

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Un ritardando da non eseguire? Considerazioni sul finale di Fêtes

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/127374> since

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

SOCIETÀ ITALIANA DI MUSICOLOGIA

RIVISTA ITALIANA
DI MUSICOLOGIA

N. 46 - 2011



Società Italiana di Musicologia

RIVISTA ITALIANA
DI MUSICOLOGIA

XLVI – 2011

*in onore di Alberto Basso
per i suoi 80 anni*

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

RIVISTA ITALIANA DI MUSICOLOGIA
Periodico della Società Italiana di Musicologia

Direttore: Marco Gozzi
e-mail: marco.gozzi@unitn.it

Comitato di redazione: Paola Besutti, Carolyn Gianturco, Philip Gossett,
Carla Ortolani, Maria Grazia Sità, Francesco Zimei

Segretario di redazione: Antonio Chemotti

I libri per recensione devono essere inviati alla Società Italiana di Musicologia - Redazione RIdM
Casella postale 318, ag. Roma-Acilia, I - 00125 Roma, all'attenzione di Marco Gozzi

Tutti i soci della Società Italiana di Musicologia (SIoM) ricevono gratuitamente i numeri della RIdM relativi all'anno o agli anni per cui hanno versato la quota associativa. Chi si abbona alla RIdM diventa automaticamente socio della SIoM e riceve, oltre alla RIdM, anche il periodico «Fonti musicali italiane» in formato elettronico (con l'aggiunta di 10 € anche cartaceo) e può beneficiare di offerte e sconti sull'acquisto di volumi.

I nuovi abbonamenti possono essere sottoscritti con le seguenti modalità:

- versamento sul c.c. postale n. 42512004, intestato a Società Italiana di Musicologia;
- versamento sul c.c. bancario intestato a Società Italiana di Musicologia, presso Unicredit Banca, ag. di Roma, via Taranto A, IBAN: IT 82 R 02008 05281 000002913395; Codice BIC SWIFT: UNCRITM1MR3;
- versamento tramite credit card, secondo le modalità indicate sul sito <<http://www.sidm.it/>>.

La quota di associazione è di 50 € (soci ordinari), 60 € (soci istituzionali: istituti, biblioteche, ecc.), 36 € (studenti sino a 28 anni). Sono possibili sottoscrizioni scontate biennali o triennali. Ulteriori dettagli sono disponibili sul sito <<http://www.sidm.it/>> e nelle pagine finali di questa rivista.

For those residing outside Italy, annual subscription to the «Rivista Italiana di Musicologia», together with «Fonti Musicali Italiane» (on-line version) and the newsletter from 2011 is:

60 € if paid through Visa or Mastercard, indicating card number and expiration date;

60 € if paid through SWIFT (with banking costs covered by the member) to: Società Italiana di Musicologia, Unicredit Banca, agenzia di Roma, v. Taranto A (Italy),

IBAN: IT 82 R 02008 05281 000002913395; BIC SWIFT: UNCRITM1MR3.

For further informations please see at the end of this issue or visit the website <<http://www.sidm.it/>>.

LIM - LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

Via di Arsina, 296/f, 55100 Lucca, tel. +39 0583 394464 - fax +39 0583 394469
<http://www.lim.it> - email: lim@lim.it

ISSN 0035-6867

ISBN 978-88-7096-641-1

In copertina: Dosso Dossi, Musicista (allegoria della Musica), ca. 1532
Trento, Castello del Buonconsiglio, Sala del Camin nero
Foto Gianni Zotta (Trento)
Per gentile concessione della Provincia autonoma di Trento
Soprintendenza per i Beni Storico – artistici, Archivio restauri

SOMMARIO

Marco Gozzi <i>Editoriale</i>	p. 5
--	------

SAGGI

Giacomo Baroffio <i>Testo e musica nei libri d'ore</i>	p. 19
James Haar - John Nádas <i>I cantori di San Giovanni a Firenze negli anni 1448-1469</i>	p. 79
Pier Giuseppe Gillio <i>Parola e musica nell'Ottocento italiano: correlazioni metriche</i>	p. 105
Alberto Basso <i>Di un nobile dilettante torinese, Luigi Cotti conte di Brusasco, e della sua libreria</i>	p. 131
Andrea Malvano <i>Un ritardando da non eseguire? Considerazioni sul finale di Fêtes</i>	p. 171
Marco Uvietta <i>Gesto, intenzionalità, indeterminazione nella poetica di Berio fra il 1956 e il 1966</i>	p. 197

INTERVENTI

Guido Salvetti <i>Centocinquant'anni. E la cultura musicale?</i>	p. 247
---	--------

INTERVISTE

<i>Intervista a Giulio Cattin</i> di Marco Gozzi	p. 255
Recensioni	p. 271
Recensioni brevi	p. 295
Libri ricevuti	p. 315
Siti web	p. 319
Regolamento per i referees	p. 331
Norme per gli autori	p. 334



Andrea Malvano

Un ritardando da non eseguire?
Considerazioni sul finale di *Fêtes*

■ Università degli Studi di Torino

andrea.malvano
@unito.it



► Il saggio si propone di indagare un 'ritardando', comunemente entrato in uso nella pratica esecutiva, che una fonte riporta nel finale di *Fêtes*, giusto prima di un episodio in tempo *Un peu retenu* (bb. 252-265). L'indicazione non compare né nell'autografo, né nelle prime bozze di stampa, né nelle partiture pubblicate tra il 1900 (Fromont) e il 1999 (Durand); è però presente in una fonte secondaria, una partitura a stampa attualmente conservata presso la Fondation Royaumont, in una partita di annotazioni manoscritte che gli studiosi ritengono autografe. Tale documento, tuttavia, merita di essere indagato più approfonditamente, perché rivela contributi provenienti da due diverse mani, e l'indicazione agogica in questione sembra contrassegnare una grafia diversa da quella di Debussy. La partitura è stata un testo di riferimento per molti direttori d'orchestra del Novecento, e potrebbe aver influenzato la pratica esecutiva; ma il 'ritardando' in oggetto deve essere valutato con molta attenzione da interpreti e studiosi, sia perché potrebbe essere frutto di una volontà estranea a quella dell'autore, sia perché potrebbe compromettere il sottile lavoro sulla memoria cercato dal compositore nell'episodio *Un peu retenu*: attualmente si rischia difatti di trascurare un procedimento che avvicina la scrittura di Debussy alle ricerche fatte da Marcel Proust sulla *mémoire involontaire*.

► *The paper aims to investigate the 'ritardando', commonly entered in the performance practice, that one source report at the end of Fêtes, just before an episode in time Un peu retenu (bars 252-265). The indication does not appear either in the autograph, or in early press drafts, nor in the scores published between 1900 (Fromont) and 1999 (Durand); but it is present in a secondary source, a printed score currently kept at the Fondation Royaumont, in a lot of handwritten notes that scholars believe autograph. This document, however, deserves to be investigated further, because it reveals contributions from two different hands, and the tempo indication in question seems to mark a different handwriting from that of Debussy. The score was a reference text for many conductors of the twentieth century, and may have influenced the performance practice, but that 'ritardando' must be evaluated carefully by performers and scholars, both because it could be the result of an idea not by the author, both because it might compromise the delicate work on memory elaborated by the composer in the episode Un peu retenu: currently there is a danger of neglecting a process that approaches the writing of Debussy to the research done by Marcel Proust about mémoire involontaire.*

■ Diplomato in Pianoforte e laureato in Lettere moderne, ha conseguito un master a Lione e un Dottorato di ricerca presso l'Università di Torino. Ha pubblicato due volumi, rispettivamente su Schumann e Debussy, nella collana Edt-De Sono. Ha insegnato nel Conservatorio di Torino. Attualmente è titolare di un assegno di ricerca post-dottorato presso l'Università di Torino.

■ *Graduated in Piano and in Modern Literature, he earned a master's degree in Lyon and a PhD at the University of Turin. He has published two monographs, respectively about Schumann and Debussy, in the series Edt-De Sono. He has taught at the Conservatory of Turin. Currently he holds a post-doctoral fellowship at the University of Turin.*

Un ritardando da non eseguire? Considerazioni sul finale di *Fêtes*

ANDREA MALVANO

C'è un passaggio nel finale di *Fêtes* che i commentatori di Debussy da sempre associano alla categoria della memoria. Si tratta dell'episodio *Un peu retenu* che compare a bb. 252-265. Il primo a notarlo fu Jean Marnold, nella lunga serie di articoli apparsi su «Le Courier Musical» tra il primo marzo del 1902 e il 15 febbraio del 1903. La *première* integrale dei *Nocturnes*, completa di *Nuages*, *Fêtes* e *Sirènes*, era avvenuta il 27 ottobre 1901. Marnold aveva ancora nelle orecchie il timbro della prima apparizione pubblica di quell'opera rivoluzionaria, che aveva turbato ma nello stesso tempo affascinato tutto il pubblico dei *Concerts Lamoureux*; ma, nonostante questo, aveva maturato il distacco sufficiente per riflettere con attenzione sui segreti della partitura. I suoi articoli mettono la scrittura di Debussy sotto la lente di ingrandimento dell'analista, con un'inclinazione alla ricerca sui livelli profondi della composizione che risulta produttivamente anomala all'interno del panorama critico coevo. Sull'episodio *Un peu retenu* Marnold non aveva dubbi:

*Un hautbois, puis une flûte soupirent, en écho, la mélodie du cor anglais de Nuages, ramenée au schéma essential qui couronna le déchainement final de la marche fantastique. Puis tout s'efface, s'éteint, se perd dans le bruissement des basses expirant sur l'accord rythmé de la majeur.*¹

Un oboe, poi un flauto sospirano, in eco, la melodia del corno inglese di *Nuages*, ricondotta allo schema essenziale che corona lo scioglimento finale della marcia fantastica. Poi tutto si cancella, si estingue, si perde nel rumoreggiare dei bassi che spirano sull'accordo ritmato di la maggiore.

