

Louis Lot (1807 - 1896) e l'«età d'oro» del flauto in Francia.

Parte II

di Karl Lenski

L'ideale sonoro della «Scuola Francese»

1 — *La situazione musicale francese nel XIX secolo.*

«La decadenza artistica del flauto iniziò al principio del XIX secolo, poiché i virtuosi dell'epoca aspiravano ad uno stile enfatico fatto di alto virtuosismo e di grandi *éclats* (splendore, sfarzo). Questa scuola, iniziata con Toulou e giunta fino a Demerssemana, ci ha regalato un'interminabile serie di concerti e di soli brillanti. Su tutto ciò furono stipate variazioni, fantasie e potpourris da opere: la musica per flauto era non più che un pretesto per vuote musiche da strapazzo ed effetti di cattivo gusto. E' merito di Taffanel avere ripulito il repertorio flautistico e avere riportato alla luce e a nuova fama i meravigliosi capolavori, quelle opere che l'incredibile mancanza di gusto dei suoi predecessori aveva lasciato nell'oscurità [...]. Le sonate di Bach, i concerti di Mozart e in generale tutto quanto forma la ricchezza del repertorio flautistico, era di fatto sconosciuto prima che Taffanel lo portasse alla luce».¹

Fu un figlio della *fin de siècle* a scrivere queste frasi dure e coraggiose, nientemeno che Louis Fleury, al quale Claude Debussy ha dedicato *Syrinx* o, come allora si intitolava ancora il brano, *La Flûte de Pan*.

Noi forse giudicheremmo con un po' più di clemenza la situazione del flauto in Francia nella prima metà del XIX secolo, con maggiore distacco e sapendo che in generale nella storia situazioni scialbe sono d'altronde necessarie per rendere possibili successive epoche di fioritura. Poiché soltanto dal fango e dalle paludi del cattivo gusto ha potuto svilupparsi in Francia, passando per Dorus e Altès, una scuola strepitosa che ha raggiunto con Paul Taffanel il suo primo apice; ed è potuto nascere un «genio del buon gusto», Claude Debussy, che ha spalancato la porta al XX secolo con la creazione del 'nostro' *Après-midi*, composizione che ha capovolto tutto ciò che esisteva fino ad allora e ha soffiato vento fresco nell'edificio del XIX secolo inacidito da un'aria un po' stantia.

2 — *Joseph Henri Altès (1826 - 1895).*

Henry Altès, successore di Dorus e predecessore nonché precursore di Taffanel, insegnò per venticinque anni al Conservatorio di Parigi, dal 1868 al 1893.² Egli ci ha lasciato l'importante *Méthode pour Flûte, Système Boehm op. 37* (Parigi, 1880),³ nel quale possiamo già determinare chiaramente nelle sue caratteristiche essenziali quell'ideale sonoro francese, che si mostrerà poi con Taffanel quale primo culmine della cosiddetta scuola francese.

L'omogeneità sonora si ottiene con un'intonazione naturale e pulita. Altès si oppone all'appunto critico manifestato in qualche scuola (qui si intende quella di Tulou), secondo il quale i suoni gravi del flauto modello Boehm somiglierebbero al suono dell'oboe. Si sosteneva che per ottenere sul flauto questo suono oboistico, si doveva coprire per metà l'imboccatura, cosa che avrebbe reso il suono esile e povero e fatto scomparire completamente la grazia (*suavité*), qualità dominante del flauto.

«Ci si deve guardare dal lasciare che il timbro indugi nell'uniformità, perché ciò potrebbe portare alla monotonia. La bellezza di un suono non sta soltanto nel fatto che esso è puro (*pur*) e chiaro (*limpido*, trasparente: *limpide*), ma con continue sfumature e intonazione pulita bisogna anche realizzarlo in modo tale che sia alternativamente energico, patetico, pieno (*plein d'empieur*), morbido (*moelleux*), vellutato (*velouté*) e soave (*suave*)».

Tutto ciò è molto chiaro e suona come un programma, come un sistema. Del resto è interessante osservare che anche in altre tendenze artistiche erano stati intrapresi analoghi

tentativi di dare sistematicità ai concetti fondamentali dell'estetica che, per così dire, in generale non erano definiti.

Mettiamo in ordine le qualità che per Altès definiscono il *Joli son*, così ci avvicineremo molto ai principi di ordinamento della teoria dei suoni e dei colori di un contemporaneo di Altès, e cioè alla cosiddetta «teoria cromo - luminaristica» di George Seurat, il padre del *pointillisme*, che intorno al 1890 fissò i suoi principi nella sua *Sintassi dell'armonia dell'immagine*.⁴

Altès (1880)

La soavità (*suavité*) è la qualità dominante del flauto.

