

 conservatorio

Quaderni del Conservatorio
della Svizzera italiana

Didattica musicale e ricerca - 2021

A cura di Massimo Zicari

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



Libreria Musicale Italiana



PDF

I nostri PDF sono per esclusivo uso personale. Possono essere copiati senza restrizioni sugli apparecchi dell'utente che li ha acquistati (computer, tablet o smartphone). Possono essere inviati come titoli di valutazione scientifica e curricolare, ma non possono essere ceduti a terzi senza una autorizzazione scritta dell'editore e non possono essere stampati se non per uso strettamente individuale. Tutti i diritti sono riservati.

Su academia.edu o altri portali simili (siti repository open access o a pagamento) è consentito pubblicare soltanto il frontespizio del volume o del saggio, l'eventuale abstract e fino a quattro pagine del testo. La LIM può fornire a richiesta un pdf formattato per questi scopi con il link alla sezione del suo sito dove il saggio può essere acquistato in versione cartacea e/o digitale. È esplicitamente vietato pubblicare in academia.edu o altri portali simili il pdf completo, anche in bozza.

Our PDF are meant for strictly personal use. They can be copied without restrictions on all the devices of the user who purchased them (computer, tablet or smartphone). They can be sent as scientific and curricular evaluation titles, but they cannot be transferred to third parties without a written explicit authorization from the publisher, and can be printed only for strictly individual use. All rights reserved.

On academia.edu or other similar websites (open access or paid repository sites) it is allowed to publish only the title page of the volume or essay, the possible abstract and up to four pages of the text. The LIM can supply, on request, a pdf formatted for these purposes with the link to the section of its site where the essay can be purchased in paper and/or in pdf version. It is explicitly forbidden to publish the complete pdf in academia.edu or other similar portals, even in draft.

Quaderni del Conservatorio della Svizzera italiana
A cura di Massimo Zicari
N. 1

Editore responsabile: Massimo Zicari

Comitato editoriale

- Stefano Bragetti (area pedagogica)
- Matteo Piricò (scienze dell'educazione e didattica della musica)
- Nadir Vassena (area teoria e composizione)
- Lorenzo Micheli (area performance)
- Massimo Zicari (area ricerca)
- Christoph Brenner, Direttore SUM (membro di diritto)

Comitato scientifico

- Thomas Bolliger (Haute École de Musique de Genève)
- Michele Biasutti (Università di Padova)
- Constance Frei (Università di Losanna)
- Renato Meucci (Università degli Studi di Milano)

Conservatorio della Svizzera italiana, via Soldino 9, 6900 Lugano.

www.conservatorio.ch

quaderni@conservatorio.ch

+41 (0)91 960 30 40

Studio grafico: Federica Basso

Redazione, grafica e layout: Paola Menchetti, Ugo Giani

© 2022 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca

lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma (elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro) senza il permesso scritto dell'editore.

ISBN 978-88-5543-135-4

DIDATTICA MUSICALE E RICERCA – 2021

SOMMARIO

- 7 *Musica e innovazione* di Christoph Brenner
- 9 *Introduzione* di Massimo Zicari
- 17 *L'improvvisazione nell'insegnamento della chitarra classica: una prospettiva olistica*
Eni Lulja
- 43 *La monodia non accompagnata nella didattica del canto: Tre laudi dal Codice di Cortona*
Lorenza Donadini Camarca
- 65 *L'educazione sensoriale nella didattica pianistica: un percorso tra sperimentazione e creatività*
Bruna Di Virgilio
- 99 *Il diario collaborativo per lo sviluppo di meccanismi autoregolatori nello studio del pianoforte*
Gloria Cianchetta
- 125 *Claude Debussy: Préludes*
Bruno Zanolini
- 143 *I Sacri Rimbombi di Pace e di Guerra di Francesco Vignali, Maestro di Cappella nella Terra di Casalmaggiore. Genesi e interpretazione di una raccolta sacra di area padana nell'era di Monteverdi*
Riccardo Ronda
- 173 *Il 'ponte' come metafora per la didattica della storia della musica. Riflessioni preliminari e spunti operativi*
Matteo Piricò

MUSICA E INNOVAZIONE

Da dove arriva l'innovazione nella musica? È un semplice frutto del processo creativo? È condizionato essenzialmente dal contesto storico? E qual è il contributo della Ricerca artistica? E, soprattutto, cos'è la "Ricerca artistica"?

Con il primo numero dei suoi "Quaderni" il Conservatorio della Svizzera italiana non intende rispondere a queste domande, bensì dare un contributo pragmatico, di fronte ad un quesito pratico che ci siamo posti sin dalla presentazione dei primi progetti presentati nell'ambito del Master di pedagogia musicale nel 2010: come riusciamo a valorizzare quegli elementi innovativi che riscontriamo in tanti progetti Master e che finiscono nei cassetti anziché impattare sullo sviluppo della didattica strumentale e vocale? E come riusciamo a trasformare il triangolo arte – innovazione – ricerca in un circolo virtuoso?

In questo primo numero sono contenuti gli articoli derivanti da quattro progetti nati all'interno del Master di pedagogia strumentale e vocale. Progetti che sollevano delle domande interessanti. Progetti che sono frutto di uno spirito curioso e critico. Progetti che si basano su comprovate competenze disciplinari, sostenute da un uso responsabile degli strumenti della ricerca scientifica. Progetti che, in un modo o nell'altro, contengono elementi innovativi. Elementi innovativi che, speriamo, possano essere ripresi da terzi, contribuendo all'innovazione nella didattica strumentale e vocale.

Completano questa prima edizione un progetto ad indirizzo più musicologico uscito dal "modulo ricerca" – ovvero uno spazio didattico finalizzato all'indagine e all'esplorazione di questioni musicali trasversali ai diversi percorsi di formazione – nonché i testi di due docenti, che ringraziamo per aver voluto arricchire questo primo numero con il loro contributo.

Christoph Brenner

INTRODUZIONE

Sono trascorsi più di quindici anni da quando, insieme a Harvey Sachs, pubblicavamo a quattro mani un breve volume dal titolo ambizioso: *Formazione musicale tra università e mercato, società e arte. Il Conservatorio della Svizzera italiana*.¹ Si trattava di una specie di *Festschrift* istituzionale, col quale celebrare una serie di traguardi che il Conservatorio della Svizzera italiana aveva appena raggiunto: tra il 1999 ed il 2000 era stata costituita la Scuola Universitaria e nel 2005 era arrivato il riconoscimento dei corsi di laurea da parte della Conferenza dei direttori della pubblica educazione CDPE (l'accreditamento dei Master, questa volta da parte della Confederazione, sarebbe arrivato sei anni più tardi). Proprio nel 2006 si sarebbe giunti all'affiliazione della Scuola Universitaria di Musica alla Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana (SUPSI), che portò all'integrazione della formazione musicale a livello universitario.

Con l'occasione, il volume voleva anche fare il punto su alcune sfide che si prospettavano all'orizzonte e che si sarebbero rivelate cruciali per gli sviluppi futuri: tra queste emergeva l'urgenza di inserire a pieno titolo la ricerca tra le proprie attività e definire, a livello istituzionale, la relazione tra i paradigmi dell'arte e quelli della scienza. Vale ricordare che erano gli anni in cui l'Europa intera si confrontava con la riforma della formazione universitaria avviata con la Dichiarazione di Bologna, che avrebbe condotto al modello Bachelor-Master e all'introduzione della ricerca nei conservatori di musica, nelle accademie d'arte e nelle scuole di teatro. Le scuole che si candidavano all'ottenimento del riconoscimento quale scuola universitaria dovevano dimostrare di essere dotate dell'infrastruttura e delle risorse necessarie per poter svolgere anche attività di ricerca.

Per chi lavorava in un'istituzione musicale si trattava di affrontare l'antica dicotomia tra *musicus* e *cantor*, ovvero, per usare ancora una volta le parole di Guido d'Arezzo, ricomporre la distanza tra chi sapeva tutto (o quasi) di qualcosa che non era in grado di fare, e chi sapeva fare qualcosa di cui non sapeva nulla (o quasi). In effetti, il secolo ventesimo ci consegnava una situazione che vedeva la formazione musicale divisa tra facoltà universitarie e conservatori: nelle prime dominava la musicologia (ovvero un pacchetto di materie prevalentemente orientate alla storiografia e all'analisi musicale) mentre i secondi si concentravano sulla preparazione professionale di cantanti e strumentisti, accompagnata da alcune nozioni di teoria, armonia e storia della musica.

1. HARVEY SACHS, MASSIMO ZICARI, *Formazione musicale tra università e mercato, società e arte. Il Conservatorio della Svizzera italiana*, Fontana Edizioni, Lugano 2006.

