



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI MUSICOLOGIA E BENI CULTURALI

Laurea magistrale in Musicologia

Edizione e studio genetico di un quaderno di schizzi di
Claude Debussy: il manoscritto F-Pn ms. 20632 (2) della
Bibliothèque nationale de France

Relatrice: Prof.ssa Federica Rovelli

Correlatore: Prof. Paolo Dal Molin

Tesi di laurea di: Luca Cangelosi

Matricola: 561894

Anno accademico 2025/2026

*«Ancora una volta, non sono l'uomo della mia leggenda,
amo solo il silenzio, la pace, il lavoro, l'isolamento,
e tutto ciò che si può dire della mia musica mi è indifferente.»*

Intervista a Claude Debussy, 18 gennaio 1911

Indice

Indice	1
Abbreviazioni	3
Introduzione	4
Capitolo 1: Stato dell'arte	
1.1 La critica genetica negli studi debussiani	7
1.1.1 Tipologie documentarie non musicali	8
1.1.2 Quaderni di schizzi	10
1.1.3 Fogli sciolti e di riuso	13
1.1.4 Autografi	19
1.1.5 Edizioni a stampa con correzioni autografe	21
1.2 Questioni terminologiche	23
1.3 Il processo creativo di Claude Debussy	28
1.3.1 Fase iniziale	28
1.3.1.1 Annotazioni verbali preliminari	28
1.3.1.2 Primi schizzi musicali	30
1.3.2 Fase intermedia	32
1.3.3 Fase finale	36
1.3.4 Considerazioni finali	38
Capitolo 2: Il quaderno F-Pn ms. 20632 (2)	
2.1 Descrizione codicologica del quaderno	41
2.2 Criteri editoriali per la trascrizione	43
2.3 Facsimile e trascrizione	45
2.4 Apparato critico	98
2.4.1 Mappatura del quaderno	99
2.4.2 Note	103

Capitolo 3: Commento	
3.1 Genesi esterna	107
3.1.1 Le tre <i>Scènes au Crépuscule</i>	107
3.1.2 Il <i>Quatuor Op. 10</i>	109
3.2 Descrizione analitica	112
3.2.1 Struttura formale del <i>Quatuor Op. 10</i>	112
3.3 Commento e studio genetico	114
3.3.1 Varianti di scrittura e integrazioni a matita: indizi di una redazione stratificata	115
3.3.2 Una ‘catena’ di varianti	116
3.3.3 Una variante di natura armonica: stasi vs sospensione	119
3.3.4 Matita e inchiostro tra varianti di scrittura e di lettura	120
3.3.5 Un caso di <i>ébauche</i> a quattro pentagrammi: aumentazione della linea melodica	122
3.3.6 Pensare la forma: lo <i>Scherzo</i> del <i>Quatuor</i>	124
3.3.7 La «maladie de ceux qui ne peuvent pas finir»: difficoltà compositive nel quarto movimento	126
3.3.8 Possibili collegamenti a un testimone intermedio perduto	128
3.3.9 Ritocchi successivi	132
3.3.10 <i>Nocturnes</i> o <i>Rodrigue et Chimène</i> ? Revisione dell’ipotesi genetica	135
3.3.11 Una testimonianza materiale dei <i>Nocturnes per violino e orchestra</i>	138
3.3.12 Tre soluzioni scartate per l’armonizzazione del ‘refrain’	139
Conclusioni	141
Bibliografia	145
Sitografia	154
Ringraziamenti	155

Abbreviazioni

Vla.	Viola
Vlc.	Violoncello
Vln. 1	Violino primo
Vln. 2	Violino secondo
Mvt.	Movimento

Testimoni:

F-Pn ms. 20632 (2)	Quaderno di schizzi
F-Pn ms. 1004	Partitura autografa del <i>Quatuor</i>
Rés. Vmb. 70	Prima edizione a stampa del <i>Quatuor</i> con correzioni autografe

Introduzione

Il presente lavoro ha come oggetto lo studio di un quaderno di schizzi di Claude Debussy. Conservato presso la Bibliothèque nationale de France di Parigi con segnatura F-Pn ms. 20632 (2), il documento si configura come il secondo quaderno più antico del compositore tra i sette pervenuti (1892 circa).

L'analisi del manoscritto proposta in questa sede è stata condotta seguendo l'approccio metodologico della *genetische Textkritik*, la branca della filologia musicale che — sintetizzando — si occupa dello studio della 'dinamicità testuale' di un documento, ovvero la presenza di metatesti impliciti ed espliciti da cui si possono trarre delle informazioni relative al metodo di lavoro di un autore.¹ Infatti, come sottolinea Fabrizio Della Seta, «errori, lacune, varianti non sono più considerati come momenti separati di tale processo [attraverso il quale l'opera è giunta a compimento], ma come indizi significativi delle oscillazioni di pensiero, delle decisioni e dei ripensamenti del compositore».² Proponendosi come evoluzione di una tradizione di ricerca sugli schizzi nata negli anni Sessanta dell'Ottocento, questa prospettiva è relativamente recente, proposta negli anni Novanta del secolo scorso da Bernhard R. Appel.³ In musicologia, gli studi più antichi e prestigiosi riguardano gli schizzi di Beethoven, un caso davvero singolare se si considera che egli è il primo compositore della storia della musica ad aver lasciato una quantità eccezionale di materiali preparatori. A partire dalle ricerche sui testimoni beethoveniani, si è costruito un vero e proprio modello metodologico, sulla base del quale sono state condotte delle ricerche analoghe relativamente a molti altri compositori, tra cui Claude Debussy. Considerando gli studi esistenti, però, si è notato come nella maggior parte dei casi non sia stata operata un'analisi approfondita di tutti i metatesti presenti sui testimoni presi in esame, concentrandosi piuttosto su altri approcci, tra cui quello armonico-analitico. La presente ricerca si propone dunque come un contributo innovativo nell'ambito degli studi debussiani, in quanto adotta in maniera sistematica l'approccio della *genetische Textkritik*, con l'obiettivo di comprendere a fondo la funzione del quaderno e degli schizzi in esso vergati.

Partendo da queste premesse teoriche, infatti, l'analisi genetica viene condotta interrogando il quaderno preso in esame su alcune questioni fondamentali. In primo luogo, la presente ricerca mira a definire la collocazione del documento nella produzione debussiana, cercando di chiarire in cosa esso sia uguale, simile o diverso rispetto agli altri quaderni già studiati in passato. Questo confronto permetterà infatti di verificare se le pratiche compositive già individuate dai contributi critici siano presenti anche in questo testimone o se, al contrario, emergono altre modalità di lavoro specifiche.

¹ Per una definizione sintetica, ma completa si veda la voce 'Genetische Textkritik' fornita dallo stesso Appel sul glossario del *Beethovens Werkstatt*: <https://beethovens-werkstatt.de/glossary/genetische-textkritik/> (consultato il 28/08/2026).

² DELLA SETA 2013, p. 475.

³ APPEL 1999, p. 177.

Sulla base di queste analisi, si procederà a stabilire in quale momento del processo creativo si colloca il quaderno, tenendo in considerazione anche la natura degli schizzi vergati al suo interno. L'attenzione sarà rivolta anche alle specifiche composizioni annotate all'interno del manoscritto. Facendo riferimento agli studi già esistenti e formulando nuove ipotesi di indagine, si intende ricostruire la storia di questi schizzi, definendo, ove possibile, l'esito finale degli stessi. Per esempio, del *Quatuor Op. 10* disponiamo di altri testimoni che ne tramandano il testo musicale: la partitura autografa, una bozza di stampa, una prima edizione pulita e due esemplari con correzioni autografe, la seconda edizione e l'edizione delle parti separate. Sebbene non riporti alcuna datazione, il documento cronologicamente più vicino al quaderno è rappresentato dalla partitura autografa (F-Pn ms. 1004): bisogna dunque capire se il passaggio dal quaderno all'autografo sia stato diretto o se ha richiesto l'utilizzo di un testimone intermedio.

Da queste domande sono scaturiti due obiettivi fondamentali. Il primo è consistito nella realizzazione di una prima edizione del manoscritto preso in esame, volta a restituire al lettore un quadro completo di tutte le informazioni in esso contenute, presentandole in una forma leggibile. Questo aspetto costituisce un ulteriore elemento di novità nella ricerca debussiana, dal momento che, allo stato attuale, non esistono ancora edizioni integrali dedicate ai materiali preparatori del compositore. Un'edizione di questo tipo, corredata da uno studio per unità codicologiche, si rivela imprescindibile per comprendere appieno la funzione dei singoli documenti e le relazioni che si instaurano tra essi, garantendo al contempo una maggiore conoscenza della prassi lavorativa del compositore. Successivamente, infatti, è stato condotto lo studio genetico degli schizzi vergati all'interno del manoscritto. Sebbene il quaderno fosse già stato oggetto di alcuni contributi, rispettivamente ad opera di Denis Herlin (HERLIN 1990; HERLIN 1997) e François Delécluse (DELÉCLUSE 2021), esso non aveva ancora ricevuto un'analisi complessiva e sistematica. Gli studi precedenti, infatti, si erano limitati ad esaminare solo una parte degli schizzi in esso contenuti e la descrizione codicologica si limitava a presentare solo alcune caratteristiche del documento.

Il lavoro si articola pertanto in tre capitoli. Il primo ripercorre la letteratura genetica relativa alla musica di Debussy. Dopo un'iniziale disamina delle principali tipologie documentarie che costituiscono i dossier genetici debussiani, viene affrontata la questione terminologica relativa alla definizione delle diverse categorie testuali; successivamente si propone una ricostruzione delle varie fasi del processo creativo del compositore. Il secondo capitolo è dedicato all'edizione vera e propria del quaderno, che comprende la sua descrizione codicologica, la riproduzione in facsimile, la trascrizione integrale, corredata dei relativi criteri editoriali, e l'apparato critico. Il terzo capitolo, infine, ricostruisce la genesi esterna delle due opere principali annotate all'interno del manoscritto —

le *Scènes au Crépuscule* e il *Quatuor Op. 10* — e offre il commento di dodici casi ritenuti interessanti per lo studio del processo creativo, poiché testimoniano una certa ‘dinamicità testuale’.

CAPITOLO 1: STATO DELL'ARTE

1.1 La critica genetica negli studi debussiani

Nonostante non possano vantare la tradizione degli studi beethoveniani, le ricerche di tipo genetico sulla musica di Claude Debussy appaiono abbastanza regolari a partire dagli ultimi decenni del XX secolo.⁴

Questo dato, che potrebbe risultare insignificante, in realtà segna un importante passo avanti nella conoscenza del processo creativo del compositore, poiché in un primo momento si riteneva che Debussy non avesse bisogno di materiali preparatori, ma che mettesse per iscritto la sua musica soltanto quando l'aveva ben chiara nella propria mente. Questa idea viene portata avanti da Robert Godet, che sostiene:

La partition manuscrite de Debussy offrait le modèle d'une graphie pure et nette, la plus élégant du monde, et sans nulle trace de grattages. Or ce n'était pas une copie, mais l'originale même, établi sur un très petit nombre de brouillons fragmentaires – la seule exception que vous rencontrerez confirmera la règle... Jamais compositeur ne gâcha moins de papier. Debussy ne se mettait à écrire un ouvrage qu'alors qu'il l'avait achevé dans sa tête, et sans aucun secours instrumental. En revanche, le temps de l'incubation mental [...] était le plus souvent long ...⁵

Da queste affermazioni traspare un'immagine che, per certi versi, può essere assimilata a quella che in passato si aveva di Wolfgang Amadeus Mozart. La vedova Costanze, dopo aver venduto i manoscritti delle opere compiute e disperso gran parte dei materiali preparatori del marito, contribuì involontariamente a diffondere il mito di un compositore che scriveva sotto dettatura divina. Questa idea è stata poi smentita in seguito al ritrovamento di diversi materiali, accuratamente studiati da Ulrich Konrad.⁶ Anche nel caso di Debussy, la riscoperta di diversi manoscritti, in molti casi conservati in collezioni private poiché donati dalla vedova Emma Debussy o dallo stesso compositore,⁷ ha suscitato un rinnovato interesse per queste fonti, favorendo lo sviluppo di studi anche in prospettiva genetica.

⁴ DELÉCLUSE 2026, p. 100.

⁵ LESURE 2003, p. 467. Traduzione: «La partitura manoscritta di Debussy offre il modello di una grafia pura e netta, la più elegante del mondo e senza alcuna traccia di raschiature. Ora non si tratta di una copia, ma dell'originale stesso, redatto su un numero molto ridotto di bozze frammentarie – la sola eccezione che vi confermerà la regola... Nessun compositore ha mai sprecato meno carta. Debussy non si metteva a scrivere un'opera se non quando l'aveva completata nella sua mente e senza alcun aiuto strumentale. Di contro, il tempo di incubazione mentale [...] era il più delle volte lungo...».

⁶ KONRAD 1992.

⁷ DELÉCLUSE – LACÔTE 2022, p. 127.

Nell'analizzare il processo compositivo di Debussy, gli studiosi hanno dovuto confrontarsi con testimoni di natura eterogenea, che spaziano dai quaderni di schizzi ai fogli sciolti, alle edizioni a stampa con correzioni autografe. Oltre che per le loro caratteristiche codicologiche, questi testimoni si distinguono per il diverso grado di completezza delle annotazioni che il compositore vi ha fissato, offrendo — oggi — prospettive differenti sul processo compositivo. Per questo motivo, il seguente stato dell'arte è organizzato secondo la tipologia del supporto materiale.

1.1.1 Tipologie documentarie non musicali

Molte informazioni importanti sul processo creativo di un compositore possono essere ricavate da testimonianze non prettamente musicali. Una di queste, per esempio, è la biblioteca, poiché le letture possono rivelare molto circa gli interessi personali e gli stimoli esterni di una particolare personalità. Nel caso di Debussy, questo tipo di studio è stato condotto da Denis Herlin.⁸ Nonostante il compositore sia stato definito un «topo da biblioteca»,⁹ in realtà della sua biblioteca rimangono pochissime tracce. Alcune informazioni, tuttavia, possono essere recuperate da altre testimonianze. In primis, Herlin menziona un catalogo di vendita di effetti personali del compositore del 1933, in cui si trova un elenco di libri che riportano dediche per Debussy da parte di quattro autori: Alfred Jarry, André Fontainas, Paul d'Estournelles de Constant e Gaston Guilleré.¹⁰ Non sono menzionati, invece, alcuni libri che sappiamo essere stati in suo possesso, come *L'après-midi d'un faune* di Mallarmé illustrato da Manet, regalatogli dal poeta stesso nel giugno 1897. Altre importanti fonti sono rappresentate dalla corrispondenza epistolare, nella quale spesso Debussy menziona alcuni titoli, e da un inventario post-mortem. La lista di libri così ricostruita è tuttavia incompleta, ma comunque utile a confermare l'affermazione di Paul Dukas, secondo cui fossero proprio i letterati ad esercitare la maggiore influenza su Debussy.¹¹ Un altro aspetto che emerge è il gusto del compositore per le edizioni in carta di alta qualità, dettaglio considerato di pari importanza del contenuto dei libri stessi. Questa sua predilezione emergeva anche altrove: Debussy si lamentava, infatti, con i suoi editori che le partiture venivano stampate molto raramente su carta speciale.¹² Si sono rivelate fondamentali anche le poche fotografie dello studio del compositore e le testimonianze di alcuni visitatori, da cui emerge uno stato di assoluto ordine e, soprattutto, la presenza di numerosi libri.¹³ Lo studio di Herlin ha confermato la varietà e l'ampiezza degli interessi di Debussy, rivolti non soltanto verso la cultura francese, ma anche a quella europea e orientale. Tra le aree di interesse si ricordano: la letteratura

⁸ HERLIN 2025.

⁹ DURAND 1924, p. 25.

¹⁰ HERLIN 2025, p. 17.

¹¹ *Ivi*, p. 19.

¹² *Ivi*, p. 21.

¹³ *Ivi*, p. 23.

francese, in particolare quella simbolista (Mallarmé, Rénier, Baudelaire, Banville, Balzac, etc.), la letteratura inglese e statunitense (Shakespeare, Dickens, Kipling, Poe), i romanzi russi, l'esotismo orientale, la filosofia e la psicologia. Durand, infatti, sosteneva che Debussy avesse «opinioni personali su tutto e una spiccata abilità nel comprendere il carattere dei suoi contemporanei».¹⁴ Tutti questi stimoli, del resto, hanno avuto una profonda influenza nella sua musica, in termini di stile e di riferimenti extra-musicali.

Altre testimonianze utili, poi, possono essere rintracciate nella corrispondenza epistolare. Ne è un esempio il caso della *Sonata per flauto, viola e arpa* analizzato da Jean-Louis Leleu. La prima menzione dell'opera compare nella pagina del titolo del manoscritto della *Sonata per violoncello e pianoforte* inviato a Durand nei primi giorni di agosto del 1915. In essa si legge che, all'interno del ciclo delle *Six Sonates pour divers instruments*, la *Sonata per flauto, viola e arpa* sarebbe stata la seconda.¹⁵ Le successive menzioni compaiono su un foglio allegato alla lettera che Debussy invia a Durand il 7 settembre e sull'agenda del compositore, in cui è registrata la fine della composizione di questa Sonata in data 14 settembre. Il 30 dello stesso mese, infatti, Debussy avvisa il suo editore che aveva terminato di copiare gli *Études* e che, una volta tornato a Parigi intorno al 12 ottobre, gli avrebbe inviato il manoscritto della Sonata.¹⁶ L'organico previsto per questo brano appare inusuale se si pensa alla lunga tradizione di sonate per strumento solista e pianoforte, ma non sorprende, poiché Debussy lo aveva già impiegato nel *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Tuttavia, alcuni studiosi, a partire da Léon Vallas, hanno sostenuto che il progetto originario prevedesse l'oboe al posto della viola, facendo riferimento a una lettera a Durand del 16 settembre 1915 in cui Debussy menziona una sonata per flauto, oboe e arpa.¹⁷ Inoltre, in una nota dell'edizione delle *Correspondance*, si segnala che su un foglio allegato proprio a questa lettera la parola 'Hautbois' fosse stata tagliata e sostituita da 'Alto'. Si è visto, però, che nella prima menzione dell'opera, datata 7 settembre, e nell'agenda del compositore, in data 14 settembre, la Sonata è esplicitamente indicata per flauto, viola e arpa.¹⁸ Leleu esclude che si trattasse di un'altra versione dello stesso brano, poiché, a causa delle tessiture molto diverse dell'oboe e della viola, si sarebbe trattato di un'opera diversa. Per questo motivo ipotizza che la parola 'hautbois' presente nella lettera del 16 settembre sia stata scritta per errore e rimasta errata, a differenza del foglio ad essa allegato dove invece è stata sostituita da 'alto'.¹⁹

¹⁴ DURAND 1924, p. 25.

¹⁵ LELEU 2017, pp. 93-94.

¹⁶ *Ivi*, p. 94.

¹⁷ *Ivi*, p. 99.

¹⁸ *Ivi*, p. 102.

¹⁹ *Ibidem*.

1.1.2 Quaderni di schizzi

Una fondamentale tipologia di supporto alla scrittura è costituita dai quaderni di schizzi, piccoli taccuini che Debussy ha utilizzato durante tutto il corso della sua vita, ma in maniera eterogenea. Come riportato da Delécluse, ne sono pervenuti sette, databili tra il 1883 ca. e il 1917 e contenenti schizzi per opere musicali assai diverse tra loro, per genere, organico ed estensione.²⁰

Appaiono emblematici, in tal senso, due quaderni studiati da Denis-François Rauss, il F-Pn ms. 15380 e il F-Pn ms. 17726 (*petit cahier rouge*), conservati entrambi alla Bibliothèque nationale de France e contenenti schizzi per la *Sonata per violino e pianoforte*. Concentrandosi più nello specifico sul secondo di essi, Rauss introduce il concetto di «continuità verticale», ovvero una successione di diverse stratificazioni che corrispondono a stati sempre più elaborati e che trasformano gradualmente il materiale degli strati più antichi con una certa consequenzialità.²¹ L'impressione che ne deriva è quella di un lavoro 'tormentato', relativo soprattutto alla scrittura del finale della *Sonata*, che ha portato il compositore ad operare un «movimento di andata e ritorno» tra questo quaderno e i fogli sciolti.²² Dagli studi di Rauss, infatti, emerge che i fogli presentano una versione più sviluppata delle idee musicali, ma il quaderno è l'unico a presentare i rari tratti realmente convergenti con la versione definitiva del finale.²³

Un uso simile dei quaderni è stato individuato da Paolo Dal Molin e Jean-Louis Leleu, che si sono concentrati sul F-Pn ms. 24375, un quaderno di schizzi relativo ai *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, acquisito dalla Bibliothèque nationale de France nel 2005.²⁴ Si tratta di un documento particolarmente prezioso, poiché costituisce, ad oggi, l'unica testimonianza sulla genesi di quest'opera, nonostante non compaiano schizzi per la seconda poesia della raccolta. La particolarità sta nel fatto che per il testo di *Soupir* e quello di *Éventail* vi si trova testimonianza di due stati di elaborazione diversi: il primo tramanda delle lezioni alternative per diversi passaggi e si interrompe con la messa in musica al settimo verso; il secondo prevede la realizzazione musicale completa, ma, in alcuni punti, il testo è ridotto alla sua forma più semplice o presenta delle lacune. La conclusione a cui giungono Dal Molin e Leleu è che, nel caso di *Éventail*, Debussy aveva la possibilità di passare facilmente dal quaderno all'autografo, ma non nel caso di *Soupir*.²⁵ All'interno del quaderno, inoltre, sono state individuate due tipologie di revisioni testuali. Nella maggior parte dei casi le varianti consistono in una semplice riscrittura di alcuni dettagli e quindi intaccano solo superficialmente la sostanza musicale delle battute coinvolte: per esempio, una terzina di semiminime in sostituzione di

²⁰ DELÉCLUSE 2026, p. 155.

²¹ RAUSS 1978, p. 45.

²² *Ivi*, p. 32.

²³ *Ivi*, p. 53.

²⁴ LELEU – DAL MOLIN 2011, p. 10.

²⁵ *Ivi*, pp. 18-19.

una semiminima seguita da due crome.²⁶ In altri casi, invece, le varianti testimoniano una difficoltà compositiva seria nell'elaborazione di un certo passaggio: in questo caso il testo iniziale viene modificato, arrivando anche alla riscrittura totale di alcuni passaggi, ma non mancano casi in cui il compositore, ripensandoci, torna alla versione originaria, scartando quindi la variante appena scritta.²⁷

Va menzionato, infine, il contributo di Matthew Brown dedicato alla genesi di *Iberia*. All'interno del suo studio, l'autore prende in esame anche un quaderno di schizzi conservato a New York (US-NYpm, id. 114417),²⁸ che, nella sua ricostruzione, testimonia della seconda fase compositiva dell'opera. Il quaderno è stato utilizzato in modo particolare. Sembrerebbe che Debussy abbia iniziato a lavorare dall'inizio del quaderno, per poi capovolgerlo e continuare a scrivere a partire dalla fine. Successivamente, il compositore avrebbe capovolto nuovamente il quaderno e ricominciato a scrivere da dove si era fermato, pur lasciando diverse pagine bianche.²⁹ Analizzando il quaderno nel suo complesso, Brown mette in evidenza una certa difficoltà nella decifrazione degli schizzi contenuti al suo interno. Tuttavia, anche quando le annotazioni risultano comprensibili, sorge il problema della loro identificazione, poiché il contenuto è solo vagamente collegato alla versione finale della partitura di *Iberia*, ma anche di altre opere.³⁰ Ad ogni modo, lo studio del quaderno permette di ricavare alcune informazioni indirette sulla cronologia. Sappiamo, per esempio, che nella primavera del 1905 Debussy aveva concepito *Iberia* come un brano per due pianoforti.³¹ Tuttavia, a marzo del 1906 cambiò idea, decidendo di comporre un brano orchestrale. Dal momento che alcuni schizzi prevedono delle indicazioni di strumentazione, è possibile che questi siano successivi a quella data.³²

Da questa breve rassegna emerge come l'utilizzo dei quaderni di schizzi da parte di Debussy sia essenzialmente dedicato a un lavoro di esplorazione: una ricerca della giusta strumentazione, come nel caso di *Iberia*, oppure una ricerca di una versione più soddisfacente del testo, come per la *Sonata* e per i *Trois poèmes*. A questo si lega un'altra caratteristica ricorrente: nella maggior parte dei casi, i quaderni non testimoniano un'unica fase di scrittura, ma piuttosto la sovrapposizione di più fasi. È stato evidenziato, infatti, come Debussy tornasse ripetutamente sui propri materiali, in una ricerca costante di perfezione, specialmente nei momenti di maggiore difficoltà compositiva. Ne deriva che all'interno dei quaderni si riscontri una stratificazione della scrittura musicale, quella che ha indotto

²⁶ *Ivi*, p. 21. Questa correzione si verifica nella seconda metà di p. 7 del quaderno relativamente alla melodia di *Soupir*.

²⁷ *Ivi*, p. 20.

²⁸ Noto come *Images sketchbook*.

²⁹ BROWN 2003, p. 26.

³⁰ In particolare, *Rondes de printemps* e *Gigues*.

³¹ DEBUSSY 2005, contratto con Jacques Durand dell'8 luglio 1903, pp. 748-749.

³² BROWN 2003, pp. 26-27.

Rauss a coniare la già menzionata definizione di «continuità verticale». Fa eccezione a questa tendenza il quaderno degli schizzi per *Iberia*, individuato da Brown come testimonianza di una fase compositiva isolata.

All'interno dei quaderni, inoltre, è possibile ritrovare un lavoro simultaneo a più opere. Questo, secondo Delécluse, sembra accordarsi con la natura stessa dei quaderni, utilizzabili in entrambi i sensi e la cui continuità delle pagine implica un riempimento progressivo, giorno per giorno. Lo schema di sintesi che propone lo studioso conferma in pieno quanto già rilevato in diversi articoli e contributi dedicati ai quaderni del compositore. Si nota infatti che nessuno dei sette quaderni pervenuti contiene schizzi relativi a una sola opera (cfr. *Fig. 1*)

Tableau 1. Les carnets d'esquisses de Claude Debussy

Sources	Dates	Œuvres concernées
F-Pn ms. 20632 (1)	ca 1883	Mélodies: <i>L'Archet</i> , <i>Le matelot qui tombe à l'eau</i> , <i>Romance</i> , <i>Les Elfes</i> , <i>Pierrot</i> , <i>Chanson des brises</i> , <i>Le Triomphe de Bacchus</i> , « Ballet » (<i>Première suite d'orchestre</i>) ⁵⁷ .
F-Pn, ms. 20632 (2)	ca 1892	<i>Quatuor à cordes</i> , <i>Scènes au crépuscule</i> .
F-Pn, ms. 20634	ca 1903	<i>Le Diable dans le beffroi</i> (le matériau musical est le même que le <i>Morceau de concours</i> publié en 1905 ⁵⁸)
US-pm, id. 114417	ca 1908	<i>Images pour orchestre</i> (« Giges », « Ibéria », « Rondes de printemps »), <i>Images pour piano</i> , 2 ^e série: « Et la lune descend sur le temple qui fut », <i>Prélude pour piano</i> , 1 ^{er} livre: « Voiles » et « La Fille aux cheveux de lin ».
F-Pn, W-54 (2)	ca 1909-1910	<i>Préludes pour piano</i> , 1 ^{er} livre: « Les Collines d'Anacapri » et « Ce qu'a vu le vent d'Ouest ».
F-Pn, ms. 24375	1911-1913	<i>Le Martyre de saint Sébastien</i> , <i>Khamma</i> , <i>Jeux</i> , <i>Préludes pour piano</i> , 2 ^e livre: « La Puerta del Vino », « Les Tierces alternées », « Bruyères » et « Feux d'artifice », <i>Trois poèmes de Stéphane Mallarmé</i> : « Soupir », « Éventail », « Apparition », <i>La Boîte à joujoux</i> ⁵⁹ .
F-Pn, ms. 17726	1916-1917	<i>La Chute de la maison Usher</i> , <i>Le Palais du silence</i> (<i>No-ja-li</i>), <i>Sonate pour violon et piano</i> .

