedì 15 Aprile

#### Paolo Restani

pianoforte

Lunedì 29 Aprile

#### Angiola Rocca

pianoforte

### Conferenze-audizioni

Lunedì 11 Marzo

*"Alchimie timbriche e raffinatezze  
armoniche nella musica da camera  
di Debussy e Ravel"*

#### Attilio Piovano

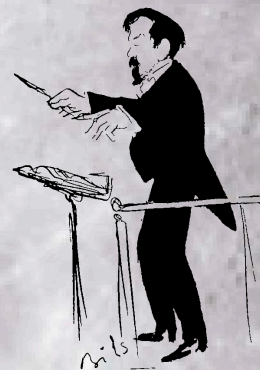
musicologo

Lunedì 8 Aprile

*"Paesaggi sfocati e personaggi  
senza volto nei Préludes di Debussy"*

#### Andrea Malvano

musicologo



Con il patriocinio di



Con il sostegno di



Con il contributo di



Per inf.: POLINCONTRI - Orario: 9-13/13.30-17.00  
Tel +39.011.564.79.26/7 - Fax +39.011.564.79.89  
<http://www.polincontri.polito.it/classica/>



Hokusai, *La grande onda*

**Claude Debussy:**  
un'occhiata sull'uomo e sul musicista  
di Andrea Malvano



**2012**  
I CONCERTI DEL POLITECNICO  
POLINCONTRI CLASSICA  
**2013**



POLITECNICO DI TORINO  
Aula Magna "Giovanni Agnelli"



## Chi era

Claude Debussy è stato uno dei massimi compositori del Novecento. Al suo fianco c'erano Stravinskij, Richard Strauss, Ravel, Schönberg. Tutti musicisti che hanno fatto la storia, senza dubbio. Ma lui, forse più degli altri, è riuscito a plasmare la sensibilità dei suoi successori. C'è chi ritiene addirittura che il Novecento sia nato proprio con Debussy, e spesso quest'opinione è condivisa da molti compositori viventi. Tutti, più o meno, la pensano così. Pochi, però, sanno come siano andate davvero le cose. Perché Debussy fu sì un uomo destinato alla musica, a scrivere pagine memorabili del repertorio moderno; ma imboccò la sua strada quasi per caso. La famiglia lo aveva battezzato marinaio, papà e mamma non avevano un grande feeling con la musica, e per di più Saint-Germain-en-Laye, il suo paese nativo, era piuttosto distante da Parigi, il cuore pulsante della cultura a cavallo tra i due secoli. Ma papà Manuel-Achille era una testa calda, cercava continuamente il business giusto con il quale dare una svolta alla sua vita, e soprattutto aveva il debole per la politica: nel 1870 partecipò alle ribellioni della Comune, e si guadagnò una bella condanna a un anno di carcere. Fu però proprio quella sventura, paradossalmente, a fare la fortuna di Claude Debussy; perché in prigione Manuel-Achille incontrò il compositore Charles de Sivry, che gli diede un bigliettino con il nome di una valida insegnante di pianoforte. La signora si chiamava Antoinette, prese in custodia per qualche anno il giovane Debussy, ed evidentemente fece un buon lavoro, visto che nel 1872 la commissione del Conservatorio ammise a pieni voti quel promettente allievo.

Da allora la vita di Debussy passò al totale servizio della musica. Gli anni di Conservatorio furono decisivi. Debussy affrontava le lezioni con il tipico piglio del primo della classe: riconoscimenti ai concorsi di pianoforte, solfeggio, composizione. D'estate la contessa Nadejda von Meck, già passata alla storia per aver protetto il genio di Čajkovskij, lo voleva tutto per sé, come un juke-box da portarsi in valigia a spasso per l'Europa. Qualche cantante famosa, magari temporaneamente sprovvista di pianista, lo chiamava per farsi accompagnare. E poi nel 1884 avvenne il colpaccio, con la vittoria dell'ambito Prix de Rome: una borsa di studio assegnata ai migliori allievi di composizione, per un ciclo di perfezionamento triennale a Roma. Uno come Ravel, negli stessi anni, avrebbe fatto carte false per ottenere lo stesso riconoscimento (furono ben cinque i suoi fallimenti al concorso). Debussy invece vinse con una facilità disarmante, e dal 1885 al 1887 visse in Italia, a Villa Medici, immerso nella stratificata cultura della città eterna.







### Debussy a Roma

Debussy soffrì molto durante il periodo trascorso a Roma. La città gli sembrava laida, piena di marmo, di pulci e di noia, la presenza degli uomini di chiesa gli appariva invadente «come una processione eterna», quel cielo azzurro, che Goethe e Mendelssohn avevano tanto ammirato, si rifletteva sui suoi occhi con la stessa monotonia delle

scenografie di cartapesta; e ce n'era anche per le navate della basilica di S. Pietro, definite una sorta di «salone per giganti benintenzionati ma senza alcun gusto». Pur non rinunciando a feste, concerti, ricevimenti mondani, Debussy amava dipingersi come un recluso, in preda alla nostalgia delle frequentazioni parigine: una sorta di imprigionamento tra le mura dorate della cultura italiana.



Non fu un bagno tonificante, però. Debussy, lontano da Parigi si sentiva mancare il respiro, non riusciva ad apprezzare le bellezze di Roma, dove non vedeva altro che preti e distese di marmo. Solo da Fiumicino, nella casa di un nobile amico, mandava agli amici qualche lettera serena. Uno come lui non poteva crescere lontano dai *bistrot*, e dalle *brasserie* in cui maturava la grande cultura francese di fine Ottocento: quella che aveva nutrito Verlaine, Rimbaud e gli impressionisti. Tornò a Parigi prima di completare il ciclo di studi, e giurò a se stesso di non abbandonare più il suo nido intellettuale.

Tutto sommato rispettò la promessa. Articolò tutte le principali tappe della sua carriera nella capitale francese: i primi successi nelle stagioni concertistiche locali, la prima opera (*Pelléas et Mélisande*, 1902) del suo catalogo (e del Novecento) all'Opéra comique, tutte le convergenze con la letteratura e le arti del tempo. Fondamentali in particolare furono i periodici incontri in casa Mallarmé, i famosi "martedì" ai quali partecipavano tutti gli intellettuali più in vista della città. Quegli incontri avevano qualcosa di teatrale: poche sedie, decine di oggetti preziosi di importazione orientale, una cortina di fumo a separare gli invitati dal padrone di casa, il poeta Stéphane Mallarmé, assorto nella contemplazione dei suoi pensieri. La conversazione era lenta, ricca di pause eloquenti; ogni affermazione esigeva una riflessione approfondita. Quando veniva il momento di recitare i nuovi componimenti poetici, il tono si faceva aulico e ispirato, in una sorta di elevazione spirituale dalle inezie della vita quotidiana. Non partecipare a quelle serate era un'onta per qualsiasi intellettuale del tempo. Tra gli ospiti fissi c'erano il poeta Paul Valéry, il pittore James Whistler, il critico letterario Bernard Lazare.