Il quadro di allora ha fornito le basi per un lavoro che negli anni successivi ha cercato non solo di produrre ricerca in ambito musicale che fosse di dignità pari (se non superiore) a quella svolta dalle istituzioni accademiche universitarie, ma soprattutto di dimostrare che fosse possibile costruire e radicare una cultura della riflessione e dell'approfondimento all'interno di un'istituzione che, per definizione, era tradizionalmente orientata alla saggezza del fare.

A distanza di oltre vent'anni dall'inizio di questa trasformazione, la pubblicazione dei *Quaderni* rappresenta un importante traguardo. I *Quaderni* segnano il raggiungimento del livello di maturazione necessario per produrre all'interno di una istituzione come la nostra lavori caratterizzati da una profonda attenzione alle questioni della pratica musicale — proprio a partire dalle attività didattiche e dai differenti ambiti operativi della scuola stessa — e al contempo dal rigore metodologico che caratterizza una pubblicazione che abbia valore accademico. Al tempo stesso, i *Quaderni* vogliono rappresentare un punto di partenza ed un incentivo alla produzione di contributi che abbiano nella scrittura il momento di incontro tra riflessione, verifica sistematica e rilevanza pratica.

A questo primo volume è anche delegato il non facile compito di tracciare i contorni e definire la portata di un prodotto editoriale che ha bisogno di collocarsi all'interno di un mercato in rapida evoluzione, non da ultimo grazie alla diffusione digitale e all'affermazione dell'Open Science. Quale mercato occuperà una collana come i *Quaderni*? Una prima risposta in tal senso arriva proprio dall'importanza che riconosciamo alle questioni che nascono dalla pratica e che siano sostenute da un'indagine rigorosa. La prima serve a garantire un ancoraggio forte ai bisogni che ruotano intorno al fare musica, nelle tre dimensioni della didattica, della prassi esecutiva, della composizione musicale (queste sono al centro di una istituzione come il Conservatorio della Svizzera italiana e rappresentano al tempo stesso il terreno di incontro tra teoria e pratica, tra *musicus* e *cantor*). D'altra parte, un'indagine rigorosa è condizione imprescindibile per fornire risposte che siano valide, corrette, credibili, e che vadano oltre i miti e le facili certezze di cui il mondo dell'arte così spesso ancora si nutre. I *Quaderni* hanno l'ambizione di indagare con rigore problemi pratici e presentarne i risultati in una lingua comprensibile: questa esigenza nasce dal divario che spesso ancora si osserva ogniqualvolta la musicologia (intesa nella sua accezione più ampia) non riesca a mediare tra i molti inevitabili tecnicismi derivanti dall'elevato livello di specializzazione richiesto dagli argomenti trattati, e le esigenze dei possibili destinatari, siano essi studenti, insegnanti, giovani professionisti o affermati concertisti.

Un terreno particolarmente fertile sembra essere quello della didattica vocale e strumentale, che soffre ancor oggi di un vistoso ritardo se confrontata con l'educazione musicale e, più in generale, con le scienze dell'educazione. Questo ritardo si tocca con mano quando si guarda alla letteratura di riferimento per i vari ambiti di insegnamento, sia a livello elementare sia a livello avanzato, e se si osserva come, soprattutto per alcuni strumenti, i metodi della tradizione ottocentesca continuano

a mantenere una posizione assolutamente centrale. Quanto ha attecchito, nelle nostre classi, la riflessione sulla motivazione, sui modelli di apprendimento, sull'autoregolazione, sulla memoria di cui leggiamo sui periodici specializzati? In che misura questo prezioso bagaglio di conoscenze ha fatto stabilmente ingresso nelle nostre classi? Come possiamo facilitare il trasferimento delle competenze e tradurre in strumenti operativi questo bagaglio? Rispetto ad altri *Quaderni* pure presenti nel panorama di lingua italiana, questa collana vuole quindi profilarsi per l'ambizione di riuscire a rispondere alle sfide della didattica e della pratica musicale attraverso l'uso di strumenti adeguati di lettura e di analisi, in una lingua accessibile.

Nella stessa direzione va letta la scelta di uscire nel doppio formato, digitale e cartaceo, il primo disponibile in 'Open Access' e il secondo 'Print on demand'. È sotto gli occhi di tutti come internet, le banche dati e la politica dell'Open Science stiano rivoluzionando non soltanto il mondo dell'editoria in ambito accademico, ma il modo stesso di fare ricerca. Siamo di fronte ad una rivoluzione culturale che si basa sull'accesso istantaneo e globale a fonti e risorse di ogni genere, comprese quelle musicali, dai manoscritti antichi ai più recenti articoli e studi monografici, passando dai trattati strumentali e vocali del Settecento e dell'Ottocento. Il consumo di testi scientifici e accademici ha subito un'accelerazione straordinaria e l'aumento iperbolico di risorse online spinge inesorabilmente la stampa cartacea ai margini della scena. In tal senso, una collana che voltasse le spalle alla sfida digitale sarebbe condannata a quella stessa marginalità di cui soffre internazionalmente il giornalismo della carta stampata.

L'Open Access ha poi determinato la svolta più recente e, per certi versi, radicale: si tratta di una politica volta a rendere i risultati ed i dati della ricerca scientifica sempre più aperti ed accessibili. Alla base vi è il principio secondo cui questi risultati appartengono alla collettività se i fondi che hanno reso possibile la ricerca provengono dal denaro pubblico. Questo principio riguarda non soltanto le pubblicazioni che presentano i risultati della ricerca, nella forma di articoli, volumi monografici, curatele e quant'altro, ma anche i dati sui quali quei risultati si basano, e che devono essere messi a disposizione di tutti allo scopo di facilitare la replicabilità degli studi e permettere ulteriori progressi della scienza. Si tratta di un processo di democratizzazione che vorrebbe condurre, non da ultimo, ad un più alto livello di innovazione e ad un sempre maggiore impatto sulla nostra società. Di fronte all'accelerazione e alla portata di questo fenomeno, che in Svizzera è fortemente sostenuto dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica (Schweizerischer Nationalfonds), questa nuova collana non poteva non raccogliere la sfida etica, e non solo tecnologica, offerta dall'Open Access.

I contributi raccolti in questo primo volume riflettono le diverse anime dell'istituzione all'interno della quale sono maturati e si collocano in varia misura intorno al tema che è più centrale per una scuola: l'insegnamento. I primi quattro articoli nascono infatti dai lavori del Master of Arts in Music Pedagogy, ovvero la laurea

di secondo livello in pedagogia musicale. Eni Lulja, Lorenza Donadini Camarca, Bruna Di Virgilio e Gloria Cianchetta affrontano questioni che nascono all'interno di una formazione che vuole avere nell'aula d'insegnamento non soltanto una palestra formativa, ma soprattutto un luogo di osservazione e di cambiamento. Il contributo di Riccardo Ronda è il frutto di un lavoro di indagine condotto all'interno del modulo di ricerca, che offre agli studenti l'opportunità di conciliare i propri interessi e sviluppare importanti competenze metodologiche, in questo caso quelle della storiografia musicale. I contributi di due docenti di comprovata esperienza, Bruno Zanolini e Matteo Piricò completano questa prima uscita allargando lo sguardo su questioni di analisi e di didattica dell'educazione musicale.

Più precisamente, Eni Lulja, chitarrista, si concentra sulla pratica improvvisativa e presenta un'esperienza didattica durata tre mesi, destinata a tre allievi principianti di chitarra classica, intesa a verificare se l'uso di strategie improvvisative all'interno di una lezione individuale possa favorire lo sviluppo di competenze armoniche, melodiche e di ascolto. A premessa di tale contributo vi è la constatazione per cui l'improvvisazione continua ad assumere un ruolo marginale nell'insegnamento strumentale, dominato invece da strategie di tipo frontale e basate sulla lettura del testo e sull'interpretazione del repertorio di riferimento. L'improvvisazione diventa lo strumento con cui sviluppare negli allievi importanti competenze musicali legate, tra l'altro, alla comprensione delle principali funzioni armoniche e alla loro relazione con la melodia. A ciò si aggiunga l'importanza che un approccio di tipo euristico-partecipativo riveste nello sviluppo della motivazione, rispetto a quello frontale e direttivo che spesso prevale tra noi insegnanti. Una strategia basata sulla esplorazione dei materiali e sulla collaborazione all'apprendimento arricchisce il momento della lezione stimolando non solo la creatività e la curiosità dell'allievo, ma anche la sua libertà creativa ed espressiva, a tutto vantaggio delle competenze strumentali e musicali di base.

Il secondo contributo, firmato da Lorenza Donadini Camarca, condivide con il primo la ricerca di approcci didattici che si situano ai confini di quello canonico, allo scopo di allargare la prospettiva e motivare gli allievi. In questo caso si tratta di un'esperienza di insegnamento il cui obiettivo era verificare se la lauda medievale, ovvero un materiale monodico senza accompagnamento e senza misura ritmica, potesse costituire un valido strumento didattico da affiancare al repertorio tradizionale nelle lezioni di canto con allievi principianti. Alla base vi era l'idea che alcune laudi appositamente scelte potessero aiutare l'allievo a familiarizzare con la musica modale, ad affinare la stabilità dell'intonazione, a cercare le inflessioni ritmiche legate alla prosodia e al significato del testo e ad usare i movimenti del corpo per aiutare a gestire il respiro e a rendere armonioso l'andamento delle frasi.