La memoria è stimolata in una direzione ciclica, alla ricerca di un contatto con il tema generatore di *Nuages*: una tesi che percorre tutta la serie di articoli pubblicati su «Le Courier Musical»; prima la reminiscenza, poi una scrittura che si sgretola progressivamente nel nulla. Marnold aveva colto un problema essenziale come quello dell'unità motivica. L'analisi proposta da quel critico della prima ora era destinata a stimolare l'immaginazione ermeneutica di molti studiosi successivi. Ancora nel 1982 Elke Lang-Becker utilizzava la tesi di Marnold per confermare un complesso sistema di riferimenti incrociati tra i pannelli che compongono i *Nocturnes*:² proprio come se fossero i motivi di

¹JEAN MARNOLD, *Les "Nocturnes" de Claude Debussy*, «Le Courier Musical», 15 marzo 1902, p. 81.

²ELKE LANG-BECKER, *Claude Debussy Nocturnes*, München, Wilhelm Fink, 1982, p. 27.

reminiscenze lo strumento manifesto di un'unità strutturale che si legge negli strati più profondi della scrittura debussysta. E anche nel recente studio di Bruno Plantard l'episodio *Un peu retenu* è descritto come una presenza decisiva, un elemento sintattico perfettamente connaturato alla fisionomia di un brano da fruire con un comportamento visivo:

*La dispersion s'articule quant à elle sur les mêmes principes d'ébauches fugitives, de jeu avec la mémoire, rencontré à la fin de Nuages. La section un peu retenu (mes. 252) dévoile, par la citation du thème 2a dans ce tempo, une troublante ressemblance avec le deuxième membre du thème M de Nuages (mes. 3). [...] Unité de l'oeuvre, nouvelle circularité, une autre histoire, mémoire... recommencée... toujours*³

La dispersion si articola sugli stessi principi di accenni fuggitivi, di gioco con la memoria incontrato nel finale di *Nuages*. La sezione *Un peu retenu* (b. 252) svela, attraverso la citazione del tema 2a in questo tempo, una sconvolgente somiglianza con il secondo membro del tema M in *Nuages* (b. 3). [...] Unità dell'opera, nuova circolarità, un'altra storia, memoria... ricominciata... sempre.

Più di cento anni dopo, Plantard rimaneva allineato all'idea di fondo proposta da Marnold: il finale di *Fêtes* scuote la memoria, e lo fa andando a riprendere la prima proposta melodica dei *Nocturnes*. Lo studio sul movimento non colpisce solo l'osservazione del fruitore, ma anche le sue facoltà mnemoniche; e questo ideale rimane sostanzialmente intatto anche nell'unica interpretazione che individua un'altra origine, all'interno degli stessi confini di *Fêtes*, per la reminiscenza che si materializza nelle battute *Un peu retenu*: Sharon Gelleny,⁴ pur proponendo una spiegazione diversa allo stesso fenomeno individuato dagli altri studiosi, non mette in discussione l'azione esercitata sulla memoria dell'ascoltatore; anche il suo articolo, pertanto, si inserisce in quel filone di ricerche – raccolte e condotte in estrema profondità dalla recentissima monografia di Domenico Giannetta –⁵ volte a individuare nei *Nocturnes* un'esigenza di ciclicità formale di stampo pseudo-sinfonico. Vedremo tra poco quale delle tesi citate possa spiegare meglio l'operazione svolta da Debussy nel finale di *Fêtes*. Per ora sia sufficiente sottolineare il peso accordato alla categoria della memoria da tutti gli studiosi che si sono dedicati all'indagine dell'ultima pagina di *Fêtes*: a prescindere dalle origini e dalla natura delle reminiscenze individuate, nessuna interpretazione esclude un evidente impatto sulla massa di ricordi accumulata nel corso della fruizione. L'analisi della partitura ne offre una dimostrazione difficilmente contestabile. Fu lo stesso Debussy a indicare ai suoi ascoltatori un riferimento alla dimensione

³ BRUNO PLANTARD, *Deux études du mouvement. «Nuages» et «Fêtes»*, in *Claude Debussy. Jeux de formes*, a cura di MAXIME JOOS, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2004, pp. 159-188.

⁴ SHARON GELLENY, *Cyclic Form and Debussy's Nocturnes*, «Cahiers Debussy», XX, 1996, pp. 25-40.

⁵ DOMENICO GIANNETTA, *I Nocturnes di Claude Debussy. Uno studio analitico*, Lucca, LIM, 2007.

mnemonica, redigendo una breve nota illustrativa destinata a scomparire nei successivi cicli orchestrali de *La mer* e delle *Images*: un ultimo affaticato retaggio della tradizione a programma di fine Ottocento.

*Fêtes: mémoire des anciennes réjouissances populaires au Bois de Boulogne, illuminé et envahi par la foule; le trio des trompettes bouchées correspond au souvenir de la musique de la Garde républicaine jouant la retraite.*⁶

Fêtes: memoria di antichi festeggiamenti popolari al Bois de Boulogne, illuminato e invaso dalla folla; il trio di trombe con sordina corrisponde ai ricordo della musica della Guardia repubblicana che suona la ritirata.

La forma è macroscopicamente allineata alle suggestioni descritte dal programma: un A, B A' che assegna alla sezione centrale l'esplicita pennellata del passaggio di un corteo militare. E altrettanto chiara è la fisionomia delle idee principali. C'è un tema generatore in terzine, accompagnato da una serie di bicordi dei violini:

ESEMPIO 1: C. Debussy, *Fêtes*, bb. 3-4

C'è un secondo tema, che si muove per terze su un disegno irrequieto e scorrevole:

ESEMPIO 2: C. Debussy, *Fêtes*, bb. 54 sgg.

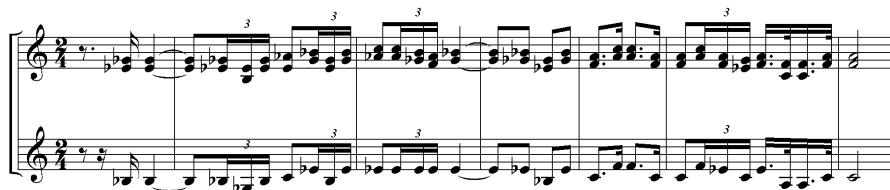
⁶ LEON VALLAS, *Claude Debussy et son temps*, Paris, Albin Michel, p. 205.

E c'è un motivo articolato in 15/8 che interviene solo due volte nel corso della sezione A (bb. 27 sgg.; bb. 33 sgg.) a interrompere l'andamento della composizione; una di quelle cellule anomale che alimentano sistematicamente i processi di discontinuità nella scrittura di Debussy:



ESEMPIO 3: C. Debussy, *Fêtes*, bb. 27 sgg.

Infine l'episodio centrale si distingue per una precisa fisionomia extramusicale; il tema che allude al passaggio del corteo è una fanfara in progressivo avvicinamento, ovvero un elemento lessicale perfettamente allineato alla lunga tradizione ottocentesca dei suoni militari:



ESEMPIO 4: C. Debussy, *Fêtes*, bb. 124 sgg.

Debussy lavora per tutto il brano su questo materiale fondante: due idee principali per la sezione espositiva e un profilo melodico-armonico ben delineato per la sezione centrale. Il motivo in 15/8 è secondario e funge esclusivamente da strumento di discontinuità per l'articolazione del discorso principale; mentre la ripresa del segmento A' non presenta sostanziali incongruenze tematiche rispetto all'andamento lessicale e sintattico dell'esposizione (solo il secondo tema scompare dal tracciato melodico). Poi, a b. 232, prende forma una coda evanescente. La caratteristica che la distingue è un disegno cromatico nei violoncelli e nei contrabbassi:



ESEMPIO 5: C. Debussy, *Fêtes*, bb. 232 sgg. (parte vc, cb)

Il suo incedere è interrotto da un paio di episodi (bb. 236 sgg.; 244 sgg.) che disperdono nello spazio alcuni frammenti melodici del tema di fanfara: gli ultimi echi del roboante passaggio militare nel cuore della festa. Quindi compare il passaggio che interessa da vicino l'indagine del presente saggio: la sezione *Un peu retenu* (cfr. Es. 6) nella quale Debussy mette a dura prova la memoria dell'ascoltatore.