Le bon son

Omogeneità (armonia) mediante intonazione naturale e pulita; ricchezza timbrica, pulizia, limpidezza, chiarezza, trasparenza, ricchezza di sfumature, intonazione pulita, alternanza dei caratteri:

energico		morbido
patetico		vellutato
pieno		soave

Seurat (1891)

«Arte, questa è armonia»

Teoria «cromo - luminaristica»

Toni

Armonia della quiete, espressa con chiaro e scuro in uguale proporzione; armonia della serenità, dominata dalla luce; armonia della tristezza, dominata dall'oscurità e dai toni complementari ad essa.

Colori

Caldo e freddo in uguale proporzione, prevalenza di caldo, prevalenza di freddo e dei relativi colori complementari.

Linee

Orizzontali, ascendenti, discendenti, e relative direzioni opposte.

Porre in relazione reciproca colori e musica non è una novità. Vincent Van Gogh, che prese qualche lezione di pianoforte, toccando certi suoni li chiamò «blù prussia» o «giallo cromo» - cosa che turbava visibilmente l'insegnante di pianoforte - sebbene egli sperimentasse ciò soltanto mediante un fenomeno, che ad artisti e musicisti era sempre stato familiare.⁵

Altès visse ed operò in un grande periodo dell'arte francese; pensiamo a nomi come Manet, Cézanne, Monet, Renoir, Seurat, Gauguin e Degas, che ritrasse ripetutamente Altès. Il più noto è forse il quadro *Les musiciens de l'orchestre*, nel quale Altès è raffigurato col suo flauto d'argento.

Ma ritorniamo al suo metodo: soprattutto una rigorosa fedeltà al testo è la missione, il compito (*mission*) dell'interprete, questa indispensabile qualità soltanto conduce al buono stile (*bon stile*). Oltre a ciò la cosa più importante è comprendere e realizzare i pensieri, l'*esprit* del compositore:

«Queste qualità, soltanto un completamento del (buono) stile, sono al tempo stesso le più importanti, poichè esse sole conferiscono alla musica senso e vita».

Queste idee sono del tutto nuove. L'artista ha su di sé una responsabilità ed una missione, cioè rispettare le intenzioni originali del compositore. La fedeltà all'opera porta al buono stile. Già qui troviamo in embrione i presupposti più importanti delle principali caratteristiche stilistiche e interpretative di una grande scuola, che raggiungerà con Taffanel, il *Roi de la Flûte* in Francia, il proprio primo culmine.

3 — *Paul Taffanel (1844 - 1908)*.

Louis Fleury considera Paul Taffanel «il più grande flautista della sua epoca, il cui influsso fu decisivo sulla scuola flautistica francese alla fine del XIX secolo». ⁶ Virtuoso, musicista da camera, direttore, scienziato, pedagogo, compositore, fondatore di diverse famose associazioni di musica da camera...: sembra quasi troppo per una sola vita! ⁷ Anche i suoi contemporanei, gli allievi (Fleury, Gaubert, Barrère, Blanquart e Moyse) e i successori guardano pieni di affetto e di

ammirazione al *Roi de la Flûte*, al «padre della scuola flautistica francese», che grazie a lui

«sperimentò un notevole impulso e pervenne ad una straordinaria considerazione. L'arte di Taffanel era quanto mai elegante, duttile e sensibile e il suo straordinario virtuosismo appariva il meno possibile. Odiava l'enfasi, professava un assoluto rispetto del testo [...]. La sonorità (*sonorité*) che preferiva, piena di fascino, era tuttavia assai rotonda (ampia e spaziosa *très ample*)». ⁸

Ma lasciamo parlare Paul Taffanel stesso, questo artista notevole, «uomo franco e benigno» (Fleury), le cose che egli ha da comunicarci sulla condizione dell'artista e sulle questioni estetiche e stilistiche nel suo metodo, che egli concepì come summa della sua vita - metodo che però non poté terminare a causa della malattia e della morte prematura. Philippe Gaubert, allievo prediletto e suo successore al Conservatorio, mise in ordine e redasse definitivamente il materiale ultimato di questa scuola: Taffanel & Gaubert, *Méthode Complète de Flûte*, Parigi, 1923.

Il cuore del metodo è costituito dalle cosiddette «lezioni scritte» (*Leçons écrites*), ⁹ nelle quali sono trattate le questioni fondamentali dello stile, dell'interpretazione, del gusto, della respirazione, del vibrato, della formazione del suono, ecc.

