

Musica/Realtà

MUSICA/REALTÀ

2010/03

93

Libreria Musicale Italiana

Musica/Realtà

Rivista quadrimestrale
Anno XXXI, numero 93 - Novembre 2010

Direttore responsabile
Luigi Pestalozza

Redazione e attività
Cesare Bermani, Lorenzo Bianconi, Antonio Doro, Franco Fabbri, Roberto Favaro, Enrico Fubini, Francesco Galante, Giovanni Guanti, Giacomo Manzoni, Alessandro Melchiorre, Richard Middleton, Pier Francesco Moliterni, Angelo Orcalli, Luigi Pestalozza, Carlo Piccardi, Paolo Prato, Nicola Sani, Andrea Talmelli, Alvise Vidolin

Corrispondenti
Ramón Barce, Hanns-Werner-Heister, Philip Tagg

Redattore
Roberto Favaro

Segreteria di redazione
Patrizia Calozzo

Direttore editoriale
Istituto Musicale A. Peri, Reggio Emilia (telefono 0522/456771)

Direzione e Redazione
Corso Concordia, 6 - 20129 Milano (telefono e fax 02/796913)

Sito Internet
<http://www.rcl.it/musica/realta>

Posta elettronica
musicarealta@libero.it

Amministrazione
LIM Editrice srl, P.O. Box 198
55100 Lucca (telefono 0583/394464, fax 0583/394469)
<http://www.lim.it>
e-mail: lim@lim.it

Per il 2009 un numero Eu. 13,00. Rinnovo dell'abbonamento Eu. 31,00; abbonamento annuo Eu. 31,00; abbonamento biennale sostenitore (con libro omaggio) Eu. 103,30; estero Eu. 47,00. I versamenti vanno effettuati su c/c postale n. 11748555, intestato a LIM Editrice srl.

Registrazione del Tribunale di Milano n° 171 del 22 marzo 1997.

La collaborazione alla rivista avviene su invito della Redazione.

Stampato con i contributi di

CARIPLO

BANCA CRT • FONDAZIONE MUSICALE UMBERTO MICHELI

Indice

INTERVENTI

Ricerca e innovazione? (Daniele Lombardi) p. 5; *Insegnare e studiare la musica elettronica in Conservatorio. Appunti critici per una nuova lontana stagione* (Francesco Galante) p. 13; *Riflessioni e appunti sul “suono” nel jazz* (Maurizio Franco) p. 21; *Analisi musicale e completezza testuale. Riflessioni a margine delle incompiute di Gershwin* (Andrea Garbuglia) p. 26; *In ricordo di Günter Mayer* (L.P.) p. 31.

SAGGI

- 33 Hugues Dufourt
La dimensione produttiva dell'intensità e del timbro e la loro integrazione al sistema degli “elementi portatori di forma”
- 49 Franco Fabbri
Il plurale di “musica”
- 67 Alessandra Vaccarone
La figura femminile nella Vienna di inizio secolo nella musica, nella letteratura e nelle arti figurative
- 95 Alessandra Pagan
Realtà discografiche indipendenti italiane: la Caligola Records Ubi “majors” minor non cessat
- 111 Andrea Malvano
La Sonata per pianoforte di Paul Dukas. Alfa e omega di un genere musicale francese

- 133 Raffaele Di Mauro
*Canzone napoletana e musica di tradizione orale:
dalla canzone artigiana alla canzone urbana d'autore*

DOCUMENTI

- 153 Roberto Favaro
Visioni musicali. Un libro sui rapporti tra musica e arti visive
- 157 Francesco Tedeschi
Visioni Musicali
*Introduzione. Un incontro sui rapporti tra musica e arti visive
nel Novecento*

DOCUMENTI /RILETTURE

- 169 Francesco D'Arcais
L'industria musicale in Italia

- 185 **DISCHI DI OGGI**
a cura di Maurizio Franco

La Sonata per pianoforte di Paul Dukas. Alfa e omega di un genere musicale francese

di Andrea Malvano

“La sonata muore, la sonate è morta”

La storia teorica della sonata in Francia, tra fine Ottocento e inizio Novecento, è stata sostanzialmente una storia a senso unico. I trattati, i lavori storico-musicali, le opere di natura sistematica che fiorivano, in quegli anni, attorno al Conservatorio di Parigi non potevano certo trascurare un capitolo importante come quello dell'evoluzione formale e stilistica della sonata. Ma, nonostante l'estrema varietà dei contributi prodotti da docenti, compositori e studiosi del tempo, il tema in questione emerge con una netta uniformità.

Il primo testo su cui ci si imbatte è il grande *Cours de composition musicale* in quattro volumi di Vincent d'Indy.¹ L'opera è comunemente considerata un punto di riferimento dello scenario teorico a cavallo tra Otto e Novecento; in realtà fu redatta dall'allievo Auguste Sérieyx, che mise insieme gli appunti presi con diligenza nel corso delle lezioni tenute da d'Indy presso la Schola Cantorum; ma la pubblicazione del testo passò sotto il vaglio del docente, che si servì molto semplicemente – come succede spesso alle persone affermate alle prese con numerosi impegni – di una penna fidata. *L'imprimatur* venne quindi dato sotto la supervisione dell'autore; e nel 1909 Vincent d'Indy era una firma di primo piano nella Parigi solcata dai rumori artistici che orbitavano attorno alle figure di Claude Debussy e Maurice Ravel: la sua Schola Cantorum (dopo essere nata nel 1894) si stava segnalando come polo alternativo all'egemonia culturale del Conservatorio (l'ente a cui nel 1897 d'Indy aveva rifiutato la sua collaborazione per inconciliabili divergenze didattiche), le sue composizioni riscuotevano un certo successo presso il pubblico contemporaneo, e la sua docenza era il tramite più diretto in quegli anni con il messaggio portato avanti da César Franck (il belga che ormai tutti consideravano francese) nella seconda metà dell'Ottocento.

Il *Cours de composition musicale* di d'Indy non esprime dubbi in merito alla genesi della sonata:

¹ Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, a cura di Auguste Sérieyx, Paris, Durand, 1909.

La sonata [...] discende direttamente dalla suite, con la quale essa manifesta una tale somiglianza in origine, che la delimitazione tra l'una e l'altra è spesso disagiata; essa consiste in una serie di tre o quattro brani, destinati a uno strumento a tastiera che suona solo o accompagnando uno strumento recitante; questi brani collegati tra di loro, come quelli della suite, per l'ordine logico dei movimenti e la parentela tonale, ne differiscono per la costruzione *ternaria modulante*, che appare nella maggior parte di essi, e soprattutto nel brano iniziale.²

Secondo d'Indy, l'origine andrebbe ricercata nella suite. L'Allegro avrebbe preso il posto dell'Allemanda, l'Adagio quello della Sarabanda, il Vivace o il Presto finale quello della Giga: una progressiva trasformazione di strutture binarie in strutture ternarie. Il tramite sarebbe stato Corelli, con le sue sonate a tre (da camera o da chiesa), laddove l'Adagio iniziale e il successivo Allegro avrebbero rilevato il testimone del Preludio, i movimenti intermedi discenderebbero dalle altre pagine della suite e il Vivace finale avrebbe assorbito la tensione conclusiva della Giga.³ Per d'Indy la suite sarebbe una sorta di Big Bang della musica strumentale: tutto il resto sarebbe solo la conseguenza di una forza creativa originale, che avrebbe emarginato anche la spinta propulsiva delle Sonate di Scarlatti.

