

Francesca Gemmo

JEUX POEMA DANZATO

Un grande mosaico per grande orchestra

Francesca Gemmo, *Jeux Poema danzato*
Copyright © 2011 Tangram Edizioni Scientifiche
Gruppo Editoriale Tangram Srl
Via Verdi, 9/A – 38122 Trento
www.edizioni-tangram.it – info@edizioni-tangram.it

Collana “Didattica” – NIC 09
Prima edizione: marzo 2012 – *Printed in Italy*
ISBN 978-88-6458-043-2

In copertina: *Senza titolo*, Sergio Armadori, 2012

Progetto grafico di copertina: 

Stampa su carta ecologica proveniente da zone in silvicoltura, totalmente priva di cloro. Non contiene sbiancanti ottici, è acid free con riserva alcalina

SOMMARIO

- 9 PREMESSA
- 13 ANALISI DI JEUX
- 73 DALL'ANALISI ALLA SINTESI
- 79 JEUX FRA TRADIZIONE E "NUOVA MUSICA"
- 81 APPENDICE
- 87 POSTFAZIONE
- 89 BIBLOGRAFIA

JEUX POEMA DANZATO

Un grande mosaico per grande orchestra

PREMESSA

Jeux fu composto da Claude Debussy nel 1912. È un'opera poco eseguita e sicuramente meno nota di altri lavori debussiani come il *Prélude à l'après-midi d'un faune* o *La Mer*. La musica di questo *Poema danzato* risulta ambigua ed ineffabile, priva di consequenzialità nel senso tradizionale di svolgimento fraseologico e discorsivo regolare; è costituita da un incessante e cangiante movimento di colori e impasti sonori che origina episodi diversi più o meno estesi. In un arco di durata di quasi venti minuti, senza alcuna interruzione, l'orchestra è chiamata a un grande impegno virtuosistico che coinvolge ogni famiglia di strumenti in ogni suo singolo elemento; chi dirige deve saper seguire e condurre un flusso musicale estremamente inquieto tra frequenti cambi di tempo, di agogica, di scrittura orchestrale; chi ascolta deve abbandonarsi a quella che Pierre Boulez ha definito *complessità fluttuante*.

Ho voluto analizzare l'opera pagina per pagina mettendo in luce come la frammentarietà formale di *Jeux* sia l'effetto di un preciso procedimento compositivo, ovvero la tecnica della *microvariazione infinita* che consiste nell'elaborazione continua, da parte di Debussy, di un materiale essenziale di origine. L'autore agisce con modalità sempre diverse su tutti i parametri musicali per realizzare un'estrema varietà di situazioni o sezioni musicali che l'analisi musicologica ha definito, ormai da tempo, come il tipico stilema debussiano della *scrittura a pannelli*. Questi si presentano variegati nell'estensione e sono talvolta molto brevi, tanto da costituire episodi che chiamerò di transizione, o accelerazione, o anticipazione, talvolta ampi e articolati in "sottosezioni" che indicherò con lettere maiuscole.

I pannelli si susseguono secondo varie modalità che sono:

- la ripetizione identica di un singolo pannello
- la ripetizione variata (di uno stesso pannello)
- il contrasto tra pannelli diversi
- concatenazioni successive: talvolta, infatti, capita che la ripetizione di un pannello, uguale o variata, non sia subito consequenziale ma posposta ad una contrapposizione o addirittura riproposta a distanza sfruttando un particolare significato evocativo degli elementi contenuti nel pannello stesso. Al proposito non va dimenticato che *Jeux* nasce come *Poema danzato* e pre-

vede, almeno sulla carta, un testo e una coreografia di riferimento: perciò alcuni pannelli, pochissimi in verità, hanno una funzione quasi descrittiva, sono legati ai personaggi o ad alcuni momenti salienti della storia raccontata e verranno riproposti in funzione drammaturgica anche a considerevole distanza temporale.

TRAMA E ORGANICO STRUMENTALE DI JEUX

Jeux rappresenta la fine della collaborazione tra Debussy e Djagilev e fu composto contro voglia dal musicista sempre più restìo ad occuparsi di balletti ma estremamente bisognoso di denaro. L'argomento di questo specifico balletto, tra l'altro, era considerato "orribile" dal musicista: la trama prevede che in un'ambientazione atemporale e con costumi sportivi, un giovane tennista, inseguendo una palla da tennis, s'imbatta in due fanciulle e le corteggi invano per tornare poi deluso a giocare con la sua racchetta. Si può intravedere in questo soggetto la riproposizione moderna del mito del fauno e delle ninfe e per Djagilev l'opera doveva rappresentare l'immagine dell'uomo del 1912, un'immagine di solitudine e solipsismo. Alla promessa di diecimila franchi, Claude Debussy si mise di gran lena, "in completo oblio dal mondo" compose l'intero lavoro nel solo mese di Agosto del '12 e ne vide la prima esecuzione nel Maggio del '13, due settimane prima della famosa esecuzione del *Sacre* di Strawinsky. *Jeux* passò inizialmente inosservato probabilmente anche a causa della maldestra coreografia di Nizinskij e verrà rivalutato in senso musicale solo dopo l'esecuzione concertistica avvenuta nel Marzo 1914.