Il giovane Debussy, che allora si firmava De Bussy nel vano tentativo di nobilitare le sue origini non altolocate, non sapeva resistere al fascino di quell'ambiente raffinato. All'inizio degli anni Novanta, proprio dopo aver iniziato a frequentare l'appartamento di Mallarmé, cominciò ad avvertire la necessità di fuggire dal mondo dei musicisti, per rifugiarsi tra i poeti e gli artisti. E non è un caso che molti dei lavori nati in quegli anni, dalla *Damoiselle élue* alle *Chansons de Bilitis*, siano densamente intessuti di suggestioni letterarie.

Altrettanto formativo fu l'incontro, avvenuto sempre a Parigi, con le arti orientali. Era il 1889, tutto il mondo aveva deciso di riunirsi a Parigi in occasione dell'Esposizione Universale. Un musicista che aveva giurato a se stesso di rimanere al calduccio, nel suo nido culturale, non poteva desiderare di meglio: restare a Parigi, ma nello stesso tempo conoscere tutto ciò che il mondo aveva prodotto per secoli. E così, sull'Esplanade des Invalides, proprio a due passi dalla neonata Tour Eiffel, Debussy scopriva il teatro cinese (annamita, in particolare), l'orchestra di percussioni di Giava (il gamelan) e continuava a coltivare la sua passione per le stampe giapponesi (spese cifre da capogiro per accaparrarsi alcuni pezzi da collezione). Tutte influenze destinate a riversarsi nella sua produzione, che cerca con ostinazione contatti con scale, timbri e soluzioni formali di ispirazione orientale.



### Debussy a caccia di opere d'arte

La Parigi di Debussy era dominata dal *japonisme*, termine coniato da alcuni scrittori del tempo per stigmatizzare la corsa agli oggetti di importazione orientale successiva alla sottoscrizione del trattato di Kanagawa (1854-55),



l'ufficiale apertura delle frontiere giapponesi al mercato delle esportazioni. Debussy andava alla ricerca di stampe e di oggetti antichi, nei suoi scritti non nascondeva il fascino provato nei confronti dell'arte orientale, frequentava un collezionista come Ernest Chausson, e partecipava ad aste ed esposizioni specifiche. Non a caso nella copertina della prima edizione a stampa de *La Mer* chiese a Durand di poter

riprodurre *L'onda al largo di Kanagawa* di Hokusai Katsushica: opera di cui possedeva una copia nel suo studio di avenue du Bois de Boulogne.

Il risultato di questa formazione originale non poteva che essere un temperamento artistico unico, destinato a lasciare il segno nella sensibilità del tempo. Nel primo decennio del Novecento l'interesse per Debussy divenne talmente morboso da prendere il nome di una malattia: la *debussyste*. Tutti in città erano a rischio di contagio: anche i più fieri oppositori non riuscivano a evitare i contatti con quel nuovo repertorio. E il primo untore accresceva la sua notorietà, picconando le consuetudini estetiche di fine Ottocento. Quell'iniezione di interesse portava fama e riconoscimenti: l'invito a sostenere la Société Nationale de Musique o la nomina a Chevalier de la Légion d'honneur nel 1903. Anche alcuni periodici lo volevano nella loro redazione, come firma illustre titolata per recensire gli eventi musicali più in vista. E Debussy, che poteva contare su una penna acuta e mordace, non si faceva pregare: scriveva decine di articoli sotto lo pseudonimo di Monsieur Croche.

L'affermazione pubblica coincideva con la scalata sociale. Il Debussy di inizio Novecento aveva bisogno di una moglie all'altezza della sua nuova posizione. Fino ad allora si era lasciato accompagnare da donne, belle e fasciose senza dubbio, ma poco avvezze a frequentare i piani alti della comunità intellettuale: prima la sartina Gaby Dupont, poi la modella Lily Texier. Entrambe erano state lasciate bruscamente, ed entrambe avevano tentato (per fortuna senza successo) il suicidio; piccole tragedie domestiche che avevano contribuito ad accrescere ulteriormente il mito di Debussy. Solo l'incontro con Emma Bardac riuscì ad arrestare la ricerca della giusta compagnia femminile: quella donna, che usciva da un matrimonio con un banchiere molto in vista, sapeva certo come comportarsi a braccetto con il musicista del momento; e nel 1908 si guadagnò il privilegio di diventare la signora Debussy.

Fu così che il compositore, finalmente accasato, trascorse l'ultima parte della sua vita, godendosi vantaggi e svantaggi della notorietà: l'amore-odio del pubblico, l'attenzione continua della stampa, e qualche richiesta dall'estero (come la breve tournée del 1911, che lo portò anche a Torino in occasione dell'Esposizione Internazionale). Parigi rimase la sua città fino alla morte (avvenuta nel 1918): solo durante i mesi più crudi della Prima Guerra Mondiale, la Normandia divenne un rifugio preferibile. Ma era solo un modo per scappare da una città invasa dai tedeschi, che rischiava di perdere la sua identità sotto i colpi del nemico. Debussy nel 1915 commentò la situazione, come al solito, con un'amara *boutade*: «Credo che pagheremo caro il vezzo di non amare la musica di Wagner e Strauss». Dopodiché si rifugiò nello studio del repertorio francese antico (il Settecento di Rameau e Couperin), dedicando gli ultimi mesi della sua vita ad inaffiare le radici della cultura nazionale. Non a caso decise di firmare in questo modo la sua ultima grande fatica: «Tre sonate da camera, di Claude Debussy, musicista francese».

## Dove viveva

La Parigi in cui viveva Debussy era uno dei più fecondi terreni culturali d'Europa. Nessuna altra capitale poteva vantare una simile concentrazione di creatività artistica, alti sistemi di formazione, istituzioni concertistiche prestigiose, eventi espositivi di richiamo internazionale, editori all'avanguardia. Londra era una città senza dubbio più ricca, in virtù dei suoi ingenti traffici commerciali, ma meno attiva sotto il profilo culturale: meno testate, meno teatri, meno sale da concerto, meno studenti stranieri in giro per le vie della città. A Vienna, all'inizio del Novecento, i lavori francesi costituivano circa un terzo di tutte le rappresentazioni teatrali. Mentre Roma, Madrid, San Pietroburgo e Berlino, capitali più giovani e meno popolate, potevano contare su un'offerta culturale meno ramificata, benché spesso di alto livello.

I maggiori artisti russi e americani facevano a gara per essere ammessi all'École des Beaux-Arts, o per lavorare negli *ateliers* indipendenti che fiorivano continuamente al bordo della Senna. Maurice Maeterlinck, Gabriele D'Annunzio, Igor Stravinskij, Pablo Picasso, Manuel de Falla erano solo alcuni degli artisti che avevano scelto Parigi come residenza privilegiata tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Le grandi esposizioni universali del 1878, 1889 e 1900 avevano portato il mondo a Parigi: la città si era aperta alle culture esotiche, ma nello stesso tempo non si era lasciata sfuggire l'occasione di mostrare *urbi et orbi* la sua straordinaria vivacità artistica e intellettuale; milioni di spettatori, nell'arco dei tre eventi, si erano riversati per le strade della capitale francese.