Nel *Cours de composition musicale* tutta la storia della sonata ruota attorno a Beethoven (e successivamente attorno a Franck, considerato il solo iniziatore della forma ciclica, come se Liszt non fosse mai esistito): una sorta di baluardo attorno al quale collocare esperienze *post quem* o *ante quem*. Beethoven è considerato una pietra miliare soprattutto per la sua capacità di trasformare il concetto di "tema" nel concetto di "idea", inteso come "organo vivente che contiene la sola ragion d'essere di ogni composizione".⁴ Il suo grande merito sarebbe quello di aver accresciuto a tal punto la potenza espressiva del tema, da trasformarlo in uno strumento di collegamento tra la dimensione finita della forma musicale e

² *Ibid.*, Deuxième Livre, Première Partie, p. 10: "La Sonate descend directement de la Suite, avec la quelle elle offre une telle ressemblance à l'origine, que la délimitation entre l'une et l'autre est souvent malaisée: elle consiste en une série de trois ou quatre pièces, destinées à un instrument à clavier jouant seul ou accompagnant un seul instrument récitant; ces pièces reliées entre elles, comme celles de la Suite, par l'ordre logique des mouvements et la parenté tonale, en diffèrent par la construction *ternaire modulante*, qui apparaît dans la plupart d'entre elles, et surtout dans la pièce initiale".

³ *Ibid.*, p. 180.

⁴ Vincent d'Indy, *ibid.*, p. 233: "[...] organe vivant contenant la seule *raison d'être* de toute composition".

quella infinita dell'inesprimibile: una scintilla in grado di generare tutte le parti della composizione. D'Indy legge in una prospettiva idealistica il cammino ottocentesco della sonata, intesa come un organismo vivente animato dal soffio dell'idea musicale di base; e Franck, nel *Cours de composition musicale*, è tratteggiato come il successore di Beethoven, proprio per la sua capacità di trasformare la struttura sonatistica in una creatura ciclica interamente modellata attorno a un'idea generatrice: una forza in grado di vincere le resistenze esercitate dalle saldature del telaio formale.

L'*Encyclopédie de la musique* curata da Albert Lavignac è un altro testo estremamente rappresentativo dell'orizzonte teorico di inizio Novecento: *work in progress* fin dal 1902, l'opera fu completata da Lionel de la Laurencie tra il 1920 e il 1931 (Lavignac morì nel 1916 quando l'*Encyclopédie* era apparsa solo nei suoi primi tre volumi). Il saggio sulle forme della musica strumentale compare nel quinto tomo del secondo volume, dedicato ai problemi estetici, ed è firmato da Charles Lefebvre (1843-1917), docente di musica d'insieme al Conservatorio parigino a partire dal 1895. Anche in questo caso la voce è autorevole e rappresenta bene la sintesi tra il pensiero musicale diffuso in ambito accademico nella seconda metà dell'Ottocento (Lefebvre entrò in Conservatorio nel 1863 per frequentare la classe di Ambroise Thomas) e l'ideale estetico delle nuove generazioni.

La storia della sonata redatta da Charles Lefebvre manifesta molti punti di contatto con quella di Vincent d'Indy. L'elemento unificatore di tutto il percorso è individuato nell'antica arte retorica, intesa come logica successione di eventi: "*esporre* ciò che si vuole dire, *sviluppare* le proprie idee e infine concludere con o senza *perorazione*".⁵ L'origine della vicenda sonatistica è rintracciata in Carl Philipp-Emmanuel Bach; ma non manca un riferimento alla storia precedente, individuata in due tappe successive: prima i brani per clavicembalo di produzione francese e la musica per liuto, poi la sonata da chiesa e la sonata da camera.

È a Philippe-Emmanuel Bach (1714-1788), terzo figlio del grande Johann-Sebastian Bach, che spetta l'onore di aver fissato la forma del primo movimento di sonata [...] Prima di lui, la sonata si ricollegava sia alla primitiva *sonata da chiesa*, sia alla *sonata da camera*, e quest'ultima era generata essa stessa, al pari dei brani leggeri dei clavicembalisti francesi, dalla musica scritta per liuto nei secoli XVI e XVII.

⁵ Charles Lefebvre, *Les formes de la musique instrumentale*, in *Encyclopédie de la musique*, a cura di Albert Lavignac, Paris, Librairie Delagrave, 1930, Deuxième Partie, Cinquième Livre, p. 3121: "*Exposer* ce que l'on veut dire, *développer* ses idées et enfin *conclure* avec ou sans *péroraison*".

Ecco, come documenti, i titoli dei brani che si incontrano nella maggior parte delle raccolte per liuto: preludio, corrente, sarabanda, giga etc...⁶

Lefebvre non fa nomi per la produzione antecedente Carl Philipp-Emmanuel Bach, ma il processo è ugualmente esplicito: i brani strumentali in forma di suite costituiscono l'origine (la successione di danze citata alla fine della ricostruzione lo conferma); poi vengono le sonate a tre di tradizione corelliana; quindi la sonata con primo movimento in forma tripartita. Il *Cours de composition musicale* di Vincent d'Indy propone lo stesso albero genealogico, individuando nella radice di tutto una concatenazione di danze in forma bipartita. Lefebvre rende ancora più inestricabile l'intreccio, raggruppando in un unico gomito sonata da camera, partita e suite: "Sotto questo nome [sonata da camera], o sotto quello di suite, di partita, di *ordre* e di balletto, essa presenta successioni di arie e di danze (non danzate) dal ritmo diverso per uno o due strumenti (e talvolta anche di più) senza continuo: sonata a due, a tre".⁷ Anche a suo modo di vedere, dunque, la successione Adagio-Allegro-Adagio-Allegro di matrice corelliana sarebbe da imparentare con la concatenazione di danze del brano strumentale in forma di suite; e la sonata del periodo classico sarebbe solo l'ultima trasformazione di un modello indiscutibilmente comune.

Stesso discorso vale per la sonata ciclica; anche per Lefebvre l'idea di unità tra tutte le parti della composizione va fatta risalire al terzo stile di Beethoven. Ma la vera rivoluzione ciclica, intesa come creazione di un'intera opera a partire da un unico impulso tematico (ciò che per d'Indy coincideva con l'idea musicale) è da considerarsi una prerogativa squisitamente francese, con Franck in testa (la *Sinfonia* e il *Quintetto* sono gli esempi citati) e Camille Saint-Saëns subito a seguire (*Sinfonia in do minore*). Anche in questo caso l'autore non fa alcun riferimento all'apporto dato da Franz Liszt.

⁶ Charles Lefebvre, *ibid.*, p. 3123: "C'est à Philippe-Emmanuel Bach (1714-1788), troisième fils du grand Jean-Sébastien Bach, que revient l'honneur d'avoir fixé la forme du premier morceau de sonate [...] Avant lui, la sonate se rattachait soit à la primitive *sonate da chiesa* (sonate d'église), soit à la *sonata da camera* (sonate de chambre), et cette dernière était issue elle-même, ainsi que les pièces légères des clavecinistes français, de la musique écrite pour luth aux XVIème et XVIIème siècles. Voici, comme documents, les titres des morceaux que l'on rencontre dans la plupart des recueils de luth: prélude, courante, sarabande, gigue etc..."

⁷ Charles Lefebvre, *ibid.*: "[...] sous ce nom, ou sous ceux de *suite*, de *partite*, d'*ordre*, de *balletto*, elle présente des successions d'airs de danse (non dansés) de rythmes divers pour un ou deux instruments (et même parfois davantage) dans *continuo*".

La pianista e didatta Blanche Selva (1884-1942) nella sua monografia del 1913 (*La sonate. Étude de son évolution technique, historique et expressive en vue de l'interprétation et de l'audition*) sintetizza le idee sopra discusse, dando un'ulteriore prova dell'uniformità di pensiero che circolava a Parigi in merito al tema della sonata. Anche il suo lavoro sottolinea il legame genetico con la suite: primo movimento derivato da Allemanda, secondo da Sarabanda, terzo da Menuet, Rigaudon o Gavotte, quarto da Giga e forme di rondeau collegate a Couperin e Rameau.⁸ Ancora un collegamento esplicito, quindi, con l'universo strumentale francese. Le tappe successive si limitano ad ampliare il percorso già descritto da Vincent d'Indy: sonata prebeethoveniana monotematica, con riferimento alle composizioni di fattura italiana (Giovanni Legrenzi, Giovanni Battista Vitali, Giovanni Battista Bassani) e tedesca (Johann Kuhnau, Johann Mattheson, Georg Philipp Telemann); sonata prebeethoveniana bitematica, messa a punto da Carl Philipp Emmanuel Bach, arricchita da Haydn, in relazione all'ampliamento del secondo tema, e da Mozart in relazione alla maggiore elaborazione del ponte che collega tonica e dominante (la sezione che Hepokoski e Darcy definiscono "transitivo"⁹); la sonata beethoveniana, celebrata soprattutto per la sua fondamentale ricerca di un legame interno tra tutte le parti della composizione (unità tonale, parentele tematiche, cura delle proporzioni tra i vari movimenti);¹⁰ la sonata romantica, analizzata in funzione della sua diretta filiazione dall'ultima produzione beethoveniana (una sorta di *corpus* "post-beethoveniano"); e infine la sonata ciclica nata in seno alla cultura francese con Franck, Saint-Saëns e Fauré.