I mattoni di cui si compone la prima parte dell'edificio sono due: il tema esposto in maniera dialogante da oboe e flauto (A) e il profilo melodico assunto dai violini primi (B). La cellula A assomiglia a molte idee incontrate nel corso del brano, senza stabilire però nessun nesso esplicito con il materiale precedentemente esposto. La cellula B, invece, è quella che da sempre solleva l'attenzione degli studiosi: da Marnold fino a Plantard un ponte gettato con la seconda porzione del tema generatore di *Nuages*, primo brano dei *Nocturnes*. Ma la sua fisionomia quinaria ($3/4 + 2/4$) sembra seguire fedelmente le ombre del motivo in $15/8$ ascoltato nel corso dell'esposizione, come rilevato da Sharon Gelleny.⁷ Si confrontino le due possibili filiazioni della cellula B:

Nuages, b. 4
Fêtes, b. 27

ESEMPIO 7: due possibili derivazioni genetiche per il motivo B

A prescindere dall'allineamento metrico, vi sono alcune osservazioni da fare a proposito della successione intervallare: il motivo B procede per intervalli di quarta giusta (*mi-si*, *re-la*); l'idea in $15/8$ allinea la stessa concatenazione di altezze; mentre la cellula melodica tratta da *Nuages* avanza per quarte diminuite (*mi-si#*, *re-la#*), ovvero, enarmonicamente, per terze maggiori (*mi-do*, *re-sib*). Inoltre il profilo melodico tratto da *Nuages* non rappresenta una configurazione tematica circoscritta, ma la parte conclusiva di un disegno molto più ampio. Per questo non convince l'ipotesi di Elke Lang-Becker,⁸ la quale propone il seguente processo generativo: cellula tratta da *Nuages* → motivo in $15/8$ → cellula B. I rapporti di filiazione illustrati nell'esempio 7 sembrano nettamente distinti, proprio perché l'andamento quinario e la successione delle altezze individuano un'ascendenza diretta tra motivo B e cellula in $15/8$.

Se l'origine della reminiscenza è controversa, non lo è affatto l'ipotesi del

⁷ S. GELLENY, *Cyclic Form and Debussy's Nocturnes*, p. 35.

⁸ E. LANG-BECKER, *Claude Debussy Nocturnes*, p. 22.

movimento mnemonico. Qualunque sia la concatenazione genetica prevista dal processo creativo di Debussy, l'episodio apre un contatto esplicito con la dimensione del passato; e il fatto davvero interessante è che la sezione non coinvolge affatto materiale immagazzinato nel cassetto dei ricordi consapevoli, perché la reminiscenza è sapientemente nascosta tra le pieghe della partitura. Debussy non sceglie la strada tramandata dall'Ottocento: il suo *repêchage* nella memoria non va a coinvolgere le idee fondanti della composizione, ma un motivo secondario (quello in 15/8), comparso solo due volte nel corso dell'esposizione, con la finalità di corrodere la fisionomia dei temi portanti. E così l'ascoltatore non può certo ricostruire il contatto in maniera consapevole; *in primis* perché la sua attenzione fruitiva è calamitata dalla melodia in aggetto (cellula A), che impegna i timbri più acuti – e quindi più evidenti – della tessitura orchestrale; e poi perché la successione di altezze sfugge alla percezione cosciente di chi ascolta. Pochi istanti dopo Debussy inserisce un'ulteriore apertura alla sfera dei ricordi; questa volta, ricorrendo anche alle idee principali della composizione, quelle che devono rimanere solide nella memoria dell'ascoltatore; e così, a partire da b. 260, la partitura concatena ben tre riprese di materiale precedentemente sfruttato nel corso della composizione: il tema di fanfara che percorre la sezione centrale, nelle parti del clarinetto e del corno inglese, la testa del secondo tema dell'esposizione A affidata all'oboe e la testa del tema in 15/8 nelle parti dei fagotti.

The image shows a musical score for Debussy's *Fêtes*, measures 260-263. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features five staves: Flute (fl.), Oboe (ob.), English Horn (cr. ing.), Clarinet in B-flat (cl in Sib), and Bassoon (fg.). Three specific musical motifs are highlighted with boxes and labels: 'Testa T II' in the Oboe part (measures 261-262), 'Testa T fanfara' in the English Horn and Clarinet parts (measures 260-262), and 'Testa T 15/8' in the Bassoon parts (measures 262-263). Dynamics include piano (p), piano-piu-piano (pp), and forte (f).

ESEMPIO 8: C. Debussy, *Fêtes*, bb. 260 sgg.

Elementi eterogenei si trovano rimescolati in maniera inestricabile in un solo groviglio: nell'arco di cinque battute l'episodio *Un peu retenu* rimanda a tre idee distinte: una concatenazione di emersioni melodiche, trascurata dalla letteratura dedicata ai *Nocturnes*, che appare particolarmente evidente su un solo pentagramma.

batt. 260-265

Tema di fanfara

Motivo in 15/8

Secondo Tema (sezioni A, A')

ESEMPIO 9: C. Debussy, *Fêtes*, bb. 260-265, su un unico pentagramma e relative fonti

bb. 248-251

bb. 267-269

Episodio
Un peu retenu

ESEMPIO 10: C. Debussy, *Fêtes*, bb. 248-269 (con eliminazione di bb. 252-266)

Il lavoro svolto da Debussy sulla memoria del fruitore a questo punto risulterà chiaro. L'ascolto è sottoposto a uno sforzo notevole: prima una reminiscenza di materiale non memorabile (cellula B), poi un ricordo aperto, che mescola tre direzioni differenti in una sola suggestione mnemonica (Esempio 9). È senza dubbio improbabile che l'ascoltatore percepisca in maniera consapevole l'origine delle melodie presenti nell'episodio *Un peu retenu*; ma è altrettanto improbabile che nella sua mente non resti l'impressione del familiare, di un *déjà entendu* che stenta a scoprire il suo volto. Il ricordo resta annegato in una dimensione latente; e questo fenomeno è garantito soprattutto dalla natura fugace della pagina: un istante che si estingue non appena prende forma, una scheggia di passato che 'sporca' per qualche secondo il corso del divenire temporale. Il fenomeno nasce in maniera repentina e si dissolve in maniera altrettanto repentina; tant'è che il discorso, a b. 267, riprende dallo stesso identico punto su cui si era interrotto a b. 251. L'eliminazione delle battute *Un peu retenu* – tramite un programma di ricompo-

sizione grafica – rende lampante la continuità tra i due lembi scuciti; ritmo, disegno melodico e discesa cromatica (*sib-la*) sono perfettamente conseguenti (cfr. Esempio 10).

La scrittura di Debussy cerca l'impressione dell'apparizione imprevedibile: qualcosa che lampeggia nella memoria, un inserto anomalo che non lascia tracce né su ciò che precede né su ciò che segue; la sua natura frammentaria ci obbliga pertanto a riflettere sulle cesure tra il passato e il presente (le linee X e Y dell'Esempio 6), tra l'episodio in oggetto e la sua cornice sonora. Le battute che precedono la sezione *Un peu retenu*, in particolare, rivestono un peso fondamentale nell'economia dell'intero brano (bb. 249-251): Debussy, proprio per sottolineare l'improvvisa anomalia che contraddistingue l'apparizione involontaria del passato, non prescrive l'esecuzione di alcun ritardando. È quanto emerge dal manoscritto autografo e dalle prime bozze di stampa, conservate presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo della Bibliothèque nationale de France, e dalla prima edizione, pubblicata nel 1900 presso l'editore Fromont di Parigi.

ESEMPIO 11: C. Debussy, *Fêtes*, bb. 244 sgg. (dal manoscritto autografo dei *Nocturnes*, BNF, Département de Musique)

Ma nel caso dei *Nocturnes* risalire all'autografo e alla prima edizione a stampa non basta, perché Debussy, in una lettera a Stravinskij del 24 ottobre 1915,⁹ tenne a precisare di aver effettuato molte varianti rispetto alla prima stesura: un apparato di correzioni che il compositore non poteva più sottoporre a Fromont, dal momento che il loro rapporto, a partire dal 1905, data della sottoscrizione del nuovo contratto con Durand, si era irrimediabilmente deteriorato. Solo nel 1999, con la pubblicazione dell'edizione critica curata da Denis Herlin¹⁰ per Durand, si è potuto approfondire il problema, promuovendo la diffusione di una serie di modifiche testuali, che fino a quel momento erano rimaste semplicemente note a un pugno di direttori d'orchestra in contatto diretto con l'autore (tra gli altri Ernest Ansermet, Robert Godet, André Caplet, Arturo Toscanini e Désiré-Émile Inghelbrecht). Le fonti principali sono due esemplari della prima edizione Fromont,¹¹ le quali recano alcune annotazioni autografe di Debussy: una partitura, conservata presso la Collection Musicale François Lang, che fa parte delle opere a stampa conservate nella biblioteca di Debussy e acquistate nel 1933 dal pianista François Lang;¹² e un'altra copia della stessa edizione – sempre appartenuta a Debussy – che fu venduta a Roger-Ducasse, probabilmente da Emma Debussy, intorno all'inizio degli anni Trenta. Benché entrambe le fonti presentino indicazioni redatte dallo stesso autore, le discordanze sono molte. L'edizione critica di Denis Herlin ha scelto come riferimento la copia conservata presso la Collection Roger-Ducasse perché è la fonte meno stratificata, con annotazioni più recenti, e perché, a partire dal 1909, è probabile che sia divenuta la partitura di riferimento utilizzata da Debussy in occasione di ogni esecuzione pubblica dei *Nocturnes*: «le texte le plus précis et le plus proche des intentions du compositeur»,¹³ stando alle ricerche del curatore. Nella partitura della Collection Roger-Ducasse non vi è alcuna traccia di integrazioni agogiche nelle battute che precedono l'episodio *Un peu retenu*; e

⁹ CLAUDE DEBUSSY, *Correspondance 1872-1918*, a cura di François Lesure e Denis Herlin, Paris, Gallimard, 2005, p. 1953: «Pour les *Nocturnes*, Doret compositeur suisse a raison, j'ai fait de très nombreuses modifications. Malheureusement ils sont édités chez un éditeur (Fromont, rue du Colisée) avec lequel je ne suis plus en relations. Un autre ennui est qu'il n'y a pas de copistes, en ce moment, capables de faire ce travail délicat!».