L'articolo di Bruna Di Virgilio solleva una questione importante e richiama l'attenzione del lettore su alcuni limiti che emergono tra le pieghe della nostra lunga e per certi versi gloriosa tradizione didattica. Il tecnicismo, la reiterazione finalizzata all'acquisizione meccanica di competenze motorie, la scelta di un repertorio

limitato e sempre uguale, così come la poca duttilità dei materiali didattici rendono necessario un ripensamento profondo dell'insegnamento, nell'ottica di una proposta inclusiva e creativa che renda il bambino protagonista del processo di apprendimento. Al centro di questa analisi vi è una proposta didattica che affronta l'insegnamento del pianoforte integrando l'educazione tattile con il gesto musicale, l'esplorazione sensoriale con l'immaginario sonoro e lo sviluppo creativo del bambino. Si tratta di un approccio basato sull'educazione sensoriale maturata intorno a Bruno Munari (1907–1998), il cui lavoro di educatore era alimentato dal desiderio di dare ai bambini gli strumenti per sviluppare un'intelligenza aperta, capace di pensiero divergente e di spirito critico. Il valore di una proposta di questo tipo diventa tanto più evidente se si pensa al fatto che, soprattutto a livello elementare, l'insegnamento del pianoforte (ma lo stesso vale per tutti gli altri strumenti musicali) assume una fortissima valenza educativa. In un certo senso, questo contributo ci aiuta a ricordarci che la musica è uno strumento per l'educazione e lo sviluppo del bambino, e non, al contrario, un obiettivo in funzione del quale modellare il bambino ad immagine e somiglianza dei grandi interpreti.

Analogamente, il lavoro di Gloria Cianchetta punta il dito sulla necessità di sviluppare un repertorio di strategie di studio efficaci, che l'allievo potrà valutare e sviluppare criticamente allo scopo non soltanto di raggiungere risultati musicali qualitativamente migliori ma, soprattutto, di accrescere la propria capacità auto-critica e autoriflessiva. La proposta didattica si basa sull'uso del diario collaborativo all'interno delle lezioni di pianoforte, uno strumento semplice ma di grande utilità per portare insegnante ed allievo a confrontarsi sulle numerose possibili soluzioni allo stesso problema musicale. Anche in questo caso si pone l'accento sull'opportunità di affrontare l'insegnamento in maniera più collaborativa ed aperta e abbandonare l'approccio direttivo e frontale che più spesso caratterizza le nostre lezioni di strumento. In questa prospettiva diventa cruciale la capacità dell'allievo di gestire lo studio a casa (autoregolazione), capacità spesso affidata alla buona volontà dell'allievo, ma non adeguatamente accompagnata dall'insegnante per mezzo di strumenti di lavoro adeguati.

Appare chiaro come questi primi contributi condividano l'esigenza di aggiornare l'approccio allo studio e all'insegnamento di uno strumento musicale scardinando alcune abitudini e ripensando un modello che, per quanto efficace, mostra i suoi limiti soprattutto con allievi di livello elementare.

Il contributo di Bruno Zanolini rientra invece in un ambito che già molti anni fa avevamo definito come "teoria musicale applicata". Si tratta ancora una volta di ridurre quanto più possibile la distanza tra la teoria e la pratica, in questo caso tra l'analisi musicale e lo studio del repertorio. Al centro di questo articolo vi sono i *Préludes* di Claude Debussy, una pietra angolare del repertorio pianistico e allo stesso tempo un raffinatissimo esercizio compositivo, al centro di istanze estetiche e linguistiche eclettiche. Definite le coordinate utili ad una prima contestualizzazione della figura di Debussy, Zanolini si concentra sugli strumenti compositivi

utilizzati nei suoi *Préludes*, dalle scale modali a quelle difettive, eventualmente di origine asiatica, al cromatismo, usati in modi diversi e con una fortissima valenza evocativa. Questi strumenti di lettura si offrono al pianista fornendo indicazioni interpretative tanto più preziose quanto più ricco è il linguaggio utilizzato dal compositore.

Riccardo Ronda esplora una pagina affascinante e ancora poco nota del primo barocco italiano, occupandosi della figura di Francesco Vignali, maestro di cappella nella Terra di Casalmaggiore e autore dei *Sacri Rimbombi di Pace e di Guerra* (1646). Si tratta di uno dei tanti compositori che ancora aspettano di essere recuperati dall'oblio, non foss'altro per testimoniare di una vitalità e di una ricchezza musicale senza eguali nella storia, in una cappella di insospettabile vivacità, in una area del cremonese che allora era sotto il controllo della famiglia Gonzaga, ai confini tra il Ducato di Mantova e quello di Milano. La sua raccolta intitolata *Sacri Rimbombi* contiene 16 mottetti *a più voci* e con basso continuo, il cui titolo rimanda a Claudio Monteverdi e ai suoi *Madrigali Guerrieri et Amorosì*. Dietro questi rimandi si trovano altri e più decisivi legami musicali: Vignali dimostra di essere aggiornato sulle novità del lavoro di Monteverdi e mostra di adottare lo stile concitato, la cui diffusione era già avvenuta anche in ambito sacro, insieme ad altri dispositivi espressivi, tra i quali la frammentazione estrema del tessuto metrico. I cambi di mensura e di agogica, indicati e frequentissimi, sono espressione della volontà di assegnare a ogni inciso un significato ed un gesto musicale precisi, segno di una modernità che guarda al teatro.

Conclude il volume un saggio di Matteo Piricò sulla didattica della storia della musica nella scuola secondaria di primo grado, che si concentra sulla questione della mediazione tra il repertorio "classico" e quello abitualmente frequentato dagli allievi preadolescenti e adolescenti delle nostre scuole dell'obbligo. Si tratta di una questione di grande rilevanza, qui riproposta in maniera articolata e, non da ultimo, alla luce della recente discussione sulla "decolonizzazione" del curriculum. La mediazione tra il patrimonio musicale occidentale basato sulla scrittura e le più recenti spinte pluraliste di matrice interculturale pongono l'insegnante di scuola media di fronte alle sfide e alle inevitabili scelte di campo che l'idea di una scuola inclusiva impone. Da qui l'esigenza di creare dei ponti tra la dimensione giovanile, che non è soltanto fatta di repertori di riferimento "altri" rispetto a quelli canonizzati dalla tradizione eurocolta, e gli obiettivi dell'insegnamento; in mancanza dei necessari connettori di senso, questi ultimi risultano vaghi, distanti, scollegati dal presente e dal vissuto quotidiano. Quest'ultimo contributo ha anche il merito di svelare al lettore una delle anime del Conservatorio, quella che si apre alle esigenze della formazione degli insegnanti delle scuole pubbliche attraverso un curriculum apposito. Il *Master of Arts SUPSI (doppio titolo) in Pedagogia musicale con specializzazione in Educazione musicale elementare e in Insegnamento dell'educazione musicale per il livello secondario I* è infatti un ciclo di studio che conduce al conseguimento di due titoli ed è proposto congiuntamente dal Conservatorio

Introduzione

della Svizzera italiana e dal Dipartimento formazione e apprendimento (DFA) della Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana. Questo percorso permette allo studente di ottenere al termine due diplomi, abilitanti all'insegnamento nel settore secondario I in tutta la Svizzera e nelle scuole elementari del Canton Ticino. Allo stesso tempo, questa formazione si offre quale fonte di stimoli, quesiti e indagini che valicano il limite dell'insegnamento strumentale per entrare nel regno dell'educazione musicale.

Questa introduzione non può concludersi senza alcuni doverosi ringraziamenti, il primo dei quali va agli autori dei contributi, il cui lavoro ci ha permesso di posare la prima pietra di quello che vorrebbe diventare un edificio solido e duraturo. Un sentito ringraziamento personale va alla direzione del Conservatorio della Svizzera italiana, che ha creduto in questa avventura ed ha voluto sostenerla. Un ringraziamento va anche ai membri del comitato editoriale e di quello scientifico, sui quali cade il compito di vegliare sulla qualità di questi *Quaderni*. Non da ultimo mi preme ringraziare Ugo Giani, direttore editoriale della LIM, che ha ci ha permesso di realizzare questa collana accogliendola nel suo catalogo.