Se partiamo dalla considerazione che grandi dottrine sono formulate con un certo ritardo, possiamo qui ritrovare l'ideale artistico che ha caratterizzato il flautismo francese tra il 1870 e il 1930 circa. Vi vediamo, concentrata, l'intera estetica del nostro strumento in Francia espressa in modo affascinante e chiaro: punto culminante di una grande scuola, chiaro sistema e chiara teoria, nei quali crediamo di ritrovare gli stessi principi estetici fondamentali, che hanno definito in quest'epoca anche la costruzione del flauto. In successione, ecco alcune tesi fondamentali della *Méthode Complète*:

- Gusto, stile, interpretazione: «il buon gusto, supremo giudice dell'ispirazione e di ogni altra cosa». E nella discussione del *Largo e dolce* della *Sonata in Si minore* di Bach:

«Questo movimento, uno dei più bei gioielli della letteratura per flauto, deve essere eseguito con sentimento elevato e nobile (*avec une noble élévation de sentiment*), con chiara limpidezza di linea (*une sereine pureté de lignes*) e con estrema semplicità (*une extrême simplicité*) [...]. Chi si esercita con esso badi a mantenere in Bach, e in tutti gli altri grandi classici, la massima semplicità (*la plus rigoureuse simplicité*) [...]. L'interpretazione si deve imporre ferree regole: soltanto mediante la purezza della linea (*la pureté de la ligne*), il calore (il fascino, la grazia: *charme*) e la profondità del sentire, mediante la sincerità di un sentimento che sgorga dal cuore, ci si può lanciare alle vette dello stile, l'ideale più elevato del vero artista».

- Carattere del flauto:

«Il flauto non è capace soltanto di un brillante virtuosismo, il che deve essere al servizio dell'intelligenza; esso sa comunicare anche le impressioni più profonde (*les impressions les plus profondes*) quali morte, tristezza, dolore, come nella "danza degli spiriti beati" dell'*Orfeo* di Gluck».

- Suono e timbro:

«Il suono (*la sonorité*) è il movente che evoca il sentimento musicale (*la cause évocatrice de l'emotion musicale*) o, se si vuole, l'elemento materiale che porta l'anima dell'esecutore a quella dell'ascoltatore. Il flautista si impegni a variare la sua timbrica (*timbres*), a porre a confronto lo splendore (*éclat*) col calore (fascino, grazia: *charme*). Ogni sforzo deve tendere a raggiungere un suono chiaro e rotondo, pieno (*une sonorité claire et ample*)».

- Linea: «la purezza della linea» (*la pureté de la ligne*) viene sempre più implorata. La grande linea: non deve essere rovinata né dall'enfasi o dal vibrato, né dalla mania dell'effetto, che renderebbe manierato lo stile.

- Vibrato: il vibrato, ossia il belato (*chevrottement*) è lasciato «agli strumentisti mediocri, ai musicisti di rango inferiore»:

«Il vibrato, che allontana il flauto dal suo carattere naturale e ne falsa l'espressione, stanca presto un orecchio fine. E' un grave errore, un'imperdonabile mancanza di gusto, voler tradurre le idee degli spiriti musicali più sublimi con mezzi volgari».

- Respirazione:

«Il fiato è l'anima del flauto, vale a dire è il punto essenziale (*point final*) dell'arte del flautista. Una perfetta respirazione ora elastica, ora vigorosa, diventa forza che dirige e dà efficacia, forza che l'esecutore deve guidare con la stessa leggerezza con la quale un violinista guida il suo arco. E' la causa efficiente (*cause efficiente*) del suono, è lo spirito che lo anima e lo fa diventare una voce capace di esprimere tutti i sentimenti. Labbra, lingua e dita ne sono solamente servitori. Soltanto per mezzo del fiato l'artista può comunicare al mondo circostante le infinite emozioni della sua sensazione musicale, fino alle più sottili finanze nella loro interminabile varietà».

Chi potrebbe esprimere meglio questi concetti? Concetti che stanno tanto a cuore a noi tutti, concetti che vanno ben oltre i puri aspetti tecnici del flautismo, là dove comincia l'arte vera, dove ha la sua origine la vera condizione di artista. Forse soltanto il poeta o il pittore o il poeta del suono:

«Sylvain d'haleine première / Si ta flûte a réussi / Ouis toute la lumière / Qu' y soufflera Debussy» (Stéphane Mallarmé).¹⁰ - «Car nous voulons la Nuance encore / ... rien que la nuance! / Oh! la nuance seule fiance / le rêve au rêve, et la flûte au cor!» (Paul Verlaine).¹¹

Non udiamo forse in questi versi il suono lontano (*très doux*) del flauto di Pan di Debussy, che si mescola morbidamente col suono vellutato dei corni dopo il solo introduttivo dell'*Après-midi*? E ancora, come aveva risposto Debussy, egli stesso *homme de lettres*, alla domanda del suo vecchio maestro di composizione Ernest Guiraud, e cioè quale poeta gli avrebbe mai potuto fornire una poesia?