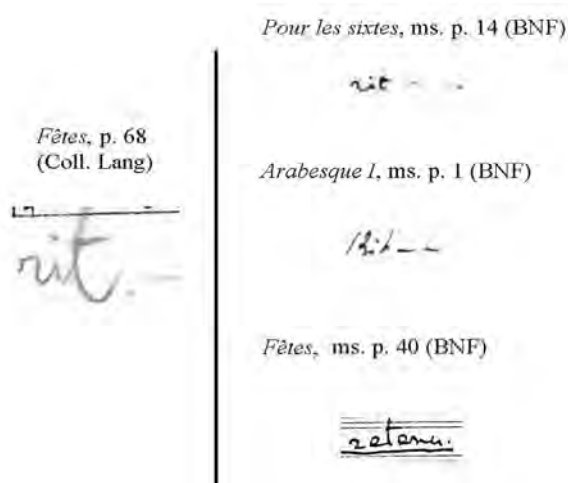
¹⁰ CLAUDE DEBUSSY, *Nocturnes* a cura di Denis Herlin, Paris, Durand 1999, p. 80.

¹¹ Nel caso dei *Nocturnes* non è possibile svolgere un lavoro sugli schizzi, perché la prima serie di abbozzi riguarda il progetto iniziale delle *Trois scènes au crépuscule*, vale a dire materiale completamente incongruente rispetto al stesura conclusiva, e rimaneggiato in *Rodrigue et Chimène*. Quanto alla seconda serie di abbozzi, relativa al progetto di comporre un ciclo di *Nocturnes* per violino e orchestra, ogni tentativo di ricerca si deve limitare alle informazioni contenute nell'epistolario di Debussy, visto che non si è conservato alcun materiale specifico. Le uniche fonti manoscritte su cui si è basata l'edizione critica sono la partitura e la particella autografa conservate alla Bibliothèque nationale de France. Ma in nessuna di queste due fonti compare traccia del ritardando a cui è dedicata l'indagine del presente saggio.

¹² DENIS HERLIN, *Collection Musicale François Lang*, Paris, Klincksieck 1993, p. 54.

¹³ HERLIN, *Collection Musicale François Lang*, p. XVII (trad. it.: «il testo più preciso e più vicino alle intenzioni dell'autore»).

tale caratteristica è comune a tutte le edizioni a stampa successive (Jobert, Peters, Eulenburg, Dover), fino all'edizione critica promossa da Durand. Mentre tra le annotazioni reperite nella partitura della Collection François Lang – quella che Debussy non utilizzò più a partire dal 1909 – compare un «rit.» a matita blu all'inizio di b. 251,¹⁴ proprio pochi ottavi prima della sezione *Un peu retenu*: un segno grafico da analizzare con calma, per verificarne l'attendibilità in relazione alla fonte in oggetto. Il primo fattore su cui riflettere riguarda la scelta lessicale: «rit.», da intendere come abbreviazione di 'ritardando', non era affatto la forma più consueta adottata da Debussy per indicare un'estemporanea distensione agogica. Negli autografi dei *Nocturnes* e de *La mer* non compare mai; e anche nella restante produzione orchestrale viene surclassata sistematicamente dalle espressioni 'retenu' e 'cédez'. Inoltre un confronto calligrafico tra l'integrazione che compare nella partitura della Collection Lang e alcune indicazioni simili reperite in altri manoscritti di Debussy, solleva alcuni dubbi non trascurabili circa l'autenticità della scrittura:

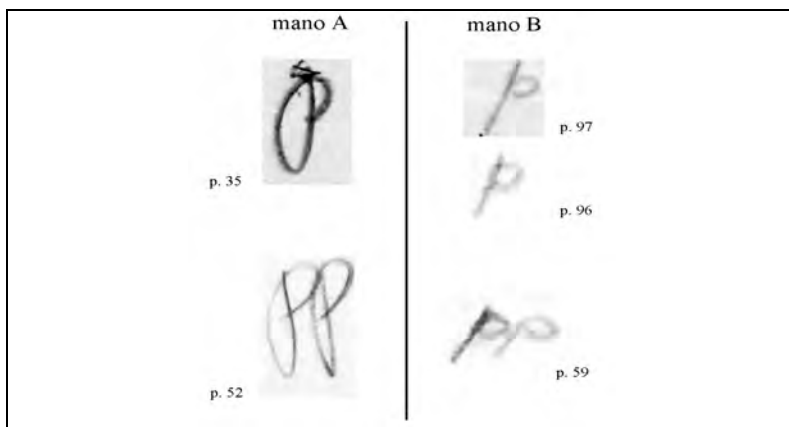


ESEMPIO 12: Confronto tra l'indicazione contenuta nella partitura della Coll. Lang e altri autografi di Debussy

Senza dubbio una parola formata da tre sole lettere non può favorire un confronto risolutivo; ma la mano non sembra la stessa (la scrittura è molto più ariosa e arrotondata) e le considerevoli dimensioni dell'annotazione contenuta nella partitura della Collection Lang non sono affatto allineate alle consuetudini di Debussy, la cui grafia è sottilissima ed estremamente minuta dalla prima all'ultima opera. Questa prima considerazione porta a riflettere sui due

¹⁴ L'indicazione appare a p. 68 della partitura della Collection François Lang, conservata presso la Fondation Royaumont e contrassegnata dalla collocazione Réserve 10 DEB.

differenti tratti a matita blu reperibili nella partitura della Collection Lang.¹⁵ Herlin nel 1989 pensava a una distinzione tra varianti da sottoporre all'attenzione di un eventuale nuovo editore e annotazioni ad uso del direttore d'orchestra, approntate da Debussy stesso in occasione delle sue apparizioni sui podi di Londra (27 febbraio 1909), Mosca (8 dicembre 1913) e San Pietroburgo (10 dicembre 1913).¹⁶ Ed effettivamente l'interpretazione è corretta, perché accanto ad indicazioni che prescrivono variazioni a livello dell'orchestrazione e della dinamica, si incontrano osservazioni volte a sottolineare determinati aspetti esecutivi, senza proporre alcuna modifica testuale.¹⁷ Ma siamo davvero sicuri che questi dettagli ad uso del direttore d'orchestra siano stati inseriti da Debussy? Tutte le modifiche testuali presenti nella fonte, benché fittamente stratificate in colori diversi, sono molto precise; laddove possibile sono sempre accompagnate da un riferimento a margine contrassegnato dal simbolo '+'. Perché l'autore avrebbe dovuto mescolare un lavoro così minuzioso con una serie di annotazioni di natura interpretativa, che avrebbero potuto confondere gravemente la lettura di un editore? Inoltre, come si spiega la sistematica diversità tra le dimensioni delle due differenti tipologie di postille (in un caso sempre sottili e minute, nell'altro sempre robuste e ampie)? Ma soprattutto possiamo ritenere figlie di una sola mano due scritture che producono lineamenti così diversi per la lettera 'p'?



ESEMPIO 13:
confronto tra le
due scritture in
colore blu
presenti nella
partitura della
Coll. Lang

¹⁵ Nella fonte compaiono anche indicazioni, indubitatamente autografe, a matita rossa, verde e nera, nonché correzioni a penna rossa, blu, nera e verde.

¹⁶ DENIS HERLIN, *Le dédale des corrections dans «Sirènes»*, «Cahiers de Debussy», 1988-1989, XII-XIII, p. 83.

¹⁷ A p. 35 una «p» a fondo pagina utile per sottolineare un'improvvisa variazione dinamica già parzialmente segnalata nella prima edizione a stampa; a p. 51 un «ff aux cuivres» si limita a sottolineare un'indicazione dinamica già perfettamente esplicita nell'edizione a stampa; a p. 66 un' evidenziazione decisa dell'espressione «sourdines»; a p. 68 e 87 due «rit.» che riprendono una prescrizione agogica già stampata, e numerosi segni di attacco nelle parti vocali di *Sirènes*.