Il barone Haussmann aveva tradotto nell'urbanistica dei grandi *boulevards* quel senso di *grandeur* che la Francia aveva imparato a respirare sotto Napoleone III, e nello stesso tempo aveva contribuito ad ampliare la portata delle periferie, sempre meno distanti dal centro in virtù di una nuova, efficacissima rete ferroviaria e metropolitana. All'inizio del Novecento Parigi si era espansa fino a contenere venti *arrondissements*, calamitando ai margini dei quartieri centrali forze lavoro indispensabili per garantire il funzionamento di una metropoli nel pieno della sua fase esplosiva.

Il mondo dei *café-chantants* e dei *bistrots*, tanto amato dal Debussy *bohémien*, era il cuore della cultura parigina antiaccademica. I caffè di Verlaine e Rimbaud, ai primi del Novecento, erano diventati un punto di ritrovo essenziale per gli artisti del nuovo secolo. Maxim's acquistò presto la fama di luogo prediletto dai *dreyfussards*, gli intellettuali che si erano schierati a fianco di Zola nel celebre scandalo antisemita di fine secolo. Il Reynold's Bar, con la sua ambientazione americano-irlandese, era diventato la tana di Toulouse-Lautrec; e, nel quartiere di Saint-Germain, i Deux Magots e il Café Flore continuavano a essere il ritrovo dei grandi poeti, i letterati che por-



tavano sui tavolini del caffè i loro versi ancora freschi di inchiostro: tradizione destinata a durare fino ai tempi di Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir.

### Le sedute spiritiche con Debussy

Debussy ebbe i più significativi contatti con l'esoterismo presso la libreria dell'Art Indépendant di Edmond Bailly. Ad accompagnarlo c'era sempre il compositore Erik Satie. La libreria era frequentata da poeti e artisti: ogni pubblicazione curata da Bailly si distingueva per la preziosità della rilegatura e per una tiratura limitatissima. Ma gli intellettuali si recavano da quelle parti principalmente per discutere di letteratura esoterica, e per partecipare a vere e proprie sedute spiritiche, presedute dal titolare in compagnia di una sinistra gatta nera di nome Aziza.



Le signore altolocate preferivano portarsi la cultura in casa. I loro salotti si aprivano dalle quattro alle sei e mezza del pomeriggio, per accogliere giovani alla moda appena usciti dai loro impieghi borghesi, vivaci intellettuali pronti a discutere le ultime notizie di attualità, uomini di lettere, musicisti e poeti. Erano loro le assidue frequentatrici delle conferenze organizzate al Théâtre de la Bodinière, nonché dei

corsi di Henri Bergson alla Sorbonne e al Collège de France; e i temi ascoltati alle lezioni accademiche diventavano il piatto forte dei loro ambiti incontri salottieri.

La pittura continuava a essere di casa. Monet, Cezanne, Whistler lavoravano ai loro progetti più ambiziosi, e Pablo Picasso si riempiva gli occhi con la visione dell'arte africana, sempre più attuale negli *ateliers* parigini. Ma accanto ai grandi artisti fioriva un intenso mercato di collezionisti, i quali non si interessavano solo all'arte continentale, ma anche alle esperienze extra-europee, a pezzi di importazione orientale. A rilevarne le bellezze all'Europa erano state proprio le esposizioni universali di Londra e Parigi. Nelle case di Claude Monet o di Stéphane Mallarmé non mancava mai un *salon japonais* arredato con preziosissimi oggetti dell'Estremo Oriente. Il compositore Ernest Chausson era un grande collezionista di stampe giapponesi, e lo stesso Debussy frequentava antiquari che trattavano opere d'arte di importazione orientale: nel maggio 1906 partecipò a un'asta di *chinoiseries* e *japoneseries* organizzata da Siegfried Bing, presso la galleria Durand-Ruel.

Tutta Parigi era animata, poi, da movimenti dichiaratamente ispirati alle pratiche dell'occultismo. La Società di Teosofia era nata nel 1875 attorno al pensiero neoplatonico e neopitagorico dalla cosacca Helena Petrovna Blavtskij. I Luciferini celebravano con regolarità il culto dell'anticristo: messe nere e riti segreti che rovesciavano forme e contenuti della liturgia cattolica. L'Essenismo si rifaceva alla natura messianica di Giovanna d'Arco, e al culto della reincarnazione. Mentre tra i gruppi di più antica fondazione si annoverava quello dei Rosa-Croce, capeggiati dal visionario Sar Péladan; la dottrina dell'«Ad crucem per rosam»: arrivare a Dio passando attraverso l'arte e la teoria della bellezza. Un documento redatto da Henri Lobineau e rinvenuto da Léo Schidlof documenta addirittura l'appartenenza di Debussy, accanto a Satie, a uno degli ordini segreti dei Rosa-Croce: il titolo pare fosse quello di Gran Maître du Prieuré de Sion.

Debussy respirava quotidianamente questo clima culturale. E aveva affittato anche un'abitazione che testimoniassse il suo attaccamento a Parigi, vista la scelta di vivere in una piccola villa al n. 80 di Avenue du Bois de Boulogne (l'attuale Avenue Foch), a due passi dalle residenze di conti, commediografi alla moda, proprietari di testate, banchieri, nobili e illustri uomini d'affari. Fu questa l'abitazione in cui trascorse i suoi ultimi quattordici anni di vita, rischiando il collasso alla fine di ogni mese, pur di garantirsi una casa che ostentasse il suo amore per Parigi: circa diciotto stanze su tre piani, con tanto di giardino di 640 metri quadrati.

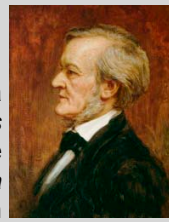
### Con chi viveva

La prima figura da citare, tra le tante che forgiarono la personalità di Debussy, è quella di Richard Wagner. Il compositore tedesco in realtà non era un contemporaneo; anzi, essendo nato nel 1813, aveva vissuto in pieno la stagione romantica. Debussy non lo incontrò direttamente, ma ebbe modo di conoscere da vicino le sue opere, soprattutto grazie alla grande diffusione del repertorio wagneriano nella Parigi di fine Ottocento: una vera moda che aveva coinvolto tutti gli strati elevati della società. Inizialmente scoccò la scintilla: Debussy provò nei primi anni di carriera una forte attrazione nei confronti di quel linguaggio musicale. Poi, intorno alla fine degli anni Ottanta, cambiò radicalmente opinione, e cominciò a plasmare la sua poetica proprio in opposizione a Wagner. Quest'ultimo era passato alla storia per i suoi cicli di opere interminabili, per le sue dense trame di motivi conduttori (i Leitmotive) pensati per guidare l'immaginazione dell'ascoltatore, per le sue imponenti masse sonore. Debussy invece scelse di andare in una direzione diametralmente opposta: sonorità delicate, predilezione per l'allusione sfuggente, brani di breve durata capaci di prolungarsi nell'emotività del fruitore.