«Colui che dice le cose a metà, colui che mi permette di unire i miei ai suoi sogni [...]. Io sogno poesie [...] nelle quali i personaggi non discutono, ma soggiacciono alla vita e al destino».¹²

Risonanza: Claude Debussy e il flauto, ovvero La flûte de Pan.

Claude Debussy ci ha lasciato quattro composizioni immortali, nelle quali al flauto è affidato un ruolo primario: *Prélude à l'Après-midi d'un faune* (1892-1894); *Chansons de Bilitis* (1900), una musica di scena poco nota per due flauti, due arpe, celesta¹³ e voce recitante su testi di Pierre Louÿs; *La Flûte de Pan* (1913) ovvero - come più tardi la si è intitolata - *Syrinx* per flauto solo; e la *Sonata* (1915) per flauto, viola e arpa.

A tutte e quattro le opere è peculiare il carattere pastorale; le prime tre risalgono direttamente a modelli poetici. Il flauto, attributo di Pan dio dei boschi e dei campi, vi canta la pace bucolica, l'amore, l'estasi e la morte. Qui il flauto non esprime, come ad esempio in Bach, l'amore mistico e celeste o il dolore della morte (*Aus Liebe will mein Heiland sterben*), qui il flauto canta il desiderio, lo splendore, il tremore, il soffio di sentimenti dionisiaci e estatici di dei e satiri, metà uomini, metà animali, da un antichissimo e oscuro mito.



Pan, così come i Greci chiamarono il dio, Fauno o Sylvano nei culti romano o alto-italiano. Pan, dio dei pastori e dei cacciatori nell'Arcadia greca, figlio di Hermes e della ninfa Driope, metà uomo, metà caprone, che conduce nelle feste dionisiache i demoniaci sileni e i lascivi satiri, che con la sua improvvisa apparizione nella calura e nel silenzio del mezzogiorno - tempo di Pan - diffonde il terrore panico.

Prélude à l'Après-midi d'un faune: nei tardi anni Settanta dell'Ottocento incantò l'élite intellettuale parigina una poesia su Fauno di Stéphane Mallarmé, densa di simboli e musicalmente suggestiva. Nel 1892 Pierre Louÿs, il poeta delle canzoni di *Bilitis*, aveva messo in contatto con Mallarmé il suo giovane ed ancora del tutto sconosciuto amico, il trentenne Signor De Bussy (sic!), e ciò aveva permesso a questi di essere accolto nel 'sacro' circolo del poeta e di partecipare alle serate di poesia settimanali - unico musicista fra poeti e pittori! Debussy ammirava Mallarmé, e al più tardi a partire dal 1892 fu occupato dall'idea di scrivere un *Prélude, Interlude et Paraphrase* sulla sua celebre poesia di Fauno. Tuttavia egli giunse a comporre soltanto il *Prélude*, che ebbe la sua prima esecuzione a Parigi il 22 dicembre 1894 con l'orchestra della Société Nationale de Musique diretta da Gustave Doret. Questi, che aveva preparato il brano con estrema accuratezza, ci informa nel suo libro *Temps et contretemps* sulla sensazionale creazione; il pubblico chiese il *bis* dell'opera. Essa dovette addirittura essere replicata il giorno dopo, un successo pur sempre notevole per una composizione tanto 'moderna' per le orecchie parigine, nella quale si parlava un linguaggio musicale del tutto nuovo ed erano spalancate le porte ad una nuova epoca.

La realizzazione della redazione definitiva della partitura pare non essere stata priva di difficoltà, come riferisce Léon Vallas, il fedele biografo di Achille-Claude.¹⁴ Essa continuò fino al momento delle prove, durante le quali alla presenza del compositore venne regolato meticolosamente l'equilibrio sonoro e vennero provate sempre nuove combinazioni, per raggiungere quei timbri che Debussy aveva in mente.

Il grande Mallarmé, davanti al quale Debussy aveva suonato l'*Après-midi* al pianoforte, ne fu impressionato:

«Una cosa del genere io non me la sarei aspettata! Questa musica prosegue l'emozione della mia poesia e ne realizza la messa in scena con passione maggiore che non il colore».¹⁵

La musica è esile, eppure più chiara del testo poetico, che illustra e commenta. Dopo la prima esecuzione del 22 dicembre 1894 il poeta inviò al musicista un biglietto con queste parole:

«La sua illustrazione dell' *Après-midi d'un faune* non presenta alcuna dissonanza col mio testo, se non quella di inoltrarsi ancor più nella nostalgia e nella luce, con finezza, con pena, con picchezza [...]».¹⁶

Elogio sottile e senza riserve del 'maestro'!

