

# L'opera pianistica di Paul Dukas

*Cantabilità, tecnica del Leitmotiv e contrappunto alla base delle poche e fortunate composizioni del musicista francese, uno tra i casi singolari della scena parigina tra i due secoli.*

di Giancarlo Simonacci

Quando nel 1939-40 la Walt Disney Productions realizzò quello straordinario cartoon che è *Pantasia*, la scelta delle musiche per il commento alle immagini (musica da vedere e immagini da sentire, reclamizzata la pubblicità del tempo!), effettuata in collaborazione con il celebre direttore Leopold Stokowski, dovette inevitabilmente indirizzarsi su un repertorio universalmente conosciuto; quindi, accanto alla *Sagra della Primavera* di Stravinskij, allo *Schiaccianoci* di Ciaikovskij, alla *Danza delle Ore* dalla *Gioconda* di Ponchielli, alla *Notte sul Monte Calvo* di Musorgskij e alla *Toccata e Fuga in Re minore* per organo di Bach (trascritta per orchestra dallo stesso Stokowski), alla *Sesta Sinfonia - Pastorale* di Beethoven, all'*Ave Maria* di Schubert, apparve anche l'*Apprendista Stregone* di Paul Dukas. Questo è un semplice esempio (se si vuole anche curioso) atto a dimostrare come il compositore francese (Parigi 1865 - 1935) fosse già da tempo, ed è tutt'oggi, autore molto noto al grande pubblico; ma, ahimè... sembrerebbe solo ed esclusivamente per aver composto quel formidabile e geniale Scherzo Sinfonico su una ballata di Goethe che è appunto l'*Apprenti Sorcier* (1897). Della *Sinfonia in Do* (1896), della fiaba lirica in tre atti su un poema di Maeterlinck *Ariane et Barbe-Bleue* (1907), del poema coreografico *La Péri* (1911-12) se ne parla certo, ma sono alquanto rare le esecuzioni pubbliche e la

reale conoscenza delle partiture parrebbe riservata a pochi eletti, anche se alcuni in passato fra i grandi (Busoni, nella lettera del 28 febbraio del 1911 indirizzata alla moglie Gerda da New York, scrive del suo entusiasmante incontro con Toscanini: "la sua memoria è un fenomeno negli annali fisiologici; ma non intralcia le sue altre facoltà, come succede, in genere, per anomalie simili. Aveva studiato allora la complicatissima partitura di Ariane et Barbe-Bleue di Dukas e doveva fare la prima prova la mattina seguente - a memoria!") (1). Non mancarono certo a Dukas testimonianze e riconoscimenti più che illustri, fra i quali si ricordano quelli di Vincent d'Indy: "La plus belle partition que l'on donnee au théâtre depuis Wagner" (in riferimento alla *Ariane et Barbe-Bleue*), o di Gabriel Fauré: "Originalité puissante, haute sensibilité, style admirable: telles m'apparaissent les qualités qui font de Paul Dukas un très

grand musicien"; nonché l'amicizia e la stima profonda di Claude Debussy (ci furono in verità anche musicisti come Mahler che non si dimostrarono del tutto convinti della sua musica) (2). Occorre altresì rilevare che Dukas fu molto parco nella sua produzione (alle opere già menzionate si aggiungono non molte altre composizioni), questo anche a causa del suo eccesso di autocritica che lo portò a distruggere inesorabilmente tutti quei lavori non ritenuti da lui validi e degni di pubblica diffusione. E l'opera pianistica? Si può tranquillamente affermare che di fatto è poco conosciuta; per Dukas il pianoforte fu veicolo importante nel suo percorso creativo e, pur nell'esiguità della sua presenza in tutto il suo cata-

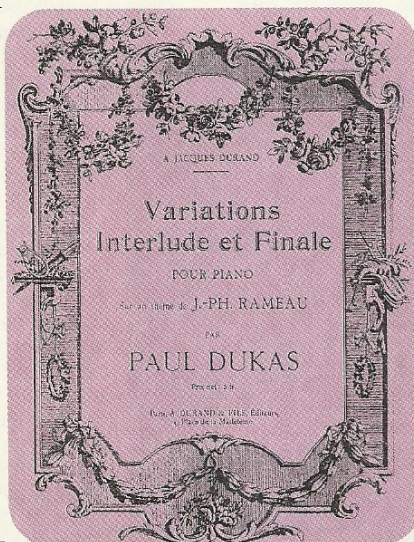
logo, l'opera pianistica occupa decisamente un posto di rilievo. Dukas ha scritto per pianoforte: la *Sonata in Mi bemolle minore* (1899-1900), le *Variations, Interlude et Finale sur un Thème de J. Ph. Rameau* (1903), il *Pré-*