Fig. 1 – Tabella riassuntiva dei quaderni di schizzi di Debussy ripresa da DELÉCLUSE 2026, p. 155.

1.1.3 Fogli sciolti e di riuso

Una seconda categoria di testimoni musicali è costituita dai fogli sciolti, talvolta utilizzati specificamente per annotare idee, talvolta recuperati come fogli di risulta.

A questa seconda casistica appartiene un particolare documento, un lasciapassare usato da Debussy e dalla sua famiglia per spostarsi da Parigi ad Angers nel 1914, su cui il compositore ha vergato alcuni schizzi musicali. Dal Molin ha riconosciuto in queste annotazioni alcune idee preliminari per tre composizioni: sul *recto* è contenuta una prima versione a matita poi abbandonata dello studio *Pour les arpèges composées*; sul *verso* un frammento a matita del terzo movimento della *Sonata per violoncello e pianoforte* (bb. 45-48), un frammento a matita dello studio *Pour les notes répétées* (bb. 1-2, 4-5) e un altro frammento dello stesso studio (bb. 6-7, 9-10) a inchiostro nero con l'orientamento della scrittura leggermente inclinato rispetto al resto del testo.³³ Queste annotazioni sono sicuramente successive all'utilizzo del documento. In un'agenda, Debussy menziona le date del 23 luglio 1915 per la composizione degli *Études* e del 3 agosto 1915 per la *Sonata*,³⁴ mentre il lasciapassare reca la data del 5 settembre 1914.³⁵ Delécluse esclude che la composizione sia avvenuta durante il viaggio, sulla base di una lettera a Dukas del 5 ottobre 1914,³⁶ in cui Debussy parla di un «viaggio spaventoso».³⁷ Inoltre, è attestato più volte nella sua corrispondenza che fosse tornato alla composizione solo nell'estate del 1915.³⁸ Si può dunque affermare che le annotazioni musicali siano state scritte successivamente all'impiego del lasciapassare, in un momento in cui, a causa delle limitazioni della Prima Guerra Mondiale, il compositore non aveva a disposizione carta a sufficienza, trovandosi costretto, dunque, a utilizzare fogli di risulta.³⁹ Inoltre, la compresenza di annotazioni a matita, con *ductus* diversi, e a inchiostro dimostra un utilizzo del documento dilazionato nel tempo.⁴⁰ I frammenti contenuti sul lasciapassare si presentano come idee musicali già complete per melodia, armonia, ritmo, orchestrazione e aspetti timbrici. Analizzando nello specifico la metà superiore del *verso* del foglio, si nota che tra le annotazioni per la *Serenade* della *Sonata per violoncello e pianoforte* sono indicati anche gli armonici e il glissando per la parte del violoncello. Nonostante il suo stato ancora embrionale, quindi, il materiale musicale mostra un'attenzione del compositore all'aspetto timbrico sin da subito.⁴¹

³³ DAL MOLIN 2009, pp. 63-74.

³⁴ Paris, Bibliothèque Nationale de France, département de la Musique, W. 54 (3).

³⁵ DELÉCLUSE 2022, p. 223.

³⁶ DEBUSSY 2005, lettera a Paul Dukas del 5 ottobre 1914, pp. 1851-1852.

³⁷ DELÉCLUSE 2022, p. 223.

³⁸ Si segnala a titolo di esempio DEBUSSY 1927, p. 1916.

³⁹ DELÉCLUSE 2022, p. 223.

⁴⁰ *Ivi*, p. 224.

⁴¹ *Ivi*, pp. 230-231.

A volte questo tipo di documenti è pervenuto in un unico lotto, come nel caso dei ventisette fogli relativi alla *Sonata per violino e pianoforte* di cui parla Rauss, databili tra l'autunno del 1916 e l'inverno del 1917. Essi testimoniano un lavoro piuttosto 'tormentato', soprattutto per quanto riguarda il *Finale* — come nel caso dei due quaderni di cui si è parlato prima (cfr. § 1.1.2, p. 10) — e mostrano una convergenza pressoché totale con il testo definitivo dell'opera.⁴²

Un altro lotto è costituito dai sei fogli autografi relativi agli *Études per pianoforte* del 1915, studiati da Roy Howat. Nei primi tre, scritti solo su un lato, Debussy annota la musica per lo studio *Pour les Arpèges composés*, sebbene la versione del testo qui testimoniata non compaia da nessuna parte nella versione pubblicata. Le corrispondenze con la versione finale mancano anche sul piano esteriore. I primi fogli appaiono ordinati, poiché evidentemente sono una bella copia della prima metà del brano in questione realizzata a partire da un documento precedente, mentre i successivi tre si presentano nella forma di «schizzo grezzo».⁴³ Howat fa notare, tuttavia, che nonostante i primi fogli siano 'puliti', essi non erano concepiti come una copia finale, dal momento che la carta utilizzata è sottile e di scarsa qualità, a differenza di quella più spessa e larga usata solitamente da Debussy per le redazioni finali.⁴⁴ Questo manoscritto si configura come uno dei pochi esempi di opera pianistica che testimonia due stadi intermedi di composizione, collocati tra i primi schizzi frammentari e il testo definitivo finale.⁴⁵ L'articolo lascia aperte alcune questioni: come mai Debussy abbia interrotto la preparazione del testo pulito a metà del lavoro e come mai abbia abbandonato questa prima versione dello studio a favore di quella definitiva. Howat fa notare che, al di là delle possibili speculazioni, rimane singolare il fatto che il compositore abbia conservato qualcosa che poi ha deciso di rifiutare, al contrario di quanto lui stesso affermava: «Je détruis tout ce qui ne me satisfait pas».⁴⁶

Nel 1957 Oswald D'Estrade-Guerra ha pubblicato uno studio incentrato su tre manoscritti del *Pelléas et Mélisande* annoverabili, ancora una volta, in questa tipologia documentaria. Lo studioso parte dall'analisi del 'Manoscritto Meyer',⁴⁷ composto da cinquantadue fogli sciolti, vergati a matita prevalentemente sul *recto*, in cui la scrittura orchestrale è abbozzata su sistemi di due o tre pentagrammi, senza indicazioni strumentali e senza armonizzazione della linea del basso.⁴⁸ Dopo aver esaminato alcune pagine di questo documento, D'Estrade-Guerra passa alla discussione del 'Manoscritto Legoux', contenente dodici fogli scritti a inchiostro sul solo *recto* e recante la datazione di settembre-ottobre 1893 alla fine dell'ultima pagina. Anche in questo caso, la parte dell'orchestra è

⁴² RAUSS 1978, p. 32.

⁴³ Nell'originale inglese «rough sketch», HOWAT 1977, p. 16.

⁴⁴ *Ivi*, p. 17.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ivi*, p. 20. Traduzione: «Io distruggo tutto ciò che non mi soddisfa».

⁴⁷ F-Pn ms. 20631.

⁴⁸ D'ESTRADE-GUERRA 1957, p. 7.

annotata su due o tre pentagrammi senza indicazioni strumentali e sono presenti alcune correzioni realizzate con matite colorate. Essendo queste, però, poco numerose, l'autore afferma che il testo riportato in questo documento sia una messa a punto di una bozza precedente, nonostante la scrittura rimanga comunque abbastanza rapida.⁴⁹ L'ultimo documento di cui parla D'Estrade-Guerra è il 'Manoscritto Bréval'.⁵⁰ La prima parte di questo documento è datata a settembre-ottobre 1893, mentre la seconda, probabilmente posteriore, non reca nessuna datazione. La conformazione dei due testimoni precedenti viene mantenuta anche qui: la musica orchestrale è scritta su due o tre pentagrammi senza indicazioni strumentali, con inchiostro e matite colorate. In questo caso, però, le correzioni colorate sono molto numerose e, a volte, danno testimonianza di quella destinata a diventare la versione definitiva.⁵¹ Una particolarità è che l'ultimo foglio del manoscritto è vergato sia sul *recto* che sul *verso*, con una scrittura più chiara, ma sempre con diverse correzioni.⁵²

Il 'Manoscritto Bréval' è stato oggetto di indagine anche di uno studio più recente di James McKay, che spiega come il testimone presenti una conformazione composita, poiché comprende al suo interno sezioni provenienti da almeno altri due documenti precedenti.⁵³ Già nel 1957 era stato suggerito che Debussy avesse lavorato a questo manoscritto copiando dal 'Manoscritto Legouix',⁵⁴ ma questo è vero solo fino alla fine del f. 5. I ff. 6-11, infatti, non sono una copia, ma un vero e proprio 'innesto' da quel manoscritto (che infatti risulta deficitario di un'intera sezione della stessa estensione). Le dodici battute cancellate in questo primo foglio 'innestato' si spiegano semplicemente con il fatto che Debussy le aveva precedentemente copiate al f. 5, rendendoli di fatto un doppione.⁵⁵ L'altra inserzione, corrispondente ai ff. 19 *recto* e 19 *verso*, contenenti la fine della prima scena del quarto atto e un interludio, proviene invece da un altro manoscritto precedente, con opportune revisioni e modifiche da parte del compositore. Si viene a creare a questo punto una situazione particolare. La musica riveduta contenuta in questi due fogli viene ricopiata su un documento successivo, il 'Manoscritto Boston', sul f. 4 *recto*. Anche questo nuovo manoscritto risulta composito, dal momento che al suo interno ospita i fogli relativi alla seconda e alla terza scena provenienti da quello stesso manoscritto da cui Debussy aveva tratto i ff. 19 *recto* e 19 *verso* del 'Manoscritto Bréval'. All'inizio del primo foglio 'innestato' sul f. 5 *recto* del 'Manoscritto di Boston' diciassette battute sono cancellate: dal momento che aveva già copiato queste battute dal 'Manoscritto Bréval' sul f. 4 *recto*, Debussy le cancella poiché, facendo già parte del manoscritto precedente, sarebbero

⁴⁹ *Ivi*, p. 13.

⁵⁰ F-Pn ms. 1206.

⁵¹ *Ivi*, p. 15.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ MCKAY 1977.

⁵⁴ *Ivi*, p. 14.

⁵⁵ *Ivi*, p. 7.

risultate doppiate.⁵⁶ Si capisce, dunque, che una fase importante del processo compositivo di Debussy consistesse nel copiare da un manoscritto a un altro, correggendo e cambiando man mano alcuni elementi.⁵⁷

Un altro documento di questo tipo, sempre relativo alla medesima opera, è il F-Pn ms. 20703 della Bibliothèque nationale de France, studiato da Margin Schumann. Questo manoscritto contiene uno schizzo per la terza scena del quarto atto e dà conto di una prima versione più ampia: centocinquantadue battute contro le centoventinove della versione definitiva.⁵⁸ La scrittura è chiara e, tranne qualche raro caso, tutte le iscrizioni sono facilmente leggibili. Inoltre, il *ductus* permette di affermare che il documento è stato redatto con cura e senza fretta. Ciononostante, la notazione appare incompleta: mancano le indicazioni di battuta e le chiavi, le alterazioni sono indicate solo raramente e spesso gli sviluppi musicali non sono scritti per intero, ma solo accennati. Questo dimostra come il documento fosse concepito per un uso privato.⁵⁹ Debussy utilizza prevalentemente la matita, in particolare per la notazione musicale e per le prime due parole del testo verbale, mentre le correzioni e la restante parte del testo sono vergati a inchiostro. Il fatto che solo le parole iniziali siano vergate a matita è stato spiegato da Schumann ipotizzando che il compositore abbia iniziato a scrivere il testo verbale subito dopo aver ultimato la composizione della musica, per poi completarlo in un secondo momento, approfittando dell'occasione anche per apportare alcune correzioni. Inoltre, il manoscritto presenta alcune iscrizioni vergate con matite colorate, che si collocano certamente in una fase compositiva successiva.⁶⁰

Si menzionano, poi, i due fogli sciolti relativi al *Prélude à l'après-midi d'un faune*, analizzati da François Delécluse e Thomas Lacôte. Il primo (A) tramanda una prima versione delle bb. 30-49 della partitura, seguita da una bozza dello sviluppo, che conosciamo soltanto grazie a un facsimile contenuto all'interno di un catalogo di vendita dell'Hotel Drouot del 1936.⁶¹ Il secondo foglio (B), invece, presenta una prima versione delle bb. 94-106, interrotte da alcune battute poi respinte, e appartiene alla famiglia Laloy da quando, dopo la morte del compositore, Emma Debussy la donò a Louis Laloy.⁶² Lo stato di conservazione delle due pagine non è lo stesso: la pagina B, infatti, risulta degradata, mentre la pagina A, seppur in facsimile, mostra una situazione apparentemente migliore.⁶³ Inoltre, la seconda pagina rivela l'utilizzo di più inchiostri diversi: nero per la redazione e rosso per

⁵⁶ *Ivi*, p. 8.

⁵⁷ *Ivi*, p. 9.

⁵⁸ SCHUMANN 1993, p. 37.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 37-38.

⁶⁰ *Ivi*, p. 41.

⁶¹ CORNUAU 1936, pp. 20-21.

⁶² DELÉCLUSE – LACÔTE, pp. 126-128.

⁶³ *Ivi*, p. 128.

la cancellazione dell'ultima battuta.⁶⁴ Tuttavia, sembra che le due pagine un tempo facessero parte dello stesso manoscritto, poi smembrato dopo la morte di Debussy. Entrambe, infatti, condividono una serie di caratteristiche comuni, quali lo stesso numero di pentagrammi spazati allo stesso modo, il mancato impiego del primo e dell'ultimo pentagramma della pagina, le cancellature, la rara presenza di armature, alterazioni transitorie, chiavi e segni di articolazione e dinamica e, infine, l'attestazione dello stesso stadio compositivo.⁶⁵

Afferiscono alla stessa tipologia testuale anche le partiture in fogli sciolti che tramandano i tre 'short scores' (particelle) relativi a tre opere orchestrali di cui parla Marie Rolf: il *Prelude à l'après-midi d'un faune*, i *Nocturnes* e *La Mer*. I fogli che compongono questi manoscritti sono scritti solo sul *recto* e, al loro interno, la musica è organizzata in sistemi di quattro o cinque pentagrammi (con qualche rara eccezione). La stesura è stata eseguita tendenzialmente mediante l'utilizzo di inchiostro nero, mentre le annotazioni successive, che possono includere nuove linee melodiche, voci interne, armonie, aggiunte o tagli di alcuni passaggi o indicazioni di strumentazione e orchestrazione, vengono vergate con matite e inchiostri colorati.⁶⁶ La studiosa si dilunga molto, poi, sulle annotazioni relative all'orchestrazione. Queste potevano essere successive alla scrittura del testo principale (in questo caso vengono usati dei colori diversi, come già ricordato), oppure potevano essere concepite contemporaneamente ad esso, usando dunque lo stesso inchiostro.⁶⁷ Questo tipo di annotazioni rivela molta attenzione ai dettagli, tanto che compaiono indicazioni anche molto precise, come il passaggio dal clarinetto in La a quello in Sib nella sezione centrale del terzo movimento di *La Mer*, oppure l'istruzione di cantare con le bocche chiuse per i secondi soprani nella parte di finale di *Sirènes*.⁶⁸ Tuttavia, come specifica Rolf, con l'avanzare degli anni si assiste in questi manoscritti a un grado di completezza sempre minore, causato da una maggiore velocità di scrittura.⁶⁹ Per quanto riguarda le armature di chiave, invece, solitamente non vengono ripetute all'inizio di ogni sistema, ma vengono scritte solo quando cambiano le tonalità. Infine, una caratteristica delle sezioni scritte più frettolosamente è una scrittura che prevede solo la melodia, oppure la melodia con una linea del basso, oppure ancora la melodia con un'armonizzazione a blocchi di accordi. L'assenza delle armonizzazioni, così come quella di dettagli quali le articolazioni, le dinamiche o il tempo, si spiega con il fatto che erano considerati elementi impliciti nella scrittura o comunque molto chiari nella mente del compositore, che dunque non riteneva necessario metterli per iscritto in questa fase.⁷⁰

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 128-129.

⁶⁶ ROLF 1984, pp. 542-543.

⁶⁷ *Ivi*, p. 548.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ivi*, p. 543.

⁷⁰ *Ivi*, p. 563.

Anche i tre fogli relativi a *La Saulaie* di cui parla Denis Herlin possono essere ascritti a questa tipologia di documento. Si tratta di un brano per orchestra e voce di baritono su testo di Dante-Gabriel Rossetti che Debussy non completò mai, ma di cui rimane solo questa testimonianza, di cui una costituisce la particella dell'introduzione orchestrale, le altre due sono una particella della parte vocale e orchestrale, corrispondente ai primi nove versi della poesia. Dal momento che il testo era composto da quarantasette versi in totale, queste tre pagine attestano della composizione di circa un quarto del brano musicale.⁷¹

I fogli sciolti costituiscono un tipo di documento piuttosto raro nel dossier genetico debussiano, poiché si tratta di uno dei supporti più soggetti a dispersione: venivano infatti regalati ad altre persone oppure distrutti dallo stesso compositore. In entrambi i casi, questo destino trova una spiegazione nel particolare momento del processo compositivo a cui questi fogli risalgono: su di essi Debussy iniziava a sviluppare delle versioni intermedie, che perdevano la loro utilità non appena giungeva alla versione definitiva. Non stupisce, quindi, che vi si trovi testimonianza di più fasi compositive — anche se riconducibili a diversi livelli di completezza del testo — ma anche che queste fasi possano coesistere all'interno di uno stesso documento. Fa eccezione, in tal senso, il lasciapassare per Angers, le cui annotazioni rimandano a uno stadio compositivo ancora iniziale.

Dal punto di vista dei contenuti, come si è visto, i fogli sciolti tramandano schizzi che non corrispondono quasi mai alla versione finale del testo: si tratta a volte di una prima versione, come nel caso del *Prélude*, a volte di un'elaborazione intermedia poi abbandonata, come per la *Sonata*. Indipendentemente dalla loro vicinanza al testo finale pubblicato, questi schizzi possono presentarsi in forma ordinata oppure, al contrario, piuttosto disordinata. Un'ultima caratteristica riguarda la loro trasmissione. Nella maggior parte dei casi, i fogli sciolti esaminati in questi contributi sono giunti in un unico lotto, a volte rilegati dallo stesso Debussy, a volte successivamente da collezionisti. Ci sono, però, anche casi di manoscritti smembrati, di cui sono pervenuti soltanto singoli fogli sciolti, come nel caso dei due fogli del *Prélude à l'après-midi d'un faune*. In questo secondo caso, non è tuttavia noto il motivo dello smembramento né chi ne sia stato il responsabile, a causa di mancanza di studi a riguardo.

⁷¹ HERLIN 1996, p. 8.

1.1.4 Autografi

Una quarta tipologia di testimoni è rappresentata dalle partiture autografe, al cui interno si trova solitamente la stesura completa del testo musicale.

Ne fa parte il ‘Manoscritto Cobb’, relativo a *En sourdine*, studiato da Marie Rolf. Si tratta di una partitura in bella copia, ricca di informazioni esecutive e non datata. Da alcuni elementi, però, è possibile ricondurla attorno al 1890. Uno di questi è la presenza di una serie di numeri cerchiati scritti sulla notazione musicale e disposti in modo circolare su due pagine contemporaneamente.⁷² Nessun altro manoscritto presenta annotazioni di questo tipo che, secondo la studiosa, potrebbero essere ricondotte alle attività occulte praticate da Debussy presso la Librerie de l’Art Indépendant di Edmond Bailly, frequentata proprio negli anni Novanta dell’Ottocento.⁷³ Questa era uno dei principali luoghi di incontro per poeti, pittori e musicisti simbolisti e offriva una serie di pubblicazioni esoteriche, riservate unicamente a quel gruppo elitario. Quei numeri, dunque, potrebbero aver avuto un significato segreto comprensibile solo ai frequentatori della Librerie. Il brano si trova trasposto un tono sotto all’interno del ‘Manoscritto Jobert’, una bella copia consegnata all’editore per la stampa. Una seconda versione del brano vera e propria, invece, risale al 1892 e consiste in una semplice revisione della precedente pensata per Catherine Stevens, di cui Debussy era innamorato in quel momento. Questa seconda versione è tramandata da due testimoni, il ‘Manoscritto Lehman’ — una copia usata per la stampa — e il ‘Manoscritto dell’Humanities Research Center’, entrambi molto più puliti e ricchi di dettagli, un dato che lascia immaginare l’esistenza di precedenti schizzi e abbozzi preliminari non pervenuti.⁷⁴

La stessa studiosa si è occupata anche degli autografi delle *Ariettes*, composte tra il 1885 e il 1887 sui testi di Paul Verlaine. La loro prima pubblicazione si deve a Girod nel 1888, la seconda a Fromont nel 1903 sotto il titolo di *Ariettes oubliées*. Le poesie rimangono le stesse, ma la musica viene rivisitata, soprattutto nella declamazione del testo e nel contorno della melodia vocale.⁷⁵ A proposito di questa seconda versione, Rolf dedica una trattazione più specifica a *Chevaux de bois*, di cui si ha, oltre alle due versioni pubblicate, anche un’ulteriore versione composta prima della pubblicazione del 1888 e tramandata da due manoscritti: il ‘Manoscritto Koch’, datato «Paris (10° 1. 85x)», e il ‘Manoscritto Bachelet’, datato «Paris =85=» e realizzato come «souvenir amico musical à mon ami Bachelet».⁷⁶ La principale differenza tra questa versione e le altre riguarda il testo, dal momento che lo stesso Verlaine aveva apportato delle modifiche rispetto alla prima versione. La

⁷² ROLF 1985, p. 211.

⁷³ *Ivi*, p. 212.

⁷⁴ *Ivi*, p. 221.

⁷⁵ ROLF 1988-1989, p. 29.

⁷⁶ *Ivi*, p. 40.

particolarità sta nel fatto che in tutte e tre le messe in musica, il piano strutturale e armonico del brano non cambia mai: la forma di *rondeau*, adottata dal poeta e mantenuta anche dal compositore, con il ritornello ripresentato sempre in una tonalità differente.⁷⁷

Si menziona anche lo studio di Rolf sull'autografo che tramanda la prima versione di *Colloque sentimental*, l'ultima delle tre melodie della seconda serie di *Fêtes galantes* composte sui testi poetici di Paul Verlaine. La prima versione di questa melodia, rimasta manoscritta, non venne mai pubblicata, ma presenta molte caratteristiche della versione finale, in particolare una certa sensibilità per la struttura della poesia e le tracce del motivo dell'usignolo.⁷⁸ Nonostante le due versioni abbiano la stessa lunghezza di cinquantotto battute e condividano lo stile recitativo della voce, la seconda mostra una certa maturazione stilistica del compositore, con una vicinanza più stretta all'astrazione e un accentuato rapporto tra la musica e il testo.⁷⁹ La versione finale, dunque, non è una semplice revisione della prima, ma una vera e propria ricomposizione del brano, che elimina le influenze wagneriane a favore di una maggiore adesione alla gamma esatonale.⁸⁰

La stessa dinamica di confronto tra redazioni complete è stata adoperata da Denis Herlin a proposito delle *Proses lyriques*. Di queste melodie si possiedono una copia per la stampa, relativa all'intero ciclo, e un manoscritto per tre di esse.⁸¹ Mettendo a confronto i tre manoscritti e la copia per la stampa, si nota che in tutti i casi si ha una versione completa della melodia, ma con alcune differenze. Nel caso di *De rêve*, per esempio, il manoscritto prevede due battute in più rispetto all'altra fonte, una alla fine (un prolungamento della risonanza dell'accordo finale) e l'altra tra le bb. 47 e 48 (una ripetizione delle prime due battute della melodia). Esistono anche altre differenze, come l'eliminazione di alcune ottave della mano sinistra dell'accompagnamento pianistico, la cancellazione di un piccolo motivo, alcune discrepanze nelle indicazioni di tempo e alcuni cambiamenti di articolazione e di dinamica nella linea vocale.⁸² Trattandosi sostanzialmente di dettagli, tutte queste modifiche dimostrano una certa meticolosità di Debussy nel rifinire le proprie opere, ma anche un'attenzione verso gli interpreti che le avrebbero eseguite.⁸³

Il musicologo francese si è occupato anche dei 'Manoscritti Kunkelmann', un insieme piuttosto cospicuo di documenti contenenti molte *mélodies* del periodo giovanile del compositore. Nove di questi sono stati redatti tra il 1881 e il 1882; altri sei, invece, sono opera di un copista, ma contengono correzioni e aggiunte autografe di Debussy.⁸⁴ Tutti questi manoscritti appartenevano a

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ ROLF 2013, p. 194.

⁷⁹ *Ivi*, pp. 203-205.

⁸⁰ *Ivi*, p. 210.

⁸¹ HERLIN 2014, p. 17.

⁸² *Ivi*, pp. 19-28.

⁸³ *Ivi*, pp. 31-33.

⁸⁴ HERLIN 2018, p. 58.

Henry Kunkelmann, amico di Debussy durante gli anni del Conservatorio, ed è proprio a lui che sono dedicati i brani in essi contenuti. Le sei copie manoscritte contengono sei melodie già presenti nei nove autografi del 1881-1882, con l'aggiunta di una nuova, e sono state realizzate da Kunkelmann stesso. Lo studioso possedeva anche un altro manoscritto, una copia di *Les roses*, importante perché trasmette quel brano in uno stadio intermedio tra la versione contenuta nel 'Manoscritto Vasnier' e quella del 'Manoscritto Kunkelmann'.⁸⁵ La scoperta di questi manoscritti, ancora una volta, ha dimostrato come Debussy lavorasse con precisione, rielaborando spesso le parti pianistiche con uno scopo di rifinitura, e che la tendenza alla sperimentazione non fosse una prerogativa del processo compositivo più maturo, ma anche di una fase più precoce.⁸⁶

1.1.5 Edizioni a stampa con correzioni autografe

Vanno menzionati, infine, quei testimoni in cui sono presenti delle correzioni autografe di Debussy. Denis Herlin, per esempio, ha dedicato un contributo alla partitura personale del compositore di *Sirènes*, un esemplare dell'edizione del 1900 ricca di correzioni di ogni tipo, apportate a matita e a inchiostro in vari colori: nero, blu, rosso e verde.⁸⁷ Generalmente, le correzioni sono indicate con una barra a matita sul testo da cancellare e con l'inchiostro per la scrittura della variante. È possibile, inoltre, suddividerle in due categorie: da un lato le correzioni di errori di stampa, precisazioni di dinamica e fraseggio, piccole modifiche tematiche e alcuni cambiamenti di strumentazione; dall'altro lato le correzioni più tarde apportate per modificare la texture strumentale, ma anche per modifiche tematiche più complesse.⁸⁸ La principale difficoltà, però, risiede proprio nella loro datazione: sembrerebbe che le correzioni più antiche siano presenti in tutto il brano, mentre quelle più tarde, apportate in verde, non coprano l'intera partitura.⁸⁹ Una datazione più precisa per le prime correzioni può essere stabilita grazie alla trascrizione per due pianoforti pubblicata nel 1909, ma realizzata circa sette o otto anni prima da Maurice Ravel con Raoul Bardac. All'interno di questa trascrizione, infatti, non compaiono diversi cambiamenti relativi all'orchestrazione, che quindi possono essere successive al 1909, mentre alcune modifiche tematiche sono presenti.⁹⁰ Altre correzioni importanti, poi, sono segnalate anche in altri esemplari, in particolare su quattro partiture appartenenti a direttori d'orchestra e amici di Debussy. Di queste, quelle di Caplet e Inghelbrecht riportano solo le correzioni più antiche, mentre, al contrario, quelle di Ansermet e di Godet contengono le correzioni più tarde.⁹¹

⁸⁵ *Ivi*, p. 61.