Debussy usa in *Jeux* il seguente **organico strumentale**:

2 Ottavini
 2 Flauti
 3 Oboi
 Corno inglese
 3 Clarinetti
 Clarinetto basso
 3 Fagotti
 Sarrusofono
 4 Corni
 4 Trombe
 3 Tromboni
 Tuba

Timpani
 Percussioni: Tambourine (Tamburello), Triangolo, Piatti sospesi, Xilofono
 Celesta
 2 Arpe
 Violini I
 Violini II
 Violenze
 Violoncelli
 Contrabbassi

Va sottolineato che, seppur l'organico sia da grande orchestra, all'autore poco interessavano sonorità potenti, grandi masse di suono, anche se, nell'arco dell'intera durata, non mancano momenti di gestualità orchestrale con raddoppi e forte impatto sonoro, specialmente verso la fine. Ciò che invece l'autore predilige è una scrittura cameristica, raffinatissima e molto curata nei dettagli. Debussy preferisce il "cesello" alla grande pennellata, sembra più sensibile alla miniatura che al grande affresco e, inoltre, quando ricorre all'intera compagine orchestrale è più interessato alla densità sonora complessiva piuttosto che alla potenza.

La scrittura cameristica particolareggiata, inoltre, è nello stesso tempo causa ed effetto del *modus operandi* di Debussy che si basa sull'idea personalissima di disgregare il discorso musicale sezionandolo in cellule, incisi ed organismi lineari, spesso molto brevi, che sono mezzi utili alla sua tecnica della microvariazione.

Per questa frammentarietà discorsiva, l'analisi non è stata facile ed ho individuato il seguente metodo per decifrare al meglio la partitura. Mi sono servita delle lettere *a, b e c* per indicare le micro-cellule intervallari che Debussy utilizza come elementi di proliferazione di qualsiasi linea, melodica e armonica. La lettera *e* indica organismi riconducibili all'intervallo di 5a; la lettera **L** sta a significare figurazioni melodiche in rilievo sia che si tratti di incisi o di linee più ampie. Infine, le numerose figurazioni ritmiche, contestualizzate sia in micro-cellule, sia in micro-organismi strutturati, riportano la lettera **R**. Ho segnalato le numerose trasformazioni di ogni lettera con un numero crescente vicino alla lettera stessa.

Riassumendo schematicamente:

- *a* indica il suono tenuto
- *b* indica l'intervallo di 2a, sia minore sia maggiore
- *c* indica l'intervallo di 3a, sia minore sia maggiore
- *e* indica l'intervallo di 5a
- **L** indica le linee e gli incisi melodici di rilievo
- **R** indica le figurazioni ritmico-melodiche.

Nell'appendice posta a fine libro si trova un elenco delle figurazioni melodiche e ritmiche.

Importante nota per il lettore

Ho svolto questa analisi seguendo la partitura originale Durand¹. Per comprendere e studiare il mio lavoro analitico sarà quindi indispensabile che il lettore segua questa stessa partitura. L'edizione Durand riporta numeri incorniciati (da 1 a 81) per segnalare i diversi episodi dello svolgimento musicale. Nel corso dell'analisi ho preferito suddividere ulteriormente la partitura in **pannelli** (88) e numerare le misure (che sono complessivamente 709).

La mia analisi procede pannello per pannello: ad esempio, la dicitura

2° PANNELLO, *Scherzando* 1 2 3 4 (miss. 9-43)

indica la zona che si estende dagli episodi 1 a 4 (già segnalati in partitura Durand).

¹ Più precisamente si tratta dell'edizione pubblicata da Durand & Cie., Paris 1914, e ripubblicata in epoca più recente da Dover Publication, New York, 1992.

ANALISI DI JEUX

1° PANNELLO, *Très lent* (miss. 1-8)

Il primo “sigillo” ovvero l’esposizione del materiale

Jeux, questo ininterrotto e cangiante flusso musicale, inizia e finisce con lo stesso episodio (variato alla fine), particolarità che mi fa pensare ad una specie di sigillo che Debussy vuole “imprimere” alla composizione. Se è vero che ad un primo ascolto e ad una prima occhiata alla partitura, a parte il ritorno del suddetto episodio, l’intero pezzo rivela pochissimi punti di riferimento e appare, come si diceva, un mare magnum di avvenimenti sonori privi di connessione tematica, in realtà ogni suo singolo episodio, ogni singola battuta e, infine, ogni singola figura sono l’elaborazione di uno degli elementi cellulari che costituiscono il materiale compositivo di base dell’opera, esposto in contrappunto nelle prime misure.