*lude Elégiaque sur le nom de Haydn* (1909) e *La Plainte, su loin, du faune...* (1920); sembra poco, ma per un uomo, come dire, prudente come Dukas potrebbe anche essere il massimo. La sonata, dedicata a Camille Saint-Saëns ed eseguita per la prima volta a Parigi nella Salle Pleyel il 10 maggio del 1901 da Eduard Risler (3), consta di quattro tempi e si delinea di notevoli dimensioni con i suoi 50 minuti circa di durata.

Al di là della potenza costruttiva e pur mantenendo vivi i legami con il recente passato (Liszt, Franck), Dukas attua una visione più nuova e più complessa della forma sonata in quanto tale, realizzando un indiscusso capolavoro che, sotto certi aspetti, si colloca quasi come ponte di collegamento fra l'ottocento e il novecento musicale. Un senso di febbrile agitazione, in specie nel terzo e quarto tempo, pur nella distesa contemplatività del secondo tempo, pervade tutta la sonata, la cui resa esecutiva necessita di ampie doti strumentali ed interpretative. Credo sia interessante a questo punto proporre integralmente una significativa analisi del passato (propriamente tecnica) a cura di Blanche Selva (4):

**I tempo:** *Modérément vite*, in mi bemolle minore, in forma-sonata.

Esposizione: il primo tema in mi bemolle minore, flette verso il re bemolle minore (processo di oscuramento molto frequente in Dukas e sempre usato a proposito e con maestria). Questa pro-



gressione tonale serve da transizione per condurre una pre-esposizione del secondo tema che appare in do bemolle maggiore, sotto dominante del suo tono di sol bemolle maggiore, nel quale viene esposto.

Sviluppo: movimentato, molto saldamente stabilito ed equilibrato, in primo luogo dal primo tema, in seguito dal secondo con un senso di riposo.

Ripresa: normale, ma senza la pre-esposizione del secondo tema che non avrebbe qui nessuna ragione di esservi.

Coda finale: tramite il secondo tema che conclude.

Il secondo brano forma un contrasto con il primo, doloroso, inquieto, che rimane oscuro nonostante la schiarita del secondo tema.

**II tempo:** *Calme - un peu lent - très soutenu*, in la bemolle maggiore, in forma-sonata con sviluppo, caso abbastanza raro in un movimento lento.

Esposizione: Tema A, in la bemolle maggiore, che fa da cornice, per così dire. Tema B, in mi bemolle minore più movimentato ed espressivo.

Sviluppo: tramite i due temi di volta in volta.

Ripresa: Temi A e B, in la bemolle maggiore, l'un l'altro avvolti in un'atmosfera nuvolosa e serena.

In contrasto con questa quiete del secondo tempo c'è il

**III tempo:** *Vivement, avec légè-*

*reté*, in si (do bemolle) minore, in forma di Scherzo. E' qui che, nel secondo elemento dello Scherzo vero e proprio, incomincia ad apparire uno degli aspetti più caratteristici della personalità dell'autore. (esempio 1a). In tutto lo Scherzo, d'altronde, emergono, in sporgenze, degli slanci solidi ed accaniti che si ritroveranno in seguito nei *contadini di Arianna e Barba-Blu*. In seguito lo Scherzo sparisce in un'ombra angosciante portata dal ritmo della cellula del primo tema dell'opera, che qui ha una funzione ciclica. Quando lo scherzo si è annullato nell'oscurità, la *melodia* della cellula iniziale appare a sua volta, mentre le tenebre si infittiscono. Sprofondiamo in una specie di sotterraneo colmo di misterioso orrore ed è il Trio, in cui sembra che striscino delle larve, delle forme incomplete, incolori e senza nome, che si sollevano con fatica e che ricadono accasciandosi nella notte profonda. Anche qui, si delinea uno dei caratteri che Dukas raggiungerà magistralmente con l'inizio del secondo atto di *Arianna*. Scherzo ri-esposto in Si e che si chiude con il tema del suo Trio.