⁸⁶ *Ivi*, p. 89.

⁸⁷ HERLIN 1988-1989, p. 83.

⁸⁸ *Ivi*, p. 89.

⁸⁹ *Ivi*, p. 84.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ivi*, p. 89.

Alla stessa categoria appartengono anche due gruppi di bozze di stampa di partiture con correzioni autografe relative alla *Fantasie per pianoforte e orchestra* studiati da Teresa Davidian. Da un punto di vista contenutistico, le annotazioni autografe si dividono in correzioni, indicazioni performative e revisioni di orchestrazione. Dal punto di vista dello strumento scrittorio, invece, si distinguono in due gruppi. Il primo è stato redatto con la matita e con inchiostri rosso e nero. Sono presenti, inoltre, dei segni di rimando che riguardano indicazioni performative e, nella maggior parte dei casi, correzioni dell'incisore. Il secondo gruppo è stato scritto principalmente con una matita nera, occasionalmente con matite colorate e inchiostro di diverso colore, e le annotazioni appaiono molto più rapide e disordinate, senza alcun segno di rimando.⁹²

⁹² DAVIDIAN 1993, p. 19.

1.2 Questioni terminologiche

Uno dei maggiori problemi della critica genetica è quello terminologico. A partire dagli anni Sessanta del Novecento, infatti, con lo sviluppo di numerose ricerche sul processo creativo in musica, si è assistito a una proliferazione incontrollata di termini e classificazioni delle varie tipologie di annotazioni effettuate dai compositori, generando pertanto una certa difficoltà di comunicazione tra gli studiosi di questo settore, analoga a quella già osservata in passato in ambito letterario,⁹³ dove la studiosa Almuth Grésillon aveva parlato di una ‘Babele critico-genetica’.⁹⁴ Nel 2015 Friedemann Sallis, in ambito musicologico, cercò di dare una visione d’insieme, pur consapevole che la questione fosse ancora aperta.⁹⁵ Le cause di questa moltiplicazione terminologica sono innanzi tutto di natura storico-culturale, legate alla predominanza in quel periodo di un approccio monografico e all’influenza delle tradizioni filologiche nazionali. Va considerata anche, però, la prospettiva sistematica diversa adottata da ciascuno studioso per mettere in evidenza le particolarità delle pratiche compositive analizzate.⁹⁶ Questo ha fatto sì che nascessero termini differenti per ciascun compositore, ma indicanti una medesima tipologia di materiale. Ad esempio, gli ‘schizzi preliminari’ che vengono scritti per fissare su carta una prima idea vengono definiti come *concept sketches* nel caso di Beethoven e come *Verlaufsskizze* per Mozart, rispettivamente da Barry Cooper e Ulrich Konrad.⁹⁷ La tipologia di materiale preparatorio descritta è la stessa, ma i termini adottati sono diversi.

Nel caso di Debussy, il catalogo compilato da François Lesure e l’edizione critica hanno preferibilmente impiegato la parola *esquisse*, declinata al singolare o al plurale, per descrivere il contenuto di un qualsiasi manoscritto musicale che precede i manoscritti ‘usati per la stampa’. L’unica eccezione riguarda gli schizzi per la *Sonata per violoncello e pianoforte* contenuti nel manoscritto ‘Dep RS 11/2b’, definiti come *brouillon très raturé* (schizzo molto cancellato).⁹⁸ Dal Molin giustifica l’uso della sola parola ‘esquisse’ facendo notare che la classificazione dei materiali preparatori in diverse tipologie non rientrava tra gli obiettivi del catalogo e dell’edizione critica e che, quindi, la terminologia impiegata non riflette necessariamente le diverse modalità di lavoro del compositore.⁹⁹ Dal canto loro, le edizioni facsimilari hanno ripreso e rafforzato l’utilizzo del termine *esquisse* per designare qualsiasi manoscritto precedente alla stesura editoriale definitiva dell’opera.¹⁰⁰

Un primo tentativo di classificazione e distinzione tra diverse categorie di materiali manoscritti viene offerto da François Lesure. Nello spiegare le tipologie di fonti conservate, lo

⁹³ ROVELLI 2026, p. 289.

⁹⁴ GRÉSILLON 1999, p. 153.

⁹⁵ SALLIS 2015.

⁹⁶ ROVELLI 2026, p. 290.

⁹⁷ Rispettivamente in COOPER 1990 e KONRAD 1992.

⁹⁸ DAL MOLIN 2013, p. 315.

⁹⁹ *Ivi*, pp. 314-315.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 316.

studioso cita in primis le *particelles*, definite come uno stadio intermedio nella composizione di opere orchestrali, scritte su tre o quattro pentagrammi. Vengono segnalate, poi, le trascrizioni realizzate dall'autore o sotto il suo controllo per una disposizione musicale diversa rispetto alla versione originale e i materiali d'orchestra relativi a diversi strati di scrittura con correzioni effettuate durante le prove o a seguito di esecuzioni.¹⁰¹

Come sottolinea Delécluse, le pratiche compositive di Debussy sono molto eterogenee e differiscono pertanto da un'opera all'altra. Per questo motivo, a suo avviso, un'analisi filologica tradizionale che distingue soltanto *sketches* (schizzi), *drafts* (abbozzi) e *fairy copies* (belle copie) potrebbe non funzionare del tutto.¹⁰² Sulla base dell'analisi dei materiali pervenuti, Delécluse, riprendendo le riflessioni di Dal Molin, propone una tassonomia di sei categorie di tipologie testuali degli schizzi debussiani,¹⁰³ sottolineando il fatto che nessun dossier genetico le copre tutte.¹⁰⁴

La prima è il *brouillon*, un documento che ha una funzione di 'memorandum', in cui la scrittura è ancora frammentaria. Dal Molin sottolinea che all'interno di questa categoria può essere operata un'ulteriore distinzione in *preliminary memos* e *partial sketches*, riprendendo la terminologia dagli studi genetici sulle opere di Béla Bartók.¹⁰⁵ I primi sono dei primissimi schizzi frammentari relativi a un intero testo o progetto; i secondi, invece, fanno riferimento a un'elaborazione di un determinato passaggio di un'opera o di un movimento che è già in cantiere.¹⁰⁶ Volendo operare un confronto con il modello beethoveniano, che storicamente rimane il punto di riferimento per eccellenza negli studi sul processo creativo in musica, questa tipologia di materiali potrebbe essere assimilata ai *concept sketches*, ovvero delle piccole annotazioni frammentarie per una nuova idea musicale, solitamente su due pentagrammi e lunghi non più di poche battute, in cui non compaiono dettagli, ma il tutto è solo accennato, come se fosse una sorta di suggerimento per il futuro sviluppo del brano.¹⁰⁷ Come nel caso di Beethoven, anche i *brouillons* di Debussy sono annotati su due pentagrammi e si estendono per poche battute. Inoltre, anche qui, le annotazioni non contengono grandi dettagli e sono sprovvisti, il più delle volte, di chiave, indicazione metrica e alterazioni in armatura. Il supporto materiale dei *brouillons* poteva essere di varia natura, molto spesso un qualsiasi foglio a portata di mano. Un esempio è costituito dal già citato lasciapassare per Angers (cfr. § 1.1.3, p. 13).¹⁰⁸ Su questo documento è possibile riconoscere entrambe le sottocategorie dei *brouillons*: gli

¹⁰¹ LESURE 1993, p. 190.

¹⁰² DELÉCLUSE 2026, p. 69.

¹⁰³ *Ivi*, p. 71.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 70.

¹⁰⁵ L'autore cita in particolare la seguente pubblicazione: SOMFAI, LÁSZLÓ, *Béla Bartók. Compositions, Concepts, and Autograph Sources*, University of California Press, Berkley-Los Angeles, 1996, pp. 33-34.

¹⁰⁶ DAL MOLIN 2013, p. 327.

¹⁰⁷ COOPER 1990, p. 104.

¹⁰⁸ BnF, N. La. 32 (bis) (9).

schizzi per la *Sérénade* della *Sonata per violoncello e pianoforte* vengono inquadrati come *preliminary memos*, poiché costituiscono la primissima traccia scritta di tutto il movimento; quelli per la versione abbandonata dello studio *Pour les arpèges composées*, invece, possono essere definiti dei *partial sketches*, dal momento che presuppongono l'esistenza di uno schizzo preliminare ancora precedente annotato su un'altra fonte.¹⁰⁹

In realtà, Debussy ha distrutto la maggior parte delle tracce materiali che mostrano la nascita delle sue idee musicali, poiché queste venivano ricopiate ed elaborate successivamente su altri documenti.¹¹⁰ Pertanto, la maggior parte dei manoscritti più antichi di un dossier genetico può essere classificata nelle categorie degli *ébauches continues* o delle *mises au net*.

Gli *ébauches continues*, termine più preciso per indicare le *particelles*, sono annotazioni in cui la scrittura è più continua e la forma generale dell'opera inizia a essere presente, dal momento che il testo viene elaborato a partire dagli schizzi già annotati su un 'memorandum'.¹¹¹ Nel lessico filologico italiano, questa tipologia prende il nome di 'particella'. Nonostante la vicinanza terminologica, questi documenti non sono del tutto assimilabili ai *continuity drafts* del modello beethoveniano:¹¹² questi, infatti, sono degli schizzi più ampi, solitamente annotati su un solo pentagramma, che testimoniano uno stadio più avanzato della composizione rispetto ai *concept sketches*, in cui una porzione di testo appare completa, almeno dal punto di vista melodico. Quelli debussiani, invece, si collocano in una fase di scrittura ancora più avanzata, dove sia la dimensione melodica sia quella armonica sono, quantomeno, abbozzate: solitamente, infatti, sono piccole partiture di due o tre pentagrammi in cui la scrittura inizia ad essere più precisa, sebbene ancora incomplete. Un esempio di *ébauche* è contenuto all'interno del *petit cahier rouge*, il quaderno dedicato alla *Sonata per violino e pianoforte* (cfr. § 1.1.2, p. 10).¹¹³ In queste pagine, infatti, compaiono sia la melodia del violino sia l'accompagnamento pianistico e, in entrambi i casi, la scrittura appare fluida nel suo insieme, come se fosse una prima versione completa dell'opera.

La *mise au net*, invece, prevede la ricopiatura in bella copia di alcuni elementi fissi e la presenza di altri che sono ancora in fase di lavoro. Questa tipologia, per certi versi, potrebbe essere messa in relazione con i *Partiturskizzen* e con le *particelles* nel processo creativo beethoveniano, testi realizzati con la tecnica della 'partitura scheletro', secondo la quale una melodia scritta precedentemente viene ricopiata per poi aggiungere le altre voci. Come nel caso di Beethoven, questi testi sono pieni di cancellature, varianti e stratificazioni, prova del lavoro del compositore nel trovare

¹⁰⁹ DAL MOLIN 2013, p. 327.

¹¹⁰ DEBUSSY 2005, lettera di Emma Debussy ad Arthur Hartmann non datata, p. 1960, n. 2; VALLERY-RADOT, LOUIS-PASTEUR, *Claude Debussy. Souvenirs*, in *Revue des deux mondes*, vol. 8, n. 45, p. 401.

¹¹¹ DELÉCLUSE 2026, p. 71.

¹¹² COOPER 1990, pp. 105-106.

¹¹³ F-Pn ms. 17726.

la combinazione perfetta di tutti gli elementi. In entrambi i casi, quindi, si tratta di versioni testuali che nascono per ‘diventare’ la stesura finale, ma che finiscono per testimoniare un’ulteriore fase di lavoro da parte del compositore, soprattutto per alcuni passaggi particolarmente ostici. Proprio per questo motivo, per queste annotazioni Debussy utilizza dei fogli costituiti da una carta molto sottile, usata anche per schizzi meno avanzati, come gli *ébauches continues*.¹¹⁴ Un esempio di questa tipologia testuale è costituito dalla stesura completa di *En sourdine* (cfr. § 1.1.4, p. 19). Nonostante sia concepito per una bella copia, il testo presenta un livello di dinamicità ancora alto: è infatti ricco di cambiamenti ritmici e miglioramenti nella condotta della voce, testimoniando un lavoro ancora attivo del compositore sul testo.

Un’altra categoria è costituita dai *manuscripts destinés à la gravure*, quelli che nel lessico filologico entrato in uso anche in Italia prendono il nome di *Stichvorlage*. Si tratta di partiture autografe inviate agli editori come modello per la stampa, solitamente redatte, nel caso di Debussy, su un tipo di carta dalla grammatura più forte, di formato più grande e caratterizzate dall’utilizzo di matite e inchiostri di colori diversi.¹¹⁵ Come sottolinea Delécluse, le cancellature che si trovano su questi documenti sono le più preziose, poiché testimoniano che Debussy non aveva sempre la coscienza del grado di completamento della sua opera nel momento in cui ci stava lavorando.¹¹⁶ Un caso di questo tipo si riscontra ancora una volta nel dossier genetico di *En sourdine*, in particolare facendo riferimento alle partiture tramandate dal ‘Manoscritto Jobert’ e dal ‘Manoscritto Lehman’ (cfr. § 1.1.4, p. 19).

Vanno menzionate, infine, le *épreuves corrigées*, ovvero delle bozze di stampa su cui Debussy continuava ad apportare delle modifiche, e l’*exemplaire personnel corrigé*, una copia personale della partitura stampata su cui il compositore continuava a lavorare, anche a distanza di qualche anno dalla sua pubblicazione. Soprattutto per quest’ultima categoria, si potrebbe ritrovare una tipologia simile nel caso beethoveniano, in particolare negli *Handexemplare*. Questi, infatti, erano delle copie personali del compositore di edizioni già immesse nel mercato, su cui lui continuava a ritoccare alcuni dettagli, ma senza che l’editore apportasse necessariamente quelle modifiche. Appartengono alla categoria delle *épreuves corrigées* le bozze di stampa della *Fantasie per pianoforte e orchestra* (cfr. § 1.1.5, p. 22); un esempio di *exemplaire personnel corrigé*, invece, è costituito dalla partitura personale di *Sirènes*, le cui annotazioni si collocano in momenti diversi della storia dell’opera (cfr. § 1.1.5, p. 21).

È importante sottolineare che la funzione dei manoscritti non è sempre stabile: non è raro, infatti, che un manoscritto non si attenga strettamente alla sua funzione principale, o comunque

¹¹⁴ DELÉCLUSE 2026, p. 68.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

iniziale, e che la cambi nel corso del lavoro compositivo.¹¹⁷ A questo proposito, Delécluse cita l'esempio del manoscritto di *En blanc et noir*,¹¹⁸ una *mise au net* che precede di poco la realizzazione del *manuscrit destiné à la gravure*, all'interno del quale solo il secondo movimento presenta numerose cancellature. Quest'ultime, dunque, sono più tarde rispetto alla compilazione generale del documento, come provano diverse lettere che Debussy inviò al suo editore.¹¹⁹ Un caso limite, invece, è rappresentato dalla *Sonata per flauto, viola e arpa*, i cui manoscritti non presentano alcuna traccia di cancellature.¹²⁰

¹¹⁷ DELÉCLUSE 2026, p. 66.

¹¹⁸ F-Pn ms. 22742.

¹¹⁹ DELÉCLUSE 2026, p. 67.

¹²⁰ *Ivi*, p. 65.

1.3 Il processo creativo di Claude Debussy

Nelle sue conversazioni e nelle lettere agli amici, Debussy parla molto poco del suo approccio alla scrittura di un nuovo brano. In un'intervista per il *New York Times* del 1910, sostiene:

I do not know how I compose. ... I don't think any composer knows how he does it. If he says he does, it seems to me he must be deluding himself. I know I could never describe the process. There are days and weeks and often months that no ideas come to me. No matter how much I try I cannot produce work that I am satisfied with. They say some composers can write, regularly, so much music a day – I admit I cannot comprehend it. Of course, I can work out the instrumentation of a piece of music at almost any time, but as for getting the theme itself – that I cannot do. I have tried it. I have forced myself to work when I felt least like it, and I have done things which did not seem so bad at the time. I would let those compositions lie for a couple of days. Then I would find they were only fit for the waste basket.¹²¹

La scrittura di una nuova opera non segue mai un percorso lineare. Inoltre, le pratiche compositive di Debussy erano piuttosto eterogenee. Ciononostante, in questo paragrafo si tenterà di ricostruire il processo creativo del compositore sulla base degli studi condotti finora.

1.3.1 Fase iniziale

1.3.1.1 Annotazioni verbali preliminari

In un articolo del 2022, poi confluito nella sua monografia di recente pubblicazione, François Delécluse sostiene che il processo creativo di Debussy prevedeva frequentemente una fase preliminare in forma verbale, che precedeva qualsiasi annotazione musicale vera e propria.¹²² Seppur prive di un alto grado di definizione, queste annotazioni consentivano al compositore di avere una visione generale della sua nuova opera, pensata spesso come un insieme di più brani. Le precedenti affermazioni emergono dai due casi esaminati da Delécluse, le cui prime idee in forma verbale si trovano nella corrispondenza epistolare del compositore, dove egli allude a titoli, organico o genere da adottare nelle future composizioni.

¹²¹ “*Debussy Discusses Music and His Work*”, *The New York Times*, 26 giugno 1910, pts. 3-4, p. 5. Traduzione: «Io non so come compongo. ... Credo che nessun compositore sappia come fa. Se dice di saperlo, mi sembra che si stia illudendo. Io so che non potrei mai descrivere il [mio] processo [di scrittura]. Ci sono giorni e settimane e spesso mesi in cui non mi viene in mente nessuna idea. Non importa quanto possa provare, non riesco a produrre un lavoro di cui essere soddisfatto. Si dice che alcuni compositori riescano a scrivere, regolarmente, molta musica ogni giorno, ammetto che non riesco a comprenderlo. Certamente, io riesco a lavorare alla strumentazione di un brano musicale quasi in qualsiasi momento, ma per quanto riguarda l'ottenimento del tema stesso, quello no. Ci ho provato. Mi sono sforzato di lavorare quando non me la sentivo e ho prodotto cose che non sembravano così male in quel momento. Ho lasciato stare quelle composizioni per qualche giorno. Poi ho realizzato che andavano bene solo per il cestino dei rifiuti».

¹²² DELÉCLUSE 2022, p. 213, ripreso in DELÉCLUSE 2026, p. 129.

Un primo caso è quello relativo alle *Images*, oggi pubblicate come due serie distinte, una per pianoforte e una per orchestra, ma che inizialmente erano state concepite come un unico ciclo, comprendente una prima serie per pianoforte a due mani e per due pianoforti e orchestra e una seconda serie per pianoforte a due mani. Questo primo progetto verbale si trova nel contratto che Debussy stipula con l'editore Durand nel 1903, in cui si nota anche come questo sia rimasto incompleto, dal momento che gli ultimi tre brani della seconda serie, a differenza di tutti gli altri, non presentano alcun titolo (cfr. Fig. 2).¹²³ Un caso simile è quello delle *Sonates pour divers instruments*, che nel progetto compositivo iniziale erano concepite come un ciclo unitario. La prima testimonianza è proprio di tipo verbale, all'interno di una lettera del compositore a Durand del 1915.¹²⁴

<u>IMAGES</u>			
Douze pièces pour piano à 2 mains et à 2 pianos à 4 mains, ou orchestre			
<u>1^{re} Série</u>		<u>2^e Série</u>	
I Reflets dans l'Eau	] 2/m[ains]	I Cloches à travers les feuilles	] 2/m
II Hommage à Rameau		II Et la lune descend sur le temple qui fut	
III Mouvements		III Poissons d'or	
IV Ibéria	] 2 P ^{os} et orch.	IV	
V Gigue triste		V	
VI Rondes		VI	

Fig. 2 – Contratto con Durand; pubblicata in DELÉCLUSE 2022, p. 214.

Negli esempi presentati, in particolare per le *Images*, si può concludere che per Debussy, evidentemente, il titolo fosse importante nella fase di progettazione di un nuovo brano, in quanto evocativo di quella che sarebbe stata la sua veste sonora. Il titolo *Iberia*, per esempio, allude già ad un'ambientazione sonora, ritmica e armonica tipicamente ispanica; nel caso degli *Études per pianoforte*, ciascun titolo allude alla difficoltà tecnica specifica prevista in ogni studio. I titoli, infatti, secondo l'interpretazione fornita da Delécluse, hanno una duplice funzione: da un lato rappresentano il ricordo poetico o l'impressione visuale che ha suscitato quell'idea musicale, dall'altro sono il segno di un'emozione che il compositore ha provato e verso cui vuole condurre anche l'ascoltatore.¹²⁵

¹²³ DEBUSSY 2005, contratto con Jacques Durand dell'8 luglio 1903, pp. 748-749.

¹²⁴ *Ivi*, lettera a Jacques Durand del 22 luglio 1915, p. 1912.

¹²⁵ DELÉCLUSE 2022, p. 217; si segnala inoltre BRUHN, SIGLIND, *Images and Ideas in Modern French Piano Music. The Extra-Musical Subject in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen*, Pendragon Press, Stuyvesant, 1997.

1.3.1.2 Primi schizzi musicali

La maggior parte dei documenti su cui il compositore ha messo per iscritto le sue prime idee musicali è stata distrutta. Una lettera della moglie Emma ad Arthur Hartmann sembra confermare questa idea: «Lorsque mon bien-aimé mari a dû être opéré en décembre 1915 — il est resté des heures à déchirer tous ces bouts de papier si précieux, où quelquefois il jetait une pensée musicale. [...]».¹²⁶ Questa testimonianza, poi, può essere messa in relazione con un'affermazione dello stesso Debussy: «Après ma mort, on ne trouvera pas une note de moi, je détruis tout ce qui ne me satisfait pas».¹²⁷ Va inoltre considerata una testimonianza di Marguerite Vasnier, la cui famiglia Debussy frequentò da giovane, secondo cui il compositore fosse solito mettere per iscritto la sua musica solo dopo lunghe sessioni di improvvisazione al pianoforte.¹²⁸ Di questa pratica, per forza di cose, non si può condurre un'analisi in prospettiva genetica, ma bisogna comunque prenderla in considerazione, in quanto parte fondamentale del processo compositivo.¹²⁹

Dai pochi materiali pervenuti è emerso che, come per altri compositori, l'idea musicale, seppur frammentaria e in uno stato ancora embrionale, non è mai semplice materiale melodico, ma qualcosa di più complesso, che racchiude anche aspetti armonici, ritmici e timbrici: per esempio le trasformazioni di scale sono idee musicali, ma non costituiscono materiale melodico.¹³⁰ Inoltre, questa idea non è sempre necessariamente frutto esclusivo della sua invenzione. Spesso Debussy attinge da composizioni altrui o riutilizza dei materiali usati in precedenza o mai sviluppati in opere complete.¹³¹ Un esempio è ottenuto dai materiali per *Morceau de concours*, un breve brano pianistico scritto a partire da due frammenti di una precedente opera mai conclusa, *Le Diable dans le beffroi*. Linda Cummins dimostra come, per la composizione di *Morceau* Debussy abbia ricopiato esattamente due passaggi dal quaderno F-Pn ms. 20634, contenente gli unici schizzi sopravvissuti per *Le Diable*, operando solo qualche piccola modifica, in particolare nella sezione di collegamento tra un frammento e l'altro e nell'aggiunta di una coda finale.¹³² La composizione, pertanto, si poteva basare anche sull'elaborazione di materiali preesistenti e sulla loro trasformazione in un brano nuovo e originale. In aggiunta, le prime idee musicali appuntate non sempre corrispondono a una 'cellula'

¹²⁶ DEBUSSY 2005, lettera di Emma Debussy ad Arthur Hartmann non datata, p. 1960, n. 2, traduzione: «Quando il mio amato marito dovette essere operato nel dicembre 1915, passò ore a strappare quei preziosi pezzetti di carta su cui annotava pensieri musicali. [...]».

¹²⁷ Affermazione riportata in VALLERY-RADOT, LOUIS-PASTEUR, *Claude Debussy. Souvenirs*, in *Revue des deux mondes*, vol. 8, n. 45, p. 401, traduzione: «Dopo la mia morte non si troverà nessuna mia annotazione, io distruggo tutto ciò che non mi soddisfa».

¹²⁸ VASNIER 1926, p. 19.

¹²⁹ DELÉCLUSE 2026, p. 437.

¹³⁰ DELÉCLUSE 2022, p. 220.

¹³¹ *Ivi*, p. 222.

¹³² CUMMINS 2006, pp. 130-131.

da cui sviluppare il brano, ma possono riferirsi anche a punti culminanti, spesso collocati in sezioni decentrate nella stesura finale.¹³³

Una dimostrazione di ciò si riscontra ancora una volta attraverso il lasciapassare per Angers, in particolare se si fa riferimento agli schizzi per il *Finale* della *Sonata per violoncello e pianoforte* (cfr. Fig. 3).¹³⁴ Queste battute, infatti, non andranno a confluire, nella stesura finale, all'inizio del movimento, come ci si potrebbe aspettare da un'idea tematica, ma più avanti (bb. 45-48), in corrispondenza della sezione di sviluppo del tema principale. Ciononostante, questo sviluppo è stato composto prima della stesura del tema stesso: la prima idea a cui Debussy dà forma, pertanto, non è il tema, ma un punto culminante di una sezione che ancora non esisteva.¹³⁵ Questa idea iniziale, quindi, non rappresenta una cellula da cui si svilupperà il resto del movimento, ma un punto di arrivo ben chiaro nella mente di Debussy, che orienterà l'intera composizione verso quella direzione.

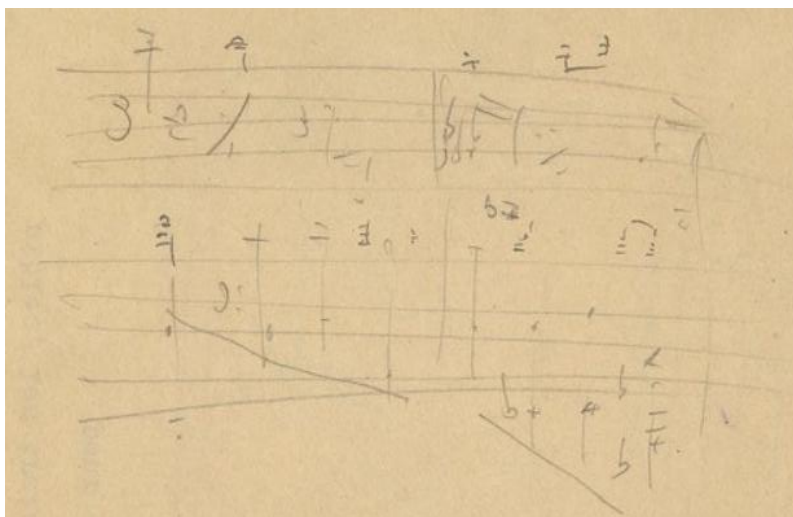


Fig. 3 – F-Pn N. La. 32 (bis) (9): *brouillon* per il *Finale* della *Sonata per violoncello e pianoforte*.

Il contenuto del lasciapassare per Angers, così come quello di altri testimoni quali i manoscritti F-Pn N. La 32 (66) e (67) conservati alla Bibliothèque nationale de France, nella tassonomia proposta da Delécluse, afferiscono alla categoria testuale dei *brouillons*, solitamente non redatti su un supporto materiale specifico, ma su qualsiasi foglio a portata di mano del compositore. Come già evidenziato (cfr. § 1.2, pp. 24-25), essi avevano una funzione di ‘memorandum’ e, pertanto, ospitavano al loro interno delle nuove idee musicali in uno stato ancora embrionale. Una volta ricopiati per essere elaborati e sviluppati, però, diventavano inutili. Per questo motivo, Debussy li distruggeva oppure li

¹³³ DELÉCLUSE 2026, p. 221, 232.