Massimo Zicari
Lugano, gennaio 2022

CLAUDE DEBUSSY: PRÉLUDES

Bruno Zanolini

Abstract: I *Préludes* di Claude Debussy sono certamente una delle pagine più amate dal pubblico ed eseguite dai pianisti, a testimonianza del loro valore musicale e della maniera in cui le istanze estetiche della Parigi a cavallo dei secoli diciannovesimo e ventesimo entrano a far parte di un linguaggio compositivo. Questo contributo intende chiarire le coordinate estetiche all'interno delle quali collocare i *Préludes* tra poetica simbolista e pittura impressionista, definire gli strumenti linguistici usati da Debussy e proporre una lettura analitica di «Minstrels» (primo libro) e «Brouillards» (secondo libro).

Parole chiave: pianoforte, Debussy, preludi, simbolismo, impressionismo

Tra Simbolismo e Impressionismo

Qualsiasi indagine sull'opera di Claude Debussy (1862–1918) non può prescindere da considerazioni sull'estetica che si impone nel secondo Ottocento in Francia, l'estetica simbolista. Per simbolismo s'intende una visione artistica che, basandosi sulla forza incisiva del subconscio, mira a creare sensazioni ed emozioni tramite corrispondenze, relazioni, ricordi, allusioni, immagini, con il conseguente emergere di atmosfere vaghe, oniriche, sfumate in un clima di elegante leggerezza discorsiva fatto di sottili richiami ed evocazioni.

Non per nulla Charles Baudelaire (1821–1867) nel suo famoso sonetto *Correspondances* — emblematico manifesto, intorno alla metà del secolo, di tale estetica — traccia un parallelo con forti legami fra «la natura e l'immaginazione», in cui si sovrappongono e si confondono gli echi apparentemente più diversi, dai profumi ai colori ai suoni:

La Nature est un temple où des vivants piliers
Laissent parfois sortir des confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent...¹

A ciò si può aggiungere il pensiero di Paul Verlaine (1844–1896), che innalza la musica a «voce dell'inesprimibile» e — in relazione anche a quanto detto sulle sfumature delicate, «vaghe e imprecise» del credo simbolista — così si esprime ne *l'Art poétique* (1874 ma pubblicata nel 1882):

De la musique avant toute chose,
 Et pour cela préfère l'Impair
 Plus vague et plus soluble dans l'air,
 Sans rien en lui qui pèse où qui pose.
 ...
 Rien de plus cher que la chanson grise
 Où l'Indécis au Précis se joint.
 ...
 Car nous voulons la Nuance encore,
 Pas la Couleur, rien que la nuance !
 Oh ! la nuance seule fiancée
 Le rêve au rêve et la flûte au cor !
 ...
 De la musique encore et toujours !
 Que ton vers soit la chose envolée
 Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
 Vers d'autres cieux à d'autres amours...²

Tra l'altro Debussy, in giovane età, conobbe personalmente Verlaine, essendo questi genero di Antoinette Mauté de Fleurville, sua prima insegnante di pianoforte ed ex allieva di Chopin, alla quale Debussy riconobbe sempre notevoli meriti didattici per ciò che riguarda il tocco e la pedalizzazione.

A coronamento di quanto sopra si possono anche ricordare le parole dette da Debussy stesso in un'intervista del 1911, l'epoca dei Preludi:

Qui connaît le secret de la composition musicale? Le bruit de la mer, la courbe d'un horizon, le vent dans les feuilles, le cri d'un oiseau déposent en nous de

1. «La Natura è un tempio dove pilastri viventi / esprimono a volte parole confuse; / l'uomo l'attraversa fra foreste di simboli / che l'osservano con sguardi familiari. / Come lunghi echi che da lontano si confondono / in un'unità profonda e tenebrosa, / vasta come la notte e come la luce, / i profumi i colori e i suoni si rispondono...», Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal, Spleen et idéal*, IV. Anche Debussy riprenderà concetti simili parlando nell'aprile 1902 del *Pelléas*: «Volevo dare alla musica una libertà che essa contiene forse più di tutte le altre arti, perché... si allarga alle corrispondenze misteriose fra la Natura e l'Immaginazione». CLAUDE DEBUSSY, *Monsieur Croche. Tutti gli scritti*, a cura di Enzo Restagno, trad. di Anna Battaglia, Il Saggiatore, Milano 2018.

2. «La musica innanzi tutto, / e a tal fine preferisci il Disuguale, / più vago e più solubile nell'aria, / senza niente in lui che pesi o che posi... / Nulla di più caro che la canzone grigia, / ove l'Incerto si congiunge al Preciso... / Perché noi vogliamo ancora la Sfumatura, / non il Colore, solo la sfumatura! / Oh! la sfumatura sola sposa / il sogno al sogno e il flauto al corno!... / Musica ancora e sempre! / Il tuo verso sia quel qualcosa di aereo / che si sente fuggire da un'anima volando / verso altri cieli ad altri amori...», Paul Verlaine, *Art poétique*.

multiples impressions. Et, tout à coup, sans que l'on y consente le moins du monde, l'un de ces souvenirs se répand hors de nous et s'exprime en langage musical.³

Sono parole che in certo senso ricordano alcuni versi shakespeariani all'inizio dell'ultimo atto del *Sogno di una notte di mezza estate* (del resto Debussy era molto attento alla letteratura inglese):

The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;
And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.⁴

Una siffatta visione estetica, che in poesia porta al superamento della concettualità linguistica tradizionale a favore del valore sonoro della parola, trova un deciso riscontro nell'esperienza pittorica dell'impressionismo (da Édouard Manet a Camille Pissarro, a Claude Monet e agli altri, con tutte le loro differenze) e poi delle successive correnti fino al *pointillisme*, ma ancora soprattutto nell'arte musicale, in cui l'emozione per il fascino dell'attimo sonoro precede l'effusione sentimentale: il lirismo si stempera così nelle geometrie e fioriture tipiche dello schizzo, cioè nei 'capricci' dell'arabesco figurale, dove 'arabesco' è parola chiave di tutto il procedere debussiano fin dai primi lavori pianistici (si vedano le *Deux Arabesques* del 1890); né si dimentichi a tal proposito l'interesse del musicista per l'arte figurativa, in particolare per la pittura giapponese.

Ma qui è opportuna una breve considerazione: 'simbolismo' è parola legata all'estetica poetico-letteraria (v. Baudelaire), 'impressionismo' invece nasce dal titolo di un quadro di Monet, *Impression. Soleil levant*, ed è termine riferibile soprattutto all'ambito pittorico, anche se poi si è esteso al mondo musicale, sì che Debussy è sempre stato definito — con qualche forzatura — impressionista.⁵ I punti di contatto fra le due espressioni, con quel che dietro sottintendono, sono evidentemente molteplici, non solo per motivi di luogo e di tempo (l'ambiente parigino del secondo Ottocento) ma per una serie di effettive corrispondenze e affinità, già

3. «Chi conoscerà il segreto della composizione musicale? Il rumore del mare, la curva d'un orizzonte, il vento tra le foglie, il verso di un uccello depositano in noi innumerevoli impressioni. E all'improvviso, del tutto involontariamente, uno di questi ricordi fuoriesce da noi e si esprime in linguaggio musicale». Intervista rilasciata l'11 febbraio 1911 a Henri Malherbe per la rivista *Excelsior*.

4. «L'occhio del poeta, volgendosi in sublime frenesia, mira di terra in ciel, di cielo in terra; e al modo che la mente va formando idee di cose ignote, ei con la penna le configura, e la dimora e'l nome conferisce ad un nulla evanescente». WILLIAM SHAKESPEARE, *Sogno di una notte di mezza estate*, Sansoni, Firenze 1977, trad. di Giulia Celenza.

5. L'occasione per coniare il termine impressionismo si presentò il 15 aprile 1874, quando s'inaugurava, nello studio del fotografo Nadar, a Parigi, la mostra del gruppo *Société anonyme des peintres, sculpteurs et graveurs*, composto, fra gli altri, da Monet, Cézanne, Degas, Renoir, Pissarro, polemici nei confronti della pittura accademica. In quell'occasione il critico Jules Castagnery scrisse «sono impressionisti nella misura in cui non rappresentano tanto il paesaggio quanto la sensazione in loro evocata dal paesaggio stesso».

messe in evidenza da Verlaine in poesia: si pensi tra l'altro quanto il rapporto fra luce e colore 'puro' nella visione pittorica di Sisley, Renoir, Gauguin e compagni possa essere paragonato a quello fra dinamica, agogica e colore timbrico in Chabrier, Debussy e altri. Tuttavia, per quanto riguarda Debussy, la freschezza più che la vaghezza dell'arabesco, il grafismo decorativo tipico dell'incisore d'immagini con i suoi sottili richiami (si vedano in proposito *Estampes, Images*), il caratteristico e allusivo senso del mistero notturno, l'amalgama in unità di pensiero dei numerosi pannelli figurati, il forte senso strutturale — anche se non sempre evidente — del comporre debussiano, tutto questo si discosta dall'effetto fuggevole della visuale impressionista, mentre rimanda per lo più ai valori concettuali del simbolismo.