**IV tempo:** Introduzione - *Très lent* - e Finale - *Animé* -, in mi bemolle minore, in forma-sonata.

L'introduzione contiene un tema generatore (esempio 1b). Dopo aver modulato, trovandosi inter-

calato da accenni ritmici del tema del Finale, appare il movimento: *Animé*.

Esposizione: in mi bemolle minore (esempio 1c). Tema A, che contiene la cellula esposta nell'introduzione. Ponte lungo e modulante. Secondo tema in tre frasi in si maggiore (esempio 1d). Questa prima frase si riproduce sulla sottodominante, come il primo tema del I tempo, la seconda frase è una specie di sviluppo della prima; la terza, una marcia un po' rumorosa e meno ben riuscita del primo elemento.

Sviluppo: estremamente movimentato, in cui la cellula X riappare inflessibile e dominante.

Ripresa: normale.

Sviluppo finale: che prepara il rientro definitivo della cellula X, affermata e concludente con l'aiuto della prima frase della seconda idea.



Con le *Variations, Interlude et Finale*, dedicate a Jaques Durand (l'editore) - la prima esecuzione, sempre da parte di Risler, è del 23 marzo 1903 - Dukas mostra ancora una volta e con più incisiva proprietà la sua particolare capacità di solido costruttore, forgiando con superbe variazioni una efficacissima architettura. Al semplice e candido *Minuetto in Re maggiore* di Rameau (5), seguono dodici variazioni con l'Interludio tra l'undicesima e la dodicesima variazione; la composizione (come lo stesso autore ha indicato) è divisa in quattro parti così formate: A) le prime sei variazioni - B) dalla settima alla decima variazione - C) undicesima variazione e Interludio - D) dodicesima variazione che funge appunto da Finale.

"E' una specie di forma-sonata modificata" dice Alfred Cortot che acutamente parla di variazione amplificata e testualmente afferma: "Il tema di Rameau, su cui si basa la composizione, si compone di due elementi: l'uno ritmico, l'altro espressivo.

*Dall'uno e dall'altro, Dukas trae partito; ma egli non sviluppa affatto rigorosamente questo tema. Esso è come un blocco chimico da cui una particella si stacca ad ogni variazione per fecondare la materia. Noi riconosciamo, qua e là, una cellula ritmica, un piccolo disegno melodico, qualche volta al basso, tal'altra negli acuti o in una delle parti medie. Insomma, ogni frammento tematico forma a sua volta un tutto divisibile esso stesso, e per ciò noi sfuggiamo alle forme rigidamente suddivise, per entrare in un dominio infinitamente più vasto e libero, di cui Franck, nelle sue Variazioni Sinfoniche, ha aperto gli orizzonti".* Lo stesso concetto di variazione è evidentemente in Dukas complesso e raffinato e nell'ammirare la straordinaria maestria tecnica del compositore si rimane colpiti dalla sua versatile fantasia nella resa di atmosfere emotive che sembrano fluire da nascosti risvolti del tema, più che dettate dalle effettive possibilità di manipolazione musicale di quest'ultimo. Quasi per pudore il tema non esce, non lo si avverte nelle variazioni, invano lo si attende anche se trasformato; eppure lo si respira come una lontana ma percepibile presenza. Un rapido passaggio su ogni variazione, più letterario che analitico, sarà utile per la loro definizione.

**I Variazione** - Re maggiore in 3/4 - *Tendrement* - E' scritta in rigoroso contrappunto, e acquista dolcezza ed espansione nel decorso melodico delle quattro voci che dialogano tra loro.

**II Variazione** - Si minore in 2/4 - *Assez vif, très rythmé* - Sfrutta costantemente l'elemento ritmico (croma con doppio punto bis-croma) e con accenti rudi e potenti si distacca nettamente dalla prima.

**III Variazione** - Re maggiore in 6/6 - *Sans hâte, délicatement* - Pur usando una scrittura polifonica, si differenzia dalla prima variazione in quanto la linea principale, inizialmente al basso, è adornata dalle altre.

**IV Variazione** - Re maggiore in 4/4 - *Un peu animé, avec légèreté* - Una linea in accordi, quasi statica, è accompagnata da un'altra molto più fluida e scorrevole

esempio 1 " Sonata "

esempio 2 "Variations, Interlude et Finale"

Var. V. *Lent*  
a) *pp*

b) *pp* *marcato* *dim.*

c) *pp* *sf* *marcato*

FINALE (Var. XII)  
d) *pp* *très léger*

e) *mf*

in terzine di crome.