¹³⁴ F-Pn N. La. 32 (bis) (9).

¹³⁵ DELÉCLUSE 2022, pp. 232-234.

riutilizzava sul *verso* per altri progetti.¹³⁶ Gli esemplari pervenuti, infatti, sono in numero decisamente esiguo.

1.3.2 Fase intermedia

Il passaggio dagli schizzi alla stesura completa e definitiva non è mai diretto. Come molti altri compositori, Beethoven in primis, anche Debussy doveva ‘lottare’ per raggiungere un risultato che lo soddisfacesse. Secondo Delécluse, i materiali più interessanti per uno studio di tipo genetico sono proprio quelli che si collocano in questa fase del processo di scrittura, poiché rivelano informazioni importanti anche sulle tecniche e sulle strategie di composizione di Debussy, soprattutto nei casi in cui faceva fatica ad andare avanti.¹³⁷ Egli indica gli *ébauches continues* e le *mises au net* come tipologie testuali successive, condotte prevalentemente sui quaderni e su fogli sciolti (cfr. §§ 1.1.2 e 1.1.3, pp. 10-18).

Molti dei contributi dedicati a questa fase riguardano le stesure intermedie del *Pelléas et Mélisande*, l'unica composizione per il teatro musicale completata e pubblicata dal compositore. David A. Grayson, in particolare, ripercorrendo la genesi dell'opera, sottolinea come i manoscritti pervenuti testimoniano la composizione di una prima versione dell'opera in due fasi: quella rappresentata dagli ‘schizzi preliminari’ e quella rappresentata dalle ‘particelle’.¹³⁸ Nel primo caso la musica è annotata su due pentagrammi, a volte con l'aggiunta di righe ulteriori e con l'uso di matite colorate. Il passaggio alle particelle, poi, prevedeva delle importanti operazioni di rifinitura e revisione, con interventi del compositore anche dopo che questa era stata ultimata. Qui la musica per l'orchestra viene riportata su tre pentagrammi, per facilitare la differenziazione tra le singole linee strumentali, sebbene non sempre si trovino indicazioni di strumentazione, poiché in alcuni passaggi erano già chiare nella mente del compositore.¹³⁹

Dalle analisi proposte dai contributi passati in rassegna, emergono alcune caratteristiche comuni ai manoscritti che testimoniano una fase intermedia di elaborazione del testo. Nella maggior parte dei casi, la musica contenuta al loro interno è scritta su due o tre pentagrammi, testimonianza di una scrittura che, a seconda dei casi, si ferma a una prima idea abbozzata oppure raggiunge un livello più avanzato. Fanno eccezione i tre casi studiati da Marie Rolf (cfr. § 1.1.3, p. 17), dove la musica è articolata su quattro o cinque pentagrammi, una misura comunque ridotta se si pensa all'organico orchestrale completo. In tutti i casi, comunque, Debussy ha deciso di utilizzare quasi esclusivamente il *recto* delle pagine, molto probabilmente a causa della bassa qualità della carta adoperata: poiché il

¹³⁶ DELÉCLUSE 2026, p. 66.

¹³⁷ *Ivi*, p. 77.

¹³⁸ GRAYSON 1998, p. 37.

¹³⁹ GRAYSON 1989, pp. 283-286.

compositore era solito utilizzare l'inchiostro per vergare il testo principale, il *verso* di ogni pagina sarebbe stato compromesso dalle tracce e dalle sbavature rimaste impresse. Le correzioni, invece, avvenivano prevalentemente con matite e, a volte, inchiostri colorati (cfr. Fig. 4). La scrittura è tendenzialmente abbastanza chiara, nonostante la rapidità di compilazione del manoscritto, e rivela l'uso privato che esso doveva avere, dal momento che la notazione è sempre incompleta e il testo ricco di correzioni e varianti. Inoltre, il livello di dettaglio è variabile: a volte, sono presenti delle indicazioni di strumentazione molto precise, a volte queste informazioni sono del tutto assenti.



Fig. 4 – F-Pn ms. 1206 ('Manoscritto Bréval'): estratto da p. 10 recto.

In questa fase, un aspetto fondamentale nel processo di scrittura è rappresentato dalla tecnica della trasformazione tematica, che gli permetteva di avere una visione più generale dell'opera che stava componendo. Appaiono particolarmente emblematiche le diverse 'note di regia' che si trovano nei testimoni, come l'indicazione secondo cui il tema avrebbe dovuto essere 'varié et développé'.¹⁴⁰ Altrettanto frequente è la presenza di metatesti espliciti, come indicazioni di ripetizione (*répéter* o *bis*), indicazioni di rivalutazione di un elemento cancellato (*oui*) e, più raramente, commenti programmatici (cfr. Fig. 5).¹⁴¹

¹⁴⁰ DELÉCLUSE 2026, p. 122.

¹⁴¹ *Ivi*, pp. 77-78.

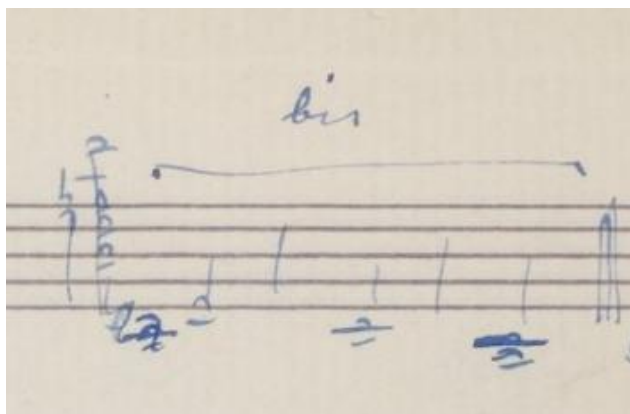


Fig. 5 – F-Pn ms. 17726 (*Petit cahier rouge*): estratto da p. 40 recto.

Un'altra caratteristica che si riscontra nei manoscritti afferenti a questa fase compositiva è la presenza della data di composizione. Debussy era abbastanza preciso nella datazione, a tal punto da inserire spesso anche l'orario esatto in cui aveva completato il lavoro. Per esempio, lo *short score* di *La Mer* è datato al 5 marzo 1905 alle sei di sera.¹⁴² Non si trovano, invece, indicazioni relative alle tonalità, ai raddoppi di ottava e altri dettagli di ritmo e texture, poiché erano tutti elementi molto chiari nella sua mente e non richiedevano pertanto una messa per iscritto. Inoltre, nei passaggi scritti più frettolosamente, non è raro che sia annotata solo la melodia, oppure la melodia con una linea di basso, oppure ancora la melodia con un'armonizzazione per blocchi di accordi. Anche in questo caso, trattandosi di sezioni scritte velocemente, Debussy economizzava i tempi non scrivendo tutto ciò che per lui era implicito.¹⁴³

Uno degli aspetti più interessanti è dato dalle diverse modalità di cancellazione messe in atto dal compositore. Come emerso dal gruppo di composizioni studiate da Delécluse,¹⁴⁴ Debussy non cancellava sempre allo stesso modo, ma si basava sul tipo di carta o strumento scrittoria che stava usando e sull'importanza della correzione che voleva apportare. All'interno della sua monografia, lo studioso elenca alcune tipologie di cancellazione: si possono distinguere casi in cui la cancellazione è talmente fitta da non rendere più visibile l'elemento cancellato e altri in cui il testo è ancora leggibile poiché il segno di cancellazione è meno invasivo. Vanno distinte poi le cancellazioni che riguardano solo un elemento specifico, come può essere un valore ritmico, e quelle relative a intere battute.¹⁴⁵

Questi testimoni forniscono anche molte informazioni sul metodo di orchestrazione e strumentazione. Si trovano spesso istruzioni precise sullo strumento a cui affidare una specifica linea melodica accanto alla sua prima apparizione, direttamente sul pentagramma. Altre volte si hanno

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ivi*, p. 563.

¹⁴⁴ In particolare: gli *Études* per pianoforte, il secondo movimento di *En blanc et noire*, la *Sonata per violoncello e pianoforte* e la *Sonata per violino e pianoforte*.

¹⁴⁵ DELÉCLUSE 2026, pp. 80-81.

indicazioni più generiche, come ‘bois’ o ‘cordes’.¹⁴⁶ Stando alla ricostruzione di Marie Rolf, solitamente queste indicazioni venivano vergate con matite e inchiostri colorati, poiché inseriti in un secondo momento. È possibile immaginare che Debussy avesse a portata di mano un certo numero di inchiostri e matite colorate sulla propria scrivania, dal momento che entrambi sono usati frequentemente (cfr. Fig. 4). Probabilmente, le indicazioni di orchestrazione e strumentazione venivano aggiunte immediatamente dopo la scrittura del testo in questione, oppure più tardi, dopo aver completato l'intera partitura.¹⁴⁷ Per esempio, nella partitura di *La Mer* si trova a margine una vera e propria lista di tutti gli strumenti che sarebbero serviti per un particolare movimento. Nella stessa, poi, si è notato come i piani per la strumentazione fossero sempre quasi completi nelle sezioni iniziali e finali dei vari movimenti e più sparsi nelle sezioni interne.¹⁴⁸ Occasionalmente, però, capita di trovarne alcune scritte con lo stesso inchiostro delle note, implicando dunque un rapporto di simultaneità tra la redazione del testo musicale principale e quella della strumentazione.¹⁴⁹

Un elemento centrale nel processo creativo di Debussy è la sua capacità di scelta di fronte a problemi di composizione o a delle alternative. La scelta poteva avvenire per ragioni di ordine pratico, come nel caso della *Sonata per violino e pianoforte* in cui alcuni passaggi sono stati trasformati per essere eseguiti più facilmente, oppure poteva essere presa per alleggerire l'opera da elementi superflui, che non si aggregavano bene tra di loro e che andavano ad alterare l'equilibrio generale del brano.¹⁵⁰ Debussy sosteneva infatti che tramite queste revisioni si sforzasse di rendere la sua arte più libera, semplice e naturale. Questa abitudine di ritornare costantemente sulle proprie opere faceva sì, poi, che il compositore accumulasse tutta una serie di ritardi. Molta della sua corrispondenza con gli editori, infatti, è spesso una scusa per non aver completato un particolare lavoro per mesi o, a volte, per anni.¹⁵¹ Basti pensare al caso del *Pelléas et Mélisande*, concluso nella sua prima versione in circa due anni, dal 1893 al 1895, per poi essere eseguita e pubblicata quasi dieci anni dopo, nel 1902. Certamente, però, era anche in grado di scrivere molto velocemente, soprattutto se messo sotto pressione. Per esempio, quando si rese conto che gli interludi del *Pelléas* erano troppo brevi per permettere i cambi di sceneggiatura, Debussy non ebbe nessun problema ad estenderli nell'arco di pochissimi giorni.¹⁵²

Una volta pervenuto a una prima stesura completa della sua opera, poi, appare chiaro che Debussy fosse meno interessato all'invenzione e ponesse maggiore attenzione a una rifinitura

¹⁴⁶ ROLF 1984, p. 547.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 54.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 547.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ DELÉCLUSE 2026, p. 114.

¹⁵¹ ROLF 1984, p. 545.

¹⁵² *Ivi*, p. 546.

meticolosa di un testo sostanzialmente già definito. Il processo di controllo e revisione poteva avvenire a livello di dettagli, come nel caso di *De rêve* (cfr. 1.1.4, p. 20), oppure poteva portare a una vera e propria rielaborazione totale del brano, come avviene per *Colloque sentimental*, in cui la seconda versione è a tutti gli effetti una ricomposizione dell'intero brano (cfr. 1.1.4, p. 20).

1.3.3 Fase finale

Dall'analisi di vari documenti pervenuti e studiati in diversi contributi, emerge che spesso Debussy avesse dei problemi nel portare a termine la composizione delle sue opere.¹⁵³ Questa difficoltà è esplicitata anche nella sua corrispondenza ed era comune a diversi compositori di quel periodo, come Gabriel Fauré o Henri Dutilleux.¹⁵⁴ Lo stesso Debussy percepiva questa situazione come un problema, tanto da definirla una «maladie de ceux qui ne peuvent pas finir».¹⁵⁵ Una delle cause di questa 'malattia' va individuata nel suo estremo perfezionismo, che lo portava a ritornare spesso su quanto aveva scritto, generando, a volte, un vero e proprio ostacolo per la scrittura.

A volte la difficoltà non riguardava necessariamente la conclusione dell'intero brano, ma anche di un solo movimento. Basti pensare al *Finale* della *Sonata per violino e pianoforte*. Gli schizzi per questo movimento sono i più numerosi: figurano infatti nei due quaderni di schizzi dedicati alla *Sonata*¹⁵⁶ e in alcuni fogli di schizzi (cfr. §§ 1.1.2, p. 10; 1.1.3, p. 14).¹⁵⁷ Si capisce, quindi, che la composizione di questo movimento finale sia stata particolarmente ostica per Debussy e che, pertanto, abbia richiesto un maggior numero di schizzi e di cancellature nei manoscritti. Dalle sue stesse affermazioni, infatti, emerge che il compositore facesse più fatica negli *explicit*, ovvero code, riesposizioni e, in generale, ogni sezione che marca una conclusione.¹⁵⁸ Inoltre, le difficoltà maggiori erano poste dagli ultimi movimenti di brani costruiti in forma ciclica, come si vedrà più avanti nel caso del *Quatuor* (cfr. § 3.3.7, pp. 126-128).¹⁵⁹

Ci sono anche casi in cui la scrittura di alcune opere non ha posto questo stesso tipo di problema, come quella del *Pelléas et Mélisande*, composta a più riprese tra il 1893 e il 1895.¹⁶⁰

Secondo Delécluse, questa difficoltà compositiva è strettamente connessa a una certa resistenza di natura psicologica. In una lettera a Pierre Louÿs, Debussy esterna i suoi sentimenti durante la scrittura del *Pelléas*, sostenendo che «[...] finir une oeuvre, n'est-ce pas un peu comme la

¹⁵³ In particolare: HERLIN 1990; ROLF 1984; RAUSS 1989; DELÉCLUSE 2021; DELÉCLUSE 2026.

¹⁵⁴ DELÉCLUSE 2026, p. 357.

¹⁵⁵ DEBUSSY 2005, lettera ad André Caplet del 19 novembre 1912, p. 1557. Traduzione: «malattia di coloro che non riescono a finire».

¹⁵⁶ BnF, F-Pn ms. 15380 e F-Pn ms. 17726 (*Petit cahier rouge*).

¹⁵⁷ BnF, F-Pn ms. 17678 e un lotto di fotocopie provenienti dalla collezione di Madame de Tinan.

¹⁵⁸ Si menziona a titolo di esempio la già citata lettera ad André Caplet del 19 settembre 1912, cfr. n. 152.

¹⁵⁹ DELÉCLUSE 2026, pp. 361-362.

¹⁶⁰ GRAYSON 1998.

mort de quelqu'un qu'on aime? [...]».¹⁶¹ L'opera musicale, dunque, viene personificata dal compositore ed è percepita come 'in vita' durante il processo di scrittura e come 'morta' nel momento in cui viene ultimata. Questo fa sì che il suo completamento venga vissuto come un 'atto doloroso di separazione' e che, quando l'opera è conclusa, qualcosa si svela per il pubblico, ma al contempo qualcos'altro si chiude per il compositore.¹⁶²

Si deve anche tenere conto che, stando alla ricostruzione di Delécluse, per Debussy un'opera non era mai percepita come un oggetto del tutto concluso, come dimostra la genetica post-editoriale di molte sue composizioni. Questo spiega come mai la pubblicazione di un'opera, e quindi il suo passaggio dalla sfera privata a quella pubblica, non comportasse un'effettiva interruzione degli interventi del compositore.¹⁶³ Un caso significativo in questo senso è costituito dai *Nocturnes*, in particolare *Sirènes*, i cui testimoni musicali abbondano di cancellazioni, riscritture, ripensamenti e aggiustamenti di vario tipo, distribuiti in diversi periodi della vita di Debussy (cfr. § 1.1.5, p. 21).¹⁶⁴ Questo fenomeno, tuttavia, non deve sorprendere: anche in letteratura sono numerosi i casi di scrittori che hanno continuato a correggere le proprie opere dopo la pubblicazione. Proprio per questo motivo, la genetica post-editoriale è diventata un campo di studi particolarmente importante per comprendere il loro processo creativo.¹⁶⁵

Considerando i casi analizzati nei singoli contributi, si nota che gli interventi 'finali' del compositore sulle proprie opere potevano essere di natura eterogenea. Ci sono casi, come quello di *De rêve*, in cui la revisione consisteva in un semplice aggiustamento di qualche dettaglio; altri in cui Debussy ha redatto una vera e propria seconda versione del brano, come per *Colloque sentimental* (cfr. § 1.1.4, p. 20). Altre tipologie di interventi, invece, rientrano nella già citata 'genetica post-editoriale'. Si segnalano a titolo di esempio i casi di *Sirènes*,¹⁶⁶ del *Quatuor*¹⁶⁷ e della *Fantasie per pianoforte e orchestra*.¹⁶⁸

¹⁶¹ DEBUSSY 2005, lettera a Pierre Louÿs del 22 gennaio 1895, p. 238. Traduzione: «Terminare un'opera non è un po' come la morte di qualcuno che si ama?».

¹⁶² DELÉCLUSE 2026, p. 359.

¹⁶³ *Ivi*, p. 115.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 116.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ HERLIN 1988-1989.

¹⁶⁷ Si vedano BnF, Rés. Vmb. 70 e l'esemplare conservato presso Royamont, François Lang Library.

¹⁶⁸ DAVIDIAN 1993.

1.3.4 Considerazioni finali

Alla luce di quanto esposto, i contributi presentati in questo stato dell'arte si sono rivelati fondamentali per la comprensione del processo creativo di Debussy. Sebbene ciascuno di essi si sia focalizzato su aspetti diversi della questione, tutti hanno contribuito a smentire l'affermazione di Robert Godet. L'immagine che emerge, infatti, non è quella di un compositore che scrive esclusivamente per ispirazione, ma di un artista che sperimenta, cancella, riprova, non si accontenta dei risultati ottenuti, 'lotta' per raggiungere il proprio obiettivo e, alla fine, a volte riesce, a volte no. Questo quadro è stato confermato e approfondito ulteriormente dalla ricerca degli ultimi anni, che, pur concentrandosi su aspetti molto specifici, ha aperto la strada a riflessioni più ampie.

Proprio in questa direzione si muove la monografia di François Delécluse, ad oggi il contributo più aggiornato sulla ricerca genetica debussiana.¹⁶⁹ Riprendendo e aggiornando la sua tesi di dottorato discussa nel 2018 presso l'Université de Lyon, Delécluse analizza il dossier genetico di quattro composizioni tarde di Debussy, scelte per l'abbondanza delle tracce del lavoro creativo del compositore: gli *Études* per pianoforte, il secondo movimento di *En blanc et noire*, la *Sonata per violoncello e pianoforte* e la *Sonata per violino e pianoforte*. Attraverso l'analisi dei vari testimoni, l'autore dimostra la ricorrenza di determinati procedimenti compositivi, sostenendo l'idea secondo cui essi, in questo periodo, costituissero dei metodi di lavoro usati consapevolmente e ripetutamente per costruire le frasi musicali, per trovare il giusto decorso armonico e per elaborare la forma del brano. Delécluse, infatti, sottolinea che all'inizio del Novecento non si era assistito ancora alla nascita di discorsi teorici sui metodi di composizione, come avverrà nella seconda metà del secolo, ma i compositori operavano sulla base del 'mestiere' appreso in Conservatorio e dell'intuizione creativa. Il fatto che Debussy operasse secondo delle tecniche ben precise, studiate e usate consapevolmente e sistematicamente, rappresenta dunque una singolarità in quello specifico contesto storico-musicale. La terza parte del libro approfondisce queste tecniche compositive a partire dall'analisi degli schizzi delle quattro opere selezionate, in particolare: ellissi e interpolazione, duplicazione e variazione e trasformazione armonica e ritmica.

Nonostante questi grandi progressi della ricerca, la mancata risoluzione di alcuni problemi dipende ancora, in molti casi, dalla mancanza di documenti e testimonianze. Una lacuna significativa nel panorama degli studi debussiani è costituita anche dall'assenza di edizioni genetiche vere e proprie. A differenza di quanto realizzato per altri importanti compositori, in primis Beethoven, la letteratura dedicata a Debussy vanta due edizioni in facsimile e un gran numero di contributi, articoli e pubblicazioni focalizzati su singoli casi studio, spesso legati a una fonte specifica, ma manca ancora di un'edizione interamente dedicata alla pubblicazione e all'analisi sistematica dei suoi materiali

¹⁶⁹ DELÉCLUSE 2026.

preparatori.¹⁷⁰ Questo genere di edizioni potrebbe rivelarsi fondamentale per il futuro della ricerca. All'interno degli articoli, infatti, gli studiosi si occupano di casi isolati, a volte non discutendo tutte le annotazioni presenti nel testimone preso in esame; al contrario un'edizione analizza ogni singolo aspetto. Inoltre, le edizioni genetiche, se condotte per singole unità codicologiche, permettono di comprendere a fondo anche la funzione svolta dai singoli testimoni. Questo permetterebbe di far luce su determinate prassi lavorative ricorrenti, garantendo quindi una conoscenza sempre più approfondita del processo creativo di Debussy.

È proprio a questa lacuna che il presente lavoro di tesi intende rispondere, proponendo una trascrizione integrale del quaderno preso in esame, che renda accessibili gli schizzi vergati al suo interno, accompagnata da uno studio genetico degli stessi.

¹⁷⁰ Per le edizioni in facsimile si veda in particolare DEBUSSY 1989 (*Études pour le piano*) e DEBUSSY 1977 (*Pelléas et Mélisande*).

CAPITOLO 2: IL QUADERNO F-PN MS. 20632 (2)

2.1 Descrizione codicologica del quaderno

Il manoscritto preso in esame consiste in un piccolo quaderno conservato presso la Bibliothèque nationale de France di Parigi, dove è registrato con la segnatura F-Pn ms. 20632 (2). Il documento reca l'indicazione 'Carnet d'esquisses diverses' ed è attribuito a Claude Debussy, con una datazione al 1892. Proveniente dalla collezione André Meyer, fu acquisito dalla Bibliothèque nationale de France nel 1986 insieme a un secondo quaderno, oggi identificato con la segnatura F-Pn ms. 20632 (1).¹⁷¹

La seguente descrizione codicologica si basa su uno studio del manoscritto condotto 'da remoto', sulla base della sua riproduzione digitale disponibile su Gallica, la biblioteca digitale della Bibliothèque nationale de France.¹⁷² Esistono già delle sintetiche descrizioni del quaderno, contenute all'interno degli articoli di Denis Herlin e François Delécluse relativi agli schizzi in esso conservati,¹⁷³ tuttavia esse non presentano un'analisi approfondita. Alcune informazioni, invece, sono state gentilmente fornite dalla Bibliothèque nationale de France stessa.

Di formato oblungo e dimensioni ridotte (12 x 15,5 cm), il quaderno si configura come un taccuino tascabile.¹⁷⁴ È conservato, insieme al secondo quaderno, all'interno di una custodia di cuoio nero, su cui è inciso in oro il marchio del produttore: 'Rotival, meilleur ouvrier de France, 34? rue de Turenne, Paris'.¹⁷⁵ La copertina esterna originale, in pelle nera con bordo dorato, è rivestita internamente con carta marmorizzata nei colori bordeaux, giallo, blu e bianco.

Il manoscritto è composto da trentaquattro fogli rilegati in tre fascicoli. La legatura è realizzata con una cucitura a sei punti d'entrata. La carta di cui si compone è carta velina.¹⁷⁶

All'inizio e alla fine del manoscritto, prima delle pagine pentagrammate, sono presenti dei fogli di guardia con funzione protettiva, esclusi dalla numerazione e recanti annotazioni verbali e numeriche a matita. Di quest'ultime non è chiara la funzione. È probabile che non siano autografe, dal momento che la grafia sembra essere diversa da quella di altre annotazioni verbali contenute all'interno del quaderno. Potrebbe trattarsi di annotazioni apposte in un momento successivo, da chi è entrato in possesso del quaderno, oppure contemporanee al compositore. Internamente si compone di sessantotto pagine, che recano una numerazione scritta da una mano sconosciuta, collocata nell'angolo esterno in alto. Ciascuna pagina contiene una linea orizzontale in alto e sei pentagrammi

¹⁷¹ HERLIN 1990, p. 23.

¹⁷² <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53246635t> (consultato il 23 luglio 2026).

¹⁷³ In particolare: HERLIN 1990, HERLIN 1997 e DELÉCLUSE 2021.

¹⁷⁴ DELÉCLUSE 2021, p. 218.

¹⁷⁵ Informazione fornita dalla BnF.

¹⁷⁶ Informazione fornita dalla BnF.

tracciati in maniera non regolare. Lo stato di conservazione del quaderno è buono, sebbene esso presenti inevitabili segni di invecchiamento, quali l'ingiallimento della carta e una generale usura della copertina.

Dopo una prima fase di utilizzo convenzionale del quaderno, Debussy decise di capovolgerlo e di riprenderne la compilazione a partire dalla fine.¹⁷⁷ Il documento, pertanto, appare diviso in due parti: la prima comprende le pp. 1-10, la seconda le pp. 45-68, che nel normale verso di lettura del quaderno appaiono capovolte. La sezione centrale, invece, nello specifico le pp. 11-44, è costituita da fogli lasciati in bianco. Rimangono prive di annotazioni anche le pagine 48-54 e 57, appartenenti alla seconda parte del quaderno. Questa bipartizione trova fondamento nel contenuto delle annotazioni in esso vergate. All'interno della prima parte, in particolare alle pp. 1-3 e 8-10, si trovano degli schizzi non identificati, mentre alle pp. 4-7 sono annotate delle idee per le *Scènes au Crépuscule*, come suggerito anche dal titolo scritto in alto al centro a p. 4. La seconda sezione, invece, contiene gli schizzi per il *Quatuor à cordes*, in particolare per il primo, per il secondo e per il quarto movimento. È possibile supporre, dunque, che Debussy abbia capovolto il quaderno con lo scopo di dedicarsi alla composizione di un nuovo brano, diverso per genere e per organico. Probabilmente il compositore si è dedicato ai due brani simultaneamente, ma desiderava mantenere distinti i due lavori. Questo spiegherebbe come mai abbia sentito la necessità di ruotare il quaderno: se avesse voluto dedicarsi a una nuova composizione una volta terminata la precedente, o non avesse avuto problemi a mescolarne le annotazioni, avrebbe potuto semplicemente continuare a scrivere di seguito, senza capovolgerlo.

Gli schizzi alternano l'uso della matita e della penna a inchiostro nero. In particolare, la prima parte del manoscritto è vergata a inchiostro, ad eccezione delle pp. 4 e 8, che sono interamente a matita, e delle pp. 1 e 5, dove inchiostro e matita coesistono. Al contrario, la seconda sezione è caratterizzata da annotazioni interamente a matita; fanno eccezione solo la p. 45, che reca un unico accordo a inchiostro, e la p. 47, in cui una variante instaurativa a inchiostro si sovrappone a una prima versione del testo a matita.

¹⁷⁷ HERLIN 1990, p. 23.

2.2 Criteri editoriali per la trascrizione

La presente edizione comprende la trascrizione completa del manoscritto, il facsimile, un apparato critico e una sezione di commento.

Essendo destinato a un uso esclusivamente privato, il quaderno presenta una scrittura che non è sempre di facile decifrazione. Per questo motivo, alle operazioni di decifrazione sono connesse inevitabili operazioni di interpretazione. Nei casi di passaggi particolarmente ostici, si è scelto di operare, ove possibile, un confronto con la versione definitiva, cercando sempre di rispettare quanto effettivamente si osserva nel manoscritto, senza interpretazioni forzate dettate da una visione teleologica.