Blanche Selva continuava a portare avanti i tre teoremi in circolazione nel mondo musicale parigino di fine Ottocento: la derivazione della sonata dalla suite; la proprietà tutta francese della ciclicità sonatistica (il caso Liszt, in questo testo viene citato e subito liquidato con queste parole: "Liszt scrive una composizione intitolata *Sonata per pianoforte*, ma la sua forma non ha nulla a che

⁸ Blanche Selva, *La sonate. Etude de son évolution technique, historique et expressive en vue de l'interprétation et de l'audition*, Lerolle, Paris 1913, pp. 1-19.

⁹ James Hepokoski, Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, New York 2006, pp. 93-116.

¹⁰ Vale la pena segnalare il fatto che Blanche Selva dedichi ampio riguardo alle prime operazioni cicliche svolte sulla sonata prebeethoveniana da Friedrich Wilhelm Rust, proprio per mettere in rilievo un aspetto che sarà assimilato, tramite il filtro di Beethoven, soprattutto dai compositori francesi nella seconda metà dell'Ottocento (Blanche Selva, *La sonate*, pp. 61 sgg.).

vedere con quella della sonata ed è per questo motivo che noi non ce ne occuperemo in questa sede¹¹); la natura idealistica della sonata, intesa come subordinazione della forma alle ragioni del contenuto. A proposito di quest'ultimo concetto Blanche Selva cita Franck:

Franck considerò sempre questa manifestazione dell'opera che si chiama *forma* semplicemente come parte *corporeale* dell'opera d'arte, destinata a servire da busta apparente per l'idea che egli chiamava l'"anima della musica".¹²

La teoria evidentemente era piuttosto diffusa, visto che compare in molti altri scritti coevi. Nel saggio di Vincent d'Indy su Paul Dukas ed Emmanuel Chabrier troviamo la seguente affermazione: "In musica il principale agente di qualsiasi opera d'arte è quello che noi chiamiamo *tema* o *idea*. L'*idea musicale* è costituita da un reale valore intrinseco; questi elementi sono forniti dall'*immaginazione* (che, qui, si confonde con l'ispirazione), scelti dal *cuore*, messi in ordine dall'*intelligenza*".¹³ Pierre Lalo, in una recensione pubblicata nel 1901 su *Le Temps* in seguito alla prima esecuzione della *Sonata* per pianoforte di Dukas, scriveva: "La sinfonia e il quartetto, in misure molto disuguali dispongono di risorse esteriori dell'idea musicale; la sonata è denudata di tutto ciò che non è quest'idea stessa; essa estrapola tutta la sua eloquenza e la sua bellezza dalla sua essenza; è la sola forza del pensiero e del sentimento che basta per farla vivere; essa è meno materia, più spirito che qualsiasi altra musica".¹⁴ E anche Maurice Emmanuel, nel *tombeau* monografico dedicato a Paul Dukas dalla *Revue Musicale* nel 1936, insisteva proprio sull'idea come vero elemento distintivo

¹¹ *Ibid.*, p. 206: "Liszt écrit une composition intitulée *Sonate pour piano*, mais sa forme n'a rien à voir avec celle de la sonate, et c'est pourquoi nous ne nous occuperons ici". L'idea è perfettamente sovrapponibile a quella di d'Indy che nel *Cours de composition musicale* parla della *Sonata* in *si minore* di Liszt come di un'opera che della sonata porta solo il titolo (*Cours de composition musicale*, Durand, Paris 1902, Deuxième Livre, Seconde Partie, pp. 318-20).

¹² Blanche Selva, *La sonate*, p. 222: "Franck ne considérait jamais cette manifestation de l'oeuvre qu'on appelle *forme* que comme la partie *corporelle* de l'être oeuvre d'art, destinée à servir d'enveloppe apparente à l'idée qu'il nommait-lui même 'l'âme de la musique'".

¹³ Vincent d'Indy, *Emmanuel Chabrier et Paul Dukas. Conférence prononcée le 8 avril 1920 aux Concerts historiques Pasdeloup*, Au Ménestrel, Paris 1920, p. 16: "En musique, l'agent principal de l'oeuvre d'art est ce que nous appelons *thème* ou *idée*. L'*idée musicale* est constituée d'une réelle valeur intrinsèque; ces éléments sont fournis par l'*imagination* (qui, ici, se confond avec l'inspiration), choisis par le *cœur*, mis en ordre par l'*intelligence*".

di un'opera d'arte (a dispetto della forma, spesso sovrapponibile). Certo, si potrebbe discutere su quale significato dare al concetto di idea: per d'Indy si tratta inequivocabilmente di un elemento tematico; ma per gli altri commentatori potrebbe essere una forza propulsiva più strettamente legata alla sensibilità del compositore, quel tronco emotivo portante che plasma lessico, forma e sintassi della composizione; qualcosa che forse va più nella direzione di *Gedanke* percorsa da Schönberg nei suoi scritti.¹⁵ Ma, a dispetto delle varie definizioni, resta comunque un generico minimo comune denominatore che la cultura musicale francese del tempo aveva imparato ad associare sistematicamente alla struttura sonatistica.

Al di là dell'idealismo, sono soprattutto gli altri due teoremi portati avanti da d'Indy, Selva e Lefebvre a interessare il nostro studio: i didatti citati sono tutti concordi nel valutare il peso rivestito dalla cultura musicale francese a proposito di origine (suite) e avanguardia (ciclicità) della sonata. Ma entrambe le opinioni sono discutibili. È vero che la nascita della sonata classica è (per lo meno per quanto riguarda il primo movimento) la storia di un passaggio dalla forma bipartita a quella tripartita, o meglio (come sottolineato dai trattati della prima metà dell'Ottocento e dalla consuetudine, ancora valida per molti compositori fino alla fine del Settecento, di inserire il ritornello alla fine dell'esposizione e dello sviluppo) bipartita con la seconda parte divisa in due sezioni. Ma è altrettanto vero che la storia delle forme pre-sonatistiche è quasi sempre una storia di strutture bipartite; e, come ha osservato Charles Rosen, "ogni genealogia della forma sonata che cerchi di derivare tale struttura da qualche specifica forma binaria potrà solo nascondere la vera evoluzione. Forme binarie di danza, forme-aria e forme-ritornello hanno contribuito ognuna in maniera troppo complessa da poter permettere a una di esse di avere la precedenza".¹⁶ La stessa trattatistica "classica" dedicata alla sonata non sembra minimamente influenzata da tale teoria: Henrich Christoph Koch non rintraccia affatto un'eventuale radice della sonata nella suite;¹⁷ Antonin Reicha, pur essendo il padre dei didatti maturati nelle aule del Conservatorio di Parigi, e pur

¹⁴ Pierre Lalo, "La musique", *Le Temps*, 24 maggio 1901: "La symphonie et le quatuor, en des mesures très inégales disposent de ressources extérieures de l'idée musicale; la sonate est dénuée de tout ce qui n'est pas cette idée même; elle tire toute son éloquence et toute sa beauté de sa propre essence; c'est la seule force de la pensée et du sentiment qui doit suffire à la faire vivre; elle est moins matière, elle est plus esprit que toute autre musique".