Il «rit.» in oggetto è allineato alle consuetudini calligrafiche della mano A, piuttosto diverse da quelle di Debussy (la mano B) per dimensioni e per ampiezza del tratto (per facilitare il confronto sono state appiattite le proporzioni originali); e la mano A è proprio quella che si propone di sottolineare i particolari esecutivi commentati sopra. Inoltre basta osservare ancora un istante l'Esempio 11, in cui è riprodotta una pagina intera dell'autografo di Debussy, per osservare come le numerose indicazioni di 'piano' e 'pianissimo' non siano mai allineate allo stile della mano A, ma sempre sovrapponibili al tratto grafico della mano B.

Il problema è che l'indicazione di un allargamento dei tempi non è solo un dettaglio utile per il direttore d'orchestra, ma anche per la corretta redazione del nuovo testo; se fosse stato scritto da Debussy, probabilmente sarebbe stato accompagnato da quel '+' a margine che, come si è detto, doveva fungere da richiamo segnaletico per un ipotetico curatore editoriale.¹⁸ Per questo non è un particolare trascurabile il fatto che tale ritardando, assieme alle altre annotazioni della stessa mano, non sia stato preso in considerazione dall'edizione Jobert del 1930, la quale, stando alle minuziose ricerche di Herlin, fu realizzata proprio sulla base della partitura conservata nella Collection François Lang. Le spiegazioni possibili allora sono solo due: potrebbe essere una partita di annotazioni successive al 1930, e quindi inevitabilmente non autografa, oppure un gruppo di indicazioni scartate dal curatore di Jobert perché esplicitamente differenti per natura, finalità e calligrafia. Del resto, fin dai tempi di Ansermet, è noto che tale partitura abbia fatto il giro dei leggi di molti direttori d'orchestra: non sarebbe così sorprendente se qualcuno non avesse resistito alla tentazione di inserire alcune indicazioni a suo uso e consumo.¹⁹

A uno scettico che non sia ancora riuscito a convincersi, proverò a rispondere che, anche se il «rit.» fosse di pugno di Debussy, sarebbe comunque una decisione maturata nella veste di direttore d'orchestra, esattamente come tutte le annotazioni a matita blu delle stesse dimensioni: una riflessione estemporanea, sorta magari in virtù di una difficoltà tecnica nel gesto o nell'attitudine strumentale di un organico sinfonico, non il tassello di un pensiero compositivo nato a tavolino, assecondando unicamente una direttiva poetica. Non bisogna dimenticare che la soluzione senza nessun tipo di rallentando è di difficilissima esecuzione: non è semplice spegnere in maniera brusca l'inerzia di due file di violoncelli e contrabbassi, per poi riprendere con altre cinque parti in tempo allargato; anche il gesto del direttore d'orchestra deve essere sottoposto a un controllo estremamente rigoroso. Potrebbe essere stato un momentaneo tentativo di mediare lo scarto tra linea poetica e prassi

¹⁸ Tracce dell'intervento del curatore dell'edizione Jobert del 1930 restano in alcune annotazioni a matita, già evidenziate da Herlin nella descrizione delle fonti prodotta nell'apparato critico dell'edizione Durand (C. DEBUSSY, *Nocturnes*, p. 144).

¹⁹ CHARLES TIMBRELL, *Debussy in Performance*, in *The Cambridge Companion to Debussy*, edited by Simon Trezise, New York, Cambridge University Press, 2003, pp. 270-271.

esecutiva: un piccolo compromesso tra l'idea di frammento anomalo e le esigenze di un'ampia compagine orchestrale.

Insomma, l'indicazione contenuta nella partitura della Fondation François Lang solleva molti dubbi, da qualunque prospettiva la si osservi. Non a caso l'edizione critica curata da Herlin ha scelto il documento della Collection Roger-Ducasse come fonte principale di tutto il lavoro filologico. Ma è soprattutto l'allineamento tra la prima (l'autografo) e l'ultima intenzione (la partitura della Collection Roger-Ducasse) a confermare una netta propensione allo scontro frontale tra due piani agogici distanti. Le indicazioni, o meglio le 'non indicazioni', dell'autografo e della fonte più recente sembrano le più attendibili non solo per i criteri filologici sopra commentati, ma anche perché trovano un perfetto allineamento con la scrittura del compositore. Perché, allora, quasi tutti i direttori d'orchestra eseguono un ritardando nella porzione di partitura che precede lo squarcio delle reminiscenze?

Stando alle ricerche di Herlin, pare che l'edizione della Collection François Lang abbia avuto una certa circolazione presso i direttori d'orchestra di inizio Novecento: lo dimostra un allineamento tra le correzioni della copia a stampa e le annotazioni reperite nelle partiture di Ernest Ansermet e Robert Godet.²⁰ Ed è probabile che proprio quella piccola precisazione agogica, su cui pesano non pochi dubbi e mai pubblicata, abbia introdotto una pratica esecutiva in grado di influenzare generazioni di interpreti. La tabella sottostante documenta una consuetudine, che sembra trascurare completamente quanto si legge nell'autografo e nella prima edizione a stampa. Il confronto, esclusivamente limitato alle bb. 248-251, incolonna i tempi tenuti da ventisette diversi direttori d'orchestra alle prese con *Fêtes* (le incisioni sono registrate su supporti LP, MC e CD); l'unità di misura è definita dai centesimi di secondo, in quanto il rilevamento è stato effettuato in maniera digitale, tramite un *software* di *editing* audio; il confronto è stato operato tra due coppie di battute adiacenti (bb. 248-249 e bb. 250-251), le quali presentano una duplicazione dello stesso materiale; e la differenza tra i due tempi rilevati definisce l'area cronometrica del ritardando.

²⁰ DEBUSSY, *Nocturnes*, p. XVI.

TABELLA 1: cfr. tra i tempi esecutivi tenuti da 27 direttori d'orchestra alle bb. 248-251 di *Fêtes*²¹

Direttore	Orchestra	Anno Etichetta	bb 248 bb 249 (in secondi)	bb 250 bb 251 (in secondi)	Rit. (in sec.)
Sergiu Celibidache	SWR Stuttgart (1999)	Deutsche Grammophon (1970)	2.298	3.558	1.260
Rafael Frühbeck de Burgos	Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai	Rai (2004)	2.554	3.413	0.859
Pierre Monteux	Boston Symphony Orchestra	RCA (s. d.)	1.991	2.664	0.673
Michael Tilson Thomas	Philharmonia Orchestra	CBS (1983)	2.194	2.797	0.603
Charles Munch	Boston Symphony Orchestra	RCA (1962)	2.282	2.806	0.524
Ernest Ansermet	Orchestre de la Suisse Romande	Decca (1977)	2.449	2.966	0.517
Eugene Ormandy	Philadelphia Orchestra	CBS (1965)	2.118	2.632	0.514
Jean Martinon	Orchestre O.R.T.F.	EMI (1974)	2.200	2.673	0.473
Claudio Abbado	Boston Symphony Orchestra	Deutsche Grammophon (1970)	2.246	2.696	0.450
Jean-Claude Casadesus	Orchestre National de Lille	Harmonia Mundi (1994)	2.101	2.481	0.380
John Barbirolli	Orchestre de Paris	Royal Classics (1968)	2.612	2.972	0.360
Guido Cantelli	Philharmonia Orchestra	EMI (1995 rimast.)	2.343	2.659	0.316
André Previn	London Symphony Orchestra	EMI (1991)	2.472	2.734	0.262
Alain Lombard	Orchestre Philharmonique de Strasbourg	Erato (1981)	2.403	2.670	0.267
Arturo Toscanini	NBC Symphony Orchestra	ATS (1940 live)	2.014	2.269	0.255
Pierre Boulez	Cleveland Orchestra	CBS (s. d.)	2.287	2.542	0.255
Evgeny Mravinsky	Orchestra Filarmonica di Leningrado	Brilliant (1952)	2.310	2.545	0.235
Victor de Sabata	Orchestra di Santa Cecilia	Testament (1948)	2.095	2.307	0.212
Georges Prêtre	Royal Philharmonic Orchestra	RCA (s. d.)	2.072	2.278	0.206
Leonard Bernstein	New York Philharmonic	Sony (1965)	2.049	2.200	0.151
Carlo Maria Giulini	Philharmonia Orchestra	Angel (1962)	2.252	2.380	0.128
Alexander Rahbari	BRT Bruxelles	RTI (1993)	2.600	2.722	0.122
Vladimir Ashkenazy	Cleveland Orchestra	Decca (1987)	2.275	2.353	0.122
Lorin Maazel	Cleveland Orchestra	Decca (1983)	2.124	2.234	0.110
Jahni Mardjani	Georgian Festival Orchestra	Sony (1994)	2.130	2.142	0.012
Yan Pascal Tortelier	Ulster Orchestra	Chandos (1989)	2.333	2.337	0.004
Antal Dorati	National Symphony Orchestra	Decca (1976)	2.101	2.104	0.003

²¹ Le incisioni esaminate nella Tabella 1 provengono pressoché integralmente dalla discoteca personale del collezionista torinese Alberto Scioldo, che desidero ringraziare sentitamente per il generoso aiuto.