V Variazione - Re maggiore in 3/4 - *Lent* - Emblematica, misteriosa, impenetrabile. Già nella prima battuta si sfugge la tonalità (esempio 2a) non definibile nel gioco contrappuntistico che fonde nebulose armonie.

VI Variazione - Re maggiore in 3/4 - *Modéré* - L'intervallo di terza, caratteristico del tema, viene qui utilizzato nella forma melodica ed armonica librandosi, trasfuso, in un mondo cullante.

VII Variazione - Re maggiore in 4/4 - *Assez vif* - Brillante, virtuosistica; un sottile cromatismo viene parzialmente a colorire la vivacità.

VIII Variazione - Re maggiore in 4/4 - *Très modéré* - Ampia e declamante la melodia, con larghi arpeggi alla mano sinistra che rendono più arioso il clima.

IX Variazione - Re maggiore in 9/8 - *Animé* - Tutta staccata e incisiva: pur tuttavia si avverte molta freschezza e serenità.

X Variazione - Re maggiore 3/4 - *Sans lenteur, bien marqué* - Come un maestoso processionale, ricco di sonorità riecheggianti pompose enunciazioni settecentesche.

XI Variazione - Re minore in 3/4

- *Sombre, assez lent* - In effetti si sprofonda inaspettatamente (da notare l'indicazione *enchâînez*, alla fine della X Variazione, per più accentuare il repentino cambio di scena) in un cupo e tetro mormorare di terzine di biscrome, dove una melodia pare esprimere il vuoto totale. Qui occorre far osservare l'inattesa comparsa dell'elemento X

ad avviare l'imminente esaltazione del Finale.

Finale (XII Variazione) - Re maggiore in 3/2 - *Modérément animé* - La tonalità maggiore giunge chiara e liberatrice nell'affermare ancora una volta l'incipio di terza discendente (primo tema del Finale) (esempio 2d). Nel clima monumentale di quest'ultima grande variazione

(esempio 2b, miss.18-21), dato di nuovo dalla terza discendente, che funge da coagulo con ciò che seguirà nell'Interludio e nel Finale.

Interludio - Re minore 6/4 - La semiminima un po' più lenta - E' il momento di maggior libertà improvvisativa. Il saltellante pulsare ritmico del tema riecheggia subito (ombrato) ed è seguito da lunghe e rapide scese di scale; ma l'elemento dominante, quello annunciato nella X Variazione, è lì, fermo, presente, più ampliato e affermativo (esempio 2c, miss.3 e 4), teso ad agganciare e

spicca un altro elemento tematico (secondo tema del Finale) prima in Mi bemolle maggiore (dalla mis.47), poi in Fa maggiore (dalla mis.54) e infine in Re maggiore (dalla mis.103) (esempio 2e). Con l'accelerazione conclusiva (*Vif*), e l'intersecare dei due temi nella tonalità principale, ci si avvia trionfalmente alla fine dell'opera.

In confronto alle composizioni esaminate, le due che seguono, *Prélude Élégiatique* e *La plainte, au loin, du faune*, parrebbero ben poca cosa; la loro breve durata può infatti far supporre un certo disimpegno da parte del maestro francese, abituato a più consistenti proporzioni. Ma se è opportuno constatare che la già scarna produzione del compositore si assottiglia sempre più, sino a giungere al più totale silenzio (di questo immobilismo creativo dell'ultimo periodo di Dukas, furono chieste le ragioni allo stesso interessato, che rispose semplicemente: "Credete che il pubblico si interessi a quello che potrei fare ancora?"), è altresì importante osservare che Dukas arricchisce il suo vocabolario tecnico-musicale nel giungere ad una essenziale concentrazione dei mezzi atti a trasmettere il suo esprimere.

Il *Prélude Élégiatique* è un eloquente esempio di tale acquisizione.