¹⁵ Arnold Schönberg, *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di A. M. Morazzoni, Il Saggiatore, Milano 2008, pp. 78-103.

essendo un teorico perfettamente allineato alla concezione binaria dalla forma sonata (nel *Traité de haute composition* parla di “grande coupe binaire” con seconda parte divisa in due sezioni),¹⁸ non cerca in alcun momento di dimostrare un rapporto di filiazione tra suite e sonata; e anche Adolf Bernhard Marx preferisce sottolineare i legami con alcune particolari forme di rondò.¹⁹

Gli stessi dubbi possono essere ribaltati sulla supposta specificità francese della ciclicità. Certo, la cronologia sembra dare ragione a Vincent d'Indy: probabilmente il primo caso in cui la ciclicità trova applicazione in ambito sonatistico va rintracciato nella serie dei *Trii* op. 1 composti da Franck tra il 1839 e il 1840. Ma trascurare completamente il peso esercitato dalla *Sonata in si minore* di Liszt sulla produzione della seconda metà dell'Ottocento è una forzatura che non tiene conto delle numerose corrispondenze incrociate tra le produzioni nate a cavallo del Reno.²⁰

In sostanza è come se i teorici francesi all'inizio del Novecento cercassero a tutti i costi, senza preoccuparsi di forzare la mano, un posto in una storia dalla quale erano stati sempre sostanzialmente esclusi, quanto meno per quanto riguarda il *corpus* più significativo: quello delle sonate per pianoforte. La pratica ne è la dimostrazione palese: il repertorio francese tra Sette e Ottocento documenta la sostanziale assenza di sonate pianistiche; i lavori di Louis-Théodore Gouvy, Georges-Jean Pfeiffer o Raoul Pugno non avevano prodotto alcuna risonanza; la teoria si era dovuta arrampicare sugli specchi per trovare uno spazio in quel percorso sostanzialmente estraneo alla pratica strumentale. E così l'affermazione fatta da Pierre Lalo nel 1901 sembrava il naturale epilogo critico di una situazione che la pratica aveva da sempre relegato in una posizione marginale: “La sonata muore, la sonate è morta”.²¹

¹⁶ Charles Rosen, *Sonata Forms*, Norton & Company, New York 1988, p. 17: “Any genealogy of sonata form that attempts to derive it from one kind of binary form will only hide the true development. Binary dance form, aria form, and ritornello form each contributed in ways too complex to permit any one of these to take much precedence”.

¹⁷ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung*, Georgs Olms Verlag, Hildesheim – Zürich - New York 2000, Vol. III, pp. 315 sgg.

¹⁸ Antonin Reicha, *Traité de haute composition musicale*, vol. II, Zetter, Paris 1824, pp. 296 sgg.

¹⁹ Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1879, pp. 201 sgg.

²⁰ Andrea Malvano, “La fenice inattesa: Franck, Liszt e il rinnovamento del ‘Preudio e fuga’ per pianoforte”, *Studi Musicali*, 2008, n.1, pp. 143-75.

²¹ Pierre Lalo, “La musique”: “La sonate se meurt, la sonate est morte”.

“Un musicista intrepido”

La situazione teorico-critica descritta nel paragrafo precedente non era certo la perfetta culla ideologica per la nascita di nuove sonate: sembrava più un consuntivo a lavori ultimati. Eppure nel 1901 Paul Dukas scrisse una composizione destinata a far parlare di sé, per lo meno nel suo tempo; ed è curioso che un'operazione così coraggiosa sia venuta da un musicista perennemente insicuro, che gettava nel cestino della carta straccia più musica di quanta non ne conservasse. La sua *Sonata in mi bemolle minore* nacque tra la primavera del 1897 e l'estate del 1900; fu pubblicata nel dicembre del 1900 con una dedica a Camille Saint-Saëns che suonava come una riverenza al più grande compositore-pianista nato in Francia nella seconda metà dell'Ottocento; e venne eseguita per la prima volta in pubblico il 10 maggio del 1901 nell'interpretazione di Édouard Risler presso la Salle Pleyel di Parigi.

La risonanza dell'evento fu enorme. Le reazioni furono nella maggior parte dei casi entusiastiche. Claude Debussy scrisse una recensione che resta un caso piuttosto isolato nella produzione critica di Monsieur Croche: non una nota di biasimo alla scrittura di Dukas, ma solo elogi incondizionati alla capacità di riunire sotto lo stesso tetto formale emozione e costruzione.

Il tipo di emozione ermetica che vi si traduce, e quel rigoroso legame nella concatenazione delle idee, reclamano imperiosamente un'intima e profonda comunione con l'opera. [...] essa è infatti il risultato di un'ardente pazienza nell'adattamento delle parti che formano la sua armatura; [...] il che nulla toglie alla sua bellezza e al suo sogno. Se il cervello che concepì questa sonata mescolò all'idea di immaginare quella di costruire, nulla sarebbe più deliberatamente assurdo che dedurne l'idea di complicare. Paul Dukas conosce ciò che la musica contiene; essa non è solamente qualcosa di brillante e sonoro che diverte l'orecchio fino allo snervamento. [...] La musica è per lui un inesauribile tesoro di forme, di ricordi possibili che gli permettono di piegare le sue idee alla misura del suo dominio immaginativo. Padrone dell'emozione, egli sa evitarle inutili clamori; di conseguenza non si permette mai quegli sviluppi parassitari che tanto spesso rovinano autentiche bellezze.²²

Nelle parole di Debussy si avverte una profonda ammirazione per un compositore in grado di fondere la pratica artigianale dell'elaborazione motivica alle risorse immateriali dell'immaginazione; senza tuttavia mai esagerare né in una direzione, né nell'altra, proprio come prescritto da quel senso di litote espressiva che contraddistingue le esperienze artistiche francesi a cavallo tra Otto e Novecento.

Georges Servières scriveva su *Le Guide Musical*: “La Sonata per pianoforte di Paul Dukas [è un’opera] che noi non esitiamo a isolare dalle sue simili e a considerare come una delle opere più rimarchevoli di questo genere che siano sorte da molto tempo”.²³ La sua recensione metteva in luce in particolare il legame con la produzione beethoveniana accanto ad alcune soluzioni più squisitamente francesi (la perorazione finale sa di Franck, lo Scherzo ha qualcosa dell’*Apprenti sourcier*).

Anche Willy dalle colonne della sue *Lettres de l’oeuvreuse* accennava a Franck, senza dimenticare qualche influenza d’indysta, per celebrare l’enorme peso culturale della nuova composizione scritta da Dukas:

[...] la meravigliosa sonata di Dukas, un’opera, miei piccoli padri, come non ne appaiono sovente! Nell’*Andante*, egli ha cantato, ha pianto questo delizioso motivo in la bemolle, di malinconia un po’ d’indysta, con tanta grazia toccante che credevo di sentire Bartet in *Bérénice*... E con che vigore egli ha impastato questo Finale! Con che colata sonora ha saputo bagnare questo grande tema di un lirismo volontario che papà Franck avrebbe tenuto caro come uno dei suoi! Egli sudava. Gli ho asciugato le tempie con il mio fazzoletto. “Grazie bambino”, egli mi disse, “ora posso anche morire...”.²⁴

Pierre de Bréville, uno degli allievi di César Franck, gridò con entusiasmo alla nascita di un’opera che non aveva nulla da invidiare alle composizioni nate dal pensiero delle illustri generazioni precedenti:

²² Claude Debussy, *Il signor Croche antidilettante*, trad. it. di V. Magrelli, Adelphi, Milano 2003, pp. 41-42 (ed. orig. *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Paris 1987: “La sorte d’émotion hermétique qui s’y traduit et ce lien rigoureux dans l’enchaînement des idées réclament impérieusement une intime et profonde communion avec l’œuvre. [...] elle est le résultat d’une ardente patience dans l’ajustement des pièces formant son armature; [...] cela n’enlève rien à sa beauté ni à son rêve. Si le cerveau qui conçut cette sonate mêla à l’idée d’imagination l’idée de construction, il ne faudrait pas conclure à l’idée de complication, rien ne saurait plus délibérément absurde. M. P. Dukas sait ce que contient la musique; elle n’est pas uniquement une chose brillante et sonore qui amuse l’oreille jusqu’à l’énervement. [...] Elle est pour lui un trésor inépuisable de formes, de souvenirs possibles qui lui permettent d’assouplir ses idées à la mesure de son domaine imaginaire. Il est le maître de son émotion et sait lui éviter des clameurs inutiles; il ne se permet jamais par conséquent de ces développements parasites qui déparent si souvent de très belles choses”).