### Debussy versus Wagner



*Golliwog's Cakewalk*, l'ultimo brano della raccolta pianistica intitolata *Children's Corner*, incastona nella sezione centrale una spiritosa citazione dal *Tristano e Isotta* di Wagner. Debussy, dopo essere stato un

fervente wagneriano negli anni giovanili, arrivò a maturare la sua poetica seguendo una direzione esattamente opposta a quella del compositore tedesco. Questo breve riferimento lo dimostra, alludendo a Wagner con un irriverente sberleffo, giocato sul primo accordo del *Tristano*.

Difficile citare altri compositori altrettanto importanti per la formazione di Debussy. Il confronto con le arti figurative si rivela senza dubbio più produttivo. La pittura impressionista, in particolare, viene sempre citata a questo proposito. Monet e compagni avevano inondato l'Europa con le loro tele a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento. Debussy certamente si era formato in un mondo che respirava tutti i giorni aria impressionista; e aveva imparato ad amare quelle immagini in cui il colore sembra dominare sempre sulla forma. La sua orchestra ha certamente qualcosa in comune con la tavolozza impressionista: un timbro mai violento, che appare all'ascoltatore in una perenne mezza tinta, quasi una bellezza velata che filtra sotto a un drappo sottilissimo.

Ma c'è un'altra corrente - figurativa ma soprattutto letteraria - che forse è ancora più utile per inquadrare la poetica debussyana. È il simbolismo dei poeti ermetici, da Baudelaire fino a Mallarmé, e di artisti meno noti quali Arthur Rackham o Gustave Moreau: autori che privilegiavano il 'suggerire' al 'dire', indugiando su significati sfuggenti, accostamenti apparentemente illogici ma in grado di stimolare i movimenti inconsapevoli della memoria. Debussy era senza dubbio vicino al loro credo estetico: la sua musica molto spesso gioca con i titoli (quasi sempre di ispirazione naturalistica), ora confermandoli, ora contraddicendoli, ora trasformando i significati della partitura in ricordi che fanno fatica a prendere una forma precisa.

Questa vocazione al simbolismo, in un certo senso, si legge anche nella venerazione per l'arte orientale: in particolare per le stampe giapponesi, con le loro prospettive schiacciate, antinaturalistiche e fortemente stilizzate. Quegli accostamenti simbolici per un osservatore radicato nella cultura giapponese avevano un significato esplicito; ma per un artista nato nel cuore dell'Europa erano prima di tutto uno strumento per riflettere su analogie imprevedibili, su suggestioni misteriose e indecifrabili, su modalità inesplorate di osservare la natura. Debussy sentiva in quelle

raffigurazioni dense di simbolismi oscuri alla cultura occidentale un'occasione imperdibile per andare al di là della superficie delle cose.

Tra i letterati con cui Debussy ebbe modo di stringere rapporti piuttosto stretti va citato un grande di casa nostra: Gabriele D'Annunzio. I due cominciarono a collaborare (fu D'Annunzio a cercare con ostinazione un contatto con il compositore francese) nel 1910 a un "Mistero" (questo il genere medievale a cui fu assegnata l'opera), dedicato alla vicenda di San Sebastiano: il santo martire che Diocleziano dovette uccidere due volte (prima con una serie di frecce sparse per tutto il corpo, poi con una spaventosa flagellazione). Il tono mistico ed esoterico della vicenda stimolava l'immaginazione di entrambi; e la collaborazione produsse un'originalissima opera teatrale (*Il martirio di San Sebastiano*), che scorre al confine tra lirica e prosa.

### Rischio di scomunica per il tandem Debussy-D'Annunzio



L'Arcivescovo di Parigi, il giorno prima che andasse in scena il *Martirio di San Sebastiano* di Debussy e D'Annunzio, aveva minacciato di scomunica tutti i cattolici che avessero assistito alla rappresentazione. La storia di omosessualità (Sebastiano, giovane capo dei soldati dell'imperatore Diocleziano e suo amante, viene martirizzato perché si converte al cristianesimo),

l'idea di mescolare il sacro con il profano, il fatto che l'interprete principale fosse una donna (la ballerina Ida Rubinstein) nota a tutti per i suoi amori saffici e per di più impegnata in una serie di contorcimenti in scena che ostentavano il suo ambiguo orientamento sessuale: tutti questi erano aspetti sufficienti per scatenare gli anatemi delle gerarchie ecclesiastiche.

Il confronto con la letteratura conduce poi inevitabilmente a Marcel Proust. I romanzi del ciclo *Alla ricerca del tempo perduto* sono densi di richiami alla musica, intesa come modello redentore; un po' come se dietro quel 'tempo ritrovato', su cui si chiude il ciclo di romanzi, vi fosse proprio una sensazione di comunicazione universale che va al di là del linguaggio scritto. Il raffinato lavoro di Proust sulla memoria involontaria (celebre l'apparizione imprevedibile del passato successiva alla degustazione di un biscottino, la *madeleine* inzuppata nel tè) stabilisce



un parallelismo con il linguaggio musicale di Debussy, tutto intessuto di ricercate sovrapposizioni tematiche tra presente e passato. Inoltre la filosofia proustiana si aggrappa alla realtà, e nell'opera non sono pochi i riferimenti espliciti alla concretezza del vissuto musicale. Su tutti i personaggi domina la figura di Vinteuil, musicista senza volto, indecifrabile enigma, che da sempre solleva paralleli con i compositori più disparati: la sua *Sonata* per violino e pianoforte ha suscitato per tutto il Novecento confronti con le analoghe composizioni di César Franck o Gabriel Fauré; mentre il suo *Settimino* per molti studiosi sarebbe da associare a *La Mer* di Debussy.

Tra i compositori che vissero nella Parigi di Debussy spicca Maurice Ravel. I due musicisti spesso vengono messi in parallelo, con un certo gusto per la rivalità. Senza dubbio le loro carriere furono molto diverse. Ravel non riuscì a vincere il Prix de Rome e fece fatica a imporsi in ambito accademico; Debussy invece sbaragliò la commissione del Prix de Rome, e colpì subito il corpo docente del Conservatorio. Ravel ebbe dalla sua, fin dalle prime composizioni, il favore del pubblico, divenendo subito per tutti i francesi un bene da esportare all'estero; mentre Debussy faticò un pochino di più, macinando successi meno popolari, ma rimanendo comunque in ogni occasione un compositore da tenere d'occhio. Spesso la critica ama tenerli separati, proprio per prolungare in ambito creativo questa differenza principalmente biografica. Ma il punto è che Ravel e Debussy non sono né sovrapponibili, né da distinguere in maniera manichea. Certo, il lessico è per molti versi analogo, ma la sintassi è molto diversa (Debussy predilige la frammentazione e la discontinuità, mentre Ravel sceglie percorsi continui e lineari), e la semantica prende spesso vie opposte (il simbolismo tutto parole non dette di Debussy ha poco in comune con la chiarezza comunicativa di Ravel). Il confronto tra i *Miroirs* di Ravel e le *Images* di Debussy forse sintetizza bene la distanza tra i due compositori: da una parte specchi (*mirrors*, appunto) di una realtà concreta da riprodurre in tutta la sua forza espressiva, dall'altra immagini (*images*) che appaiono deformate dal filtro soggettivo della memoria.