Il tema sul nome di Haydn (7), Si - La - Re - Sol, più collocabile nella tonalità di Sol maggiore che in quella di Re maggiore scelta da Dukas (ma scelta per gravitazionare più sulla nota Re), viene utilizzato sia interamente che parzialmente (Si - La - Re). Le 51 misure sono così organizzate:

- parte A: miss. 1 - 22
- parte B: miss.23 - 27
- parte C: miss.28 - 42
- parte D: miss.43 - 51

A: Su un pedale di Do entra il tema in accordi di settima (esempio 3a). Cadenza in Re maggiore e accento al primo inciso del tema (così variato: La - Si - Re) (esempio 3b, miss.6-8). Si ripresenta il tema integralmente (altra esposizione, primo accordo in Mi maggiore) ma con un'altra progressione di settime e su un

esempio 3 "Prélude Élégiatique"

Lent et recueilli (d=60)  
a) *pp* *dolce* *espress.*

b) *pp*

c) *pp*

d) *pp*

e) *pp* *très*

f) *pp* *très*

g) *pp* *très*

h) *pp* *très*

basso cromatico (miss.9 e 10). Sull'accordo di La maggiore prende vita l'inciso già ascoltato - trasportato, naturalmente - (esempio 3c, miss.14-16), che balza poi identico in Re bemolle maggiore improvvisamente (esempio 3d, miss.19 e 20).

**B:** Segue un *animato* su pedale di Re, dove l'inciso (variato) emerge nel registro centrale e il tema è integralmente e rapidamente pronunciato nell'acuto come elemento decorativo (esempio 3e, mis.23). Il *ritenuto* della mis.27, sul basso cromatico Re - Re bemolle, conduce alla ripresa.

**C:** Ripresa del tema (identica all'inizio, miss.28 e 29). Passaggio in Mi bemolle maggiore (mis.30), poi alla quinta vuota La - Mi che funge da pedale (esempio 3f, miss.33 e 34) sulla quale si scioglie melodicamente e con libertà il tema. Alla mis.40 (e 41) appare un accordo di settima sul Sol diesis (quarto grado alterato del Re), mentre al grave si colloca un pedale di tonica (Re, appunto) (esempio 3g) che si prolungherà sino alla fine.

**D:** Coda. Il tema riemerge con una nuova progressione di settime (miss.43 e 45) che non vogliono ancora definire la tonalità, la quale giungerà pura e incontaminata solo nelle due ultime misure (esempio 3h). Non è azzardato intravedere una ridottissima forma-sonata, con tanto di Esposizione (A), Sviluppo (B), Ripresa (C) e Coda (D).



*La plainte, au loin, du faune, fu*

scritto quale omaggio a Claude Debussy scomparso due anni prima; conoscendo il lungo e fraterno rapporto che legava i due musicisti (già nel 1885 si trovavano insieme nella classe di composizione di Ernest Guiraud /1837-1892/ al Conservatorio di Parigi) si può ben comprendere la profonda commozione di cui il brano è intriso. La composizione pare rispondere ad intenti programmatici esposti dallo stesso titolo. Tre infatti sono gli elementi musicali dominanti in tutto il pezzo e ad ognuno di essi corrisponde il relativo sostantivo nel titolo; l'elemento X è il lamento, l'elemento Y è la lontananza, l'elemento Z è il ricordo del fauno che si trasforma in ZZ, nel fauno stesso (con il tema del *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* di Debussy) (esempio 4a). Tecnicamente l'elemento X è un pedale nel registro medio, l'elemento Y (e tutte le sue varianti) funge da corollario armonico, l'elemento Z-ZZ (anch'esso con tutte le sue varianti) è la linea melodica principale. L'elemento X (il lamento), ossessivamente presente in tutto il brano, tace soltanto in presenza dell'elemento ZZ (il fauno) - (dalla mis.15 alla mis.20/ dalla mis.28 alla mis.33) oltre che nelle misure immediatamente precedenti l'ingresso sempre dell'elemento ZZ (il fauno) - (dalla mis.12 alla mis.14 / e alle mis.26 e 27) -; i due elementi (X il lamento - ZZ il fauno) si uniscono (è il caso di dire che si spengono insieme) solo alla fine (dalla mis.42); l'ele-

mento Y (la lontananza), seppure non costantemente, convive con gli altri. Nella convinzione che la musica *in primis* debba trasmettere le emozioni del compositore (servendosi beninteso di convincenti mezzi tecnici), vorrei subito tentare una interpretazione psicologica del brano, nella consapevolezza di toccare un argomento delicato e opinabile: "Nel sommessimo ricordo del fauno, si ode da lontano il suo toccante lamento. Ma... ecco! il fauno sembra tornare! e con la sua (irreale) presenza cessa il lamento; ma è solo una fuggevole illusione perché siamo consci di questa incolmabile perdita". Una visione alla struttura compositiva del brano potrà servire; sono 49 misure in tempo 3/4 con l'indicazione *Assez lent.*

parte A: miss. 1 - 20

parte B: miss.21 - 37

parte C: miss.38 - 49

#### A con cinque sezioni:

|                   |                             |
|-------------------|-----------------------------|
| I miss. 1 - 6     | } più collegate<br>tra loro |
| II miss. 7 - 11   |                             |
| III miss. 12 - 14 |                             |

|                  |                             |
|------------------|-----------------------------|
| IV miss. 15 - 17 | } più collegate<br>tra loro |
| V miss. 18 - 20  |                             |