Alla luce di tutto ciò, la composizione musicale si presenta or dunque come un quadro, con le sue figure, i suoi arabeschi, le sue immagini, dove ogni singolo momento ha una specifica carica evocativa, un proprio colore: ne consegue, in una sorta quasi di 'divisionismo' pittorico, un discorso a pannelli accostati, ciascuno — in genere sempre immediatamente ripetuto — con il proprio aspetto figurale. Il che non va di necessità a scapito del rigore formale musicalmente inteso, tant'è che Debussy rifiuta l'etichetta di 'impressionista' proprio perché teme che un'interpretazione troppo sbilanciata sull'aspetto pittorico della sua musica ne possa distruggere la sostanza musicale: a proposito del *Prélude à l'après midi d'un faune*, ad esempio, parlerà di una precisa struttura costruttiva, sia pur non evidente per averne lui tolto le colonne portanti.

Il discorso poggia quindi sull'importanza della figura, vista in senso melodico-ritmico-timbrico-dinamico-agogico quale immagine sonora atta a risvegliare sensazioni grazie alle allusioni simboliche: e l'arabesco — di antico riferimento clavicembalistico — ne è un aspetto, in qualche caso tematico (in Debussy si trovano cellule, frammenti tematici più che temi veri e propri). Tutto ciò comporta da un lato la negazione di strutture prestabilite (senza rinunciare al rigore formale, come s'è detto) e soprattutto — fatto decisivo — l'abbandono dell'idea di sviluppo, con le sue progressioni e i suoi trasporti, così come della tecnica contrappuntistica più o meno tradizionale, mentre dall'altro vi è invece la ricerca di sonorità nuove, di particolari risonanze fra opposti registri, di giochi antitetici di luci e ombre, compresa una nuova idea del 'tempo' musicale inteso sulla scorta del divenire della sensazione emotiva e perciò basato su agogiche di stampo psicologico. Né queste antitesi generano i contrasti tipici di un linguaggio *fauve* alla Matisse, ché anzi il procedere debussiano è tutt'altro che selvaggio, anzi sempre delicato come prescrivono le varie indicazioni dinamiche: *pp, leggero, con dolcezza* ecc.

A tale proposito si può anche fare riferimento al Debussy pianista, che — a detta di Marguerite Long, la quale nel 1917 ebbe la fortuna di studiare le sue opere pianistiche sotto il diretto controllo dell'autore — accarezzava la tastiera con potenza espressiva ma senza durezza, a somiglianza di Chopin, cercando le mezze tinte eppur intense: il pedale usato come respirazione, la mano sempre a contatto con la tastiera alla ricerca

di sonorità insospettate, per un discorso intimo, sottovoce.⁶ Parole, queste della Long, che evidenziano le difficoltà esecutive delle musiche debussiane (non solo pianistiche), sia che si vogliano differenziare i diversi piani sonori, sia che si cerchi di coniugare la necessaria limpidezza del discorso — sempre escludendo qualsiasi nebbia di deterioro gusto impressionista — con la lunga tenuta dei bassi tramite una pedalizzazione non facile, che spesso suggerisca la presenza del basso pur ormai assente: anche perché «...l'abuso del pedale non è altro che un mezzo per dissimulare una mancanza di tecnica...» scriverà Debussy nel 1915 in una lettera a Jacques Durand.⁷

In questo clima estetico, lo stile di Debussy si affida a un linguaggio tecnico molto complesso, perché basato su suggerimenti presi da ogni fonte: la famosa frase di S. Agostino *nihil humanum mihi alienum* può benissimo — sostituendo *humanum* con *musicum* — definire l'atteggiamento di Debussy, che riesce a ricreare in modo del tutto personale vari sistemi linguistici, anche distanti nel tempo e nello spazio. Debussy è in definitiva un musicista innovativo pur nel solco della tradizione; infatti, insistendo su quanto detto prima in generale (*repetita iuvant*, soprattutto per le questioni tecniche), l'impostazione della sua opera è il più delle volte ancora tonale, chiarita magari solo alla fine (*in fine judicabis* direbbe un gregorianista), seppure il percorso tonale non sia più particolarmente indicativo e decisivo: anche la modulazione, peculiarità ed essenza del linguaggio tonale, finisce con l'assumere scarsa rilevanza, spesso realizzata con mezzi più melodici che armonici nell'accostamento di una figura all'altra.

La figura appunto, con la sua incisività melodico-ritmico-timbrica e la sua fantasiosità evocatrice d'immagini e di allusive 'corrispondenze', ha il sopravvento sul dato verticale, che comunque non manca ed è definito dalla forza del basso che — grazie all'allargamento accordale fino alla 11^a o addirittura alla 13^a, nonché all'uso dei suoni aggiunti (soprattutto 2^a e 6^a) — riesce a sostenere qualsiasi idea gli si ponga sopra. Così le scelte linguistiche, quanto mai varie come si dirà, sono di supporto all'arabesco figurale e alla sua funzione sonoro-coloristico-evocativa che ondeggia fra illuminazioni e sensazioni.

Quanto poi alla struttura architettonica del pezzo (e in particolare dei *Préludes* pianistici a cui si fa qui riferimento) si nota che non è mai preordinata, anche se facilmente tende alla tripartizione variata e, in qualche caso, al rondò o addirittura alla stroficità:⁸ allo stesso tempo è ondivaga a causa anche della complessità o dell'irregolarità degli aspetti metrico-fraseologici.⁹ A questa complessità possono

6. Cfr. MARGUERITE LONG, *Au piano avec Claude Debussy*, Julliard, Paris 1960.

7. Cfr. CLAUDE DEBUSSY, *Correspondance (1872–1918)*, a cura di Denis Herlin e François Lesure, Galimard, Paris 2005.

8. Fra i casi di tripartizione si confrontino «Danseuses de Delphes», «Ce qu'a vu le Vent de l'Ouest», «Feuilles mortes», «General Lavine – excentric», ecc. Per i casi vicini al rondò si confronti «Voiles» o «Minstrels», per quelli di tipo strofico si vedano «Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir» oppure «Des pas sur la neige».

9. Esempi particolarmente indicativi di fraseologia complessa o irregolare si riscontrano fra gli altri in «Danseuses de Delphes», «La fille aux cheveux de lin», «Brouillards», «La terrasse des audiences du clair de lune», «Feux d'artifice».

contribuire la mancanza di unità tonale fra inizio e fine della composizione (come in «Canope» o «Feux d'artifice» nel secondo libro) o comunque il finale aperto (come in «Le vent dans la plaine» nel primo libro o «Brouillards» nel secondo), ma più spesso gioca a tal fine la tendenza debussiana a non risolvere, sia puntando su armonie lunghe precedute o inframezzate da accordi d'appoggiatura o di volta/passaggio, coloristicamente importanti (e da cui nascono sorprese 'divisioniste'), sia sfruttando continue successioni di settime o none — tramite cadenze d'inganno o collegamenti cromatici — che spesso riportano al punto di partenza: da qui la predilezione di Debussy per la funzione accordale di dominante, perché appunto non chiude il discorso (di tutto ciò si faranno alcuni esempi più avanti). Alla stessa stregua, l'inizio della composizione può essere alquanto misterioso, come se provenisse da lontano, quasi una faticosa ricerca che poi si chiarifica via via per gradi nei vari aspetti figurali (come in «Ondine» o «Les tierces alternées» nel secondo libro).

Se da un lato il concetto di sviluppo è da vedere come estraneo al pensiero di Debussy, quello di variazione è invece sempre presente, che sia l'adattamento di brevi cellule 'tematiche' a situazioni armoniche differenti (come in «Les collines d'Anacapri» piuttosto che in «Des pas sur la neige» nel primo libro) o sia la ripetizione di una figura sott'altra luce in senso timbrico, dinamico, di registro ecc., così che ne risulta modificata l'atmosfera coloristica: non diversamente da quanto può avvenire in pittura, se solo si pensa per esempio a Claude Monet e alle sue cinque versioni della cattedrale di Rouen nelle diverse ore del giorno. E tutto ciò è particolarmente frequente in Debussy, dato che nella costruzione 'a pannelli' ogni idea figurale di norma viene sempre ripetuta, variata per l'appunto, o meno.

Il linguaggio musicale dei Préludes

Venendo ora ai mezzi tecnico-linguistici, quanto mai vari, usati per ottenere i risultati precedenti, è opportuno elencare i più importanti con i rispettivi riferimenti tratti dai Preludi: i riferimenti potrebbero essere molteplici, ma si segnalano solo quelli più importanti.¹⁰

- a) Il linguaggio tonale, come s'è detto, è ancora basilare in Debussy, seppur con le particolarità accennate, cioè la scarsa rilevanza dei rapporti tonali in chiave formale costruttiva e quindi anche della modulazione. Le accordalità tonali sono spesso cromaticamente alterate (v. oltre) e allargate alla 11^a e alla 13^a,¹¹ o caratterizzate da lunghe note di sostituzione e soprattutto dai suoni

10. Per motivi di concisione, le indicazioni puntuali sono così precisate: numero del preludio/libro - battuta. Dopo l'edizione del 1910 (I volume) e del 1913 (II volume), l'editore Durand ha pubblicato nel 2007 l'edizione critica dei *Préludes* a cura di Roy Howat e Claude Helffer (*Oeuvres complètes de Claude Debussy, Série I, volume 5*): a questa — caratterizzata da molteplici correzioni — ci si è attenuti. Tra l'altro questa edizione inserisce anche, in nota, le (piccole) varianti apportate dal 'pianista' Debussy riguardo ad alcuni Preludi da lui stesso registrati nel 1912 con il sistema Welte.