## Che cosa ha scritto

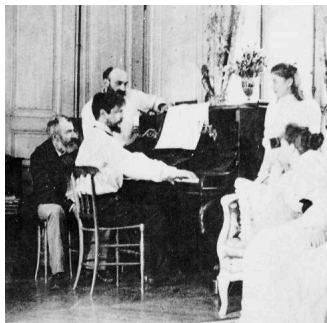
### Il pianoforte

Debussy dedicò una grossa fetta della sua produzione al pianoforte. Fu mettendo le mani sulla tastiera che scoprì la musica. Non era certo il primo: spesso i compositori dell'Ottocento erano arrivati ai colori dell'orchestra passando attraverso il

bianco e nero del pianoforte. Ma Debussy aveva le carte in regola per fare il pianista-compositore, come già era successo a Chopin e Liszt. I suoi primi successi vennero proprio da quel repertorio, e in particolare da un'esecuzione del *Secondo concerto* di Chopin, a soli dodici anni, che gli aveva spalancato le porte del Conservatorio parigino. Non a caso era stato Antoine Marmontel, uno che aveva sentito *live* il suono di Liszt, a mettere gli occhi su quel giovane talento, accogliendolo a braccia aperte nella sua classe.

Dopo la grande stagione ottocentesca, nessuno pensava che dalla tastiera potessero uscire suoni tanto innovativi. Debussy invece considerava il pianoforte un vaso di Pandora, capace di produrre le soluzioni più imprevedibili. La produzione lo dimostra. Lo strumento di Debussy è multiforme, capace di passare dallo stato liquido a quello aeriforme in maniera magica: ora sfuggente come acqua che scherza con la luce (*Reflets dans l'eau*), ora volatile come un gas che evapora nell'aria (*Le vent dans la plaine*). È un mezzo straordinario per evocare qualsiasi effetto naturalistico: il vento, la pioggia, le distese marine. Ma nello stesso tempo riesce a trasformare questi elementi rubati al mondo esterno in suggestioni inafferrabili, emerse in maniera involontaria da uno strato inconsapevole della memoria. È un ponte tra il suono e il silenzio, che spesso consente di raggiungere la nozione, tipicamente francese e tipicamente simbolista, del *presque rien* (quasi niente): la dissolvenza incrociata tra ciò che è e ciò che non è. È un miracolo dell'armonia, che avanza concatenando accordi dissonanti sulla carta, eppure carezzevoli all'ascolto. Ma soprattutto il pianoforte di Debussy è una specie di camaleonte, capace di suggerire, senza necessariamente imitare, ora la chitarra (*La soirée dans Grenade*), ora la fanfara di ottoni che si spegne in lontananza (*Feux d'artifice*), ora il timbro dei legni (*Danse de Puck*), ora un organo inghiottito dagli abissi (*La cathédrale engloutie*).

Diverse le opere pianistiche memorabili del catalogo Debussy. La *Suite bergamasque* del 1890 (ne fa parte il celeberrimo *Clair de lune*) è dedicata a un tema molto familiare ai poeti di fine Ottocento: il mondo della Commedia dell'Arte, da intendere non come modello di una cultura solare e gaudente, ma come raffigurazione, sinistra e misteriosa, di un'identità coperta da una maschera. Verlaine era sicuramente il poeta più interessato a perseguire questa ricerca: le sue *Fêtes galantes* sono piene di Pierrot e di Colombine inquietanti, che si aggirano nell'oscurità quasi in cerca di se stesse. E la *Suite bergamasque* (1890) di Debussy allude senza dubbio a quel mondo, mescolando componente onirica a spettrale.



## Debussy al cinema



Il *Clair de Lune*, dalla *Suite bergamasque*, è stato sfruttato in diverse pellicole cinematografiche: compare in alcune scene di *Sette anni in Tibet* (lo riproduce il carillon del Dalai Lama), fa da sfondo sonoro alle scene finali del film di Steven Soderbergh, *Ocean's Eleven*, culla l'amore tra Bella e il vampiro Edward nel primo film della saga *Twilight*, è stato scelto da Kurosawa per la sequenza finale di *Tokyo Sonata*, e compare anche in una versione orchestrale, curata da Ennio Morricone, in *Canone inverso*.

La raccolta intitolata *Children's Corner* rappresenta un'incursione di Debussy nel mondo del fanciullesco: quel repertorio ormai secolare che, soprattutto nel corso dell'Ottocento, aveva dato vita alle riflessioni più celebri (ad esempio *L'album per la gioventù* e *Le scene infantili* di Schumann). La data di composizione (1906-1908) corrisponde all'infanzia della piccola Chouchou, la figliuola di Debussy; e la dedica, «con le tenere scuse di suo padre per quel che seguirà», lo conferma. L'idea di fondo è quella di penetrare nell'ingenua sincerità del mondo infantile: non tanto scrivere brani per pianisti in erba, quanto regredire di qualche decennio, nel tentativo di recuperare la stessa sensibilità dei bambini.

Diverse sono poi le raccolte che stimolano in profondità l'immaginazione visiva dell'ascoltatore: le *Estampes* (1903) dedicate alle tanto amate stampe giapponesi; le due serie di *Images* (1905 e 1907), definite da Debussy stesso un'occasione per cercare le «corrispondenze misteriose tra Natura e Immaginazione», o alcuni brani sciolti ispirati alla visione di precise opere d'arte (*L'isle joyeuse* dall'*Imbarco per Citera* di Watteau o *Souvenir du Louvre*).

Il ciclo più interessante è forse quello dei *Preludi* (composto tra il 1909 e il 1913 in due volumi). È formato da 24 brani, perfetti per spiegare il concetto di simbolismo in musica, inteso come vocazione a suggerire invece che dire. Debussy aveva imparato dal poeta Mallarmé il valore dell'allusione, da privilegiare sistematicamente alla descrizione naturalistica. La prova viene, ancor prima che dall'ascolto, da una riflessione sui titoli: *Préludes*. La domanda dovrebbe venire spontanea: Preludi a che cosa? La storia della musica ci ha insegnato a considerare il preludio un brano propedeutico a qualcos'altro: la fuga, il corale, una suite. Solo Chopin si era allontanato da quello schema per scrivere una raccolta di preludi "punto e basta". Debussy lo segue a ruota, ideando una raccolta di brani che sono essenzialmente preludi all'immaginazione del fruitore: come se quelle piccole suggestioni, capaci di estinguersi non appena prendono

forma, non fossero che un input da completare in separata sede.