Poiché l'entità del ritardando è percepibile sopra il decimo di secondo, la conclusione a cui si deve giungere è che quasi nessun direttore d'orchestra approda all'episodio *Un peu retenu* senza rallentare leggermente il tempo. La tendenza è troppo marcata per essere solo la conseguenza della diffusione di una partitura annotata da Debussy; molto probabilmente si tratta di una consuetudine consolidata nella pratica di molti direttori d'orchestra, a prescindere delle indicazioni agogiche indicate nelle fonti.²² Naturalmente, le scelte degli interpreti selezionati sono molto differenti, ognuna di esse potrebbe richiedere una specifica riflessione, e non bisogna dimenticare il peso delle proporzioni: la portata del ritardando è data anche dal rapporto tra il tempo di partenza e il tempo di arrivo. Ma, a prescindere dalle diverse entità del fenomeno, un dato emerge in maniera incontestabile: solo una piccolissima percentuale di direttori d'orchestra (3 su 27) non esegue un ritardando percepibile a orecchio. Il grafico 1 evidenzia la solidità della consuetudine, proponendo sull'asse delle ordinate i nomi dei direttori d'orchestra e su quello delle ascisse i valori (in decimi di secondo) relativi al ritardando. Da Celibidache fino a Lorin Maazel l'allargamento dei tempi è percepibile; e solo con Dorati, Tortelier e Madjani l'istogramma tende a schiacciarsi a ridosso del valore 0.

Ora, è di tutta evidenza che tale confronto non mira a esprimere alcun giudizio sulle interpretazioni sottoposte al rilievo del grafico e della tabella. Non è nell'interesse di chi scrive redigere una graduatoria di coerenza stilistica tra i ventisette direttori selezionati; del resto – e questo è spesso proprio il limite più evidente degli studi di metronometria applicata alle esecuzioni – la sola analisi dei tempi non consente certo di esprimere una valutazione compiuta sull'organicità di un'interpretazione. Il presente saggio si propone un obiettivo decisamente più circoscritto: commentare l'opportunità di eseguire un ritardando, evidentemente ormai consolidato nella pratica esecutiva, a prescindere dai suoi molteplici modi di manifestarsi nei gesti e nelle sonorità di un'orchestra. Una scelta che si rileva con il cronometro, ma anche con l'orecchio, e che potrebbe risultare in contraddizione con la stessa scrittura compositiva.

²² Ad esempio, la partitura in possesso di Toscanini, stando alle ricerche di Herlin, contiene le stesse annotazioni reperite nella fonte della Collection Roger-Ducasse; eppure l'esecuzione con la NBC Symphony Orchestra documenta un ritardando poco prima dell'episodio *Un peu retenu*. Inoltre nella maggior parte dei casi il ritardando incomincia alla b. 250, vale a dire una misura prima rispetto a quanto indicato nella partitura della Collection Musicale François Lang.

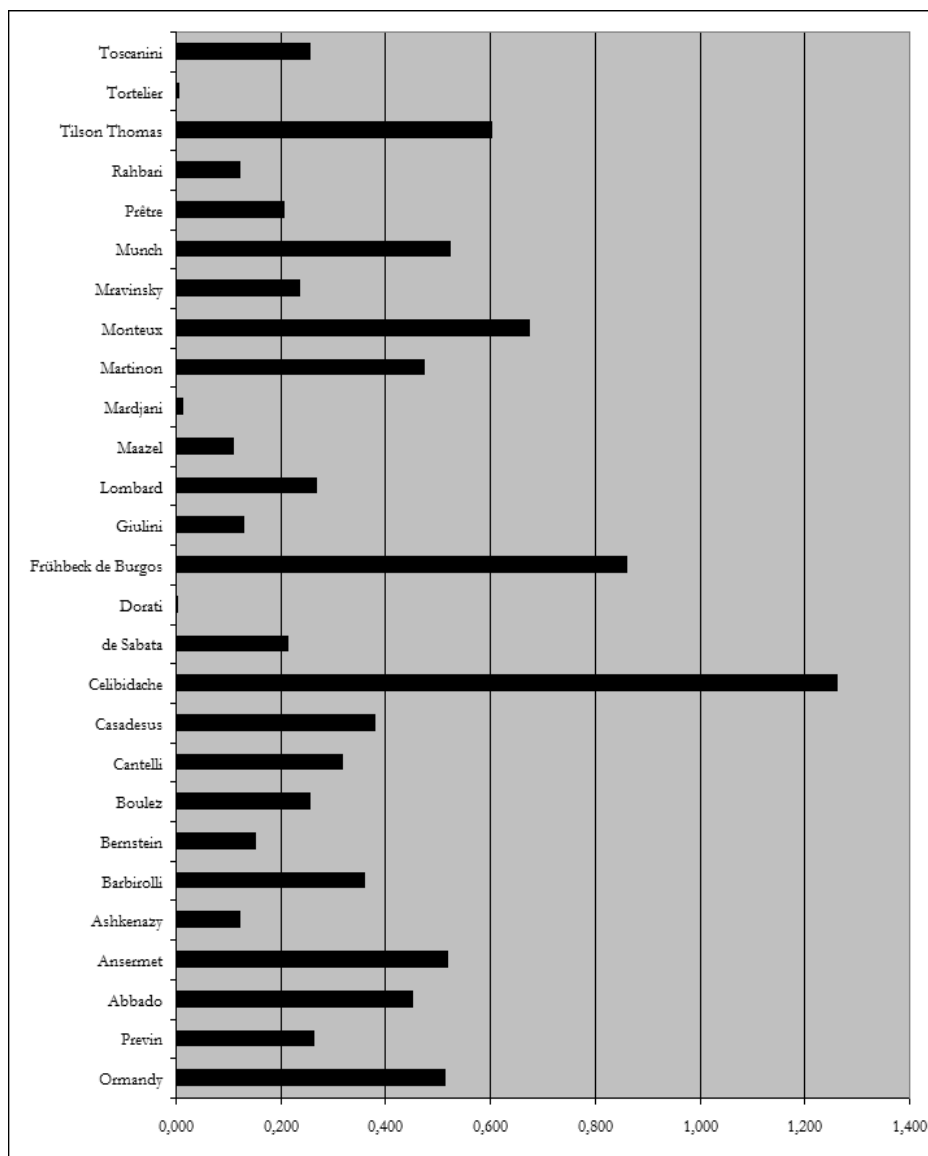


GRAFICO 1: confronto tra i ritardando eseguiti alle bb. 250-251 dei 27 direttori citati in Tabella 1

Il fatto che nelle fonti filologicamente più attendibili non vi sia alcuna indicazione specifica non giustifica un rifiuto categorico dell'allargamento agogico. Ma, come si è detto sopra, la scrittura di Debussy manifesta un contatto evidente con la nozione di memoria involontaria, di reminiscenza improvvisa e imprevedibile. L'episodio *Un peu retenu* passa e se ne va con la stessa illogicità di un'epifania del passato, di un tassello remoto che si

materializza nella nostra mente senza chiarire l'origine della sua apparizione; è una reminiscenza che arriva senza farsi annunciare, proprio come quei ricordi che si inseriscono nel flusso dei nostri pensieri come fotogrammi anomali, istantanee di un passato che sembrava sepolto per sempre. Rallentare il battito delle misure che precedono questo frammento equivale ad avvicinarsi gradualmente alla sezione da eseguire in tempo rallentato (appunto, secondo le indicazioni di Debussy, *un peu retenu*): un modo per anticipare esplicitamente l'apparizione del passato. Non è questo quello che emerge dalla lettura della partitura, che incastona con decisione un elemento lento all'interno di un discorso scorrevole; e non è questo nemmeno quello che succede nella mente umana, quando a essere ospitati nel divenire dei pensieri sono movimenti istintivi e irrazionali. Anche per i primi fruitori l'ascolto di *Fêtes* fu un potente stimolo per viaggiare nella dimensione dell'inconsapevolezza. Paul Dukas vi lesse un chiaro legame con una prospettiva onirica:

*Peut-être M. Debussy n'a pas cherché cet effet, mais sa musique produit l'impression rare d'une fête en songe, tant ses riches éclats sont savamment amortis, tant son rythme s'adoucit dans le lointain de la perspective sonore.*²³

Forse Debussy non ha cercato questo effetto, ma la sua musica produce l'impressione rara di una festa in sogno, tanto le sue ricche esplosioni sono sapientemente smorzate, tanto il suo ritmo si addolcisce in una lontananza della prospettiva sonora.

Il *lointain* a cui si riferiva era lo sforzo necessario per decifrare qualcosa che sfugge al livello della consapevolezza. Charles Joli, critico in forze al «Figaro» nel 1901, sentiva nel finale di *Fêtes* un'evanescente dissoluzione verso l'atmosfera rarefatta del sogno.

*M. Debussy nous a prouvé que l'on pouvait développer des harmonies. [...] Vous le suivez toujours ravi, jusqu'au moment où, l'orchestre s'arrêtant, tout s'évanouit comme dans un rêve.*²⁴

Il signor Debussy ci ha provato che si potevano ancora sviluppare delle armonie. [...] Lo seguite sempre rapiti, fino al momento in cui, arrestandosi l'orchestra, tutto svanisce come in un sogno.