11. Cfr. IV/II - 82 segg.

aggiunti, in particolare da 2^a e 6^a nelle triadi maggiori, la qual cosa tramuta una normale triade in un organico pentafonico.¹²

Esempio 1. «Les collines d'Anacapri», battute 10–11

- b) Il recupero di antiche scale modali è presente in Debussy come in tutti gli autori francesi (e non) del periodo. Si tratta o di un'impostazione di base, in genere poi più o meno variata, oppure di singoli momenti che — riproposti anche in modalità differenti — appaiono ogni volta sotto luce nuova. In questi atteggiamenti neomodali il modo dorico è il più usato, ma non mancano gli altri.¹³
- c) Anche la scala pentafonica, con il suo colore diafano a causa dell'assenza di semitoni, è spesso impiegata da Debussy, sia come risultato dei suoni aggiunti — s'è detto — sia come organismo strutturale autonomo a cui il musicista è affezionato fin dai tempi del suo interesse (nel 1889) per il *Game-lan* indonesiano.¹⁴
- d) L'esatonalità — presente come 'curiosità' già in Rossini o in Liszt — trova in Debussy un impiego sistematico, raramente come dato di strutturazione globale (cfr. in tal senso «Voiles»), facilmente come momento puntuale coloristico, molto utile tra l'altro per 'modulare' vista la fluidità della scala per toni interi che annulla le tensioni ed apre a molteplici soluzioni. L'esatonalità può essere anche solo melodica, oppure verticale armonica (talvolta come accordo tonale alterato): in qualche caso si assiste poi all'alternanza cromatica fra le due scale esatonali verticalizzate.¹⁵

12. Cfr. inoltre: VII/I – 70; VIII/I – 24; XII/I – 9; IV/II – 56; VI/II – 13.

13. Per il modo dorico cfr. VI/I; XI/I; X/II; per il modo lidio cfr. VIII/II – 16. Particolare è il caso de «La Cathédrale engloutie», che partendo dal modo frigio tocca poi anche il lidio (batt. 7 segg.) lo ionio (batt. 28 segg.) il dorico (batt. 47 segg.) ecc.

14. Cfr. II/I – 42; V/I – 1 segg.; VIII/I; VI/II – 11 segg. I casi sono vari, dal totale pentafonico alla semplice melodia pentafonica armonizzata secondo i criteri tonali: il dato pentafonico è comunque impostato soprattutto secondo le due principali modalità, dette nella (comoda) terminologia giapponese *minyō* (3^a min. – 2^a magg. – ecc.) e *ritsu* (2^a magg. – 3^a min. – ecc.).

15. Si citano altri esempi dei vari casi, molto diversificati: I/I – 1; II/I; X/I – 68 segg.; XI/I – 25; XII/I – 37 segg.; II/II – 19 segg.; VI/II – 39; VIII/II – 32 segg.; XII/II – 61.

The image shows two excerpts from Debussy's 'Ce qu'a vu le Vent de l'Ouest'. The first excerpt, starting at measure 19, is in 4/4 time and features a melody in the right hand with dynamics *mf*, *m.d.*, and *m.g.*, and a bass line with *mf*. The second excerpt, starting at measure 35, is in 3/4 time and features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand, marked *très en dehors* and *ff*, and a bass line with *ff*. A tempo marking $(\text{♩} = \text{♩})$ is present between the two excerpts.

Esempio 2. «Ce qu'a vu le Vent de l'Ouest», battute 19 e 35

The image shows two excerpts from Debussy's 'La terrasse des audiences du clair de lune'. The first excerpt, starting at measure 22, is in 6/8 time and features a melody in the right hand with dynamics *p* and *p*, and a bass line with *p*. The second excerpt, starting at measure 23, is in 6/8 time and features a melody in the right hand with dynamics *p* and *p*, and a bass line with *p*. A tempo marking $(\text{♩} = \text{♩})$ is present between the two excerpts.

Esempio 3. «La terrasse des audiences du clair de lune», battute 22 e 23

- e) Oltre a tutte le scale precedenti, sia tonali (compresa quella napoletana, v. ad es. «La sérénade interrompue»), sia modali o pentafonica o esatonale, in Debussy si incontrano a volte anche scale particolari quali quella 'araba' («La Puerta del Vino») o 'zingara' («Ondine»).
- f) Il cromatismo è assolutamente decisivo in Debussy, sia per la sua forza timbrica, sia per la sua capacità 'proteiforme' di condurre il discorso, ampliandolo

con 'divagazioni' così da evitarne la staticità. Il cromatismo si manifesta in svariati modi, come collegamento melodico all'interno di un'armonia,¹⁶

Cédez -----

30

pp

V°

Esempio 4. «Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir», battuta 30

o fra due armonie,¹⁷

3

3

p

Esempio 5. «La Puerta del Vino», battuta 34

oppure come accordalità d'appoggiatura o di passaggio/volta,¹⁸

8 -----

8

Esempio 6. «Les fées sont d'exquises danseuses», battuta 27

16. Cfr. anche V/I – 10; IV/II – 52 segg.

17. Cfr. inoltre XII/I – 44; IX/II – 3, 9.

18. Cfr. ancora IV/I – 3, 32, 38; XI/I – 67; I/II – 38; II/II – 37 segg.; V/II – 46 segg.; VI/II – 17, 31 segg.; XII/II – 30.

o come conseguenza di aperture e risoluzioni semitonalì.

Esempio 7. «Canope», battuta 4

g) Sempre fra i giochi cromatici bisogna poi considerare le cosiddette ‘transizioni dirette’ (in uso per altro fin dall’epoca barocca)¹⁹

Esempio 8. «La fille aux cheveux de lin», battute 20–22

e in particolare gli accostamenti di tipo ‘dissociativo’, cioè rapporti accordali senza alcuna evidente relazione reciproca, quasi un ‘minidivisionismo’ puntuale (ad es., fra triade maggiore e triade minore posta una 3^a min. sopra).²⁰

19. Cfr. fra gli altri XII/1 – 50, 54.

20. Cfr. anche II/II – 32; VII/II – 7.

Dans le style et le Mouvement d'un Cake-Walk

Esempio 9. «General Lavine – excentric», battute 1 e 2. Il *do* iniziale sottintende una triade maggiore. I rapporti ‘tonali’ sono alternati

h) Si incontrano poi facilmente in Debussy momenti di sovrapposizione di varia natura. Oltre alla presenza del consueto pedale (spesso tenuto a lungo per sostenere importanti ‘divagazioni’ discorsive) o alla contemporaneità di tonica e dominante causata dal doppio pedale,²¹ i casi più interessanti e nuovi propongono o un accordo insieme alla propria appoggiatura cromatica,²² oppure situazioni simili per lo più a distanza semitonale (si veda anche il finale di *Feux d’artifice*).

Esempio 10. «Feuilles mortes», battute 25–27. Si tratta di due settime diminuite sul pedale di *sol#*, una delle quali ha i suoni armonizzati come triadi maggiori parallele: v. il punto i

Si possono vedere in tal senso, quasi anticipo di orientamenti futuri, anche i giochi di bitonalità/bimodalità, evidenti ad esempio in «Brouillards», dove al *do* maggiore si sovrappone il *re* \flat dorico quale ‘evaporazione’ semitonale del *do* maggiore di base. Particolarmente interessante inoltre, sul finale di «Brouillards», la presenza di tre realtà armoniche in ‘sovrimpressioni’, realizzata per altro con estrema ‘delicatezza’ eufonica, un momento a cui non sono certo estranee suggestioni

21. Cfr. VIII/I – 12; III/II.

22. Cfr. IX/I – 22.

jazzistiche nonché stravinskiane (proprio in questi anni, a partire dal 1910, i due musicisti ebbero frequenti incontri).