Inoltre i *Preludi* di Debussy sono anche dotati di titoli individuali: molto spesso di grande impatto visivo alla sola lettura. E questi titoli non sono collocati in testa allo spartito, ma in coda, tra parentesi e tra puntini di sospensione; quasi come se il compositore volesse dirci: «io ci vedo questo, ma se voi ci vedete qualcos'altro, be' tanto meglio». L'idea sta alla base del simbolismo, da interpretare come stimolo creativo, ma non prescrittivo, all'immaginazione. Ecco perché i *Préludes* di Debussy sembrano suggerire paesaggi sfuocati e profili senza volto: perché sono piccole gocce di realtà, che scivolano sulla memoria dell'ascoltatore, suscitando ricordi involontari, remoti e deliberatamente incontrollabili.

Sono molti i percorsi immaginativi affrontati da Debussy nella raccolta. Si parte dal culto del remoto con *Danseuses de Delphes* e il suo profilo melodico schiacciato come un bassorilievo di Fidia. Si arriva ai *Feux d'artifice* dell'ultimo Preludio, con la loro forza visiva, la loro inclinazione a buttare giù le pareti della sala da concerto per suggerire uno spazio aperto, con tanto di *Marsigliese* che evapora in lontananza. Nel mezzo c'è un mondo brulicante di vita e di visioni, nascoste in una fascia sottocutanea dell'esperienza. C'è una pianura spazzata dal vento (*Le vent dans la plaine*), c'è una violenta corrente occidentale che si porta dietro tutto il fascino di un mondo lontano (*Ce qu'a vu le vent d'Ouest*), c'è una distesa di neve, fatta di tritoni scricchiolanti e di melodie congelate, nella quale si stagliano alcune orme lasciate da un passante misterioso (*Des pas sur la neige*), c'è un'incursione nella cultura partenopea con una tarantella che emerge da uno stato di dormiveglia (*Les collines d'Anacapri*), c'è un brano ambiguo fin dal titolo (*Voiles* che in francese significa sia 'vele' che 'veli'), c'è un organo che tenta di riemergere con i suoi accordi dalle profondità degli abissi (*La cathédrale engloutie*), e ci sono alcune allusioni al folklore spagnolo (*La puerta del vino*, *La sérénade interrompue*). Esemplare il brano intitolato *Les sons et les parfums tournent dans l'air*, che riprende un verso di Baudelaire (da *Harmonie du soir*); Debussy lo usa per alludere alla massima ambizione dell'arte: quel corto-circuito tra settori sensoriali diversi (l'olfatto e l'udito, in questo caso) che in musica è possibile solo scavando nella dimensione inconscia dell'ascolto.

## L'orchestra

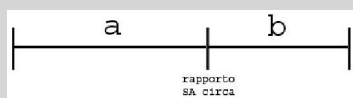
Debussy aveva anche una grande sensibilità per la scrittura orchestrale. La sue composizioni riescono ad accarezzare le orecchie dell'ascoltatore, come se fossero scritte su una superficie di seta. Questa sensazione deriva da una straordinaria arte della strumentazione: Debussy sapeva sempre quali impasti timbrici ottenere per dare una tinta velata alla sua musica.





Il primo grande lavoro per orchestra è il *Prélude à l'Après-midi d'un faune* (1894), ispirato all'omonimo componimento poetico di Mallarmé. Il testo allude al caldo pomeriggio di un fauno, che si lascia cullare dalla sensuale visione delle ninfe; e la musica, fin dal richiamo iniziale del flauto, il simbolo della sessualità primitiva incarnata dal fauno, dà l'impressione di trasformarsi in profumo inebriante. Debussy porta l'ascoltatore a perdere contatto con la dimensione razionale, per avvolgere la sua emotività di una seduzione ubriacante.

### Debussy al goniometro



Secondo lo studioso Roy Howat diverse opere di Debussy sarebbero basate sulle proporzioni della sezione aurea. Il rapporto tra due porzioni di partitura (A, B),

che definiscono altrettante partizioni formali, sarebbe estremamente vicino alla seguente formula  $a:b=(a+b):a$ . Ossia: la frazione tra il numero di battute della sezione A e della sezione B definirebbe un valore sistematicamente vicino a quello della sezione aurea.

Howat ritiene che il rapporto prediletto da Debussy per costruire le varie aree formali delle sue composizioni sarebbe sistematicamente vicino a 5/3: la sezione A sarebbe sempre circa 5/3 della sezione B.

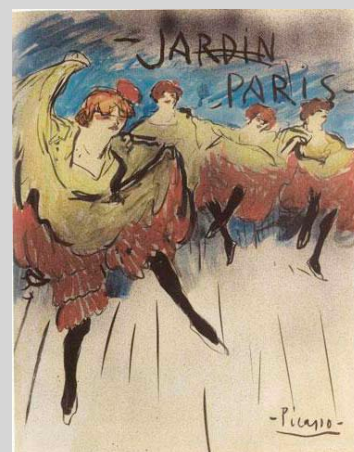


I *Nocturnes* (1900-1901) da sempre sollevano un confronto con l'omonima raccolta del pittore James Whistler: studi sul grigio, come disse lo stesso Debussy, che hanno certamente qualcosa in comune con le tele nebbiose dell'artista americano. Il primo brano si intitola *Nuages* e cerca di cogliere, stando alle parole dello stesso compositore «l'aspetto immutabile del cielo, con la marcia lenta e malinconica delle nuvole, che finisce in un'agonia grigia, dolcemente venata di bianco». *Fêtes* cerca di mettere in musica il ricordo sbiadito di una festa al Bois de Boulogne, solcata dal passaggio di un corteo militare. Mentre *Sirènes* chiude la raccolta evocando un paesaggio marino, attraversato dal canto misterioso delle sirene (un coro femminile, che emette solo vocalizzi, integrato in orchestra come se fosse un elemento dell'organico strumentale).

Con *La Mer* (1905) Debussy raggiunse il culmine del suo talento orchestrale. La maggior parte dei primi ascoltatori non riuscì a cogliere riferimenti espliciti al mare nella composizione: molti parlarono di musica assoluta, del tutto priva di potere descrittivo. Ma Debussy con *La Mer* era giunto a definire perfettamente i confini della sua poetica. Non aveva mai sopportato quelle composizioni nelle quali l'ascoltatore viene guidato verso immagini precise, come se osservasse un album di fotografie o una pellicola cinematografica. Con quest'opera, che ora sembra alludere alla liquidità della distesa marina, ora contraddice ogni riferimento al mondo

empirico, aveva finalmente trovato la ricetta per stimolare l'immaginazione dell'ascoltatore, senza pilotarla in una direzione precisa: «Ho del mare infiniti ricordi - scriveva lo stesso Debussy - e questo vale più della realtà il cui fascino soffoca troppo il nostro pensiero». Non a caso i tre movimenti dell'opera sono definiti in partitura «schizzi sinfonici»: ovvero allusioni abbozzate a un mondo visivo, da lasciare al completamento soggettivo dell'ascoltatore.

La ricerca condotta ne *La Mer* trovò un seguito nel trittico di *Images*, pubblicate integralmente nel 1911. Tra i brani contenuti nella raccolta spicca il pannello intitolato *Ibèria*, che cerca di far rivivere tutto il variopinto mondo culturale spagnolo. Anche in questo caso, tuttavia, non si tratta di una pedissequa descrizione dei ritmi e delle melodie iberiche, ma di un raffinato quadro sonoro che trasforma il tema esotico in un ricordo sfuggente e scivoloso.