#### B con cinque sezioni:

|                  |                             |
|------------------|-----------------------------|
| I miss. 21 - 23  | } più collegate<br>tra loro |
| II miss. 24 - 27 |                             |

|                   |                             |
|-------------------|-----------------------------|
| III miss. 28 - 30 | } più collegate<br>tra loro |
| IV miss. 31 - 33  |                             |

V miss. 34 - 37

#### C con tre sezioni:

|                  |                             |
|------------------|-----------------------------|
| I miss. 38 - 39  | } più collegate<br>tra loro |
| II miss. 40 - 41 |                             |

III miss. 42 - 49

Anche qui, come nel *Prélude Élégiacque*, ma in maniera più esasperata, tutto si concentra su di un suono, il Sol; tuttavia è molto difficile parlare di tonalità di Sol maggiore, anche se il brano conclude (ma non proprio inizia) in questa tonalità, per la continua tortuosità armonica presente.

Sarà sufficiente esaminare alcuni punti per constatare quanto esposto. (esempio 4b - mis.3) Al Sol (elemento X) si sovrappongono l'elemento Z (in Re) e il bicordo Do diesis - La dell'elemento Y; come sfondo, nel grave, un accordo di Si bemolle minore. (esempio 4c - mis.18) La linea melodica al centro (elemento ZZ trasportato), con sopra il bicordo Si bemolle - Fa diesis (enarmonicamente Si bemolle) può collocarsi nella tonalità di Sol bemolle, mentre al basso, su pedale di Do, l'elemento Y appare in una sua variante. (esempio 4d - mis.23) Su un accordo di Do diesis minore poggia il Sol ribattuto (elemento X); la parte melodica è data dall'elemento Z trasportato.

Anche se come semplice citazione, mi sembra però utile elencare quei pochi lavori cameristici di Dukas dove il pianoforte è presente, e cioè: *Villanelle* per corno e pf. (1906), *Vocalise-étude* (alla gitana) (1908) e *Sonnet de Ronsard* (1924) per voce e pf., ai quali si aggiunge, come curiosità, la trascrizione (dell'autore s'intende) dell'*Apprenti Sorcier* per due pianoforti del 1903.

Vorrei concludere con alcune frasi dello stesso Dukas (ottobre 1923) rivolte ai suoi allievi di composizione del Conservatorio di Parigi, fra i quali è opportuno, e non privo di significato, ricordare Olivier Messiaen: "Cesare pensava con freddezza e combatteva con furore; un principio che ci preme di osservare nella composizione". "L'idea deve generare la forma. L'inverso non si può concepire". "Cosa di più eloquente di un silenzio ben inserito nel corso di uno svolgimento musicale?". "Il contrappunto? Sì, senza dubbio, si trova l'avvenire". ☺

esempio 4 "La plainte, au loin, du faune..."

#### NOTE:

1) Ferruccio Busoni, *Lettere alla moglie*, Ricordi 1955, pag.175.

2) Alma Mahler, *Gustav Mahler, ricordi e lettere*, Il Saggiatore 1960, pag.166. Tempeste 1910: "La sera prima eravamo stati a vedere Arianna e Barbablu. Mahler che era rimasto entusiasta del primo atto, seguì volentieri il consiglio di L'Allemand di andare dietro le scene a dire qualche parola gentile a Dukas. Dopo l'ultimo atto Mahler era talmente annoiato che fu ben contento di aver seguito il suo impulso - perché dopo non avrebbe potuto più farlo".

3) Eduard Risler (1837 - 1929), pianista francese di rilievo storico; celebratissimo all'epoca,

fu tra i primi interpreti ad eseguire pubblicamente il ciclo integrale delle sonate di Beethoven. Primo interprete di molti brani di autori a lui contemporanei che spesso gli dedicavano le loro composizioni.