Si è deciso, inoltre, di rispettare in trascrizione la topografia del manoscritto, riproducendo fedelmente la disposizione originaria della scrittura. Le numerose pagine vuote che compongono la parte centrale del quaderno, invece, non sono riprodotte, ma semplicemente segnalate in apparato. Per quanto riguarda i pentagrammi solo parzialmente utilizzati, si è scelto di mantenere tutte le battute vuote nella trascrizione.

Le pagine contenenti gli schizzi del *Quatuor* (pp. 46-68 del manoscritto) sono state scritte da Debussy capovolgendo il quaderno. Nella trascrizione se n'è invertita la successione, presentandole nell'ordine inverso (pp. 68-46), così da restituire la sequenza di lettura degli schizzi.

Alcuni elementi della notazione sono stati normalizzati in maniera tacita, in particolare la spaziatura tra le note, il lato di attaccatura dei gambi alla testa delle note e la direzione dei gambi stessi, tranne nei casi di scrittura a più voci condensata in un solo pentagramma e in altri pochi casi, dove è stata mantenuta quella originaria. Inoltre, alcuni elementi sono stati standardizzati, anche questi tacitamente, in particolare la lunghezza delle stanghette di battuta e la forma dei segni di ripetizione.

Per garantire la piena leggibilità e comprensibilità della scrittura privata di Debussy, si è reso necessario operare alcune integrazioni editoriali. Queste — segnalate tra parentesi quadre — riguardano le chiavi, le alterazioni, il metro, le pause, i punti di valore, i numeri dei gruppi irregolari e le accollature. Ci sono anche casi in cui la scrittura ritmica è comprensibile, ma non l'altezza delle note, solitamente per via di una cancellazione più invasiva oppure perché, nella velocità di scrittura, il compositore l'ha omessa in quanto chiara nella sua mente. Pertanto, si è deciso di trascrivere il segno ritmico senza l'indicazione di altezza, segnalandola con il simbolo '[?]', in modo da fornire almeno una delle informazioni. In altri casi, invece, si è scelto di optare per un'integrazione tacita, in particolare relativamente al completamento della travatura delle note.

In presenza di battute incomplete, si è scelto di conservare la lacuna senza apportare nessuna integrazione editoriale. Fanno eccezione i casi in cui l'intervento consista esclusivamente

nell'integrazione del punto di valore o di una pausa, desumibili per parallelismo con le altre battute. In questi casi l'integrazione è comunque segnalata tra parentesi quadre. Nei casi di battute in cui si verifica un'eccedenza ritmica rispetto al metro previsto, si è mantenuta la sovrabbondanza come nel manoscritto originale.

Le cancellature apportate dal compositore sono state trattate in due diverse modalità. Nel caso di elementi cancellati, ma ancora chiaramente visibili e identificabili, si è trascritto l'elemento cancellato tra parentesi uncinate (<...>). Al contrario, gli elementi cancellati, ma non visibili e quindi non identificabili, sono trascritti nella loro collocazione con il simbolo '<?>'.

Altre particolarità della scrittura sono state trattate in modo specifico. In particolare, le abbreviazioni non vengono sciolte.

Si è deciso, infine, di distinguere nella trascrizione i diversi strumenti scrittori mediante l'impiego di due colori. Gli elementi vergati a matita nel manoscritto sono stati resi in grigio, mentre quelli scritti a inchiostro sono stati riprodotti in nero. Nell'unico caso di sovrapposizione di due strati di scrittura su un unico rigo (p. 47, s. 2, bb. 1-3.), trattandosi, come si vedrà, di una variante instaurativa e non sostitutiva, si è scelto di trascrivere entrambi gli strati sullo stesso pentagramma, differenziandoli con i due colori diversi (il grigio per la matita e il nero per l'inchiostro, qui sovrapposti) e, nella sezione di commento, viene fornita anche la trascrizione linearizzata per mostrare singolarmente tutte le varianti che si sono sovrapposte nel processo di scrittura. Le integrazioni editoriali sono state inserite sempre in nero.

Il riferimento alle pagine del quaderno nelle sezioni di apparato e di commento segue la numerazione del manoscritto, indicando, in particolare, la pagina con il numero arabo preceduto da 'p.', il sistema con il numero arabo preceduto da 's.', il pentagramma con il numero arabo preceduto da 'pent.' e la battuta con il numero arabo preceduto da 'b.'.

2.3 Facsimile e trascrizione del quaderno



F-Pn ms. 20632 (2): p. 1

The image displays a handwritten musical score for guitar, consisting of two systems of music. Each system includes a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs) enclosed in a bracket. The time signature is 3/4.

System 1:

- Melody (Treble Clef):** The first staff contains a melody starting with a sharp sign (F#) on the first line, followed by eighth and quarter notes, ending with a half note on the first line.
- Accompaniment (Grand Staff):** The second and third staves are bracketed together. The second staff (treble) features a series of chords and single notes, many marked with "[5]" for the fifth finger. The third staff (bass) contains a bass line with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a final measure with a double bar line and repeat dots.

System 2:

- Melody (Treble Clef):** The first staff continues the melody with a half note on the second line, followed by quarter notes, ending with a half note on the first line.
- Accompaniment (Grand Staff):** The second and third staves continue the accompaniment. The second staff (treble) has several chords and single notes, some marked with "[5]". The third staff (bass) includes a measure with a cross symbol and "[5]", and another with a cross symbol and "[3]".

Trascrizione: p. 1



Handwritten musical score for a three-part setting. The top staff is a single melodic line in 3/4 time. The middle and bottom staves are bracketed together, indicating a piano accompaniment. The middle staff features chords with fingering [5] and a 'u' marking. The bottom staff contains block chords. Below the main score are two empty staves, with a single note on the first line of the first empty staff.

Trascrizione: p. 2



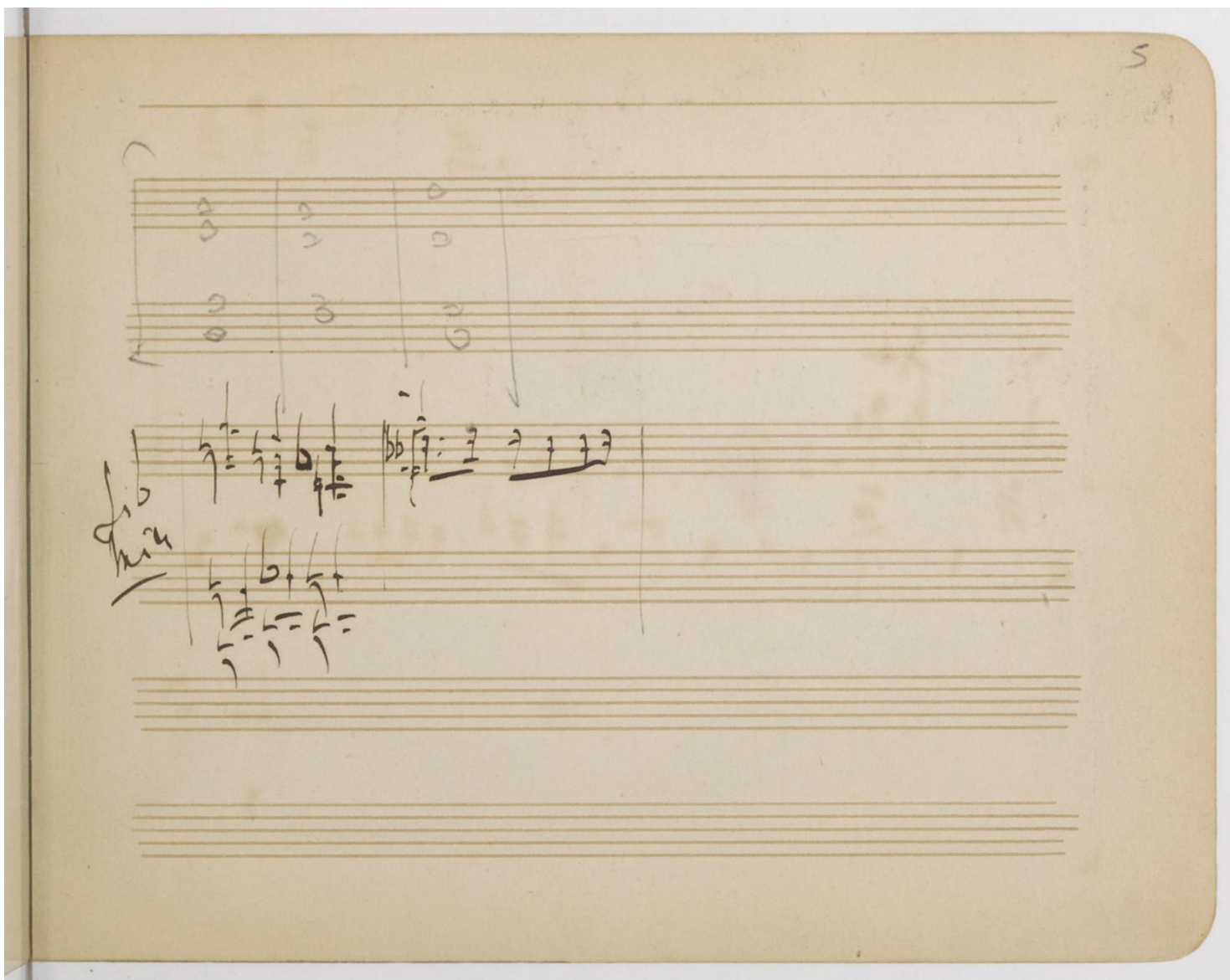


S^{nes} au Crepuscule

Mi Maj

The musical score is handwritten and consists of two systems. The first system is for the piece 'S^{nes} au Crepuscule' in the key of Mi Maj (E major) and 3/4 time. It features three staves. The top staff is a treble clef with a melody of quarter notes. The middle staff is a treble clef with a complex accompaniment, including triplets and various accidentals. The bottom staff is a bass clef with a simple accompaniment. The second system consists of three empty staves with the same key signature and time signature.

Trascrizione: p. 4



Two staves of music in 4/4 time. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain whole notes in the first three measures, with the fourth measure being empty.

Two staves of music in 3/4 time. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes chords and single notes across four measures.

Two empty musical staves.

Two empty musical staves.

Trascrizione: p. 5

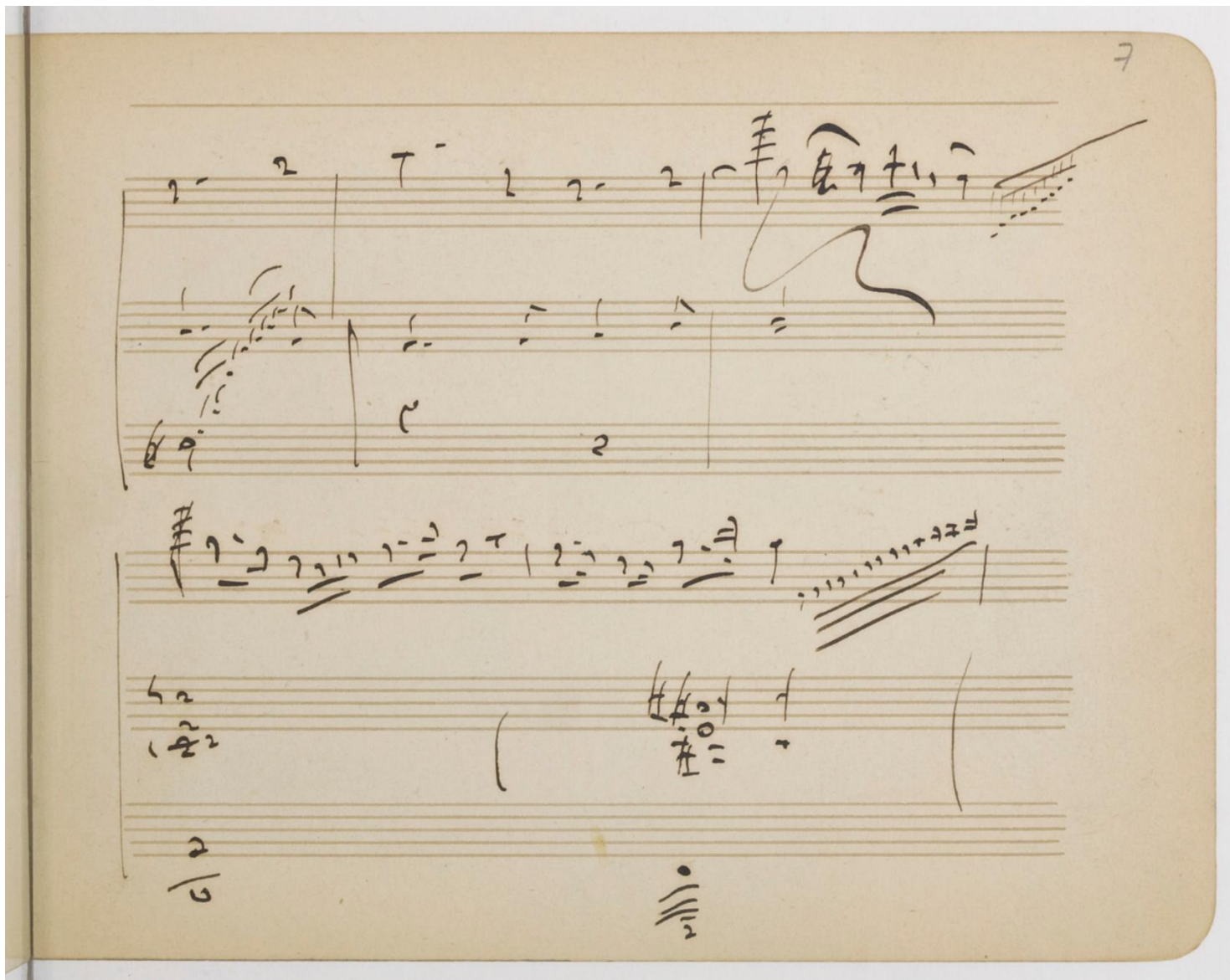


Si Maj

The musical score is handwritten and consists of five systems of staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

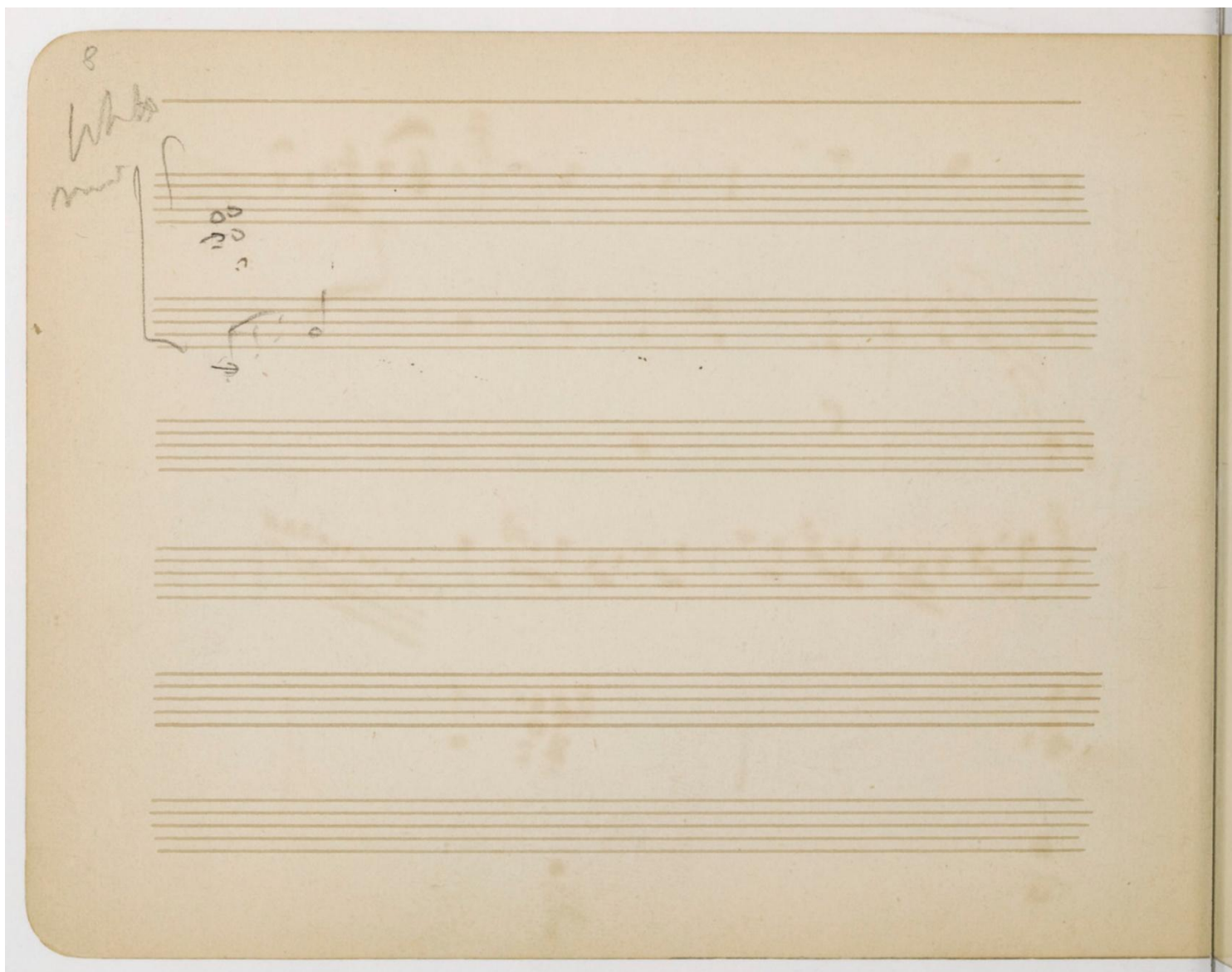
- System 1:** The first staff has a treble clef and a key signature of three sharps. It contains a whole rest in the first measure, followed by a half note G#4 in the second measure, and a half note F#4 in the third measure. The fourth measure is empty.
- System 2:** The first staff has a treble clef and a key signature of three sharps. It contains a whole rest in the first measure, followed by a half note G#4 in the second measure, and a half note F#4 in the third measure. The fourth measure is empty.
- System 3:** The first staff has a treble clef and a key signature of three sharps. It contains a whole rest in the first measure, followed by a half note G#4 in the second measure, and a half note F#4 in the third measure. The fourth measure is empty.
- System 4:** The first staff has a treble clef and a key signature of three sharps. It contains a whole rest in the first measure, followed by a half note G#4 in the second measure, and a half note F#4 in the third measure. The fourth measure is empty.
- System 5:** The first staff has a treble clef and a key signature of three sharps. It contains a whole rest in the first measure, followed by a half note G#4 in the second measure, and a half note F#4 in the third measure. The fourth measure is empty.

Trascrizione: p. 6



The image shows a handwritten musical score for two systems of three staves each. The key signature is E major, indicated by three sharps (F#, C#, G#). The first system consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments and a complex rhythmic pattern. The middle staff is also in treble clef and contains a melodic line with various ornaments. The bottom staff is in bass clef and contains a melodic line with various ornaments. The second system also consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments. The middle staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments. The bottom staff is in bass clef and contains a melodic line with various ornaments. The notation is handwritten and includes many accidentals and ornaments.

Trascrizione: p. 7



[?]
[mvt?]

The image shows a handwritten musical score on a system of five staves. The first staff is a treble clef staff with a treble clef symbol and a handwritten note on the second line (F4) with a sharp sign. The second staff is a bass clef staff with a bass clef symbol and a handwritten note on the first line (F3) with a sharp sign. The third, fourth, and fifth staves are empty. The notation is handwritten and appears to be a sketch or a first draft.

Trascrizione: p. 8



1 2 1 2

Trascrizione: p. 9



Sol b

Handwritten musical notation for Sol b. The notation is written on two staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a time signature of 6/8. The top staff contains a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B-flat4, and C5, then a quarter note D5, and finally a quarter note E5. The bottom staff contains a bass line starting with a dotted half note G3, followed by a dotted half note F3, and then a dotted half note E3. The notation is handwritten and includes a double bar line after the first measure.

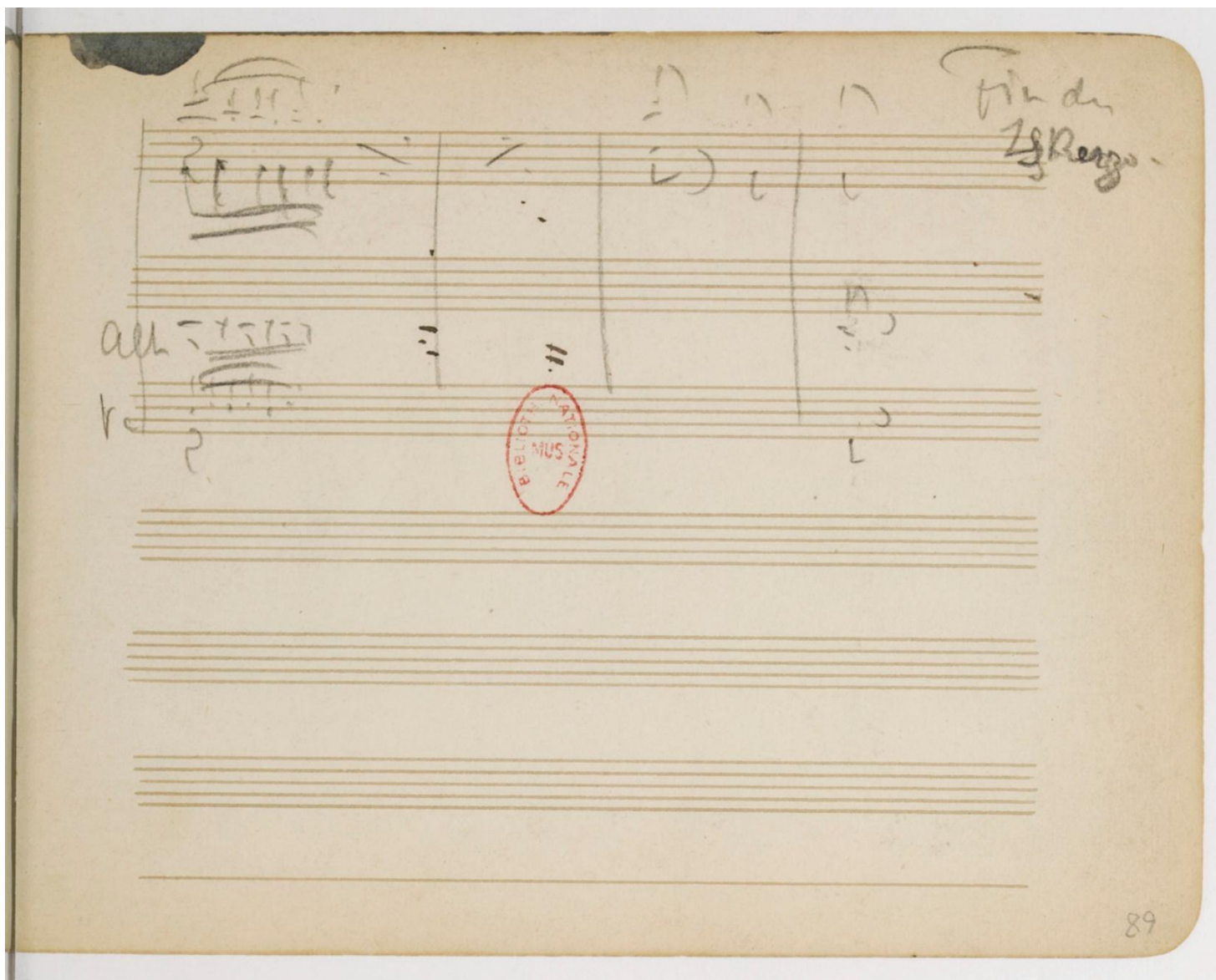
An empty musical staff with five lines.

An empty musical staff with five lines.

An empty musical staff with five lines.

An empty musical staff with five lines.

Trascrizione: p. 10



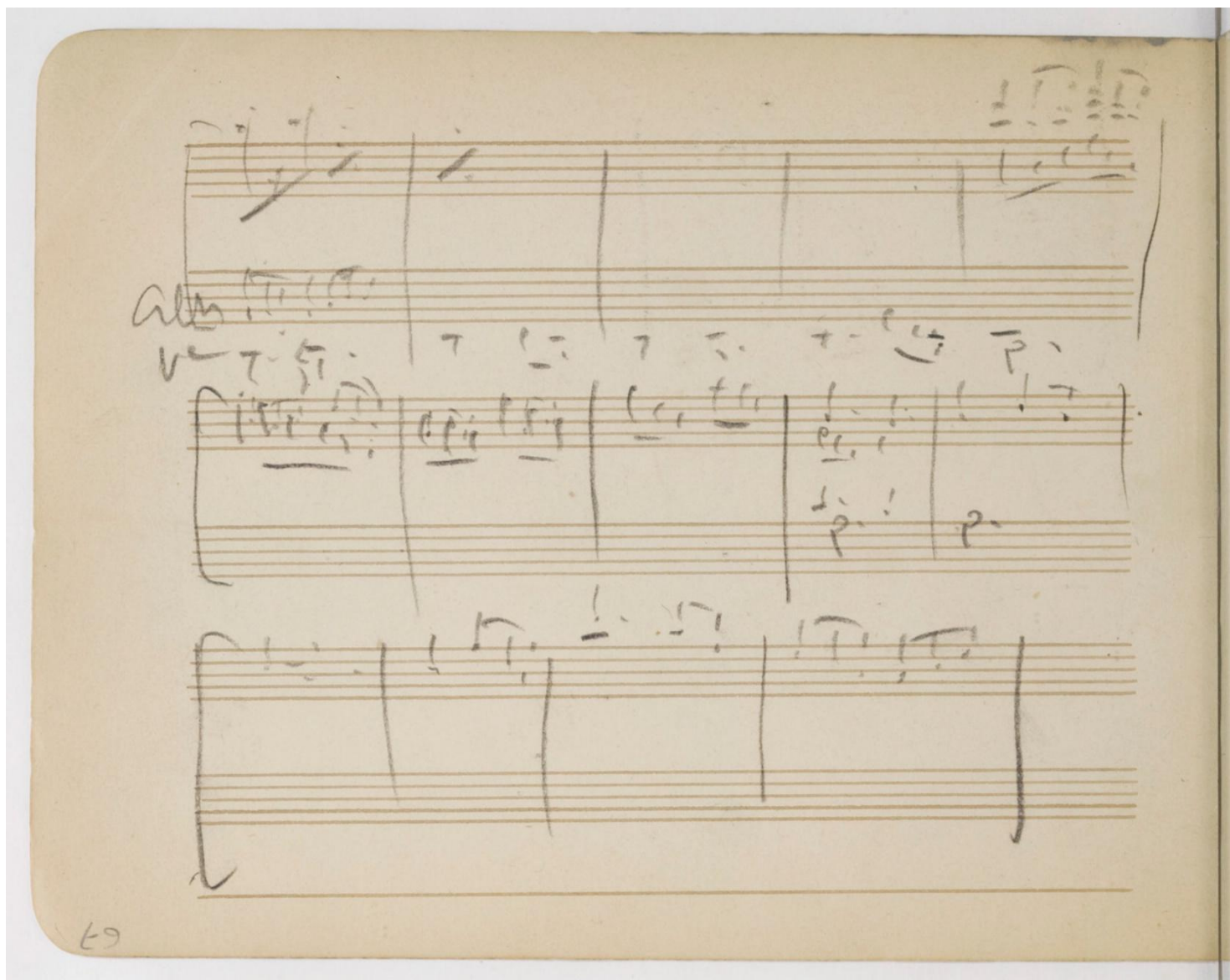
Fin du
Scherzo

Alt

Vc

The image shows a handwritten musical score for three staves. The top staff is in treble clef with a 6/8 time signature. It contains a sequence of eighth notes, followed by two measures with repeat signs, and then three measures with quarter notes. The middle staff is also in treble clef with a 6/8 time signature and contains a sequence of eighth notes, followed by two measures with repeat signs, and then two measures with quarter notes. The bottom staff is in bass clef with a 6/8 time signature and contains a sequence of eighth notes, followed by two measures with repeat signs, and then two measures with quarter notes. There are three empty staves below the handwritten ones.