E anche Pierre de Bréville, uno dei valenti allievi del compianto *père* Franck, riconosceva alla pagina di Debussy una natura spiegabile solo con il linguaggio della *rêverie*:

C'est qu'elle est musique pure (indéfinissable), conçue en dehors de toute réalité, exclusivement dans le rêve, parmi les mouvements architectoniques que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l'impalpable [...] la musique est pour Debussy l'art de l'inexprimable chantant dès lors que la parole

²³ «Revue hebdomadaire», 2 febbraio 1901, pp. 275-276.

²⁴ «Le Figaro», 26 ottobre 1901.

*impuissante expire.*²⁵

Il fatto è che si tratta di musica pura (indefinibile), concepita al di fuori di ogni realtà, esclusivamente nel sogno, attraverso i movimenti architettonici che Dio fa con i vapori, le meravigliose costruzioni dell'impalpabile [...] la musica è per Debussy l'arte dell'inesprimibile che canta non appena la parola impotente svanisce.

Tutta la partitura è ricca di elementi che aiutano a spiegare tali impressioni fruibili. Ma è probabile che gran parte di queste sensazioni, ancora oggi percepibili nelle nostre moderne sale da concerto, nasca proprio dal finale di *Fêtes*, da quella dissoluzione di ogni solidità della consapevolezza che prende forma nelle ultime battute del brano. Lo stesso Debussy diceva che per capire la sua arte occorre fare un «petit effort»;²⁶ e in che cosa poteva consistere tale sforzo se non nel tentativo di ricostruire quella sensazione di semioscienza che contraddistingue un ricordo involontario?

L'episodio *Un peu retenu*, su cui si chiude *Fêtes*, ricalca con precisione i lineamenti della *mémoire involontaire*: è un inserto breve e circoscritto, che sembra segnare una momentanea convergenza tra due piani temporali distanti; è un frammento che intreccia una serie di rievocazioni che sfuggono alla dimensione cosciente; è uno spunto che crea un'apertura a una fitta proliferazione di ricordi disparati, proprio come accade in Proust; ed è un istante che costringe l'ascoltatore a fare uno sforzo, a cercare di dare un volto a quella sensazione di *déjà entendu*. Anche Jacques Rivière, che della musica francese di inizio Novecento era stato uno dei più acuti commentatori, sentiva di dover andare incontro all'arte di Debussy, proprio come si fa quando si cerca di ricostruire qualcosa che sfugge al controllo della consapevolezza:

Si je veux éprouver cette image, il y faut faire un effort; la sensation en moi ne naît plus du premier coup; je ne peux que la retrouver.

Se voglio provare questa immagine, devo fare uno sforzo; la sensazione in me non nasce più al primo colpo, non posso che ritrovarla.²⁷

Ecco allora il nodo del problema. Il ricordo involontario nasce senza esitazioni. Proust, quando giunge a elaborare il lutto della nonna, lo fa grazie a un gesto istintivo, che lo scaraventa a recuperare immagini ed emozioni sepolte nel passato:

Or comme celui que je venais subitement de redevenir n'avait pas existé depuis ce soir lointain où ma grand-mère m'avait déshabillé à mon arrivée à Balbec, ce fut tout naturellement, mais – comme s'il y avait dans le temps des séries différentes et parallèles – sans solution de continuité, tout de suite après le premier

²⁵ VALLAS, *Claude Debussy*, p. 213.

²⁶ DEBUSSY, *Correspondance 1884-1918*, p. 247: «Le public, habitué à être ému par des moyens aussi faux que grandiloquents, n'a pas compris tout de suite qu'on ne lui demandait qu'un petit effort».

²⁷ JACQUES RIVIERE, *Etudes*, Paris, Gallimard, 1944, pp. 133-134.

soir d'autrefois, que j'adhérai à la minute où ma grand-mère s'était penché vers moi.

Ora, poiché quello che ero improvvisamente ridiventato non era più esistito dalla lontana prima sera in cui la nonna, al mio arrivo a Balbec, m'aveva aiutato a svestirmi, fu con assoluta naturalezza, non già dopo l'attuale giornata che quell'io ignorava, bensì – come se ci fossero, nel tempo, delle serie distinte e parallele – immediatamente dopo quella sera, senza alcuna soluzione di continuità con essa, che aderii all'attimo in cui la nonna s'era chinata su di me.²⁸

«Subitement» il soggetto ritorna ad assaporare le emozioni estinte, esattamente come un «brusque hasard» è quello che provoca, sul selciato del Palazzo di Guermantes, la manifestazione del tempo ritrovato, l'analogia con le emozioni felici vissute a Venezia in una dimensione ormai lontana e apparentemente irrecuperabile:

Toute inquiétude sur l'avenir, toute doute intellectuel s'étaient dissipés. Ceux qui m'assaillaient tout à l'heure au sujet de la réalité de mes dons littéraires et même de la réalité de la littérature se trouvaient levés comme par enchantement [...] c'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là, et qui étaient restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les avait fait impérieusement sortir, dans la séries des jours oubliés.

Ogni inquietudine riguardo al futuro, ogni dubbio intellettuale erano dissipati. Quelli che mi tormentavano un attimo prima a proposito della realtà stessa della letteratura erano spariti come per incanto [...] era Venezia, di cui i miei sforzi per descriverla e le sedicenti istantanee scattate dalla mia memoria non m'avevano mai detto niente e che la stessa sensazione provata un tempo su due lastre ineguali del battistero di San Marco m'aveva restituita assieme a tutte le altre sensazioni collegate quel giorno ad essa e rimaste in attesa al loro posto, da cui un'improvvisa combinazione le aveva fatte uscire, nella schiera dei giorni dimenticati.²⁹

Un attimo prima il narratore non avrebbe potuto intuire l'apparizione di quell'analogia rigenerante. L'imprevedibilità è una compagna fedele dei movimenti inconsapevoli della memoria, perché l'inconscio è per definizione un fenomeno imponderabile. Per questo la forza invadente della sensazione familiare aggredisce il soggetto senza indecisioni, senza anticipazioni, senza 'ritardandi' capaci di attenuare lo scontro con il passato.

Allargare il tempo per Debussy voleva dire creare effetti di dissolvenza incrociata, sovrapposizioni minute tra due segmenti adiacenti. Incontriamo casi

²⁸ MARCEL PROUST, *Sodome et Gomorrhe II*, in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1988, vol. III, p. 154. Trad. it. di G. Raboni, *Sodoma e Gomorra II*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, Milano, Mondadori, II, p. 917.

²⁹ M. PROUST, *Le temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, vol. IV, pp. 445-446 (trad. it. di G. Raboni, *Il tempo ritrovato*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, IV, pp. 543-544).

in cui il ritardando assume una funzione di collante tra due piani metronomici distinti (è la situazione più frequente): un retaggio della tradizione che non poteva certo sparire di colpo nella scrittura musicale di inizio Novecento. Troviamo passaggi in cui l'agogica diviene uno strumento per codificare in maniera estremamente prescrittiva l'andamento del rubato (*La plus que lente, Étude pour les sonorités opposées, Minstrels*). E non è raro rilevare nel tempo trattenuto una momentanea sovrapposizione tra i lembi di due sezioni differenti: una leggera stratificazione tra la conclusione del rallentando e l'apparizione del nuovo episodio. «Cédez», «retenez» e «en se calmant» sono i termini più consueti; e si tratta senza dubbio di indicazioni pratiche rivolte all'interprete, non di quelle ingiunzioni paratestuali dalla natura ora poetica, ora referenziale, ora drammaturgica, su cui ha riflettuto lucidamente Adriana Guarnieri Corazzol.³⁰

L'effetto di dissolvenza incrociata è palese, ad esempio, a b. 73 di *Jardins sous la pluie*, terzo e ultimo brano della raccolta *Estampes*, nata nel 1903, solo due anni dopo i *Nocturnes*:

ESEMPPIO 12: C. Debussy, *Jardins sous la pluie*, bb. 68-78

In questo passaggio l'allargamento del tempo è perfettamente allineato a una struttura testuale evidente anche a livello del disegno melodico e dell'andamento ritmico. Tutto il brano scorre a ritmi sostenuti, assecondando un'indicazione agogica perfettamente esplicita in testa alla partitura: «Net et vif». A b. 56, Debussy prescrive un'ulteriore accelerazione («Animez et

³⁰ ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Modèle vocale et paratexte verbal*, «Il Saggiatore Musicale», XIV/1, 2007, p. 60: «Il arrive donc que l'injonction paratextuelle chez Debussy n'est pas seulement pratique: elle est aussi poétique et référentielle, et coïncide avec les titres et les citations poétiques placées à la fin. Elle va disparaître dans les sons, bien sûr, dans la salle de concert, mais la pièce musicale gagne à être lue».