### Debussy in Spagna

Debussy era un viaggiatore piuttosto pigro. Per lui il mondo iberico, in particolare, era più un paesaggio d'atelier che una vera e propria conoscenza diretta: un solo pomeriggio a San Sebastian nel 1880 fu il massimo che egli si concesse al di sotto dei Pirenei. Ma la Spagna ronzava nelle sue orecchie fin dai tempi delle *mélodies* giovanili, in diversi casi era stata il soggetto di importanti composizioni pianistiche (*La soirée dans Grenade*, per esempio), e nel 1910 divenne la cornice del trittico sinfonico *Ibèria*. La ragione è piuttosto semplice: la Spagna era di

casa a Parigi all'inizio del Novecento. Per le strade della capitale francese circolavano quotidianamente spagnoli autentici come Manuel de Falla, Isaac Albéniz o Pablo Picasso. Ecco perché Debussy non aveva alcun bisogno di fare la valigia per conoscere da vicino la cultura iberica.

L'ultima grande opera orchestrale di Debussy è legata al mondo del balletto. Il titolo *Jeux* (1913) rimanda a un soggetto ideato dal ballerino russo Nijinsky, nel quale prende forma un *ménage à trois* con due giovani donne e un ragazzo nei pressi di un campo da tennis. Il soggetto stimolò la creatività del compositore nella direzione dell'ambiguità, e il risultato è un brano che scorre senza definire o confermare mai nessun tema o nessuna architettura formale, e lasciando il fruitore immerso in un clima di suggestiva incertezza. Proprio per questo motivo *Jeux* sarebbe diventato un modello per molti compositori delle generazioni successive.



## Il teatro

Nato in una Parigi che era soffocata dal teatro di Wagner e dei compositori francesi di fine Ottocento (Gustave Charpentier e Jules Massenet in testa), Debussy fu costretto a una ricerca approfondita per trovare una nuova via operistica. Il repertorio alla moda era definito da alcune caratteristiche fondamentali: forte identificazione emotiva tra personaggi e spettatore, chiarezza comunicativa guidata da una fitta trama di motivi conduttori, organico sinfonico pronto a rombare sotto alle voci dei solisti, predominio della musica sulle parole, inclinazione ai sentimenti forti e condivisi. Tutto questo sistema drammaturgico a Debussy sembrava invecchiato in maniera irreversibile. Ci voleva una spallata alle solite forme del melodramma europeo, ma soprattutto ci voleva un testo che stimolasse la riforma del repertorio.

Fu provvidenziale dunque il *Pelléas et Mélisande* del poeta belga Maurice Maeterlinck: Debussy lo conobbe nel 1893, proprio nel periodo immediatamente successivo alla passione wagneriana. Quel dramma in prosa gli sembrò subito l'occasione ideale per imboccare una nuova strada: personaggi misteriosi e sfuggenti, una trama appena abbozzata, un ambiente surreale senza tempo e senza spazio, un distacco suggestivo dal mondo magico della scena, un dialogo illogico come quello di un sogno. Quel poeta «che diceva le cose a metà» apparve perfetto a un Debussy che andava con ostinazione alla ricerca dell'allusione sfumata: «Non luoghi stabiliti, non date prefissate. Niente grandi scene. Nessuna pressione sul musicista che deve dar corpo e completare l'opera del poeta. Personaggi che non discutono, ma subiscono la vita e il destino».

Un breve sguardo alla trama rende subito l'idea del carattere simbolista del *Pelléas et Mélisande*. La sostanza dell'azione apparentemente sembrerebbe alludere al solito vecchio triangolo amoroso: c'è una donna affascinante (Mélisande), c'è un marito più anziano e sospettoso (Golaud), e un giovane corteggiatore (Pelléas). Ma nessuno di questi tre personaggi ha niente in comune con il sistema tradizionale. Mélisande è una «principessa lontana» (così si definisce in apertura); nella prima scena compare dispersa in un parco, ma non ha memoria del suo passato, non sa nulla delle sue origini e sembra venire da un altro pianeta. Golaud non è certo il marito geloso che prende in mano il pugnale, come Otello, non appena scopre la tresca della moglie. E Pelléas non fa nulla per provocare un adulterio che sembra scritto nel destino.

Anche l'azione non ha nulla della linearità ottocentesca: una scena nel bosco, una nella torre (con Mélisande che lascia scivolare i suoi lunghissimi capelli tra le mani di Pelléas), una nei sotterranei del castello, una nel parco, una in una grotta. Ma tutto avanza in maniera discontinua, senza un collegamento lineare. Pelléas e Mélisande si scambiano un bacio furtivo in giardino; poi lei fa cadere il suo anello nuziale in un pozzo,

e da quel momento prova un morboso interesse nei confronti dell'acqua. Golaud non tarda a scoprire la tresca, ma vive l'adulterio con distacco, come se si rassegnasse ad accettare un evento prevedibile. E anche la morte di Mélisande, su cui si chiude l'opera, ha qualcosa di misterioso: una sorta di ritorno leggero in un mondo inafferrabile.

Debussy legge tutto questo con grande ammirazione, e inventa un linguaggio musicale del tutto innovativo, che accompagna delicatamente le emozioni dei personaggi, lasciando emergere la parola laddove questa deve essere protagonista, accennando ai sentimenti senza descriverli con precisione minuziosa, cercando un contatto diretto tra canto e recitazione. Il risultato è estremamente suggestivo, perfetto per esprimere l'atmosfera misteriosa che prende forma in scena, e per portare anche a teatro il linguaggio allusivo del simbolismo.

La prima rappresentazione del *Pelléas et Mélisande* avvenne all'Opéra Comique il 30 aprile del 1902. La rappresentazione fece molto rumore: la platea si trasformò in una specie di bolgia, fatta di insulti, risate beffarde, pesanti ingiurie rivolte al compositore; ma dalla galleria arrivarono i commenti entusiastici degli Apaches, il gruppo di musicisti capeggiato da Maurice Ravel, e di alcuni critici illustri (Pierre Lalo in testa, dalle colonne del «Temps»), che videro nella scrittura tutta sfumature e parole non dette di Debussy la giusta reazione a quell'egemonia del teatro wagneriano che da tempo opprimeva l'inventiva degli operisti francesi.

Dopo il *Pelléas et Mélisande* Debussy non sarebbe più riuscito a tornare sul terreno del teatro con la stessa convinzione. Quell'opera profetica sarebbe rimasta l'unica del suo catalogo, nonostante diversi altri progetti (in particolare una serie di lavori preparatori basati sulla novella di Edgar Allan Poe, *La caduta di Casa Usher*). Gli unici altri lavori teatrali rimasti consistono in musiche di scena (il già citato *Martyre de Saint Sébastien*) e balletti (*Khamma* e *Jeux*).