²³ *Le Guide Musical*, 19 maggio 1901, pp. 467-68: “La *Sonate* pour piano de M. Paul Dukas, que nous n’hésitons pas à tirer hors de pair et à considérer comme une des œuvres les plus remarquables de ce genre qui aient surgi depuis longtemps”.

In presenza di un simile monumento, di così imponente unità, conviene fare delle distinzioni, mettersi a numerare ogni pietra analizzandone il grano o misurandone il volume? Non è forse meglio oggi chinarsi semplicemente davanti a questa opera elevata, sdegnosa di ogni successo facile, di forma severa, di costruzione impeccabile, come nessun musicista contemporaneo ne aveva prodotto dai tempi delle grandi opere da camera di Franck, Fauré, d'Indy e Chausson?²⁵

Solo Jean Marnold, nella sua lunga analisi pubblicata sul *Courrier Musical* criticava Dukas per una brama di acquisizione di gran lunga superiore alla capacità di assimilazione, quasi come se l'opera fosse una "tavola delle materie"²⁶ in cui andare a ricercare un po' tutto quello che il genere sonatistico aveva prodotto negli ultimi secoli. In realtà la recensione – come vedremo tra poco – individuava proprio le caratteristiche che avrebbero reso grande la *Sonata* di Dukas nel suo tempo. Ma la reazione di Marnold, sebbene innervata da un profondo senso di ammirazione, era destinata a rimanere del tutto isolata. Gustave Bret su *La Presse* non conteneva l'entusiasmo, incensando sia il lavoro svolto da Dukas sul pianoforte, sia la costruzione ingegnosa, felicemente in bilico tra lirismo ed eroismo. La sua conclusione era lapidaria: "Per le sue dimensioni, non meno che per la magistrale manipolazione della scrittura strumentale, essa prende posto tra i più importanti prodotti della letteratura pianistica".²⁷ E lo stesso Pierra Lalo, dopo aver concluso la prima parte della recensione su *Le Temps* con il

²⁴ *Echo de Paris*, 13 maggio 1913: "[...] la mirifique sonate de Paul Dukas, une œuvre, mes petits pères, comme il n'en paraît pas souvent! Dans l'*Andante*, il a chanté, il a pleuré, ce délicieux motif en *la bémol*, de mélancolie un peu d'indyste, avec tant de grâce touchante que je croyais entendre Bartet dans *Bérénice*... Et avec quel vigueur il a pétri ce Finale! Dans quelle coulée sonore il a su baigner ce grand thème d'un lyrisme volontaire que le père Franck eut chéri comme un des siens! Il transpirait, tel un secret. Je lui ai séché les tempes avec mon mouchoir. 'Merci, pou-poule', qu'il m'a dit. 'A présent je peux mourir...'"

²⁵ *Le Mercure de France*, agosto 1901, p. 536: "Mais, en présence d'un pareil monument, de si imposante unité, convient-il de faire des distinctions, de s'attacher numéroter chaque pierre pour en analyser le grain ou en jauger le cube? N'est-il pas meilleur, aujourd'hui, de s'incliner simplement devant cette œuvre hautaine, dédaigneuse de tout succès facile, de forme sévère, de construction impeccable, telle qu'aucun musicien contemporain n'en a produite depuis les grandes œuvres de musique de chambre de Franck, Fauré, d'Indy et Chausson?"

²⁶ Jean Marnold, "La Sonate en mi bémol mineur de M. Paul Dukas", *Le Courrier Musical*, 15 giugno 1901, p. 135: "[...] on a presque la sensation d'un table des matières".

²⁷ *La Presse*, 19 maggio 1901: "Par ses dimensions, non moins que par le magistral maniemiento de la matière musicale et l'ingéniosité de l'écriture instrumentale, elle prend place parmi les plus importantes productions de la littérature de piano".

già citato riferimento alla morte della sonata pianistica, si trovava costretto a inchinarsi al cospetto di un “musicista intrepido” in grado di risuscitare un genere che ormai tutti credevano sepolto da tempo; addirittura si sbilanciava a vagheggiare un futuro luminoso per la composizione di Dukas, in grado di superare il successo di molti *opéras* contemporanei: “Se alcuni si sono stupiti del fatto che io abbia parlato così a lungo di una sonata piuttosto che di un’opera, pensate che in questa sonata vi sia più musica che nella maggior parte delle opere. E state certi che molte delle opere saranno passate quando questa sonata resterà”.²⁸

Lalo sbagliava, senza dubbio. La *Sonata* di Dukas nel corso del Novecento è quasi completamente sparita dal repertorio dei grandi pianisti. Ma la sua ammirazione, al pari di quella manifestata pressoché unanimemente dai contemporanei, va sicuramente indagata più a fondo. Perché tanto entusiasmo per un lavoro che sarebbe stato inesorabilmente inghiottito dal tempo e che tutto sommato non assecondava nemmeno i principali pilastri estetici celebrati dai teorici contemporanei? L’opera non solo andava contro il pensiero di chi riteneva di aver già celebrato da tempo il *requiem* della sonata; ma soprattutto non aveva affatto le caratteristiche che i francesi avevano imparato ad associare sistematicamente alle sonate nate in seno alla loro cultura: ciclicità (non sono presenti temi ciclici) e idealismo inteso come adattamento della forma all’idea (Dukas preferisce riprendere fedelmente lo schema tradizionale). Sulla carta la *Sonata in mi bemolle minore* non era dunque una composizione perfetta per accendere l’entusiasmo di una generazione che si era aggrappata ad alcuni aspetti estetici fondamentali per gridare la sua presenza all’interno della storia sonatistica. Eppure tutto il mondo musicale del 1901 si unì per celebrare il peso di quella nuova, ambiziosa composizione. E allora, scartati ciclicità e idealismo, quali furono i veri motivi di questa reazione così rigorosamente schierata in favore dell’operazione tentata da Dukas?

La convergenza stilistica della Sonata di Dukas

L’obiettivo di questo saggio non è quello di analizzare battuta per battuta la *Sonata* di Dukas: lavori di questo genere sono stati già parzialmente svolti da studiosi quali Georges Favre,²⁹ Blanche

²⁸ Pierre Lalo, “La musique”: “Si quelques uns étaient tentés de s’étonner que j’aie aussi longtemps parlé d’une sonate que d’un opéra, songez qu’il y a dans cette sonate plus de musique que dans la plupart des opéras. Et soyez assurés que beaucoup d’opéras auront passé quand cette sonate demeurera”.

²⁹ Georges Favre, *Paul Dukas*, La Colombe, Paris 1948, pp. 59 sgg.

Selva,³⁰ Alfred Cortot,³¹ Simon-Pierre Perret e Marie-Laure Ragot.³² L'intenzione di chi scrive è piuttosto quella di rispondere al quesito in merito al successo dell'opera nel suo tempo, individuando un punto di convergenza, straordinariamente organico, tra forze stilistiche disparate. Cominciamo dalla forma. Come detto sopra, Dukas non raccoglie affatto quella nozione idealistica che i teorici francesi avevano imparato ad applicare sistematicamente al concetto di sonata: la sua opera non sottomette certamente le ragioni della forma a quelle del contenuto. Anzi, l'architettura generale dei vari movimenti esprime un legame molto solido con le strutture della tradizione.