La prima redazione dell'*Après-midi*, un manoscritto autografo poco noto, proveniente dall'eredità di Alfred Cortot,¹⁷ ci offre un affascinante sguardo dentro la tecnica di strumentazione debussyana. Essa si differenzia dall'orchestrazione definitiva per dettagli significativi. Così, Debussy vi prescrive l'indicazione di tempo *Assez lent* invece del *Très modéré* della partitura orchestrale; ma soprattutto, nell'assegnare agli strumenti la funzione di portatori di melodia, nella prima redazione al flauto è destinato molto più materiale melodico.

La «cara e così buona piccola Gaby» fu compagna di Debussy tra il 1890 e il 1898. Gaby, più tardi Madame Lhéry, regalò al pianista e direttore Alfred Cortot la prima redazione, che aveva ricevuto da Debussy nell'ottobre del 1899 evidentemente come dono di riconciliazione a causa del matrimonio del compositore con Lily Texier.

Bilitis:

«Des amours de Bilitis il reste aussi une / petite flûte. Je ne sais si elle suspendrait les / rivières d'Arcadie; mais elle suffit à excuser une / vie un peu en dehors de la morale vulgaire» (Pierre Louÿs, *Vie de Bilitis*, 1894).

Nel 1891 il ventinovenne Debussy fece la conoscenza del giovane poeta Pierre Louÿs nel parigino Cabaret du Clou, punto di incontro di molti artisti. Louÿs aveva scritto le seguenti frasi, col tono del manifesto:

«Chi saprà dare per primo un ritmo così preciso ad una poesia, tanto che al compositore non resti altro che trascriverla e orchestrarla, in certo qual modo solo in qualità di esecutore; chi creerà poesie così definitive, che la musica debba soltanto aggiungere ad ogni canto l'accenno di un accompagnamento?». ¹⁸

Le idee di Pierre Louÿs furono estremamente feconde per il giovane Debussy, influenzarono sostanzialmente le sue creazioni musicali, anche in un'epoca nella quale la profonda e ricca amicizia di questi due artisti esisteva soltanto nella loro memoria! Fu Pierre Louÿs al quale Debussy dovette la sua formazione intellettuale, come ci riferisce Léon Vallas, biografo di Debussy. ¹⁹

Nel dicembre del 1894 - nello stesso mese dell'esecuzione de *L'Après-midi* - Pierre Louÿs pubblicò su «L'Art Indépendent» come «traduzione dal greco» il ciclo di poesie *Bilitis*, nel quale è cantata l'omonima antica bellezza. Secondo la prefazione, Bilitis visse nel sesto secolo a. C., le *Chansons* erano incise sulla sua pietra tombale in ricordo di lei, ed erano state scoperte soltanto recentemente da un erudito tedesco... Ma già molto presto dopo l'apparizione delle *Chansons de Bilitis* la «traduzione» si rivelò un innocente inganno: il poeta era Pierre Louÿs in persona.

Tre opere di Debussy si basano su questa poesia pseudo greca: *Trois Chanson de Bilitis* (1897) per soprano e pianoforte, le già citate *Les Chansons de Bilitis* ed infine *Six Epigraphes Antiques* (1914) per pianoforte a quattro mani, a cui Debussy fece seguire anche una versione per pianoforte solo.

Quasi totalmente immerso nel *Pelléas et Mélisande*, Debussy scrive le *Trois Chansons de Bilitis* nella primavera del 1897: *La Flûte de Pan*, *La Chevelure* e *Le Tombeau des Naiades*. «Tre chansons, tre limpide partiture, meravigliosamente intonate con l'arte sensuale e il delizioso paganesimo di Pierre Louÿs», in cui Debussy raggiunse «un'assoluta maestria», «punto culminante dell'arte debussiana», come scrive Léon Vallas pieno di ammirazione. ²⁰ Pare che l'esecuzione delle *Trois Chansons de Bilitis* abbia avuto luogo non senza difficoltà - forse a causa del testo 'audace' per l'epoca e per le richieste artistiche estremamente elevate che Debussy pose al cantante; esse ebbero la prima esecuzione soltanto tre anni dopo la loro composizione il 17 marzo del 1900 alla Société Nationale con la cantante Blanche Marot e l'autore al pianoforte.

In una lettera del 25 ottobre 1900 Pierre Louÿs sollecita la collaborazione dell'amico per scrivere una musica di accompagnamento ad una recita con azione mimica di *Bilitis*, che gli era stata chiesta da Fernand Samuel, direttore dei Variétés:

«Hai una testa sufficientemente libera per scrivere otto pagine di violini, pause e accordi di ottoni, che facciano una specie di "impressione artistica" nei Variétés senza fare strillare già da prima il povero direttore?»