Esempio 11. «Brouillards», battute 33–34. La settima diminuita [sol#]-si-re-mi# risolve con fare jazzistico sulla triade maggiore di re, già presente insieme alle sue appoggiature cromatiche re#-sol#

- i) Un'ultima considerazione tecnica riguarda le armonizzazioni parallele. Spesso Debussy armonizza una linea scegliendo un accordo e replicandolo per ogni suono di questa: una successione parallela che 'blocca' l'armonia avendo d'altro canto una forte incidenza coloristica. Gli accordi possono essere d'ogni tipo, allo stato sia fondamentale sia di rivolto: triadi maggiori (quasi ricordo dei registri organistici *cornetto* o *sesquialtera*, tant'è che questa prassi parallela da alcuni è chiamata genericamente 'ripieno'); triadi maggiori e minori (raramente diminuite) quando viene rispettata la scala usata dalla linea melodica; settime delle varie specie, soprattutto di dominante al I° rivolto; none; aggregati esatonali; ecc.²³

Due analisi: «Minstrels» e «Brouillards»

Venendo ora ai due volumi dei *Préludes*, cui in particolare ci si è riferiti in questo sintetico excursus tecnico, si può ricordare che il primo volume nasce nel 1910, su impulso dell'editore Durand per il centenario della nascita di Chopin (c'è addirittura chi ha voluto vedere nella disposizione pianistica dell'accordo iniziale di «Danseuses de Delphes» una ripresa dell'accordo finale del Preludio chopiniano in

23. Cfr. per quanto riguarda le triadi maggiori I/1 – 21 segg.; VII/1 – 7 segg., 15; VII/II – 25 segg.; per i casi di triadi con 'rispetto' della scala cfr. X/1 – 28 segg.; XI/1 – 32 segg.; XII/1 – 51 segg.; X/II; per l'uso di settime e none cfr. X/1 – 62 segg.; VII/II – 3 segg.; VIII/II – 6 segg.

si) maggiore). Le date di composizione dei 12 preludi, indicate dallo stesso Debussy, possono far pensare a una scrittura rapidissima, di getto, in contrasto con le abitudini, i meditati approfondimenti, i ripensamenti tipici dell'autore: è probabile che le date indichino solo il giorno in cui è stata posta la parola 'fine' a idee e appunti nati in precedenza. Il secondo volume, certamente di più lunga gestazione, viene dato alle stampe nel 1913 e se le composizioni del primo volume sono scritte su due righe, quelle del secondo sono nel complesso su tre righe (a momenti addirittura su quattro nel manoscritto) a testimonianza di un teorico maggior 'sinfonismo' del discorso.

Il titolo di *Préludes* rimanda ovviamente all'amato Chopin (che a sua volta aveva guardato a Bach), con una fondamentale differenza: i preludi chopiniani dipingono stati d'animo, illuminazioni dello spirito romantico dell'autore, senza preludere ad altro; quelli di Debussy invece sono evocazioni, allusioni, 'pitture' atte a creare un'atmosfera premonitrice che anticipi e predisponga ...al titolo (non per nulla posto alla fine), come se l'ascolto de «La danse de Puck» stimolasse alla (ri)lettura del *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare o quello di «Minstrels» invitasse a visitare una mostra dei disegni di Toulouse-Lautrec. In quest'ottica si possono vedere i vari riferimenti sia a opere di poeti (Verlaine, Baudelaire, Shelley, Leconte de Lisle, Dickens ecc.), sia a paesaggi d'ispirazione terrestre, marina o aerea,²⁴ sia a caratteristiche d'ambiente geografico o etnico o culturale e via dicendo,²⁵ senza trascurare il ricordo di danze e ritmi tradizionali (v. la sarabanda di «Danseuses de Delphes» o la tarantella de «Les collines d'Anacapri») o anche recenti (si pensi al ragtime di «Minstrels» o di «General Lavine – excentric»).

Per concludere si propone ora, a mo' d'esempio, l'analisi particolareggiata di due preludi, l'ultimo del primo volume («Minstrels») e il primo del secondo («Brouillards»): ciò non sarà certo sufficiente a scandagliare tutti gli aspetti del linguaggio di Debussy, essendo ogni preludio un *unicum* con caratteristiche espressive e tecniche proprie, ma sarà senz'altro un primo passo, quasi un invito a proseguire nell'indagine di un'esperienza artistica straordinaria, fondamentale per tutto il successivo cammino della musica. Queste due analisi, per essere utili, devono essere ovviamente accompagnate da una lettura sinottica delle partiture.

«...Minstrels»

«...Minstrels» (Menestrelli, Pagliacci). Il mondo del circo, del cabaret, del café chantant con la sua vena ironica, con le sue prime band jazzistiche (afro-americane o meno) che si esibivano in maniera clownesca a Parigi all'inizio del secolo è fonte d'ispirazione non solo per Toulouse-Lautrec o per Satie ma anche per Debussy,

24. Per i primi cfr. VI/I, II/II, V/II; per i secondi cfr. II/I o VII/I; per quelli d'ispirazione 'aerea' cfr. III/I, IV/I, I/II, XII/II.

25. I riferimenti sono in questo caso numerosi: spagnoli – IX/I, III/II; inglesi – XI/I, IV/II, IX/II; italiani – V/I; greci o egizi – I/I, X/II; orientali – VII/II; favolistici – XI/I, IV/II, VIII/II; umoristici – XII/I, VI/II; leggendari – X/I.

che in questo preludio ‘illustra’ tutta una serie di numeri riferibili appunto a quel mondo: ne sono prova l’impostazione ritmica che ricorda il *ragtime* così come alcuni momenti che richiamano direttamente i modi di fare del banjo o del contrabbasso (batt. 1 segg.) o della cornetta (batt. 16 segg.), cioè degli strumenti tipici delle band; ne nasce una composizione dai colori pianistici brillanti, ironici, umoristici. Il tempo è moderato (*nervoso e con humour*, scrive Debussy), il metro binario 2/4 quasi di marcia, la tonalità un deciso *sol* maggiore.

L’andamento formale ricorda il rondò, per il costante ritorno — fra un ‘numero’ e l’altro — del frammento tematico di batt. 9 sgg., sicché lo schema può essere così definito:

Battute	1–8	9–34	35–44	45–57	58–77	78–89
	A	B	C	B'	D/B"/C	A/D/B

1–8 (4+4). È la marcetta d’arrivo dei clown, in cui al pizzicato di sostegno del ‘contrabbasso’ rispondono le strappate del ‘banjo’ o ‘chitarra’. È tutta giocata sul rapporto tonica-dominante: si noti comunque l’alterazione della quinta nell’accordo di dominante (*si_b*, in realtà *la_#*) che dà all’accordo un sapore esatonale.

9–34 (7+3, 7+6, 3). Il frammento tematico principale, di 7 battute, è composto da due cellule, la prima arpeggiata (x) e la seconda più lineare (y), con insistenza armonica finale sul II grado: la prima cellula è un semplice arpeggio sulla triade di tonica, ma con 2^a e 6^a aggiunte, la qual cosa dà colore pentafonico e particolare sostanza al passo. Si noti, fin da subito, il caratteristico gioco ‘pittorico’ altalenante fra momenti lineari leggeri e momenti di forte peso armonico, così come l’antitesi in molti punti fra lo staccato deciso e il legato. A batt. 16 una ‘cornetta’, prendendo spunto dalla marcia iniziale, sposta l’asse tonale verso *fa_#* maggiore, tramite la discesa cromatica e la successiva cadenza plagale; quindi per transizione diretta (fra le triadi maggiori di *fa_#* e *re*) si torna a *sol* maggiore. Tutto il passo viene replicato, ma a batt. 26 — agevolato dalla successione scalare per toni interi da *mi* a *si_b* — il frammento della ‘cornetta’, più all’acuto, apre a *mib* maggiore: si noti come, dopo la dominante a fine batt. 26, la tonica sia ben chiara nella linea superiore mentre nel gioco inferiore di terze discendenti giunga solo a fine batt. 27; quel che segue è una continuazione tematica sostenuta da una pura triade di sensibile/settima di dominante al I° rivolto, inframezzata per linea dall’accordo di sottodominante (il *sol* di batt. 29 è nota di volta indiretta): come dire che il discorso è del tutto tradizionale, eppur assolutamente debussiano nelle sue sfumature. A batt. 32, con rapporto semitonale discendente, si ritorna quindi alla cellula tematica y da cui prende le mosse quanto segue.

35–44. Introdotto dal *pizzicato* contrabbassistico, il nuovo ‘numero’ delinea lo sketch di un clown ammiccante (*moqueur*, scrive l’autore), avvalendosi musicalmente dell’alternanza cromatica fra le due scale esatonali verticalizzate: l’aggregato esatonale più ampio (da batt. 39) viene alla fine usato sul *do_#* come nona di dominante con quinta abbassata, aprendo al successivo *fa_#* maggiore. Si osservi a

batt. 44 il tipico gioco di Debussy riguardo ai cromatismi di passaggio: all'interno dell'accordo di nona, il *si* diventa *si#* tendendo così al successivo *do#* e il *sol* si trasforma in *sol#* e poi in *la* (in realtà *solx*) per raggiungere il *la#*.