Primo movimento. *Modérément vite*

Primo tema	Transizione	Secondo tema	Coda	Sviluppo	Ripresa	Coda
bb. 1-19	bb.20-40	bb. 41-52	bb. 53-64	bb.65-161	bb.162-227	228-247

Secondo movimento. *Calme, un peu lent, très soutenu*

Tema I	Tema II	Sviluppo (T I e T II)	Ripresa elaborata Tema I	Coda
bb. 1-36	bb. 37-71	bb. 72-120	bb. 121-154	bb. 155-160

Terzo movimento. *Vivement, avec légèreté*

Episodio A (tremoli)	Collegamento (corale)	Episodio B (fuga)	Collegamento (corale)	Episodio A' (tremoli)	Coda (tremoli + corale)
bb. 1-184	bb.185-211	bb.212-315	bb. 316-336	bb.337-545	bb.546-565

Quarto movimento. *Très lent - Animé*

Introduzione	Tema I	Tema II	Sviluppo	Tema I	Tema II	Perorazione (Tema II)	Stretta
bb. 1-14	bb.15-79	bb.80-183	bb.184-298	bb.299-344	bb.345-370	bb.371-429	430-510

Il primo e il secondo movimento rispettano le convenzioni della forma sonata; il terzo riprende la struttura tripartita dello Scherzo

³⁰ Blanche Selva, *La sonate*, pp. 244 sgg.

³¹ Alfred Cortot, *La musique française de piano*, Editions Rieder, Paris 1930, pp. 222 sgg.

³² Simon-Pierre Perret, Marie-Laure Ragot, *Paul Dukas*, Fayard, Paris 2007, pp. 416 sgg.

(con due accenni di corale a specchio che incorniciano la sezione centrale); e il finale riprende lo schermo esposizione-sviluppo-ripresa, aggiungendo una perorazione che accentua l'eroica portata espressiva del secondo tema. L'architettura globale del lavoro, perorazione a parte, riflette senza dubbio le radici austro-tedesche del genere sonatistico. Del resto Dukas manifestava un certo disinteresse nei confronti delle questioni formali, come già lucidamente rilevato da Maurice Emmanuel:³³ un modello consolidato, seppur in ambito non francese, poteva adattarsi perfettamente alla sua poetica.

Anche il cromatismo, abbondantemente sfruttato nella *Sonata*, potrebbe sottintendere un legame con la grande scuola tedesca di Wagner e Liszt. Ma basta allargare leggermente l'obiettivo analitico, fino a osservare le cesure della scrittura armonica, per notare un atteggiamento molto più simile a quello di Franck. Si osservi, a grandi linee, il percorso armonico adottato da Dukas nel corso del primo movimento:

Primo tema	Transizione	Secondo tema	Coda	Sviluppo	Ripresa	Coda
Mib m	Cromatismo	Solb M	Solb m/ M	Instabile / cromatico	Mib m / cromatismo / Mib M	Instabile / Mib m

Benché siano spesso presenti aree tonalmente instabili e ricche di movimenti cromatici, il discorso torna sempre nei ranghi in corrispondenza delle sezioni cardinali, muovendosi esclusivamente attorno a tonica e medianta. Quello di Dukas è un cromatismo statico, che evita ogni dispersione dai fulcri armonici della composizione (proprio come insegnato da Franck ai francesi); niente a che vedere con la tensione deflagrante delle concatenazioni lisztiane e wagneriane.

Indiscutibilmente francese è invece la marca di tre finali su quattro: il primo movimento si spegne in "pianissimo", dopo essersi disteso verso l'acuto con estrema delicatezza; il secondo si conclude "perdendosi" nuovamente nel registro acuto; e il terzo, nonostante l'impeto dell'idea principale, conferma la predilezione di Dukas per le chiusure esili e sottovoce. Tutto ciò ricorda da vicino quella nozione di "presque rien" in cui Jankélévitch ha visto uno dei migliori stilemi della musica francese tra impressionismo e simbolismo.³⁴ Così come la scrittura pianistica, molto spesso

³³ Maurice Emmanuel, "La musique de Piano de Paul Dukas", *La Revue Musicale*, maggio-giugno 1936, pp. 68-78.

³⁴ Vladimir Jankélévitch, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel, 1968, pp. 114 sgg.

analizzabile in maniera orchestrale,³⁵ rimanda al pensiero musicale di Berlioz e dei padri di una cultura strumentale sistematicamente incline alla sperimentazione coloristica (Chabrier, Ravel); un modo di ragionare che cercava a tutti i costi di andare oltre le risorse timbriche di un solo strumento, seppur straordinariamente duttile.

Molto meno francese, invece, è la propensione all'elaborazione motivica. Certo, l'influenza del pensiero franckiano potrebbe aver lasciato qualche segno; ma molti passaggi della *Sonata* di Dukas – soprattutto nel secondo e nell'ultimo movimento – sembrano strettamente imparentati con quel modo di variare gli episodi, all'insegna dell'economia di materiale, che contraddistingue soprattutto il pensiero di Brahms. Qualche anno dopo Debussy avrebbe recitato a gran voce un requiem alla nozione stessa di sviluppo. Dukas, invece, dopo la *Sonata* avrebbe sentito l'esigenza di ritornare sul solco della grande elaborazione motivica, scrivendo *Variazioni, Interludio e Finale su un tema di Rameau* (1902).

In sostanza è un viaggio a cavallo del Reno quello proposto da Dukas nella sua *Sonata*: impostazione formale viennese, cromatismo statico alla Franck, finali all'insegna del *presque rien*, scrittura pianistica che profuma di orchestra, elaborazione tematica che guarda a Brahms e a Beethoven. Il primo movimento, *Modérément vite*, illustra bene questa notevole capacità di conciliare forze stilistiche diverse, se non opposte. Tutta la sezione dedicata al primo tema (bb. 1-19), con il suo innesco ritmico solido e ripetitivo, quasi uno sfondo monocromatico su una scena spoglia e animata da indolenti personaggi melodici, ricorda un'opera molto nota alla fine dell'Ottocento come la *Terza sinfonia* di Camille Saint-Saëns: pagina simile, nella sua sezione iniziale (bb. 1 sgg.), per un laborioso sostegno in sedicesimi degli archi, che procede con moderazione infaticabile lasciando poco spazio ai profili tematici degli altri strumenti. I dialoghi dello sviluppo ricordano la scrittura pianistica di César Franck (bb. 86 sgg.), soprattutto quei confronti dialettici tra parti estreme (rinforzati in ottava) che si sovrappongono a un disegno fruscante delle linee centrali (*Preludio Corale e Fuga*, bb. 341 sgg.). Le ottave spezzate cromatiche che Dukas scolpisce negli episodi più brillanti dello sviluppo (bb. 104 sgg.) sono tipiche del pianismo lisztiano, ma anche vocaboli presenti nella produzione virtuosistica di Saint-Saëns (*Toccata* op. 111 n. 6, bb. 165 sgg.); nonostante ciò Dukas evita accuratamente gli eccessi: il movimento cromatico a mani alternate non si irrobustisce in dop-

³⁵ Su questo punto sono già intervenuti Georges Favre (*Paul Dukas*, p. 69), Blanche Selva (*La sonate*, pp. 244 sgg.) e Gustave Bret (*La Presse*, 19 maggio 1901).

pie ottave, e tutta la sezione predilige quel contenimento della spettacolarità che contraddistingue le composizioni di Franck. Gli accordi del secondo tema, in cui Dukas cerca l'incontro scoperto tra intervalli di seconda e semitoni cromatici (bb. 50 sgg.), hanno una sonorità molto simile a quella ricercata da Brahms nelle sue pagine pianistiche (*Intermezzo* op. 117 n. 1, *l'Adagio* del *Concerto per pianoforte e orchestra* n. 1, *l'Intermezzo* op. 118 n. 1, l'elaborazione del secondo tema della *Sonata per violino e pianoforte* op. 100). E il finale, nelle due battute in tempo *retenu*, testimonia la già completa maturazione di un procedimento per fratture che diventerà ricorrente nelle chiusure di Debussy (Es. 1).