Debussy accetta e il 15 gennaio 1901 scrive: «Dò l'ultima mano a Bilitis [...], se mi posso esprimere così». ²¹ La prima esecuzione ha luogo già tre settimane più tardi, il 7 febbraio. Sembra che le "otto pagine di violini", le "pause" e gli "accordi di ottoni" non siano convenuti a Debussy; egli scrisse alcune pagine di delicata musica di scena per il raffinato organico di due flauti, due arpe e celesta, dodici melologi, piccoli *bijoux* estremamente audaci nella loro concentrazione e nel modo di trattare l'idea poetica.

La prima esecuzione delle *Chansons de Bilitis* di Pierre Louÿs e Claude Debussy ebbe certo un successo vivace - i quadri viventi furono diretti dallo stesso P. Louÿs davanti ad una élite di ascoltatori che, se vogliamo prestare fede alla recensione dell'otto febbraio 1901 del «Journal», sentì di ritornare col pensiero a "pure epoche paradisiache". Ma questa rimase la sola esecuzione dell'opera. Soltanto mezzo secolo dopo, nel 1954, Pierre Boulez tentò l'impresa di riportare in vita la dimenticata *Bilitis*. Egli ricostruì la perduta parte di questa sulla base della *Six Epigraphes Antiques* dell'anno 1914 ed eseguì la composizione nel ciclo di concerti di "Domaine Musicale".

Tra la musica di scena, che annovera complessivamente dodici numeri, e le *Six Epigraphes Antiques*²² c'è un diretto rapporto contenutistico e tematico, come risulta dal seguente schema comparativo:

Epigraphes: I

Pour invoquer Fan, dieu du vent d'été
Modéré - dans le style d'une pastorale
primo



Musica di scena: I
Chant pastoral
Modéré
Flauto I solo

Epigraphes: II

Pour un tombeau sans nom
Triste et lent
primo



Musica di scena: VII
Le tombeau sans nom
Triste et lent
Flauto I solo

Epigraphes: III
comme une plainte lointaine
primo



Musica di scena: VIII
Les courtisanes égyptiennes
Assez animé
Flauto I

Epigraphes: IV
Pour que la nuit soit propice
Lent et expressif
Primo e secondo all'ottava



Musica di scena: IV
Chanson
Lent et expressif
Flauti I e 2 all'ottava

Epigraphes: IV

Pour la danseuse aux crotales
Andantino (souple et sans rigueur)
primo



Musica di scena: X
La danseuse aux crotales
Modéré (tempo rubato)
Flauto I → 2

Epigraphes: V
Pour l'Égyptienne
Très modéré
primo



Musica di scena: non c'è nulla del genere; il titolo delle Epigrafi, tuttavia, mostra - come il nr. III della musica di scena - *Les courtisanes égyptiennes*

Epigraphes: VI
Pour remémorer la pluie au matin
Modérément animé
secondo



Musica di scena: XII
La pluie au matin
Modéré
Flauti I e 2 all'unisono

Il materiale delle *Six Epigraphes Antiques* è costituito per circa due terzi dalla redazione originale delle *Chansons de Bilitis*, mentre circa un terzo non presenta alcuna diretta relazione tematica con queste. Tuttavia Debussy compone evidentemente utilizzando il contenuto poetico delle *Chansons*, il che è rivelato chiaramente dalle cesure quasi strofiche e dalle aggiunte chiarificatrici, come per esempio «comme une plainte lointaine» nel numero II, oppure «doux et monotone» nel motivo della pioggia del numero IV. Nella sesta *Epigrafe* il compositore si allontana di più dall'originale. Definitivo commiato di Debussy da *Bilitis*, che l'aveva occupato per quasi venti anni?

— *La Flûte de Pan* ovvero *Syrinx*.

Léon Vallas annovera *La Flûte de Pan*, ovvero *Syrinx* - come più tardi venne intitolato questo piccolo gioiello dopo la morte di Louis Fleury, suo primo interprete - tra le «oeuvres mineurs» del compositore.²³ Riguardo a questo giudizio, mi vengono in mente le parole di Pierre Boulez: «Preferisco le 'piccole' opere di grandi compositori alle 'grandi' opere di piccoli compositori!»

Joseph Bopp, nel suo articolo su *Syrinx*,²⁴ espone in modo convincente lo sfondo poetico (non drammatico) del brano. Gustav Scheck²⁵ fornisce una chiara analisi di questa «perfetta creazione di minime dimensioni», dà ausili interpretativi e fa luce in modo poetico sull'ora natale del flauto in epoche antiche.

«La poesia di questo brano incomparabile non è letteraria o narrativa; poggia sulla sensazione musicale stessa e sembra l'incarnazione sonora dell'idea debussiana di una *correspondance mystérieuse de la nature et de l'imagination*. L'essenza del mito non più esprimibile con parole perviene immediatamente al suono col mezzo incantatore del linguaggio musicale».