4) Blanche Selva, *La Sonata*, Rouart, Lorelle e C. Editore, Parigi 1913, pagg.211-213. B. Selva (1884-1942) pianista e didatta francese, come concertista fu prodiga divulgatrice di opere di compositori francesi a lei contemporanei. Quale didatta insegnò nei conservatori di Strasburgo e Praga e fondò un'accademia a Barcellona. Di rilievo il suo metodo *L'enseignement de la technique du piano* del 1922-1925.

5) *Le lardon*, nono brano della *Seconda Suite* in Re del 1724, dai *Pièces de Clavecin*.

6) Alfred Cortot, *Corso d'interpretazione*, Ed.

Curci 1959, pag.242.

7) Nel 1909, anno del centenario della morte di Joseph Haydn, Dukas, così come Debussy e Ravel, scrisse questo lavoro in memoria del maestro austriaco.

Tutti e tre i compositori si servirono dello stesso tema:

H - A - Y - D - N, che nella notazione anglo tedesca corrisponde a :



(da Claude Debussy, *Il signor Cro-*  
*che Antidilettante*, Traduzione ita-  
liana a cura di Valerio Magrelli,  
Ed. Studio Tesi, Pordenone 1986)

**A**i giorni nostri la  
musica tende sempre  
più a servire da ac-  
compagnamento ad aneddoti  
sentimentali o tragici, e ac-  
cetta il ruolo un po' losco  
dell'imbonitore sulla porta di  
un baraccone in cui si cerca  
di produrre il sinistro "Niente".

Coloro che amano veramente  
la musica vanno di rado nei  
baracconi; essi possiedono  
un semplice pianoforte e ri-  
cominciano perdutoamente a  
suonare certe pagine, tutto  
ciò inebria almeno quanto il  
"giusto, potente e sottile op-  
pio", ed è l'arte meno debili-  
tante per evocare i momenti  
felici. A questi "ultimi" sem-  
bra aver pensato Paul Dukas  
quando scrisse la sua sonata:

il tipo di emozione ermetica  
che vi si tradisce, e quel rigo-  
roso legame nella concitena-  
zione delle idee, reclamano

imperiosamente un'intima e  
profonda comunione con  
l'opera (anche quando è sol-  
tanto episodico, questo lato

impegnoso lascia  
un'impronta partico-  
lare in tutta l'arte di  
Dukas); essa è infatti  
il risultato di un'ar-  
denza pazienza

nell'adattamento del-  
le parti che formano  
la sua armatura, e c'è  
da temere che tutto  
ciò non si possa se-  
guire facilmente du-  
rante l'esecuzione in  
concerto! Il che nulla  
toglie alla sua bellez-  
za e al suo sogno. Se  
il cervello che con-  
cepi questa sonata  
mescolò l'idea di in-



## Che cosa ne pensava Debussy

maginazione e quella di co-  
struzione, nulla sarebbe più  
deliberatamente assurdo che  
dedurre un'idea di complica-  
zione. Paul Dukas conosce  
ciò che la musica conosce  
essa non è solamente qual-  
cosa di brillante e sonoro  
che diverte l'orecchio fino al  
lo snervamento; facile con-  
certo nel quale si ritrovano,  
senza troppi contrasti, tante  
musiche ritenute... diverse...

Essa è per lui un incalcolabile  
tesoro di forme, di ricordi  
possibili che gli permettono  
di piegare le sue idee alla  
misura del suo dominio in-  
maginativo. Padrone della  
sua emozione, egli sa evitarle  
inutili clamori; di conseguen-  
za, non si permette mai que-  
gli sviluppi parassiti che tan-  
to spesso rovinano auten-  
tiche bellezze. Si osserva la  
terza parte di questa sonata e  
si scoprirà, sotto la sua sonata e  
resca apparenza, una forza  
che ne comanda la fantasia  
ritmica con la silenziosa sicu-  
rezza di un meccanismo  
d'acciaio. La stessa forza sicu-  
ra l'ultimo brano, in cui  
l'arte di distribuire l'emozio-  
ne appare in tutta la sua po-  
tenza; si può addirittura gui-  
fermare che questa emozione  
è "costruttiva", in quanto  
evoca una bellezza simile al-  
le perfette linee di un archi-  
tettura, linee che si fondono  
e si accordano con gli spazi  
colorati dell'aria e del cielo,  
con i quali esse si sposano  
in un'armonia totale e defini-  
tiva.