Esempio 1: P. Dukas, *Sonata in mi bemolle minore*, mov. I, bb. 242 sgg.



Le due corone incorniciano una sorta di cellula anomala, sfasata di un semitono ascendente rispetto alla tonalità di mi bemolle minore della coda, che rievoca come una reminiscenza lontana la melodia del secondo tema: una tessera che affiora alla memoria in maniera quasi improvvisa, come un ricordo involontario che fende per pochi istanti il *cursus* temporale del presente. Qualcosa di estremamente simile accade in alcune pagine di Debussy: in particolare nel finale in *lointain* de *La puerta del vino* (bb. 75 sgg.) dove l'episodio si replica in maniera pressoché identica (lo sfasamento tra tonalità coinvolge in questo caso re maggiore e reb maggiore).

L'apertura in la bemolle maggiore del secondo movimento (*Calme, un peu lent, très soutenu*) non può non ricordare l'*Andante molto cantabile ed espressivo* della *Sonata* op. 109 di Beethoven. La conferma viene poco dopo, quando l'elaborazione del primo tema comincia ad assumere la fisionomia della serie di variazioni (a b. 19 la seconda esposizione del tema si scioglie in un contrappunto di ottavi; la coda del secondo tema a b. 66 scompone l'idea su tre pentagrammi; lo sviluppo ritorna spesso sul tema variandone le formule di accompagnamento; e anche la ripresa a b. 118 lascia che il tema emerga nel registro centrale attraverso una densa cortina di sedicesimi). Tutto il brano scorre sul confine tra forma-sonata e forma-variazioni; e questo modo di concepire l'architettura

tura di un brano strumentale sicuramente deve qualcosa alle ultime Sonate di Beethoven. Nonostante ciò Dukas non rinuncia a qualche effetto impressionistico, perché il tema ha la fisionomia di una melodia scampanata; e ogni sua riapparizione variata sembra alludere a un suono lontano, su cui si sovrappongono, in maniera sempre più febbrile, i rumori di una collettività fremente. Il confronto con il finale del *Chant de la cloche* di Vincent d'Indy (il *Chœur général* in la bemolle maggiore), di *Les cloches de las Palmas* di Saint-Saëns, o addirittura del successivo *Cloches à travers les feuilles* di Debussy, può evidenziare la vocazione all'apertura spaziale e confusa della scrittura di Dukas. Benché il movimento proceda secondo un rigoroso progetto formale, qualche spiraglio lasciato all'immaginazione è sicuramente percepibile; e il finale, con quella reminiscenza ormai svaporata del tema principale (bb. 155 sgg.), ha lo stesso sapore mistico della preghiera serale, intima e riservata, che d'Indy pennella nell'epilogo estatico di *Jour d'été à la montagne* (bb 87 sgg.).

Straordinaria è anche la sintesi del movimento successivo. Il *perpetuum mobile* ideato da Dukas riesce a fondere la leggerezza magica dello *Scherzo de la reine Mab* di Berlioz o dell'*ouverture* per il *Midsummernight Dream* di Mendelssohn, l'irrequietezza demoniaca della *Danse macabre* di Saint-Saëns, e l'agitazione incontenibile dei tremoli alternati tra le due mani che introducono l'ultima sezione di *Preludio, Aria e Finale* di Franck. Tutto materiale che qualche anno dopo sarebbe finito anche tra le mani di Ravel per il suo *Scarbo* (1908); ma qui Dukas sembra completamente disinteressato a mettere in scena la categoria del grottesco, a forzare i confini in una direzione precisa: preferisce accennare a varie dimensioni emotive, senza necessariamente selezionarne una, come se l'ambiguità espressiva della superficie gli sembrasse più interessante dell'approfondimento mirato. Anche la fuga della sezione centrale si muove al confine tra tendenze francesi e tedesche: il suo carattere pacato e disteso ricorda da vicino l'analogha sezione della *Dante symphonie* nella quale Liszt cerca di descrivere la serena attesa delle anime che abitano il Purgatorio; ma l'ombra di *Preludio Corale e Fuga* si allunga anche su questo passaggio: non solo nella fisionomia cromatica del soggetto, che ricorda il lamento da cui nasce la fuga di Franck, ma anche nell'anticipazione accordale (bb. 193 sgg.) del tema, che raccoglie la stessa funzione collante dell'intermezzo inserito tra *Corale e Fuga*. Palesemente franckiano è anche il finale del movimento (Es. 2), nel quale i temi delle sue sezioni si sovrappongono (soggetto della fuga e tremoli degli episodi estremi) proprio come accade nell'epilogo di *Preludio Corale e Fuga*.

Esempio 2: P. Dukas, *Sonata in mi bemolle minore*, mov. III, bb. 503 e sgg.



Sul quarto movimento domina lo stesso *horror vacui* che troviamo in molte pagine di Saint-Saëns (nelle Sinfonie in particolare); Dukas sente l'esigenza di riempire ogni spazio vuoto, evitando sistematicamente di lasciare terreno al silenzio. L'introduzione, secondo Gustave Samazeuilh,³⁶ non nasconde l'influenza del Beethoven maturo: quel gusto per il recitativo amorfo che troviamo ad esempio nell'ultimo movimento della *Sonata* op. 110. Ma anche in questo caso il modello beethoveniano trova una perfetta mediazione con il linguaggio di Franck: lo stile toccatistico dell'episodio in tempo *Très lent* trova una perfetta corrispondenza con il *Recitativo-Fantasia* della *Sonata in la maggiore per violino e pianoforte*; la pagina sfilacciata serve da introduzione alla robusta struttura di un finale solidamente teso verso l'apice della spinta emotiva. Tutto il movimento è strutturato in una prospettiva teleologica, con una chiara propensione all'esaltazione di un tema eroico, che sembra raccogliere e far sfogare tutte le tensioni maturate nel corso dei brani precedenti. In Franck questo percorso, solitamente, porta alla riapparizione di un tema ciclico; ma in questo caso Dukas, come già sottolineato in precedenza, preferisce concentrare tutta la sua attenzione su un tema nuovo dalla fisionomia eroica (quello che compare per la prima volta a b. 80), il cui diatonismo lineare entra in forte contrasto con la natura contorta della prima idea tematica (Es. 3).

Esempio 3: P. Dukas, *Sonata in mi bemolle minore*, mov. IV, bb. 80 sgg.



³⁶ Gustave Samazeuilh, *Paul Dukas. Un musicien français*, Paris, Durand, 1913, pp. 9-10.

La sua apparizione è così spontaneamente luminosa, da non richiedere un *repêchage* nella memoria dell'ascoltatore, alla ricerca di un'idea particolarmente rappresentativa del cammino svolto. Dukas sceglie di puntare tutto su un tema che ha la capacità di imprimersi al primo impatto sulla sensibilità dell'ascoltatore; e in questo senso la teleologia della *Sonata* sembra molto più imparentata con Beethoven che con Franck: un tema nuovo, proprio come nel finale della *Nona sinfonia*, in grado di elevarsi al di sopra del materiale precedentemente presentato, di distinguersi nettamente per la sua semplicità diatonica (un aspetto ancora inascoltato nel corso dei primi tre movimenti) e di trainare il discorso verso una meta espressiva ben precisa. È questo il senso della perorazione in maggiore su cui si chiude la *Sonata* di Dukas: non una sintesi affidata a un personaggio tematico già conosciuto, ma la somma di un valore rimasto sottinteso nel corso di tutta la composizione. Il ritorno alla semplicità suona come una liberazione dopo un percorso tortuoso che finalmente, in cima a tanti artifici, può permettersi di svoltare su una strada apparentemente al riparo da ogni riflessione cerebrale: ed è in fondo come se la complessità intellettuale dei movimenti precedenti avesse preparato per tutto il corso della *Sonata* una sterzata conclusiva verso l'emisfero opposto, quello dell'immediatezza espressiva.