La Flûte de Pan fu eseguita per la prima volta il 1 dicembre 1913 da Louis Fleury. Questi suonò il brano, concepito come musica di scena per *Psyché* di Gabriel Moureys, dietro un paravento, mentre sulla scena «danzavano con armonici movimenti ninfe vestite di bianco».²⁶ Fleury eseguì assai spesso in concerto questa composizione (sempre dietro un paravento) e la custodì come un monopolio fino alla morte, avvenuta nel 1926.

— *Sonata per flauto, viola e arpa*.

Nell'autunno del 1915 ben venti anni dopo la genesi dell'*Après-midi*, con inconsueta facilità Debussy scrive in pochi giorni - tra la fine di settembre e l'inizio di ottobre - la seconda delle sei sonate progettate per diversi strumenti: la *Sonate pour Flûte, Alto et Harpe*. Aveva destinato la prima a violoncello e pianoforte, la terza a violino e pianoforte, la quarta - annunciò - «sarà per oboe, corno e cembalo». Ma essa non venne mai alla luce.

Nelle tre sonate conosciamo un altro, un nuovo Debussy: dotato di un evidente spirito tradizionale, di un *esprit* nazionale e rivolto chiaramente ai suoi predecessori musicali Rameau e Couperin. Con orgoglio si chiama «Claude Debussy, musicien français». Procedimenti compositivi, forma, strumentazione, stile e spirito rimandano al passato, ad una grande epoca della musica francese. Con la seconda e con la quarta sonata progettata egli si colloca nelle immediate vicinanze dei grandi concerti strumentali (nel senso ampio del termine) di Couperin, per esempio i *Concerts Royaux*, o di Rameau, *Pièces en concert* per flauto / violino, viola da gamba e cembalo obbligato.

«Di queste tre sonate la seconda per flauto, viola e arpa è certamente la più perfetta e riuscita. Essa respira un delizioso profumo pastorale. Dalla prima all'ultima nota è imbevuta di un inebriante calore. Bisogna avere ascoltato l'interpretazione di Philippe Gaubert, Jarecki e Micheline Kahn, che incanto (*enchantement*)!»²⁷

Nell'intera letteratura sulla musica da camera di Debussy non troviamo nessuna descrizione più adeguata di quella di Léon Vallas.

«Una composizione scritta con la stessa leggerezza e rapidità della *Sonata* per violoncello, ma del tutto diversa per spirito: la seconda *Sonata* francese. Originariamente fu pensata per flauto, oboe e arpa. L'oboe, dal suono troppo tagliente, fu fortunatamente sostituito dalla viola, coi suoi suoni vellutati e nostalgici; in tal modo fu realizzata una fusione di timbri, che prima era stata talora creata da altri compositori e che si addice ad una musica delicata e malinconica, se non disperata [...]. Le melodie possiedono una libertà di scrittura che proviene da molto lontano, dal Medio Evo - canto popolare, canzoni dei trovatori e dei trovieri - persino da ancor più lontano, dalle remote epoche del canto gregoriano: piene di melismi che si sviluppano con ampiezza, ornati di delicati arabeschi dal ritmo complesso; si tratta di uno stile melodico, nuovo o rinnovato, tuttavia molto libero secondo i più antichi modelli. Il canto strumentale, con combinazioni raffinate e originali, si sviluppa in un'atmosfera di armonia, in un modernismo estremo che qui e là fa sorgere un'idea di politonalità, come nella partitura coreografica di *Jeux* del 1911. La stessa sensazione, su una melodia ora tenera ora dolorosa, anima il *Pastorale*, l'*Interludio* e il *Finale*: questi tre movimenti, così contrastanti tra loro, sono strettamente uniti uno con l'altro dal ritorno dei temi e dall'affinità delle loro flessuose melodie - capolavoro forse per la qualità del sentire, per la novità dei timbri strumentali, per la superiore arte compositiva da cui si è trascinati, per la carica emotiva velata che si libera. Ci si dimentica di prestare attenzione alla bellezza della forma, così come alle continue e felici invenzioni del particolare».²⁸

Debussy, al culmine della sua vita, ritorna nel grembo dei suoi antenati. In questo miracolo della creatività umana non si avverte nulla della paura e dell'orrore, di cui egli era colmato davanti alla guerra che tutto minacciava. Nulla della malattia in agguato (un mese dopo la nascita della *Sonata* egli dovette sottoporsi ad una difficile operazione), che lo getta nella massima disperazione e lo porta ad una morte prematura in anni di lenta agonia.