Gli elementi di base sono:

- a) mis. 1, il lungo suono tenuto (*si*) affidato ad una sezione dei Violini II e Viole;
- b) mis. 1, la cellula di 2a minore *do-reb* esposta da Corno e Arpa;
- c) mis. 5, la cellula di 3a (o 4a diminuita discendente *sol-re#*) presente nella linea degli Ottavini (e raddoppiata da altri fiati).

I tre elementi subiscono immediatamente un’elaborazione. La cellula *b*, sommata nelle prime sei misure ai suoni successivi isolati, forma due micro-incisi *b1* e *b2*:

- *b1* a miss.1-2, diventa *do-reb-re nat.* ed è ripetuto anche alle miss. 3-4; la somma intervallare è una 2a maggiore.
- *b2* a miss. 5-6, *do-reb-fa* (Arpe, Celesta e Corni) amplia l’intervallo alla 3a maggiore ed è ripetuto alle miss. 7-8; la somma intervallare è una 4a giusta. Sia la 2a maggiore sia la 4a giusta saranno intervalli fondamentali in tutta la partitura.

La cellula *a* alle miss. 5-6 diventa *a1* in quanto è formata verticalmente da un’altra 2a, *si-la*, ed è arricchita timbricamente dall’entrata dei Violini I e dell’altra sezione dei Violini II.

L'elemento *c* invece, reiterato dagli Ottavini (*sol-re#-si*) sia in senso discendente sia in senso ascendente, dà vita alla prima linea melodica di *Jeux*, **L1**, caratterizzata da un'inequivocabile sapore di esatonalità.

Interessante notare come Debussy faccia coincidere l'esposizione di *b2* (miss. 5-6) alla linea dei legni, dove è palese la volontà di rendere ambigui gli intervalli di 3a maggiore o 4a diminuita, valorizzandoli anche verticalmente.

Al di là di queste importanti considerazioni analitiche l'esordio di *Jeux* rivela già le cifre caratteristiche dello stile di Debussy – anche in questo senso parlo di “sigillo” – a partire dalla sorprendente orchestrazione con cui viene presentato il materiale, molto raffinata ed efficace nella realizzazione di un determinato risultato timbrico-sonoro. Osservando gli Archi, per esempio, vediamo che a Debussy non interessa certo che il *si* tenuto si stagli limpidamente, ma, piuttosto, questa linea continua dovrà essere un sottilissimo sfondo immobile appena percettibile cui le diverse caratteristiche timbriche degli Archi (notare in particolare l'armonico della Viola) conferiranno un colore sfumato, una sorta di patina, di sfondo in acquarello. Anche il raddoppio del Corno I (*suono d'eco*) con l'Arpa origina un impasto sonoro “speciale” grazie al quale la cellula *b* appare vaga, lontana: Corno, Arpa e parte degli Archi realizzano così un'atmosfera soffusa, onirica e timbricamente rarefatta nella quale gli accordi dei legni (mis. 4, notare l'indicazione *doux et rêveur*) si introducono dolcemente come ombre morbide e luminose.

2° PANNELLO, *Scherzando* 1 2 3 4 (miss. 9-43)

Un valzer “straniato”; concatenazione per contrasto, scrittura cameristica, cromatismo e direzionalità irrisolta

Già a mis. 9 abbiamo un chiaro esempio di interruzione discorsiva, causata dall'entrata di Contrabbassi e di Violoncelli, che interrompe l'atmosfera iniziale dando origine ad una sezione caratterizzata da figurazioni rapide e ritmicamente connotate; l'inizio del nuovo episodio è indicato in partitura sia dall'indicazione agogica *Scherzando*, sia dal passaggio dal 4/4 iniziale al 3/8.

Sotto l'aspetto della tecnica della microvariazione, l'elaborazione del materiale esposto precedentemente prosegue in modo serrato, infatti osserviamo che:

- a mis. 9 si presenta la prima figurazione in “ribattuto” (**R1**) dapprima nelle Viole e poi al Tamburo basco;
- a mis. 10, troviamo l'inciso *b3*, elaborazione di *b1* in semicrome reiterate secondo un profilo cromatico discendente, ovvero l'unione della 2a maggiore e minore in una figurazione ritmica ben caratterizzata (**R2**); *b3* è affi-