45–57 (4+4+5). In *fa#* maggiore (già incontrato a batt. 18) attacca il nuovo episodio, riprendendo la ritmica della cellula *x*: anche qui si noti il *sol* bequadro di passaggio e poi l'11^a di dominante (batt. 46). A batt. 49, con rapporto semitonale ascendente — anziché discendente come a batt. 32 — si riparte dalla cellula *y* per un'altalena fra questa cellula e un frammento armonizzato con triadi parallele, la prima volta in *mi♭* maggiore e la seconda in *mi* maggiore (le tonalità scelte nel preludio non riflettono in verità chiari rapporti tonali): queste armonizzazioni parallele usano triadi maggiori o minori secondo i suoni della scala, ma la seconda volta, a batt. 57, proseguono il discorso con sole triadi maggiori così da raggiungere la dominante di *sol*. Si considerino inoltre le transizioni dirette fra le triadi maggiori sul IV grado delle rispettive tonalità, *do-la♭* (batt. 51) e *do-la* (batt. 55) e la scelta melodica dei due momenti in armonizzazione parallela, variata rispetto a quella di batt. 38–39.

58–77. Il 'tamburo', per quasi 6 battute, sembra introdurre con tipico ritmo terzinato qualche straordinario 'numero' circense: invece si tratta di un languido andamento cromatico in *sol* maggiore con decisa cadenza finale II-V-I (batt. 65), che poi si espande con movenze di danza inglobando anche un breve ritorno della cellula *y*. Il tutto viene ripetuto variato ed abbreviato per arrivare a riprendere il frammento di batt. 43–44, ma sul *re* quale dominante del tono base. Dal punto di vista tecnico, si consideri la forza del basso nel definire la funzione accordale (per es. il *re* dominante di batt. 67, come già a fine di batt. 10), si noti il *si* di passaggio a batt. 68, la consueta 6^a aggiunta a batt. 70, il gioco fra dominanti a batt. 73–74, ecc.

78–89 (4+4+4). Ultima sezione riepilogativa (la rappresentazione è finita... la band se ne va), con breve ripresa della marcetta introduttiva, poi del rullo del tamburo e infine del frammento tematico, con le due cellule *x* e *y*, che chiude con una secca cadenza plagale.

«...Brouillards»

«...Brouillards» (Brume, Nebbie). Questo preludio non sembra avere riferimenti precisi, anche se è stato ipotizzato un collegamento a versi di Mallarmé o a pitture di Monet. È un preludio d'atmosfera, ovattata e vaga come suggerito dal conseguente titolo, tutto giocato su sonorità *pp* — escluso un solo breve momento — in tempo moderato e in metro binario 4/8 (con qualche battuta ternaria, da cui la complessità fraseologica).

La maggiore caratteristica del preludio è la (stravinskiana) contemporaneità 'bitonale' fra il *do* maggiore di base e il *re♭* dorico quale sua nebbiosa, sfumata 'evaporazione' semitonale: il discorso in *do*, da evidenziare un poco, è dato tutto a triadi parallele (compresa eccezionalmente quella diminuita) mentre quello in *re♭* è realizzato in arpeggio di quintine (poi anche di sestine).

Lo schema formale è — nel complesso — tripartito, sulla base di tre figure ben precise:

Battute	1–9	10–17	18–24	24–28	29–37	38–42	43–46	47–52
	A	A'	B/A	A	C	B	A	B/A

1–9. Figura principale, di cui s'è detto, che conclude insistendo sulla triade di dominante (*sol*) sovrastata dall'arpeggio nella scala di *reb*. L'accordo arpeggiato di batt. 7–8 *re-fa-la^b-do* (alterato rispetto a quanto prevedibile) è da vedere come accordo di passaggio verso i successivi *mi^b-sol^b-re^b*: la stessa cosa si può dire per il *do* bequadro di batt. 27.

10–17. Il discorso continua, tramutando enarmonicamente i bemolli in diesis per comodità grafica, con la messa in luce della triade *fa[#]-la[#]-do[#]* (*sol^b-sib-re^b*), IV grado di *reb*.

18–24. Seconda figura (B), di contrasto, caratterizzata da ottave opposte in registri estremi, sempre sul *pp* (quasi momento di limpidezza nella nebbia): dal punto di vista armonico si tratta della semplice triade sul *reb* dorico (scritto *do[#]-mi-sol[#]*) con note di passaggio cromatico interne, *re-re[#]* verso *mi* e *sol* verso *sol[#]*. Nella ripetizione della figura, dopo il breve ritorno di A, i suoni *la-fa* di batt. 23 sono da intendere o come note di volta che dovrebbero ritornare a *sol[#]-mi* (sottintesi) o meglio come note di passaggio verso i successivi *sib-sol^b*.

24–28. Ripresa di A appena variata.

29–37. Terza figura, centrale, di cui s'è già parlato a proposito delle sovrapposizioni accordali e dei 'ricordi' jazzistici. La figura è introdotta dall'unico momento 'sonoro' della composizione (batt. 29–31) dove le due realtà in rapporto cromatico — evidente nel doppio difficile arpeggio e nelle successive acciaccature — spostano il discorso da *do* a *re*: questa parte centrale si basa infatti su tradizionali rapporti tonali, (*do*)-*re*-(*do*)-*sol*.

38–42–46. Ripresa della figura B e poi, da batt. 43, della figura principale A.

47–52. Continuazione della ripresa, con le due figure A e B intrecciate ma facilmente riconoscibili (cfr. *mi^b* e *la^b* di batt. 48 con *re[#]* e *sol[#]* di batt. 19). Il finale sfuma, rimanendo 'aperto'.

Conclusioni

Questo tipo di approfondimento analitico dovrebbe essere basilare non solo per i compositori o i musicologi ma anche per gli esecutori, giacché se non si entra nello specifico del pensiero e delle intenzioni dell'autore l'interpretazione sarà sempre generica e mai 'vera': si potrebbe dire la stessa cosa a proposito di una recitazione fatta in una lingua sconosciuta, che — per quanto perfetta possa essere la dizione — non riuscirà mai a dare significato autentico alla parola. L'invito è quindi quello di accompagnare sempre allo studio tecnico una conoscenza analitica della composizione. In ogni caso bisogna tuttavia considerare i limiti del segno grafico,

anche riguardo all'opera di un autore come Debussy estremamente scrupoloso nell'indicare le sfumature musicali: il segno non può dire tutto, va sempre interpretato alla luce di molti fattori, tecnico-linguistici ed estetico-culturali; prova ne sia nel presente caso, come già s'è detto, la necessaria ricerca di sonorità particolari fatte di luci ed ombre, nonché l'idea di 'tempo' legata nel suo andamento agogico a variazioni di tipo psicologico,²⁶ tutte cose difficilmente precisabili sulla carta: di questi aspetti, d'altronde, un'autorevole testimonianza è data dallo stesso Debussy nell'esecuzione registrata di alcuni suoi Preludi.

Da uno studio siffatto, attento ai vari aspetti estetici e tecnici, la musica di Debussy emergerà allora in tutta la sua forza innovativa, convalidata del resto dal divenire musicale dell'ultimo secolo, che ha visto in Debussy un riferimento assoluto: in ciò confermando la prospettiva 'visionaria' di questo musicista, convinto di lavorare «su cose che saranno capite solo dai nipotini del XX secolo»,²⁷ quasi che nel connubio musicale fra Natura e Immaginazione ci possa essere «materia di sogno per le generazioni future».²⁸

* * *

L'Autore. Bruno Zanolini è nato nel 1945 a Milano, dove si è diplomato in pianoforte, in composizione e si è laureato in lettere. Per molti anni docente di composizione al Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Milano, ne ha assunto la carica di direttore dal 2007 al 2010. Attualmente insegna al Conservatorio della Svizzera italiana, Lugano.

Attivo come compositore, ha scritto lavori sinfonici, cameristici e corali che hanno ottenuto consensi e significativi riconoscimenti nelle più svariate sedi, nonché premi in numerosi concorsi. Svolge anche attività di ricerca musicologica: ha pubblicato studi, essenzialmente di carattere tecnico, su Dallapiccola, Palestrina, Brahms, sul melodramma romantico (soprattutto su Donizetti) e postromantico (Zandonai) e ancora sugli autori del primo '900. In particolare ha approfondito alcuni aspetti d'indole armonistica e soprattutto le tecniche contrappuntistiche dei periodi rinascimentale e barocco, cui ha dedicato due trattati giudicati fra i più importanti degli ultimi decenni.

26. A questo proposito può essere indicativo il passo di una lettera indirizzata nell'ottobre 1915 all'editore Jacques Durand: «Voi conoscete la mia opinione sui tempi di metronomo: valgono per una battuta soltanto, così come le rose non vivono che lo spazio d'un mattino».

27. Lettera all'amico Pierre Louys del febbraio 1895.

28. La frase si legge in un articolo scritto da Debussy nel giugno 1901 per *La Revue blanche* (v. *Monsieur Croche*, cit).