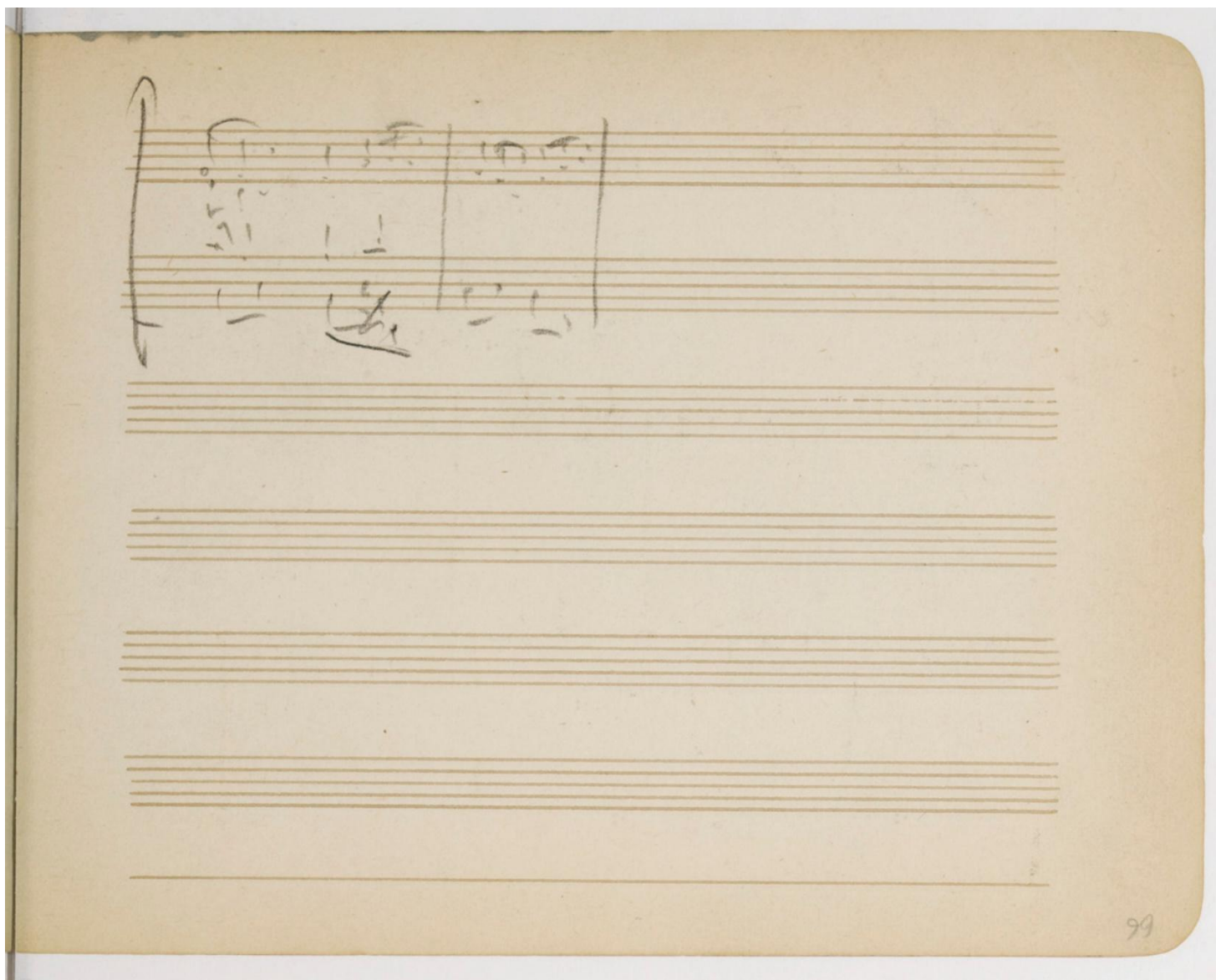
Trascrizione: p. 68



Alto
Vc

The musical score is written for Alto and Violoncello (Vc) in G major (one sharp, F#) and 6/8 time. The Alto part is in treble clef, and the Vc part is in bass clef. The score consists of five systems of staves. The Alto part features various chords, including triads and dyads, and includes some accidentals and fingering indications like [b], [3], [2], and [2]. The Vc part provides harmonic support with chords and some melodic lines. The notation is handwritten and includes some corrections and markings.

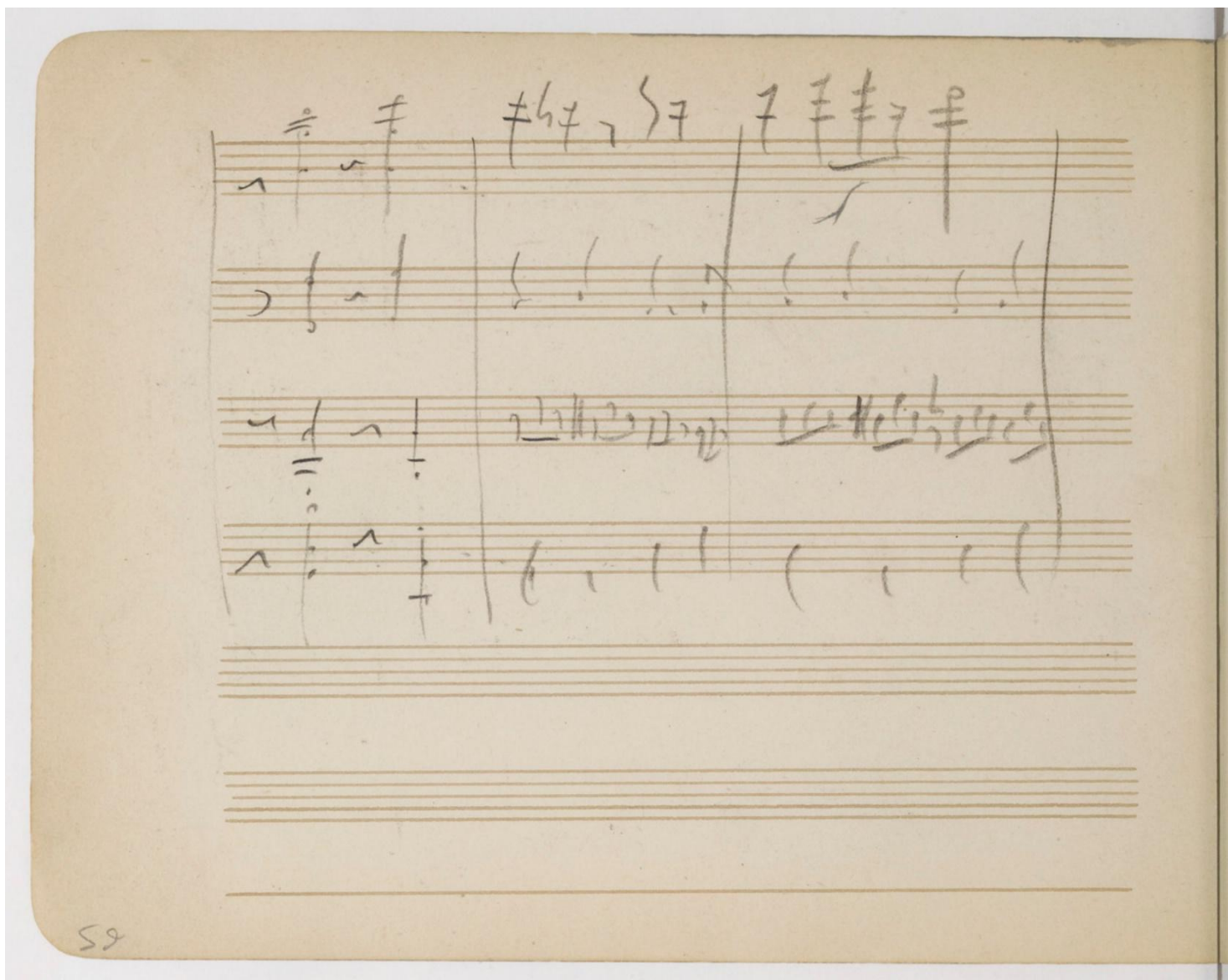
Trascrizione: p. 67



F-Pn ms. 20632 (2): p. 66

Handwritten musical score for guitar on page 66. The score is written on two staves, Treble and Bass clef, in the key of B-flat major (two flats) and 6/8 time. The first staff contains a melody with a triplet of eighth notes in the second measure. The second staff contains a bass line with various chords and intervals, including a triplet of eighth notes in the second measure. The score is followed by four empty staves.

Trascrizione: p. 66



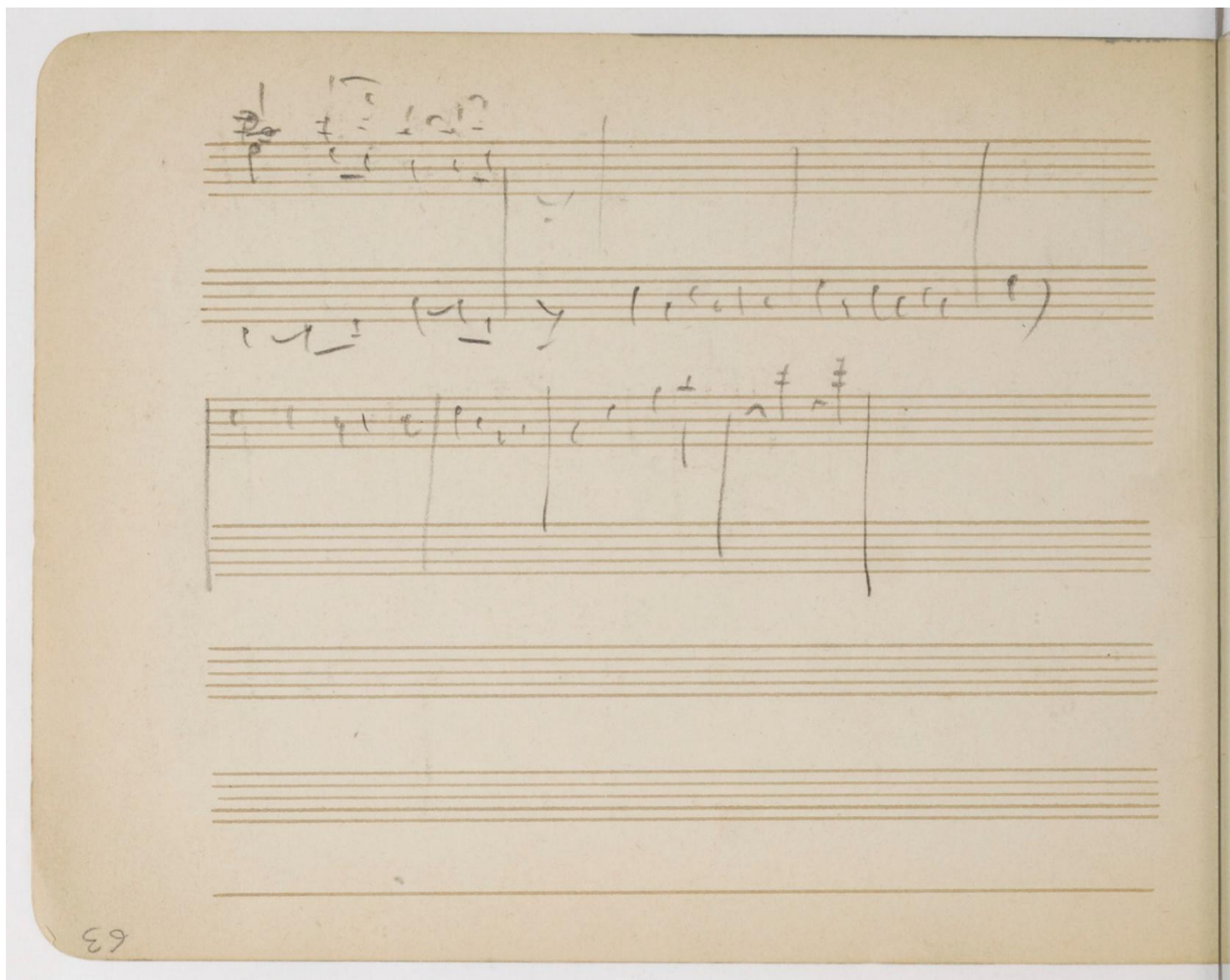
73



Trascrizione: p. 64

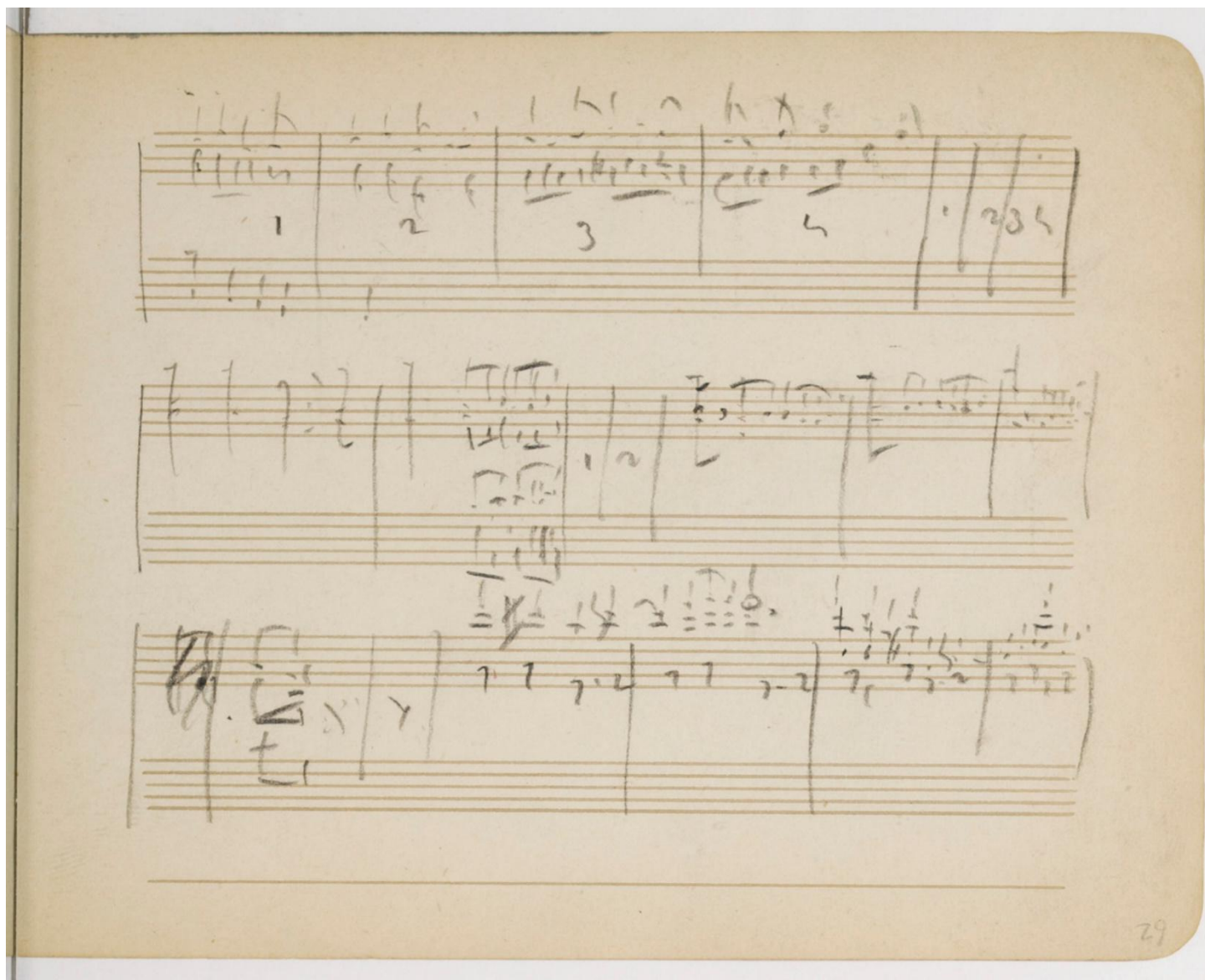
The image displays a handwritten musical score for a piece in 4/4 time, D major. It consists of three systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and slurs. The first system shows a piano introduction with a trill in the right hand. The second system continues the melody with more trills and slurs. The third system features a series of trills in the right hand and a sequence of notes in the left hand, with measures numbered 1 through 4. The score is written in a clear, legible hand, with some corrections and markings visible.

Trascrizione: p. 64



The image displays a handwritten musical score on a page with a light blue background. The score is written in 4/4 time and consists of two systems of staves. The first system includes a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains a series of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. There is a double bar line after the first measure. The bass staff begins with a bass clef and a 4/4 time signature. It contains a series of notes: a half note F3, a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, and a quarter note D4. There is a double bar line after the first measure. The second system also includes a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains a series of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. There is a double bar line after the first measure. The bass staff begins with a bass clef and a 4/4 time signature. It contains a series of notes: a half note F3, a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, and a quarter note D4. There is a double bar line after the first measure. Below the first system, there are two empty systems of staves, each consisting of a treble staff and a bass staff.

Trascrizione: p. 63



Handwritten musical score for guitar, consisting of three systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

System 1: The first staff contains a sequence of chords and single notes. Fingerings 1, 2, 3, and 4 are indicated below the first four measures. The second staff contains a bass line with a few notes.

System 2: The first staff continues with more complex chordal textures. Fingerings 1 and 2 are indicated below the second and third measures. The second staff contains a bass line with some sixteenth-note patterns.

System 3: The first staff features a trill in the third measure, marked with [3], and a grace note in the fourth measure, marked with 'o'. The second staff contains a bass line with some chords and single notes.

Trascrizione: p. 62



Handwritten musical notation on a grand staff (treble and bass clefs) in 4/4 time. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some handwritten annotations such as "<?> b" and "[?] b".

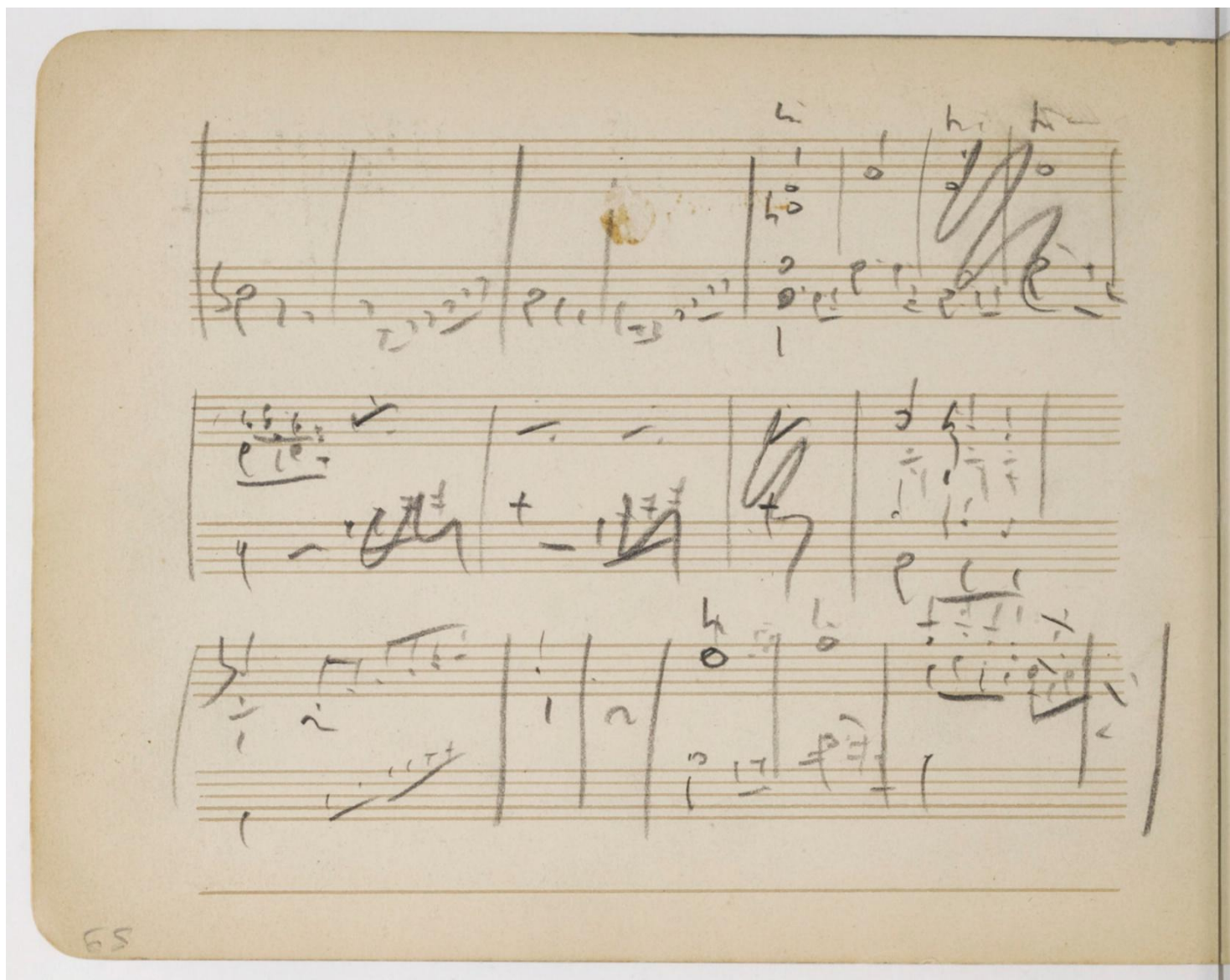
Below the staff, there are four sets of empty five-line staves for additional notation.

Trascrizione: p. 61



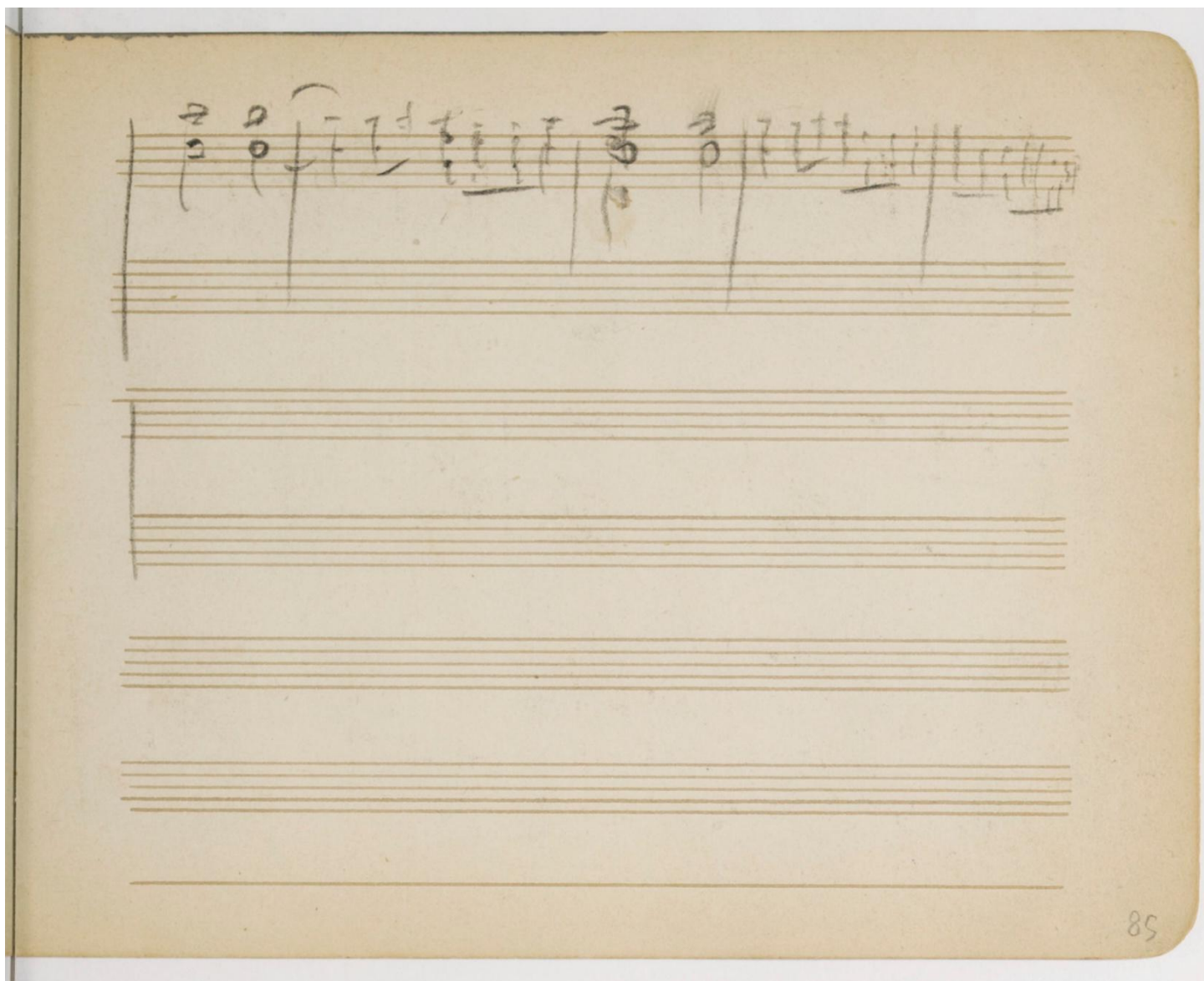
The image displays a handwritten musical score for guitar, organized into three systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is marked with a 4/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and bracketed triplets. The second system continues the piece with similar notation. The third system also continues the piece. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and bracketed triplets.

Trascrizione: p. 60



Handwritten musical score for a piece in B-flat major, 4/4 time. The score consists of three systems of staves. The first system has a treble staff with a key signature change from two flats to one flat and a 4/4 time signature, and a bass staff with a key signature of two flats and 4/4 time. The second system has a treble staff with a key signature of three flats and a bass staff with a key signature of three flats. The third system has a treble staff with a key signature of three flats and a bass staff with a key signature of three flats. The score includes various musical notations such as notes, rests, trills (tr), and slurs.