augmentez peu à peu»), per esprimere con la massima irrequietezza il culmine dinamico e metronomico delle battute successive. E così, tra b. 64 e b. 70, sopraggiunge il punto cruciale della *climax* costruita nel corso delle misure precedenti: una serie di terzine accelerate e un tremolo in ottava su *sol#* da eseguire ‘forte’. Poi, tra b. 71 e b. 74, il sipario si apre su una nuova sezione, con tanto di nuovo tema, che funge da contraltare alla precedente apparizione melodica di tradizione popolare (la canzone *Nous n’irons plus au bois*). Eppure, benché sia chiaramente percepibile lo scorrimento da un episodio all’altro, non è affatto chiaro il punto in cui si debba collocare la cesura. Senza dubbio è il movimento in terzine a fungere da elemento di continuità tra le due sezioni. Ma non bisogna sottovalutare il peso dell’indicazione agogica «En se calmant un peu», che suggerisce un progressivo riavvicinamento al tempo iniziale meno mosso, proprio tra b. 73 e b. 75, vale a dire il momento in cui i confini tra le due sezioni sono meno netti: le terzine hanno già raggiunto la posizione da cui si eleverà il nuovo canto, ma nello stesso tempo mantengono una forte coesione ritmico-melodica con il disegno in ottave da cui provengono. Nel linguaggio del montaggio cinematografico, una situazione come questa sarebbe descritta dal processo del *cross-fade*, quella momentanea sovrapposizione tra due diverse successioni di fotogrammi che spegne gradualmente un’immagine, proprio mentre se ne accende un’altra. E anche all’ascolto la sensazione è che la progressiva attenuazione del battito produca una brevissima stratificazione tra due dimensioni temporali distinte. Qualcosa di simile si verifica anche in *Voiles*, secondo preludio del primo libro, alla b. 32:

ESEMPIO 13: C. Debussy, *Voiles*, bb. 29-36

Debussy concatena due sezioni adiacenti: da b. 29 a b. 31 lavora su una scala esatonale, che si chiude su un dialogo ravvicinato tra due incisi cromatici; mentre a b. 32 innesta la linea di sostegno di un nuovo tema che avanza per accordi paralleli a partire da b. 33, l’idea che prenderà il sopravvento nelle

battute successive e nell'ultima pagina del preludio. Un pianista, formatosi alla scuola delle opere di Chopin e di Liszt, avvertirebbe senza dubbio l'impulso di eseguire un ritardando a b. 31, subito prima che prenda forma il nuovo segmento sintattico: è uno degli strumenti che la tradizione ha consegnato nelle mani degli interpreti per mettere in evidenza una nuova apparizione tematica (la scelta dei ventisette direttori d'orchestra esaminati nella Tabella 1 ne offre una testimonianza concreta). Ma Debussy frena quest'impulso prescrivendo un «cédez» proprio in corrispondenza della prima battuta della nuova sezione: una sorta di sfasamento nella ripresa del tempo, che rende meno netto lo scarto dall'elemento sintattico precedente. Il movimento iniziale ritorna con il ritardo di una misura, proprio per evitare la consuetudine tardo-romantica di enfatizzare metronomicamente la manifestazione di un nuovo spunto tematico. L'impressione pertanto è quella di assistere a un intreccio inestricabile tra due eventi collocati in posizione adiacente: come se il tempo delle bb. 29-31 si prolungasse per qualche istante nell'esordio del segmento successivo.

I movimenti del metronomo in Debussy sono strumenti sintattici, ancor prima che agogici. La conferma viene dalla situazione opposta: sfumate reminiscenze non introdotte da battute in ritardando. Succede nel finale di *La puerta del vino*, terzo preludio del II libro, quando ricompare, con uno straniante scarto di semitono, una melodia in *re* maggiore inserita in un contesto armonico di *reb* maggiore (bb. 83-84). Succede nel finale di *Feuilles mortes*, secondo preludio del II libro, quando la memoria viene stimolata in una direzione remota attraverso una brevissima cellula di accordi consonanti immersa in un tessuto profondamente dissonante (bb. 47-49). Succede in *Les parfums de la nuit*, quando improvvisamente ricompare, con un volto trasfigurato e irricognoscibile, il tema di *sevillana* che anima il primo movimento di *Ibéria* (bb. 82-95). E succede anche nel finale di *Fêtes*, con quel grumo di reminiscenze che appaiono e scompaiono nell'arco di pochi istanti, lasciando nell'ascoltatore una misteriosa impressione di *déjà entendu*. Nessuna soffice cucitura tra episodi adiacenti, ma una tessera di passato che non esige alcun ritardando, proprio perché cerca un impatto imprevedibile con il contesto in cui è inserita.

Dissolvenze incrociate, andamenti in rubato rigorosamente scritti, semplici movimenti di accompagnamento alla volta di nuove esposizioni tematiche: ognuna di queste differenti manifestazioni del tempo contribuisce a determinare l'articolazione strutturale di un brano. È per questo che le partiture di Debussy sono fitte di dettagli agogici estremamente precisi e puntigliosi: confini esecutivi che sovente restringono in spazi molto limitati la creatività dell'interprete. Ed è per questo che non è affatto improbabile che l'assenza di indicazioni debba essere considerata una scelta profondamente meditata (lo dimostra anche la travagliata evoluzione delle annotazioni successive alla pubblicazione) da parte del compositore, non uno spazio aperto alla libertà dell'esecutore. Se non si eseguisse il ritardando commentato sopra a proposito di *Jardins sous la pluie* sarebbe molto meno evidente la raffinata cucitura

sintattica cercata da Debussy nella sezione di contatto tra i due episodi. Ma per lo stesso motivo si deve considerare rischioso inserire un rilassamento dei tempi laddove non esiste alcuna specifica prescrizione da parte del compositore. Non è tanto una questione di allineamento alle pratiche filologiche universalmente riconosciute da musicisti e musicologi della società moderna. È piuttosto un problema da riferire alla natura individuale di un compositore che faceva dell'agogica uno strumento essenziale della sua stessa ispirazione, al pari dell'armonia, del ritmo e della melodia. Le testimonianze dell'allieva Marguerite Long sono preziose, proprio per ricostruire il peso assegnato da Debussy ai dettagli delle sue partiture. Chi non si atteneva all'agogica segnata sulla carta si sentiva urlare un eloquente «Au métronome, au métronome»,³¹ proprio perché la regola principale era la fedeltà alle indicazioni previste dall'autore:

*Toutes les indications possibles, Debussy nous les a laissées. Il y a veillé avec le soin le plus extrême, le plus farouche, et m'a souvent répété (avec le même courroux) cette courte anecdote: un pianiste, venu lui jouer certaine de ses oeuvres, à tel passage s'arrête et lui dit: «Maître, à mon avis, là, c'est libre...». Et Debussy fulminant: «Il y a des gens pour écrire la musique, des gens pour l'éditer, et ce monsieur pour faire ce qu'il veut!». [...] Et c'est la même intransigeance qui fit répliquer à Debussy, quand on lui offrit une artiste «de génie» pour chanter Mélisande: «Une interprète fidèle me suffit».*³²

Tutte le indicazioni possibili, Debussy ce le ha lasciate. Vi ha vegliato con la più estrema e insaziabile cura, e spesso mi ha ripetuto (con lo stesso tono corrucciato) questo breve aneddoto: un pianista, venuto per suonargli una delle sue opere a un certo momento si ferma e gli dice: «Maestro, a mio avviso, qui è libero...». E Debussy fulminandolo: «Ci sono persone per scrivere la musica, persone per pubblicarla e questo signore per fare quello che vuole!» [...] E fu la stessa intransigenza che fece replicare a Debussy, quando gli si offrì un'artista «di genio» per cantare Mélisande: «Un'interprete fedele mi basta».

Debussy aveva le idee perfettamente chiare su come agire sul livello della fruizione. I suoi compagni di viaggio erano Baudelaire e Mallarmé; da una parte lo studioso delle *correspondances* tra consapevolezza e inconsapevolezza, dall'altra l'ideatore di un progetto (l'incompiuto *Livre*), destinato a influenzare tutto il complesso sistema estetico delle opere aperte. Debussy sapeva di dover comporre in maniera estremamente rigorosa per stimolare l'immaginazione, la confusione emotiva e il contatto con l'inconscio dei suoi fruitori. Introdurre qualcosa che non è presente nelle sue partiture può provocare fastidiose contraddizioni con un pensiero estremamente lucido, e compromettere quella rara sensazione di *inachevé* che colpisce, fin dalle prime esecuzioni, le platee di tutto il mondo. Nelle fonti principali di *Fêtes* l'episodio *Un peu retenu* non è anticipato da alcun allargamento del tempo, perché solo così Debussy poteva

³¹ MARGUERITE LONG, *Au piano avec Debussy*, Paris, Julliard 1960, p. 74.

³² LONG, *Au piano*, p. 27.

garantire al suo fruitore la sensazione di avvertire un'inspiegabile emersione del passato. L'assenza di dettagli agogici è estremamente espressiva, proprio perché la scrittura dell'intarsio non cerca alcuna sfumata fusione con il materiale circostante: non è una dissolvenza incrociata (come succede nei passaggi commentati in *Voiles* e *Jardins sous la pluie*), ma uno stacco improvviso da un piano temporale a un altro, un contatto inspiegabile tra due linee diacroniche parallele, una breve intermittenza mnemonico-emotiva. Per realizzare questo effetto dirompente Debussy aveva una sola soluzione: evitare ogni forma di ritardando. Ecco perché la 'non indicazione' presente nell'autografo, nell'esemplare della Collection Roger-Ducasse, nella nuova edizione critica curata da Herlin, e probabilmente anche nella partitura della Collection François Lang, non dovrebbe essere trascurata degli interpreti dei *Nocturnes*.