Conclusioni

La chiave di lettura della *Sonata* di Dukas risiede proprio nel coacervo di influenze stilistiche e lessicali individuate nel paragrafo precedente. La composizione pianistica, come detto, nacque in un periodo particolare, per musicisti e teorici francesi, della storia sonatistica: anni di riflessione a posteriori, nel vano tentativo di individuare un posto in una storia scritta sistematicamente da altri. Il massimo sforzo sembrava possibile solo in una prospettiva revisionistica, alla ricerca di origini e peculiarità stilistiche tipicamente francesi. Ma Dukas seppe fare qualcosa di più: incurante del destino infausto riservato da pubblico e critica alle poche sonate pianistiche nate in Francia nel corso dell'Ottocento, riuscì a trovare il modo di fare qualcosa che nessuno dei suoi contemporanei avrebbe avuto il coraggio di fare; scrivere una parola importante all'interno di una storia musicale popolata dai massimi monumenti del patrimonio pianistico occidentale. Lo fece nel suo stile, vale a dire senza nessuna intenzione di vergare con lettere miniate l'*incipit* di un nuovo capitolo, ma con l'esplicita volontà di firmare un epilogo francese per una vicenda pensata e vissuta da altre culture. I suoi contemporanei, Debussy e Ravel in testa, stavano spin-

gendo le loro ricerche in direzioni troppo lontane da quelle della musica assoluta; non potevano più voltarsi indietro per cercare di intraprendere un'altra strada. Dukas se ne accorse, e sentì di essere l'unico compositore di inizio Novecento in grado di agguantare per la coda un treno ormai in vista del capolinea.

Non avrebbe avuto senso tentare *in extremis* un cambiamento di rotta, alla volta di nuove mete per un genere ultracentenario. Del resto Dukas non era certo il tipo che si rivolgeva al futuro. E così la sua scelta andò nell'unica direzione possibile: la raffinata mediazione stilistica tra tendenze divergenti, scelte estetiche ormai consolidate nella produzione di altri musicisti, vissuti nel passato ma anche nel presente. Il risultato potrebbe sembrare un Frankenstein che cuce tessuti rubati ad altre creature artistiche. Ma l'originalità di Dukas consiste proprio nella straordinaria capacità di ridare vita a una serie di materiali presi in prestito da repertori molto diversi tra di loro, trovando un insospettabile punto di sutura tra pianismo francese e sonatismo di origine austro-tedesca. La *Sonata in mi bemolle minore* è un Frankenstein organico perché sintetizza tutto all'interno di una nuova creatura, in cui le cuciture sono sapientemente nascoste. Dukas si pone come l'artigiano che conosce alla perfezione i materiali su cui lavora, e la sua operazione riesce nell'impresa di mescolare con estrema eleganza oggetti trovati in giro per la storia musicale. Del resto l'originalità non era in cima ai suoi interessi:

Noi affermiamo che non esista musica assolutamente impersonale, quando essa si mantiene a un certo livello di arte e esprime delle pretese, anche se non troppo serie. Alla luce della definizione che abbiamo dato di personalità musicale e di legame che la unisce al temperamento particolare di ogni individuo, è innegabile, in effetti, che anche l'essere più ordinario afferma sotto una maschera in prestito la sua maniera di essere e per questo motivo, anche se egli applica le idee altrui, le presenta sotto una luce differente.³⁷

E solo chi ragionava in questi termini poteva permettersi di creare un'opera che riuscisse a far convergere tendenze stilistiche tanto differenti: la struttura formale del Classicismo viennese, il

³⁷ Paul Dukas, *Les Écrits de Paul Dukas sur la musique*, Société d'éditions françaises et internationales, Paris 1948, p. 291: "Nous affirmons qu'il n'y a point de musique absolument impersonnelle, quand elle se maintient à un certain niveau d'art et affiche des prétentions tant soit peu sérieuses. D'après la définition que nous avons donnée de la personnalité musicale et du lien qui la unit au tempérament particulier de chaque individu, il est indéniable, en effet, que l'être le plus ordinaire affirme même sous un masque d'emprunt sa manière d'être véritable et par cela même qu'il applique les idées d'autrui, les présente sous un jour différent".

lavoro sull'immaginazione dei simbolisti, le raffinatezze armoniche (mai violente) degli impressionisti, l'impronta demoniaca di Saint-Saëns, il virtuosismo di Liszt, il lirismo di d'Indy, la vettorialità di Franck e Beethoven, la vocazione alla scrittura orchestrale di Berlioz. Per Marnold era una sterile tavola delle materie;³⁸ per noi, oggi, è invece un incredibile collettore di forze, uno strumento in grado di raccogliere e far convergere spinte musicali distanti, di dire con un solo lavoro tutto ciò che i compositori francesi non erano mai stati in grado di dire sul pianoforte; qualcosa che fu possibile proprio perché Dukas ebbe l'intelligenza e l'umiltà di cercare un punto di incontro tra la cultura musicale parigina del suo tempo e le tendenze stilistiche e formali del grande repertorio tedesco.

Per questo l'opera suscitò l'entusiasmo degli addetti ai lavori: Dukas nel 1901 aveva provato a fare ciò che i contemporanei non si sognavano nemmeno di pensare: un confronto eroico con un mostro dalle mille teste come il genere sonatistico, una sfida da sostenere, quasi un sacrificio sull'altare di una patria che ormai si era rassegnata a guardare al di là della sonata. Bisognava avere la capacità di osservare con lucidità il passato, riuscendo a saldare materiali provenienti da mondi lontani con quella sapienza che appartiene solo ai più grandi artigiani, coloro che riescono a lasciare il segno anche senza inventare niente di nuovo. E così ecco che nella *Sonata in mi bemolle minore* le saldature non si notano, proprio come nei migliori manufatti: il *presque rien* è la naturale conseguenza di un'elaborazione di tipo brahmsiano che si esaurisce spegnendo nel silenzio il suo impeto vigile e razionale; così come la perorazione finale è la spontanea conseguenza di un'elaborazione che segue il percorso opposto, che si enfatizza progressivamente fino a raggiungere un apice della tensione; il virtuosismo dell'esecuzione ispirato a Liszt e Saint-Saëns si confonde con il virtuosismo della scrittura più caratteristico del pensiero frankiano; nel terzo movimento Dukas riesce a muoversi sulla superficie di una triplice allusione a Mendelssohn, Berlioz e Saint-Saëns, senza necessariamente scegliere un modello dominante; e anche la rigorosa elaborazione tematica del secondo movimento non entra in conflitto con un percorso immaginativo che rimanda alle sonorità *en plein air* tanto amate dagli impressionisti.

Proprio come sottolineato da Debussy, emozione, immaginazione ed elaborazione trovano una perfetta convivenza nella *Sonata* di Dukas, senza che nessun aspetto prenda il sopravvento. Di fronte a una tale capacità di governare e coordinare forze stili-

³⁸ Jean Marnold, "La Sonate en mi bémol mineur de M. Paul Dukas", p. 135.

stiche divergenti, con la chiara finalità di regalare anche ai francesi un posto nella storia della sonata pianistica, il mondo musicale di inizio Novecento non poteva fare altro che chinare la fronte in segno di ossequio. Poco importava che Dukas non avesse rispettato la ciclicità e l'idealismo teorizzati da d'Indy e compagni: il *presque rien*, il lavoro sull'immaginazione, lo sprofondamento nel fantastico e nel demoniaco, le sfumature impressionistiche erano tutti colori molto più efficaci per dare una pennellata veramente francese a un genere che affondava le sue radici nell'astrazione. La *Sonata in mi bemolle minore* era riuscita nell'impresa di far cantare nello stesso coro, senza stonature, Brahms, Liszt, Beethoven, Franck, Debussy; e un'operazione del genere meritava il tifo di tutti; anche se, probabilmente, era altrettanto chiaro a tutti che la composizione di Dukas sarebbe rimasta un prodigio del suo tempo, proprio come accade a tutte quelle opere che aprono e chiudono un'epoca ormai sorpassata per molte altre culture musicali.