Trascrizione: p. 59



F-Pn ms. 20632 (2): p. 58

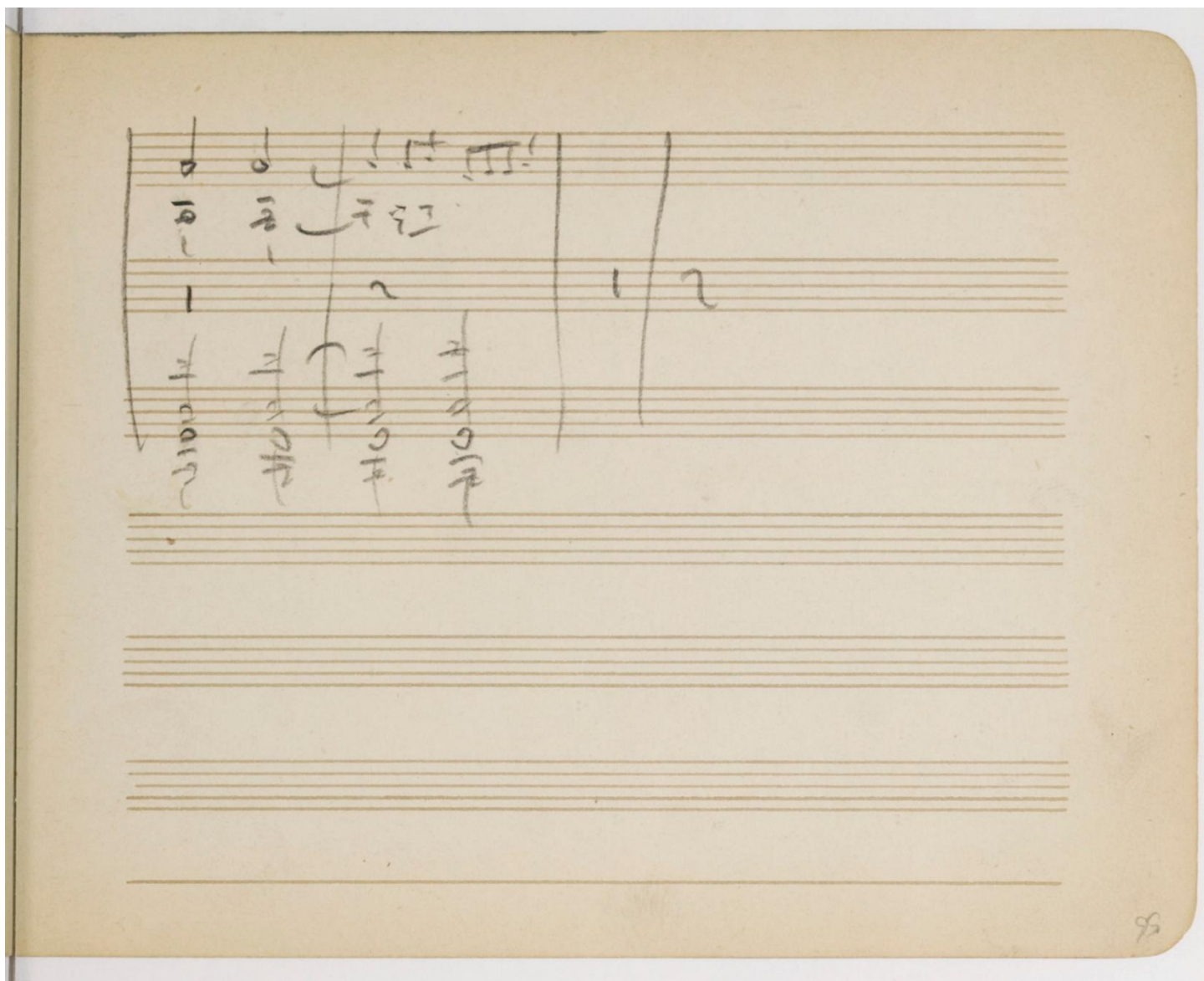
Handwritten musical notation on a grand staff. The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature. It contains a melodic line with a slur over the first two measures, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with a 7/4 time signature and is currently empty.

Two sets of empty musical staves, each consisting of a grand staff (treble and bass clef).

One set of empty musical staves, consisting of a grand staff (treble and bass clef).

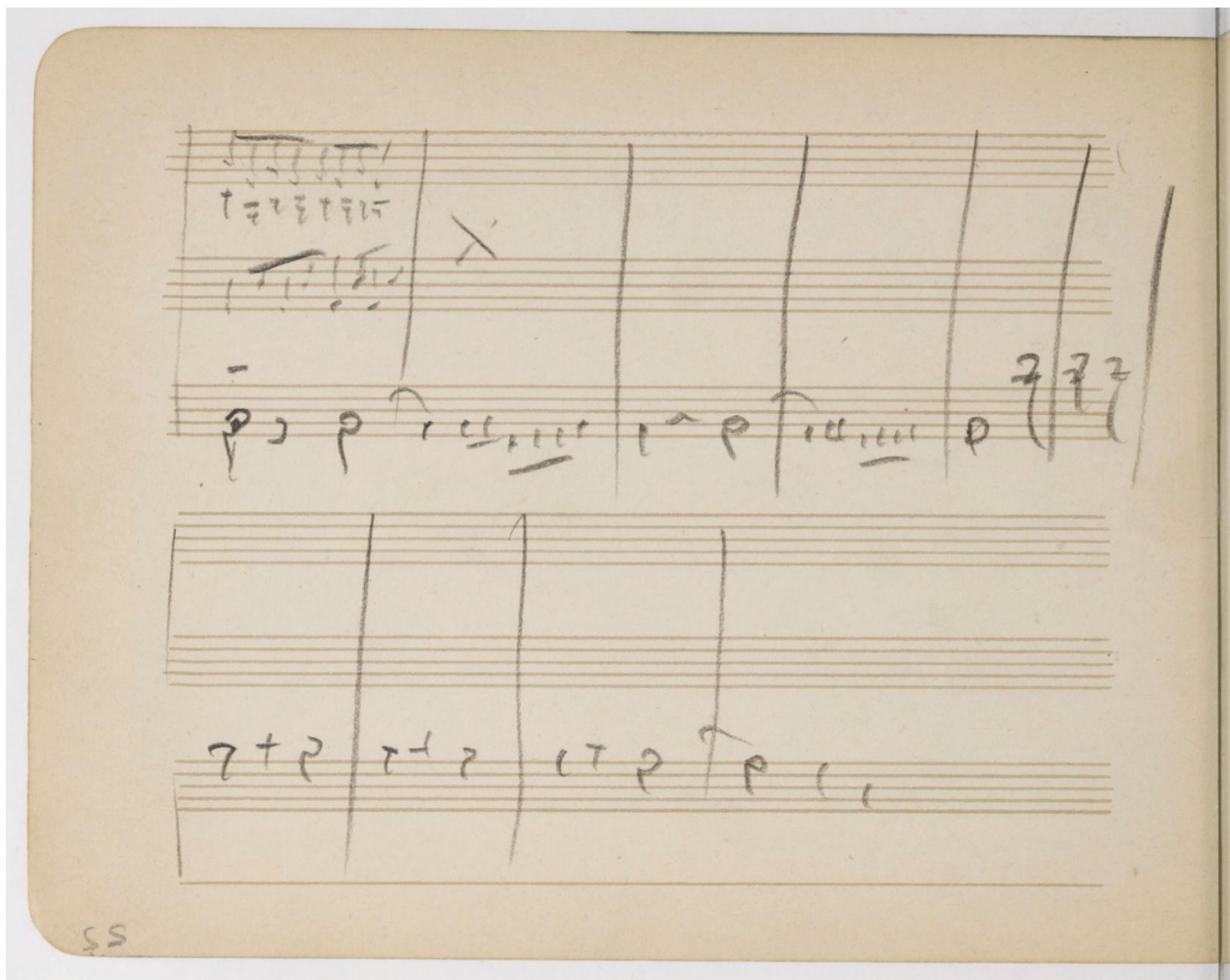
One set of empty musical staves, consisting of a grand staff (treble and bass clef).

Trascrizione: p. 58



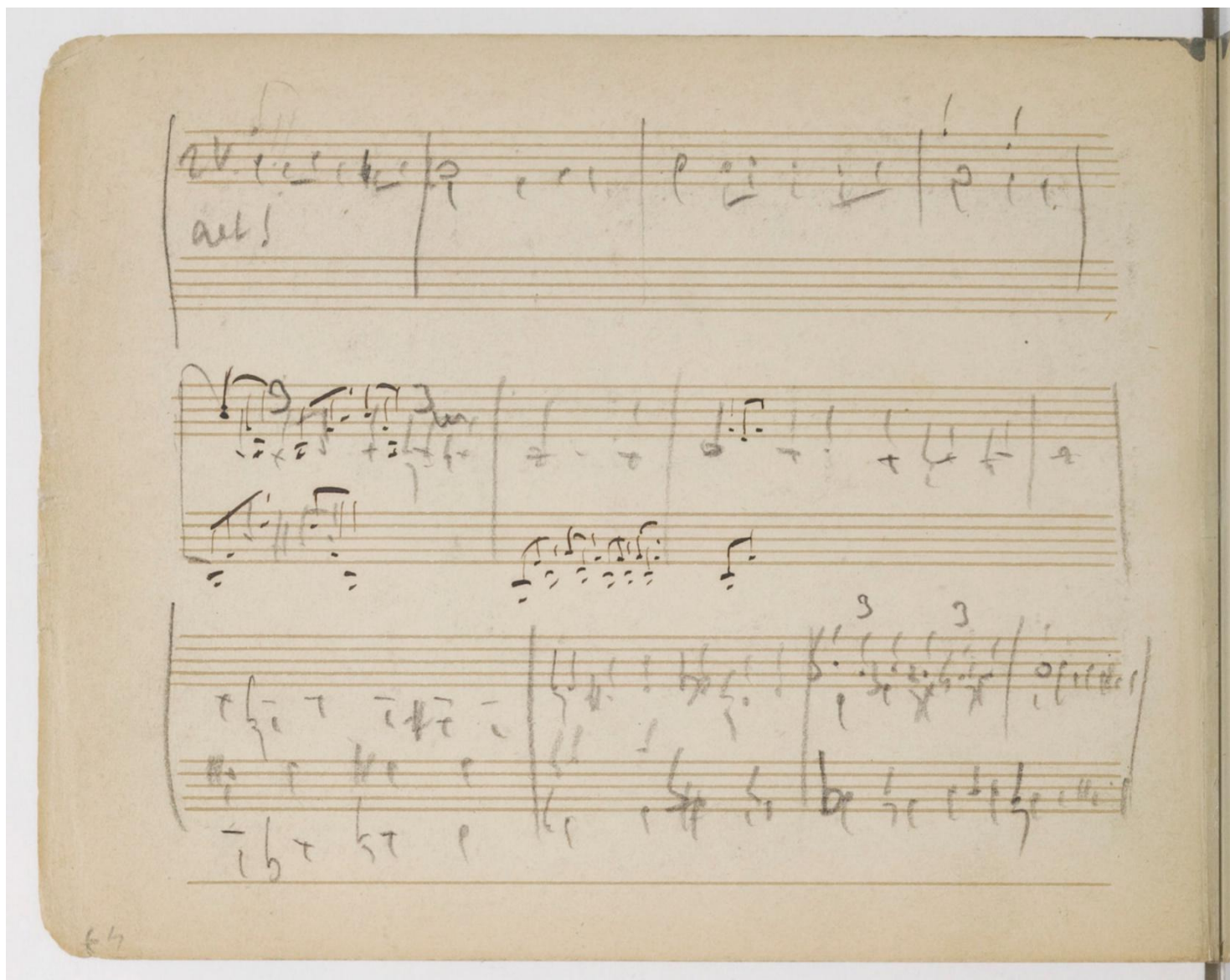
Handwritten musical score for guitar in B-flat major, 4/4 time. The score includes a treble staff with a melody, a bass staff with a bass line, and three empty systems of staves below. The melody starts with a half note B-flat, followed by a half note A, then a quarter note G, and a quarter note F. The bass line starts with a half note B-flat, followed by a half note A, then a quarter note G, and a quarter note F. The score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time.

Trascrizione: p. 56



Handwritten musical score for a three-part setting in B-flat major, 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains six measures. The top staff (treble clef) has a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The middle staff (alto clef) also has a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The bottom staff (bass clef) has a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The first two measures of the first system show a vocal melody in the top staff and a piano accompaniment in the middle and bottom staves. The third measure of the first system contains a double bar line. The second system contains four measures. The top staff is empty. The middle staff is empty. The bottom staff contains a vocal melody. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4.

Trascrizione: p. 55



The image displays a handwritten musical score for guitar, organized into two systems of staves. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both marked with a 4/4 time signature.

First System:

- Treble Staff:** The first measure is marked "2v." and contains a series of eighth notes with a sharp sign. The second measure contains a triplet of eighth notes, indicated by a bracket and the number "3". The third measure continues with eighth notes. The fourth measure contains a half note with a sharp sign.
- Bass Staff:** The first measure is marked "Alt" and contains a half note. The second measure contains a triplet of eighth notes, indicated by a bracket and the number "3". The third and fourth measures are empty.

Second System:

- Treble Staff:** The first measure contains a triplet of eighth notes, indicated by a bracket and the number "3". The second measure contains a triplet of eighth notes, indicated by a bracket and the number "3". The third measure contains a triplet of eighth notes, indicated by a bracket and the number "3". The fourth measure contains a half note with a sharp sign. The fifth measure contains a half note with a sharp sign. The sixth measure contains a half note with a sharp sign. The seventh measure contains a half note with a sharp sign. The eighth measure contains a half note with a sharp sign. The ninth measure contains a half note with a sharp sign. The tenth measure contains a half note with a sharp sign. The eleventh measure contains a half note with a sharp sign. The twelfth measure contains a half note with a sharp sign.
- Bass Staff:** The first measure contains a triplet of eighth notes, indicated by a bracket and the number "3". The second measure contains a triplet of eighth notes, indicated by a bracket and the number "3". The third measure contains a triplet of eighth notes, indicated by a bracket and the number "3". The fourth measure contains a triplet of eighth notes, indicated by a bracket and the number "3". The fifth measure contains a triplet of eighth notes, indicated by a bracket and the number "3". The sixth measure contains a triplet of eighth notes, indicated by a bracket and the number "3". The seventh measure contains a triplet of eighth notes, indicated by a bracket and the number "3". The eighth measure contains a triplet of eighth notes, indicated by a bracket and the number "3". The ninth measure contains a triplet of eighth notes, indicated by a bracket and the number "3". The tenth measure contains a triplet of eighth notes, indicated by a bracket and the number "3". The eleventh measure contains a triplet of eighth notes, indicated by a bracket and the number "3". The twelfth measure contains a triplet of eighth notes, indicated by a bracket and the number "3".

Trascrizione: p. 47



Handwritten musical score for guitar, consisting of three systems. The first system is in 4/4 time and features complex chords with triplets and slurs, marked with '1', '2', and 'x'. The second system is in 6/4 time and shows a melodic line in the treble clef. The third system is in 7/4 time and continues the melodic line. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and accidentals.

Trascrizione: p. 46



F-Pn ms. 20632 (2): p. 45

A musical score system consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The first measure of the top staff contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The first measure of the bottom staff contains a quarter note F#3, a quarter note G3, and a quarter note A3. Below the first system are four empty systems, each consisting of two staves.

Trascrizione: p. 45

2.4 Apparato critico

In questo paragrafo verrà operata una mappatura generale del quaderno di schizzi di Debussy, con la descrizione sintetica di ogni pagina. In particolare, verranno messi in evidenza i seguenti elementi:

- Strumento scrittorio adoperato;
- Presenza o meno della chiave, del metro e dell'armatura;
- Numero di sistemi adoperati e numero di pentagrammi per ciascun sistema;
- Presenza o meno di altre annotazioni;
- Riferimento alla sezione del testo finale identificato ove riconosciuto;
- Presenza di pagine lasciate bianche.

Come sottolineato nei criteri editoriali (cfr. § 2.2, pp. 43-44), si farà riferimento a ciascuna pagina del quaderno seguendo la numerazione apposta nel manoscritto, secondo le modalità già specificate. Così come nella trascrizione, anche nella tabella la successione delle pp. 46-68 viene invertita, per coerenza con la trascrizione degli schizzi, presentandola dunque nell'ordine inverso (pp. 68-46).

Dopo la mappatura, è prevista una sezione di 'Note', dove viene riportato un commento sintetico relativo a situazioni particolari. Nei casi ritenuti più interessanti da un punto di vista genetico si rinuncia alla forma sintetica, rimandando la trattazione al capitolo successivo, nella sezione di 'Commento e studio genetico' (cfr. § 3.3, pp. 114-140).

2.4.1 Mappatura del quaderno

Il quaderno F-Pn ms. 20632 (2)

PAGINA	STRUMENTO SCRITTORIO	CHIAVE	ARMATURA	METRO	SISTEMI E PENTAGRAMMI	ALTRE ANNOTAZIONI	RIFERIMENTI
1	- s. 1, pent. 1: matita; - s. 1, pent. 2-3: inchiostro; - s. 2: inchiostro.	- Assente fino a s. 1, b. 4; - Chiave di basso in s. 1, pent. 3, b. 4.	Assente	Assente	2 sistemi da 3 pentagrammi	Assenti	Non identificato
2	Inchiostro	Assente	Assente	Assente	2 sistemi da 3 pentagrammi	Piccolo simbolo sotto la prima quintina in s. 1, pent. 2, b. 1: interpretazione non chiara.	Non identificato
3	Inchiostro	- Chiave di violino in s. 1, pent. 1, b. 1; - Assente in s. 1, pent. 2, b. 1.	- Fa# in s. 1, pent. 1, b. 1; - Assente in s. 1, pent. 2, b. 1.	Assente	1 sistema da 2 pentagrammi	Simbolo a b. 3 tra pent. 1 e pent. 2. Interpretazione non chiara: forse <i>Mx</i> o 7+.	Non identificato
4	Matita	Assente	Indicazione verbale (Mi Maj)	Assente	2 sistemi da 3 pentagrammi	Titolo: <i>S^{nes} au Crepuscule</i>	<i>Scènes au Crépuscule</i>
5	- s. 1: matita - s. 2: inchiostro	Assente	- s. 1: assente - s. 2: indicazione verbale (Sib min)	Assente	2 sistemi da 2 pentagrammi	Assenti	<i>Scènes au Crépuscule</i>
6	Inchiostro	Assente	Indicazione verbale (Si maj)	Assente	2 sistemi da 3 pentagrammi	Assenti	<i>Scènes au Crépuscule</i>
7	Inchiostro	Assente	Assente	Assente	2 sistemi da 3 pentagrammi	Assenti	<i>Scènes au Crépuscule</i>
8	Matita	Assente	Assente	Assente	1 sistema da 2 pentagrammi	Indicazione verbale nell'angolo esterno in alto. Interpretazione non chiara: forse indicazione di tonalità.	Non identificato.

PAGINA	STRUMENTO SCRITTORIO	CHIAVE	ARMATURA	METRO	SISTEMI E PENTAGRAMMI	ALTRE ANNOTAZIONI	RIFERIMENTI
9	Inchiostro	Assente	Sib in pent. 1 e pent. 2	Assente	1 sistema da 2 pentagrammi	Numeri 1 e 2 alle bb. 4-7 sotto pent. 1: segno di ripetizione	Non identificato.
10	Inchiostro	Assente	Indicazione verbale (Solb)	Assente	1 sistema da 2 pentagrammi	Assenti	Non identificato.
11-44	<i>Bianche</i>						
68	Matita	Assente	Assente	Assente	1 sistema da 3 pentagrammi	- 'Fin du scherzo' nell'angolo esterno in alto - Indicazioni di organico: <i>Alt</i> al pent. 2, b. 1; <i>Vc</i> al pent. 3, b. 1	<i>Quatuor</i> , II mvt: bb. 173-176
67	Matita	Assente	Assente	Assente	3 sistemi da 2 pentagrammi	Indicazioni di organico: <i>Alt</i> , <i>Vc</i> in s. 1, pent. 2, b. 1	<i>Quatuor</i> , II mvt, bb. 86-99
66	Matita	Assente	Assente	Assente	1 sistema da 2 pentagrammi	Assenti	<i>Quatuor</i> , II mvt, bb. 100-101
65	Matita	Assente	Assente	Assente	1 sistema da 4 pentagrammi	Assenti	<i>Quatuor</i> , IV mvt, bb. 145-148 (dalla b.2)
64	Matita	Assente	Assente	Assente	3 sistemi da 2 pentagrammi	Numeri 1-4 in s. 3, bb. 3-10, sotto pent. 2: segno di ripetizione	<i>Quatuor</i> , IV mvt: non mantenuto.
63	Matita	Assente	Assente	Assente	2 sistemi da 2 pentagrammi	Assenti	<i>Quatuor</i> , IV mvt, probabilmente b. 49
62	Matita	Assente	Assente	Assente	3 sistemi da 2 pentagrammi	- Numeri 1-4 in s. 1: segno di ripetizione; - Numeri 1-2 in s. 2, bb. 3-4, sotto pent. 2: segno di ripetizione	<i>Quatuor</i> , IV mvt, probabilmente bb. 268-288
61	Matita	Assente	Assente	Assente	1 sistema da 2 pentagrammi	Piccolo simbolo a circa metà del pent. 1, b. 1. Interpretazione non chiara: forse tracciato per sbaglio.	<i>Quatuor</i> , IV mvt, bb. 149-151

PAGINA	STRUMENTO SCRITTORIO	CHIAVE	ARMATURA	METRO	SISTEMI E PENTAGRAMMI	ALTRE ANNOTAZIONI	RIFERIMENTI
60	Matita	Assente	Assente	Assente	3 sistemi da 2 pentagrammi	Parentesi quadre in alto in s. 1, pent. 1, bb. 1-4: segno di ripetizione.	<i>Quatuor</i> : non mantenuto
59	Matita	Assente	Assente	Assente	3 sistemi da 2 pentagrammi	Numeri 1-2 in s. 2, b. 4 e s. 3, bb. 1-3, sotto pent. 1: segno di ripetizione	<i>Quatuor</i> , IV mvt, prime battute
58	Matita	Assente	Assente	Assente	2 sistemi da 2 pentagrammi: s.2 non utilizzato	Assenti	<i>Quatuor</i> , IV mvt, bb. 113 ca e successive
57	<i>Bianca</i>						
56	Matita	Assente	Assente	Assente	1 sistema da 3 pentagrammi: pent.2 usato solo per numeri di ripetizione	Numeri 1-2 in pent. 2, bb. 1-4: segno di ripetizione	<i>Quatuor</i> , IV mvt, bb. 31-41
55	Matita	Assente	Assente	Assente	2 sistemi da 3 pentagrammi	Assenti	<i>Quatuor</i> , IV mvt: non mantenuto
54-48	<i>Bianche</i>						
47	- s.1, 3: matita - s.2: matita e inchiostro	Assente	Assente	Assente	3 sistemi da 2 pentagrammi	Indicazioni di organico: 2v. in s. 1, pent. 1, b. 1; <i>Alt</i> in s. 1, pent. 2, b. 1	<i>Quatuor</i> , I mvt, bb. 163-174
46	Matita	Assente	Assente	Assente	3 sistemi da 2 pentagrammi	- Numeri 1-2 in s. 1, bb. 1-2 (sopra pent.1) e bb. 3-4 (sotto pent.1): segno di ripetizione; - Piccole x a inchiostro alla fine di s. 1, pent. 1, bb. 2, 5; s. 2, pent. 1, b. 2; s. 3, pent.1, bb. 1, 5: interpretazione non chiara.	<i>Quatuor</i> , I mvt, bb. 175-179, 183-193

PAGINA	STRUMENTO SCRITTORIO	CHIAVE	ARMATURA	METRO	SISTEMI E PENTAGRAMMI	ALTRE ANNOTAZIONI	RIFERIMENTI
						- Indicazioni numeriche nel margine destro in alto. Interpretazione non chiara.	
45	Inchiostro	Assente	Assente	Assente	1 sistema da 2 pentagrammi	Assenti	Non identificato

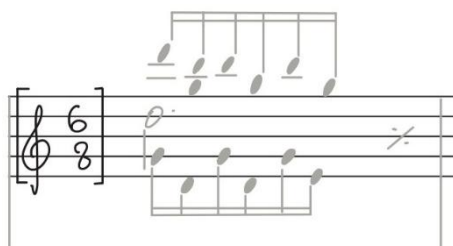
2.4.2 Note

- p. 1** s. 1, pent. 3, b. 4: raro caso di indicazione di chiave, in particolare una chiave di basso vergata a inchiostro prima della seconda semiminima. Herlin sostiene che alcuni motivi della parte del pianoforte ricordano la melodia di *Jet d'Eau*, tuttavia questa affermazione non è argomentata.¹⁷⁸
- p. 2** s. 1, pent. 1, b. 1: il primo La₃ è preceduto da due segni cancellati e non decifrabili, trascritti con <?>. Potrebbe trattarsi di due note scritte prima del La₃ e poi cancellate, oppure, più verosimilmente, di due possibilità di alterazione — forse due diesis — per la nota poi cancellate.
- p. 3** b. 3: il simbolo collocato nello spazio tra i due pentagrammi non è di chiara interpretazione: «7+», da intendere come numerica per l'armonizzazione della nota al basso, oppure «7x», a indicare una ripetizione per sette volte.
- p. 4** Iniziano qui gli schizzi per le *Scènes au Crépuscule*, che si estendono fino a p. 7.¹⁷⁹ L'appartenenza a questo progetto compositivo è testimoniata dall'annotazione verbale scritta in alto al centro: *S^{nes} au Crepuscule*.
- p. 7** s. 1, pent. 1-2, b. 3: la linea di cancellazione si interrompe prima della conclusione della battuta, probabilmente a causa della velocità con cui è stata tracciata, ma dal punto di vista musicale si riferisce alla misura nella sua interezza.
- s. 2, pent. 2, b. 2: le due semibreve sono state riportate all'inizio della battuta in corrispondenza del primo quarto, come da uso moderno della notazione; la stessa cosa non è stata fatta per i due bicordi di semiminime, lasciati rispettivamente al terzo e al quarto quarto, poiché non è chiaro se vadano riferiti ai primi due quarti o ai successivi due.
- s. 2, pent. 3, b. 2: il pallino nero sopra la semibreve molto probabilmente non è la testa di una semiminima, ma una semplice macchia di inchiostro. Per questo motivo non è stata riprodotta in trascrizione.

¹⁷⁸ HERLIN 1990, p. 26, n. 8

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 24

- p. 8** Non è stato possibile decifrare l'annotazione verbale in alto a sinistra. Probabilmente si può leggere «mvt» — abbreviazione di 'mouvement' — sulla seconda riga.
- p. 9** bb. 4-7: i quattro piccoli numeri collocati tra un pentagramma e l'altro rappresentano la prima occorrenza, all'interno del quaderno, di un particolare espediente impiegato da Debussy per segnalare rapidamente la ripetizione esatta di una o più battute. Il compositore, infatti, ha apposto le cifre 1 e 2 in corrispondenza delle bb. 4-5, per poi riportarle identiche nelle bb. 6-7, lasciandone i righi vuoti. Lo stesso sistema è utilizzato anche alle pp. 62, 59, 56 e 46.
- p. 10** L'annotazione verbale «Solb» nasconde una variante precedente: una 'f', forse indicazione della tonalità di 'Fa', sopra la quale Debussy ha scritto la 'S' di 'Sol'.
- p. 68** pent. 1, b. 1: sulla sestina inferiore si intravedono le tracce di una prima variante originaria a cui successivamente è stata sovrapposta quella attuale (cfr. *Es. I*). In particolare, la testa dei primi due sedicesimi sembra esser stata ricalcata ed è possibile vedere le teste originarie del secondo, del quarto e del sesto sedicesimo:



Es. I – p. 68, pent. 1, b. 1: variante 1.

L'annotazione verbale in alto a destra rivela le tracce di una precedente parola su cui, in un secondo momento, è stato sovrapposto 'Scherzo'. Non è possibile decifrare il testo originario: forse l'attuale 'h' in origine era una 'R'. Le due annotazioni verbali poste sul margine sinistro, invece, rappresentano l'abbreviazione di 'Alto' (pent. 2) e di 'Violoncelle' (pent. 3).

- p. 67** s. 1, pent. 2, b. 1: la seconda annotazione verbale a margine rappresenta l'abbreviazione di 'Violoncelle'.