## Che cosa hanno detto di lui

Dopo la morte di Debussy, nel 1918, la Francia reagì violentemente alla *debussyste*. Il letterato Cocteau e il gruppo di musicisti dei *Six* (Poulenc, Milhaud, Tailleferre, Auric, Durey e Honegger) indicarono una strada nuova, lastricata però di elementi tradizionali, e l'avanzata dell'epidemia si placò per qualche tempo. Era quello il momento di sconfinare, di raggiungere nuovi pubblici: esemplare il caso della *Mer*, che nel 1921 sbarcava in Svezia e nel 1927 conquistava addirittura Tokyo. Anche l'Italia entrava in contatto con il virus: basti pensare all'apprezzamento di Arturo Toscanini per Debussy, o al primato di Andrea Della Corte, che nel 1921 dalle colonne della «Stampa» batteva anche le testate francesi nel recensire la prima edizione del *Monsieur Croche*, il volume contenente



tutte le recensioni firmate da Debussy.

La vera propagazione della *debussyste*, però, avvenne soprattutto nella seconda metà del Novecento. Tutti vi trovavano qualcosa capace di testimoniare l'avviamento di un nuovo percorso. Il compositore Olivier Messiaen leggeva in Debussy un modo inesplorato di trattare la modalità, Pierre Boulez sentiva in *Jeux* la prima concezione moderna del tempo musicale, lo studioso Jean Barraqué individuava nella *Mer* la «nascita delle forme aperte», e decine di musicologi si spaccavano la testa per trovare il segreto di quegli accordi così dolci e insieme dissonanti. Il morbo aveva infettato le scrivanie dei compositori e degli studiosi, che continuavano ad ammalarsi per analizzare un repertorio pieno di enigmi.

Intorno alla fine del Novecento sono venute fuori le grandi operazioni musicologiche: nel 1985 il progetto, ancora in corso, di realizzare l'edizione critica dell'intero *corpus* debussiano per Durand-Salabert, la raccolta in un solo volume, completata solo nel 2005 per Gallimard, di tutta la corrispondenza generale, e la fondazione nel 1972 del Centre de Documentation «Claude Debussy», dedito a sviluppare gli studi di settore. Tutte iniziative dietro alle quali c'era lo zampino di François Lesure, il musicologo che ha speso tutta la sua vita a studiare un compositore all'apice del canone occidentale.

Nel 2012 ricorrevano i centocinquanta anni dalla nascita di Debussy. L'evento ha giustamente lasciato il segno. Ma tutto, naturalmente, si è svolto all'insegna della moderazione: senza tappeti rossi e squilli di trombe. Debussy, che nel 1903 aveva rifiutato di comparire sulla copertina del «Monde Musical» per garantirsi il privilegio di andare in giro senza essere riconosciuto, probabilmente avrebbe apprezzato.

Parigi è stata senza dubbio in prima linea: alla Cité de la Musique è andata in scena un'interessante produzione del *Martyre de Saint-Sébastien*, l'Opéra Bastille non si è fatta scappare l'occasione di riproporre il *Pelléas* con la direzione di Philippe Jordan, la Salle Pleyel ha affidato una celebrazione a Myung-Whun Chung, e il Centre «Claude Debussy» ha messo in piedi, all'inizio di febbraio, un convegno monografico a cui hanno partecipato studiosi da tutto il mondo. Anche altrove sono nate iniziative importanti: un convegno dedicato all'eredità di Debussy all'Università di Montréal, diverse integrali dell'opera pianistica di Debussy (a Toulouse e Liegi, ad esempio), e un disco davvero interessante, affidato alla voce di Nathalie Dessay, che prevede addirittura quattro *mélodies* inedite. Senza dimenticare, ovviamente, le proposte italiane, come l'omaggio di Santa Cecilia (13 aprile), la maratona del Maggio Musicale Fiorentino, o le integrali pianistiche realizzate da MiTo - Settembre Musica e il Teatro alla Scala. Sono passati centocinquanta anni, ma la *debussyste*, evidentemente, continua a mietere vittime.



## Glossario

<b>Accordo</b>	Sovrapposizione simultanea di tre o più suoni diversi.
<b>Citazione</b>	Ripresa di un tema musicale già presente in altre composizioni, o in altri movimenti della stessa composizione.
<b>Drammaturgia</b>	L'insieme delle caratteristiche tecniche grazie alle quali si determina l'originalità di un dramma. Nelle opere liriche la drammaturgia riguarda principalmente il rapporto tra musica e testo.
<b>Forma</b>	Architettura di una composizione, intesa come suddivisione e articolazione interna di un brano musicale. Nella storia della musica esistono alcune forme ricorrenti (sonata, fuga, concerto solistico, suite, etc.) che utilizzano strutture e proporzioni condivise.
<b>Melodramma</b>	Opera teatrale che prevede l'intervento (parziale o esclusivo) di parti musicali cantate.
<b>Motivi conduttori (Leitmotive)</b>	Temi ricorrenti che il compositore intende associare a precisi elementi scenici (personaggi, oggetti o concetti rappresentati in scena).
<b>Repertorio</b>	Insieme coerente di opere appartenenti allo stesso genere.
<b>Scala</b>	Successione di note a intervalli stabiliti, che parte da una nota prescelta (detta tonica) e tocca i sette gradi successivi.
<b>Sonata da camera</b>	Composizione per piccolo organico (nel caso di Debussy, solo due o tre strumenti), particolarmente adatta per l'esecuzione in ambienti raccolti.





## Strumentazione

Distribuzione e organizzazione dei diversi strumenti impiegati nell'organico di una composizione musicale. Il termine è generalmente usato come sinonimo di orchestrazione.

## Tema

Successione di note sufficientemente caratterizzata da diventare una delle idee fondanti di tutta la composizione musicale. Tale elemento si presta a elaborazioni di vario tipo, che ne modificano in parte la fisionomia e l'espressività.

## Timbro

Caratteristica del suono che consente di identificarne la fonte. Tale parametro, dato dalla propagazione dei suoni armonici, non è misurabile con un sistema di valori, ma consente di attribuire l'origine (strumentale, vocale o rumoristica) a una vibrazione acustica.



## Andrea Malvano

È diplomato in Pianoforte e laureato in Lettere moderne, ha conseguito un master a Lione e un Dottorato di ricerca presso l'Università di Torino. È autore di due libri pubblicati nella collana Edt-De Sono (*Voci da Lontano* e *L'Ascolto di Debussy*) e uno per Albisani (*Debussy. La mer*). Giornalista pubblicista, scrive su «La Stampa», «Amadeus», «Il Giornale della Musica», «Sistema Musica». Collabora come musicologo con il Teatro alla Scala, il Teatro Regio, l'Unione Musicale, MiTo Settembre Musica, le Settimane Barocche di Brescia, il Festival di Levanto. È stato consulente della Città di Torino per il progetto "Di classe in classica".

È coordinatore editoriale della De Sono. Ha insegnato Storia ed Estetica Musicale nel Conservatorio di Torino. Attualmente è ricercatore presso l'Università di Torino e coordinatore scientifico di un progetto di ricerca finanziato dal MIUR e dedicato all'archivio musicale dell'Orchestra Rai.