(Tit.orig.: *Louis Lot (1807 - 1896) und das «goldene Zeitalter» der Flöte in Frankreich. Teil II*, in «Tibia», 4 - 1988, pp. 259 - 268, per gentile concessione dell'autore e dell'editore. Trad. di Federico Marri).

- 1 - Cfr. Louis Fleury, *La Flûte*, in *Encyclopédie de la Musique*, Parigi, 1925, t. 2, v. 3, pp. 1483 - 1526.
- 2 - *Ibid.*, p. 1521.
- 3 - Da non confondersi con l'edizione moderna "completamente riveduta" da F. Carrière (Parigi, 1954).
- 4 - Pubblicato soltanto dopo la morte del pittore in «La Flûte», Parigi, settembre 1891, n. 57.
- 5 - Cfr. Robert Wallace, *Van Gogh and seine Zeit*, 1972, p. 39.
- 6 - Cfr. Louis Fleury, voce «Paul Taffanel», in *Encyclopédie de la Musique*, *cit.*, p. 1526.
- 7 - 1844: nasce a Béziers. 1850: allievo di Dorus al Conservatorio di Parigi, primo premio di flauto, flautista dell'Opéra-Comique e poco dopo del Grand-Opéra. 1862: primo premio di armonia. 1865: primo premio di contrappunto e fuga. 1864 - 1893: flauto solista dell'Opéra. 1872: fondazione della Société de Musique de Chambre. 1879: fondazione della Société de Musique de Chambre pour Instruments à vent; numerosi concerti in Europa con questo complesso. 1893 - 1901: direttore dell'Orchestre de la Société des Concerts. 1893 - 1906: direttore dell'Opéra. 1893: insegnante al conservatorio come successore di Albin Giro alla morte (1908).
- 8 - *Vedi* nota 6.
- 9 - Cfr. Taffanel & Gaubert, *Méthode complète de la Flûte*, Parigi, 1923, parte VII (*Du Style*), pp. 184 - 202.
- 10 - Come ringraziamento a Debussy per la sua "traduzione" della propria immortale poesia in Franc.
- 11 - *Je Jadis et naguère*.
- 12 - Cfr. Paul Landormy, *La Musique française, 2. De Franck à Debussy*, Parigi, 1943¹¹, p. 213.
- 13 - La parte della celesta è purtroppo andata perduta. Le partiture originali superstiti sono oggi conservate alla Biblioteca Nazionale di Parigi. Pierre Boulez nel 1954 ricostruì la parte mancante di celesta ed eseguì la composizione nel ciclo di concerti di "Domus Musica". Anche Rudolf Escher (1912 - 1980) intraprese un notevole tentativo di ricostruzione e fece eseguire *Bifur* nel 1972 ad Amsterdam in "De Suite", con un ensemble ad hoc diretto da Ed Spierjard. Il materiale manoscritto di questa riduzione è conservato ad Amsterdam da Domemus. Nel 1971 Arthur Hoferle ha curato una ricostruzione per l'editore Jobert di Parigi.
- 14 - Cfr. Léon Vallas, *Achille - Claude Debussy*, Parigi, 1944, pp. 166 - 167.
- 15 - Debussy cita Mallarmé in una lettera a Jean Aubry del 25 marzo 1910.
- 16 - Cfr. Léon Vallas, *op. cit.*, p. 172.
- 17 - Pubblicato dall'autore presso le edizioni Universal di Vienna nel 1985.
- 18 - Cio da Jean Alleaume - Blin, *Claude Debussy: Schermer zweier Jahrhunderte*, in *Musik - Konzepte: Claude Debussy*, Monaco, 1981.
- 19 - Cfr. Léon Vallas, *Claude Debussy et son temps*, Parigi, 1932.
- 20 - Cfr. Léon Vallas, *Achille - Claude Debussy*, *cit.*, p. 106.
- 21 - In *Correspondance de C. Debussy et P. Louÿs*, Parigi, 1943.
- 22 - L'autore di questa righe ha intrapreso il tentativo di adattare per flauto e pianoforte i sei canti di *Bifur* sulla base delle *Six Epigraphes Antiques*; questa edizione è apparsa nell'autunno del 1984 presso Universal di Vienna.
- 23 - Cfr. Léon Vallas, *op. cit.*, pp. 155 - 156.
- 24 - *Syrinx* con *Claude Debussy*, in «Tibia», 1 - 1983, pp. 265 - 267.
- 25 - *Die Flöte und ihre Musik*, Mainz, 1975, pp. 231 - 233.
- 26 - Didascalia scenica per *Psyché* di Moureys, citata da Bopp.
- 27 - Cfr. Paul Landormy, *op. cit.*, pp. 235 - 236.
- 28 - Cfr. Léon Vallas, *op. cit.*, pp. 152 - 153.