- p. 65** Si tratta dell'unico caso in cui Debussy elabora un *ébauche* su quattro pentagrammi, nonché l'unico caso in cui la parte della vla., a partire da pent. 3, b. 2, viene scritta in chiave di contralto, sebbene non esplicitata, e non in chiave di violino o di basso.
- p. 64** È stato riconosciuto il motivo tematico che, nella versione finale, si trova alle bb. 268, 272 (IV mvt.), seppur all'ottava superiore rispetto agli schizzi.¹⁸⁰
s. 2, pent. 2, b. 3: sulla prima quartina è possibile intravedere le tracce di vecchie varianti. Probabilmente i primi due quarti della battuta erano occupati originariamente da una minima (Do₄), poi rifiutata — ma non cancellata — e sostituita da una seconda variante, consistente in una quartina di crome le cui prime due note erano Do₃ e Re₃. Al momento di vergare gli ultimi due ottavi, Debussy ha deciso di cambiare i primi due, sostituendoli con gli attuali Mi₃.
- p. 63** L'identificazione non è chiara. Herlin propone una connessione la b. 49 (IV mvt.), per via della somiglianza della linea del vlc. che si trova in s. 1, pent. 2, b. 1 del quaderno (all'ottava inferiore e con qualche modifica nelle note adoperate).¹⁸¹
- p. 62** L'identificazione non è chiara. Delécluse indica le bb. 268-288 ca (IV mvt.), dove si ha una somiglianza, ma solo a livello ritmico.¹⁸²
- p. 61** pent. 1, b. 1: probabilmente la minima Mi₄ in origine era una semiminima.
- p. 60** s. 1, pent. 1: unica occorrenza di un secondo sistema di indicazione della ripetizione integrale non convenzionale: delle parentesi quadre poste sopra le bb. 1-2 e 3-4, per indicare che il contenuto musicale delle prime due va ripetuto identico nelle successive due. Per qualche motivo, però, le annotazioni di pent. 2 sono state riscritte.
- p. 55** s. 1, pent. 3, b. 1: probabilmente la prima minima in origine era una semiminima.
- p. 47** s. 1, b. 1: le annotazioni verbali rappresentano l'abbreviazione di '2 violons' (pent. 1) e di 'Alto' (pent. 2).

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 51.

¹⁸¹ *Ivi*, pp. 42-43.

¹⁸² DELÉCLUSE 2021, p. 226.

CAPITOLO 3: COMMENTO

3.1 Genesi esterna

3.1.1 Le tre *Scènes au Crépuscule*

Il progetto per la composizione delle *Scènes au Crépuscule* è menzionato per la prima volta in una lettera di Debussy del 9 settembre 1892 indirizzata ad André Poniowski:

Pour la Musique: j'aurai du moins –

1° Trois *Scènes au Crépuscule* presque achevées, c'est-à-dire que l'orchestration étant toute disposée, ce n'est plus qu'une question d'écriture. [...]¹⁸³

Egli era un industriale, banchiere e mecenate, che Debussy aveva conosciuto nel 1890, per poi presentarlo a Stéphane Mallarmé. In quel momento il compositore si ritrovava in un periodo difficile dal punto di vista economico e, probabilmente, Poniowski si era offerto di aiutarlo, cercando di organizzargli un concerto negli Stati Uniti.¹⁸⁴ All'interno della lettera, infatti, Debussy parla proprio delle composizioni che avrebbe voluto eseguire durante quel concerto — che alla fine non ebbe più luogo — e le *Scènes* vengono descritte come quasi terminate e che l'orchestrazione era solo da mettere per iscritto. Gli altri due brani previsti per il programma erano la *Fantasie per pianoforte e orchestra* e *La Damselle élue*. Una seconda menzione si ha in un'altra lettera a Poniowski del febbraio 1893, in cui Debussy sostiene di aver lavorato nuovamente alle *Scènes*, ma anche di aver completato nel frattempo un quartetto d'archi e delle *Proses lyriques* su proprio testo:

J'ai beaucoup retravaillé aux *Scènes au Crépuscule* puis j'ai terminé un *Quatuor* pour instruments à cordes, puis des *Proses lyriques*, sur des paroles de moi, qui paraîtront probablement chez Bailly.¹⁸⁵

Fu per primo Edward Lockspeiser a riconoscere che le *Scènes au Crépuscule* fossero ispirate a una raccolta di poesie di Henri de Régnier, comparsa nel 1890 alla Librerie de l'Art indépendant di Parigi sotto il titolo di *Poèmes anciens et romanesques*.¹⁸⁶ Questa libreria era stata aperta nell'ottobre

¹⁸³ DEBUSSY 2005, lettera ad André Poniowski del 9 settembre 1892, p. 110. Traduzione: «Per quanto riguarda la musica, avrò almeno: 1° Tre *Scènes au Crépuscule* quasi terminate, cioè che l'orchestrazione è tutta pronta, non è che una questione di scrittura».

¹⁸⁴ HERLIN 1997, pp. 7-8.

¹⁸⁵ DEBUSSY 2005, lettera ad André Poniowski del febbraio 1893, p. 117. Traduzione: «Ho rilavorato bene alle *Scènes au Crépuscule*, poi ho terminato un quartetto per strumenti ad arco, poi delle *Proses lyriques*, su mie parole, che appariranno presso Bailly».

¹⁸⁶ HERLIN 1997, p. 4.

1889 da Edmond Bailly, editore della raccolta, ed era diventata rapidamente uno dei principali centri di ritrovo di un'intera generazione di artisti simbolisti, dal momento che, oltre alla vendita, Bailly si occupava anche della stampa di opere di giovani poeti.¹⁸⁷ Probabilmente è proprio qui che Debussy conosce Régnier. Nel 1893, poi, il compositore gli inviò un esemplare della partitura de *La Damselle élue* con tanto di dedica. Secondo Denis Herlin, questo dono può essere inteso come una forma di ringraziamento da parte di Debussy nei confronti del poeta per aver messo una buona parola con Maurice Maeterlinck per ottenere l'autorizzazione alla messa in musica del suo *Pelléas et Mélisande*.¹⁸⁸ Nonostante la loro relazione non fu mai particolarmente intima, i rapporti tra Debussy e Régnier continuarono. Come racconta lo stesso compositore nella sua corrispondenza con l'amico Ernest Chausson,¹⁸⁹ dopo la risposta positiva di Maeterlinck dell'8 agosto 1893, il 22 dello stesso mese il poeta fece visita a Debussy, che suonò per lui il *Prélude à l'après-midi d'un faune*, di cui poi Régnier parlò nel suo giornale.¹⁹⁰

Non è chiaro in che modo Debussy intendesse utilizzare le poesie della raccolta di Régnier. Nelle uniche due lettere in cui se ne fa menzione, infatti, il compositore rimane abbastanza vago, non specificando esattamente quali poesie l'avessero effettivamente ispirato. Inoltre, come sottolinea Herlin, questi testi erano caratterizzati da «versi liberi» e da un «simbolismo decorativo», che non le rendeva immediatamente destinate a una resa musicale.¹⁹¹ Lo stesso Debussy, in un'intervista del marzo 1911, aveva affermato che i versi di Régnier non potevano essere messi in musica, in quanto «pieni» e «classici». ¹⁹² Si può supporre che il risultato che voleva ottenere con le *Scènes* fosse simile a quello del *Prélude à l'après-midi d'un faune*, ovvero un prolungamento delle emozioni evocate dalle poesie tramite la musica, sottoforma di una «illustrazione molto libera [...] che non pretende affatto di essere una sintesi». ¹⁹³

¹⁸⁷ *Ibidem*; ROLF 1985, p. 212.

¹⁸⁸ HERLIN 1997, pp. 5-7.

¹⁸⁹ DEBUSSY 2005, lettere a Ernest Chausson del 3 settembre 1893 e della fine del 1893 (inedita e non datata), pp. 154-156.

¹⁹⁰ HERLIN 1997, p. 6.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 10.

¹⁹² DEBUSSY 2018, p. 196.

¹⁹³ Programma del concerto del *Prélude à l'après-midi d'un faune*, scritto da Debussy per la prima esecuzione del 22 dicembre 1894 sotto la direzione di Gustave Doret, cit. in HERLIN 1997, p. 10, n. 28.

3.1.2 Il *Quatuor Op. 10*

Non sono chiari i motivi per cui Debussy abbia deciso di comporre un quartetto d'archi. Tradizionalmente si era soliti pensare che il compositore fosse rimasto colpito dall'esecuzione del *Quatuor* in Re maggiore di César Franck, avvenuta il 19 aprile 1890 presso la Société nationale de musique, ma non si possiede nessuna prova di questa presunta ispirazione.¹⁹⁴ L'idea è comunque supportata da una dichiarazione di Antoine Ysaÿe, figlio del celebre violinista Eugène, secondo cui furono proprio alcune opere di Franck, d'Indy, Castillon, Fauré, Saint-Saëns e altri autori eseguiti dal Quatuor Ysaÿe a instillare in Debussy il desiderio di scrivere un quartetto d'archi.¹⁹⁵ Considerati anche i suoi rapporti con Ernest Chausson in quel periodo, non è da escludere che l'idea possa essere attribuita proprio a lui.

Il *Quatuor* rappresenta un *unicum* nella produzione debussiana, configurandosi come l'unico brano a presentare il numero d'opera,¹⁹⁶ nonché il solo quartetto d'archi mai scritto dal compositore, e rientra in un gruppo non troppo nutrito di brani da camera. Stando alla ricostruzione di Matthew Brown, il mutamento del contesto socioeconomico della Parigi *fin-de-siècle* aveva ridefinito il ruolo della musica da camera. Se nel XIX secolo le esecuzioni di brani cameristici erano competenza di musicisti amatoriali, mentre la musica sinfonica e solistica era appannaggio dei professionisti, dopo la sconfitta della Francia nella Guerra franco-prussiana del 1870 alcune organizzazioni francesi di musicisti professionisti, come la Société nationale de musique, iniziarono a promuovere maggiormente il repertorio cameristico, soprattutto con l'intenzione di diffondere la conoscenza della musica francese.¹⁹⁷ Ciononostante, l'editore Durand spinse Debussy a concentrarsi sui generi più redditizi, come quello cameristico, pianistico o teatrale. Per questo motivo, il compositore si dedicò alla musica da camera solo per ragioni particolari, come nel caso delle ultime tre Sonate, composte a causa della mancanza di opportunità di scrivere e far eseguire lavori a organico più ampio dovuta allo scoppio della Prima Guerra Mondiale.¹⁹⁸

La prima menzione al *Quatuor* si ha nella sua corrispondenza, in particolare nella già citata lettera ad André Poniowski del febbraio 1893, in cui Debussy annuncia che l'opera era stata terminata.¹⁹⁹ Tuttavia egli continuò a lavorare al *Quatuor* ancora per diverso tempo dopo l'annuncio. Il 2 luglio 1893, per esempio, confidò all'amico Chausson di aver dovuto riscrivere il finale per ben tre volte e che comunque non era ancora soddisfatto del risultato, una situazione che definisce «étouffant» (soffocante):

¹⁹⁴ DEBUSSY 2015, p. XIII.

¹⁹⁵ YSAÏE 1948, p. 338.

¹⁹⁶ DEBUSSY 2015, p. XXVI.

¹⁹⁷ BROWN 2024, p. 240.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 242.

¹⁹⁹ DEBUSSY 2005, lettera ad André Poniowski del febbraio 1893, p. 117.

Quant au final du *Quatuor*, je n'arrive pas à ce que je voudrais qu'il fût, et voilà trois fois que je recommence sans succès. (C'est étouffant !).²⁰⁰

Probabilmente il 10 agosto il compositore non era ancora riuscito a trovare la giusta strada, dal momento che, quando fece ascoltare il brano all'amico Paul Dukas, come lui stesso racconta, eseguì per lui solo i primi tre movimenti.²⁰¹ Verosimilmente l'opera fu completata qualche giorno dopo, come testimonia una lettera di Debussy a Chausson del 15 agosto: «Je crois décidément pouvoir vous montrer le final du *Quatuor*, qui m'aura vraiment rendu malheureux».²⁰²

Il 13 ottobre dello stesso anno, Debussy vendette la sua opera ad Auguste e Jacques Durand, affinché la pubblicassero, per duecentocinquanta franchi, come si apprende da una lettera del 23 ottobre inviata a Chausson.

J'ai vendu votre *Quatuor* aux Barbares de la place de la Madeleine, 250 fr. !! ils ont eu le cynisme d'avouer qu'ils ne me donnaient pas une somme en rapport du travail que représente cette «œuvre». [...] ²⁰³

Tuttavia, gli editori non possedevano ancora la partitura. Poco dopo, infatti, a inizio novembre, durante un viaggio in Belgio con Pierre Louÿs, Debussy fece sosta a Bruxelles, dove incontrò Eugène Ysaÿe per lasciargli la partitura manoscritta e le parti separate, probabilmente una prima bozza di stampa non pervenuta, affinché il *Quatuor* Ysaÿe (Eugène Ysaÿe, Mathieu Crickboom, Léon van Hout e Joseph Jacob) potesse studiare il suo nuovo quartetto.²⁰⁴ Da allora, però, il compositore non aveva più ricevuto indietro il manoscritto e, di conseguenza, non aveva potuto consegnarlo alla Casa editrice Durand per la pubblicazione. Per questo motivo, il 28 novembre, Debussy scrisse a Eugène Ysaÿe con la scusa formale di chiedergli un suo parere sull'opera, ma con la reale intenzione di riavere indietro la partitura, promettendo di realizzarne una copia anche per loro.

Très cher Ami ! Je suis très anxieux d'avoir ton avis sur le *Quatuor* ? et quel sort lui réserve ton Éminence ? J'ai, de plus, tous les employés de la maison Durand et fils sur le dos et

²⁰⁰ *Ivi*, lettera a Ernest Chausson del 2 luglio 1893, p. 140. Traduzione: «Quanto al finale del *Quatuor*, non arrivo a ciò che vorrei che fosse, ed ecco che ricomincio tre volte senza successo. (È soffocante!)».

²⁰¹ DUKAS 1971, lettera a Vincent d'Indy del 1° ottobre 1893, p. 21.

²⁰² DEBUSSY 2005, lettera a Ernest Chausson del 15 agosto 1893, p. 150. Traduzione: «Io credo fortemente di potervi mostrare il finale del *Quatuor*, che mi ha reso veramente infelice».

²⁰³ *Ivi*, lettera a Ernest Chausson del 23 ottobre 1893, pp. 168-169. Traduzione: «Ho venduto il vostro *Quatuor* ai Barbari di place de la Madeleine, 250 franchi!! Hanno avuto il cinismo di ammettere che non mi davano una somma proporzionata al lavoro che rappresenta quest'opera».

²⁰⁴ DEBUSSY 2015, p. XV.

ils viennent chaque matin réclamer mon manuscrit. «Que faire, Seigneur, que faire ? comme disait Saint-Paul dans un vers resté fameux.

[...] Maintenant veux-tu me faire l'amitié de me renvoyer le plus vite possible *le manuscrit et les parties du Quatuor* ! Je les ferai recopier immédiatement si tu en as besoin !»²⁰⁵

L'effettiva pubblicazione, poi, avvenne a gennaio 1894 per le parti separate, stampate in centocinquanta copie, e a febbraio 1894 per la partitura, stampata in 60 esemplari, come testimonia il libro contabile di Durand.²⁰⁶

La prima esecuzione del *Quatuor* si tenne il 29 dicembre 1893 presso la Salle Pleyel a Parigi, in occasione di un concerto organizzato dalla Société nationale de musique. Il programma prevedeva anche la *Sonata per violino e pianoforte* in La maggiore di César Franck, l'*Élegie per violoncello e pianoforte Op. 24* di Gabriel Fauré, alcuni estratti dalla *Partita per violino* di Johann Sebastian Bach e il *Quatuor à cordes Op. 35* di Vincent d'Indy.²⁰⁷ La reazione da parte del pubblico fu mista. Sappiamo però con certezza che non fu particolarmente gradito a Ernest Chausson, che rifiutò anche la dedica, probabilmente per ragioni prettamente musicali.²⁰⁸ Per questo motivo, il 5 febbraio 1894, Debussy scrisse una lettera al suo amico e benefattore, promettendogli un altro quartetto dedicato a lui e in cui si sarebbe sforzato di «nobilitare le forme». Questo spiega il numerale «1^{er}» che compare sulla pagina iniziale della partitura manoscritta autografa.²⁰⁹ Un secondo quartetto, però, non venne mai scritto.

²⁰⁵ DEBUSSY 2005, lettera a Ernest Chausson del 28 novembre 1893, p. 177. Traduzione: «Carissimo amico! Sono molto ansioso di avere un tuo parere sul *Quatuor*? e che sorte gli riserva la tua Eminenza? Io, inoltre, ho addosso tutti gli impiegati della casa Durant et fils e vengono ogni mattina a reclamare il mio manoscritto. 'Che fare, Signore, che fare?' come diceva San Paolo in un verso rimasto famoso. [...] Ora vuoi farmi la cortesia di rimandare il prima possibile *il manoscritto e le parti del Quatuor*! Io le farò ricopiare immediatamente se tu ne hai bisogno!».

²⁰⁶ DEBUSSY 2015, p. XXII.

²⁰⁷ *Ivi*, p. XVI.

²⁰⁸ DEBUSSY 2005, p. 192.

²⁰⁹ DEBUSSY 2015, p. XXVI.

3.2 Descrizione analitica

La seguente descrizione si concentra esclusivamente sul *Quatuor Op. 10*, l'unica composizione tra quelle annotate nel quaderno preso in esame di cui sono pervenuti altri documenti che testimoniano una stesura completa. Senza alcuna pretesa di esaustività, questa analisi si propone piuttosto come una sorta di 'griglia di riferimento' per facilitare la comprensione degli schizzi e la loro collocazione all'interno della versione finale dell'opera.

Articolato in quattro movimenti, il *Quatuor* è basato su un tema ciclico in continua trasformazione. Fa eccezione il terzo movimento, dove questo tema non compare esplicitamente, sebbene la coerenza motivica sia comunque garantita da pedali e procedimenti armonici condivisi. Secondo François Delécluse, proprio l'assenza del tema ciclico spiegherebbe la mancanza di schizzi dedicati al terzo movimento: solo i movimenti legati dal tema ciclico sono infatti presenti nel quaderno.²¹⁰

3.2.1 Struttura formale del *Quatuor Op. 10*

I movimento – *Animé et très décidé*

Forma sonata²¹¹

	Sottosezione	Battute
Esposizione	Tema 1 (ciclico)	bb. 1–38
	Tema 2	bb. 39–60
	Coda	bb. 61–74
Sviluppo	—	bb. 75–137
Ripresa	Tema 1	bb. 138–160
	Tema 2	bb. 161–182
	Coda finale	bb. 183–194

²¹⁰ DELÉCLUSE 2021, p. 218.

²¹¹ FISCHER 2001, pp. 37-39, 48.

II movimento – *Assez vif et bien rythmé*

Scherzo²¹²

Sezione	Battute
Scherzo I (derivato dal tema ciclico)	bb. 1–53
Trio I	bb. 54–85
Scherzo II	bb. 86–107
Trio II	bb. 108–147
Scherzo III	bb. 148–167
Coda	bb. 168–177

III movimento – *Andantino, doucement expressif*

Forma tripartita A-B-A'

Sezione	Battute
A	bb. 1–27
B	bb. 28–106
A'	bb. 107–123

IV movimento – *Très modéré – En animant peu à peu – Très mouvementé et avec passion*

Forma libera

Sezione	Battute
<i>Très modéré</i> — introduzione	bb. 1–14
<i>En animant peu à peu</i> — sezione di transizione (richiama il II movimento)	bb. 15–30
<i>Très mouvementé et avec passion</i> — sezione centrale: nuovo tema (refrain) esposto, aumentato, variato contrappuntisticamente e sviluppato; ritorno del tema ciclico; coda finale	bb. 31–355

²¹² DELÉCLUSE 2021, p. 219.

3.3 Commento e studio genetico

Gli schizzi contenuti nel quaderno preso in esame si riferiscono a opere differenti: alcuni sono confluiti nel progetto delle *Scènes au crépuscule*, altri nel *Quatuor*, altri ancora non sono stati identificati. Inoltre, come mostra la mappatura generale, non tutti gli schizzi che sono stati riconosciuti, poi, hanno trovato un loro impiego nella versione definitiva delle corrispettive opere, oppure, in altri casi, hanno subito delle sostanziali modifiche che ne hanno alterato la fisionomia.

Si è scelto di analizzare dodici casi che testimoniano fenomeni di «dinamicità testuale» riscontrabili nelle annotazioni vergate sul quaderno, ovvero la presenza di elementi metatestuali impliciti o espliciti che permettono di indagare sui processi creativi.²¹³ I metatesti espliciti sono segni che consegnano delle informazioni su un testo musicale esistente, senza essere a loro volta dei testi musicali: cancellature, indicazioni verbali, enfattizzazioni grafiche, segni di rimando. Secondo Appel, essi rispondono a una funzione comunicativa, ovvero si servono di segni e simboli convenzionali che sono comprensibili in maniera univoca e inequivocabile.²¹⁴ I metatesti impliciti, invece, non vengono generati volontariamente dal compositore e non influenzano, né modificano il significato del testo musicale principale: variazioni nello spessore del tratto dovute all'utilizzo di diversi strumenti scrittori, diverse intensità del colore dell'inchiostro, differente *ductus* della scrittura, annotazioni vergate al di fuori del regolare flusso di scrittura, particolarità codicologiche del documento. Essi, dunque, se interpretati correttamente, forniscono degli indizi per la ricostruzione della micro-cronologia della scrittura.²¹⁵

Tra i casi scelti per il commento, alcuni permettono di distinguere tra varianti di scrittura e di lettura, mostrando le diverse modalità con cui il compositore tornava sui propri testi già vergati; altri testimoniano la compresenza di scrittura a matita e a inchiostro, permettendo, oggi, di ricostruire la micro-cronologia delle annotazioni. In alcune pagine è possibile vedere la fatica del compositore nella creazione di una nuova idea musicale o nello sviluppo di una già esistente, nonché un ragionamento sulla forma di una sezione o di un intero movimento. Altri casi, già studiati e analizzati, sono serviti per mettere in discussione alcune teorie genetiche portate avanti per anni dalla letteratura biografica. Altri ancora, infine, potrebbero dimostrare l'esistenza di un ipotetico testimone intermedio non pervenuto, collocabile tra il quaderno e la partitura autografa. Nel loro insieme, questi dodici casi rappresentano un tentativo di analisi di ogni passaggio ritenuto significativo, al fine di restituire un'immagine più concreta del processo compositivo di Debussy.

²¹³ APPEL 1999, pp. 181-182

²¹⁴ APPEL 2016, pp. 129-131.

²¹⁵ *Ivi*, pp. 131-133.

3.3.1 Varianti di scrittura e integrazioni a matita: indizi di una redazione stratificata

Una prima informazione sul lavoro del compositore si può dedurre da quella che si immagina essere la parte del pianoforte. La b. 1 di p. 1, non identificata, infatti, è stata interamente cassata mediante delle linee oblique che coinvolgono sia il pent. 2 che il pent. 3; il pent. 1, invece, è escluso dalla cancellazione poiché usato successivamente, come si vedrà più avanti.

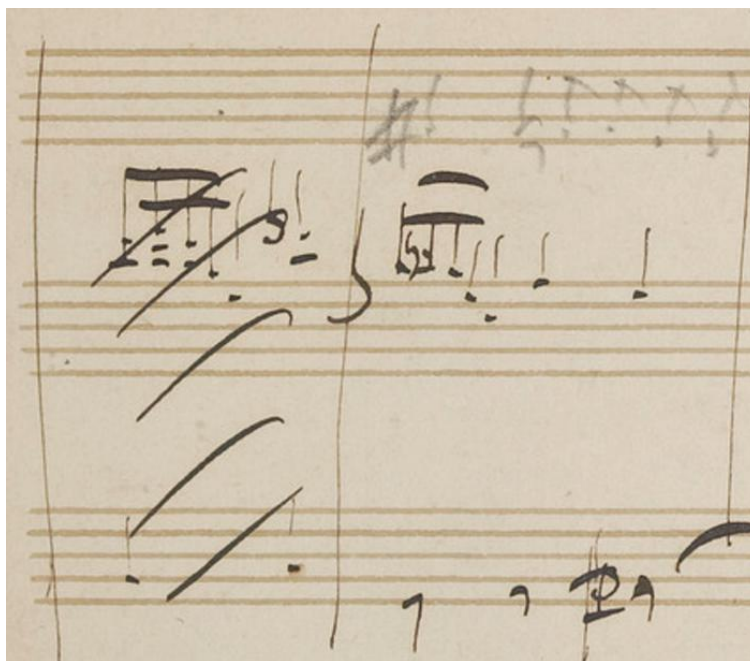


Fig. 1 – F-Pn ms. 20632 (2): p. 1, s. 1, bb. 1-2.

Due indizi lasciano supporre una variante di scrittura e non di lettura della battuta. Immaginando di avere un metro di 3/4, come nelle altre battute della pagina, Debussy ha vergato solo i primi due: una quintina di semicrome in pent. 2 seguita da una semiminima e due semiminime in pent. 3. A questo punto ha deciso di cancellare l'intera misura, utilizzando lo stesso inchiostro usato per vergarla. Subito dopo ha tirato la stanghetta di battuta e ha continuato a scrivere, utilizzando lo stesso schema ritmico. È possibile immaginare, pertanto, che la b. 2 sia una variante di scrittura della b. 1.

Un'altra informazione interessante si ottiene dal pent. 1: questo pentagramma, infatti, è l'unico all'interno della pagina che ospita una breve linea melodica vergata a matita.

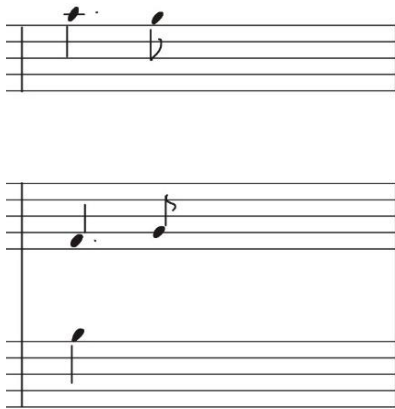


Fig. 2 – F-Pn ms. 20632 (2): p. 1, s. 1, bb. 1-5.

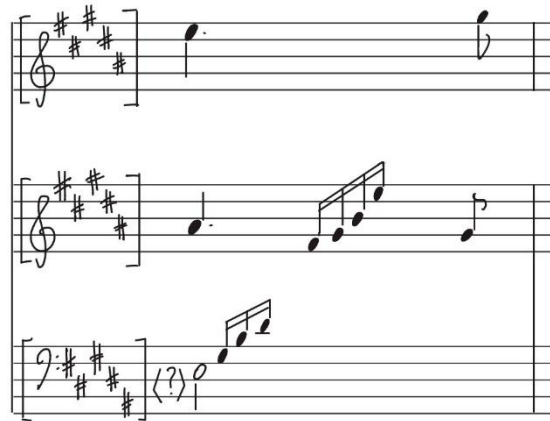
L'utilizzo di uno strumento scrittorio differente, la matita, per la linea vocale superiore lascia immaginare una stesura successiva. Inoltre, il fatto che la b. 1 sia vuota rafforza l'ipotesi che la varianza sia intervenuta quasi subito o comunque prima che venisse vergata la parte a matita.

3.3.2 Una 'catena' di varianti

La p. 7 è organizzata esattamente come la precedente: due sistemi di tre pentagrammi ciascuno, pensati per uno strumento solista, probabilmente il violino, e il pianoforte. Si tratta, in effetti, della prosecuzione della pagina precedente, una situazione piuttosto rara all'interno del quaderno: l'unico altro caso è rappresentato dalla p. 66, dove Debussy porta a termine l'idea musicale iniziata alla pagina precedente. Si nota, infatti, che l'ultima battuta di p. 6 e la prima di p. 7, in un contesto metrico di 4/4, sono incomplete, dal momento che occupano 2/4 ciascuna. Si può immaginare, pertanto, che p. 7, s. 1, b. 1 rappresenti la prosecuzione e il completamento di p. 6, s. 2, b. 4.



Es. 1 – Trascrizione: p. 6, s. 2, b. 4.



Es. 2 – Trascrizione: p. 7, s. 1, b. 1.

Inoltre, si può notare come la b. 3 di s. 1, in particolare i pent. 1-2, sia stata cancellata dal compositore mediante una linea ondulata tracciata abbastanza velocemente. Sul pentagramma superiore, però, è presente anche un'altra cancellatura più piccola, collocata dopo la prima semiminima (cfr. *Fig. 2*).

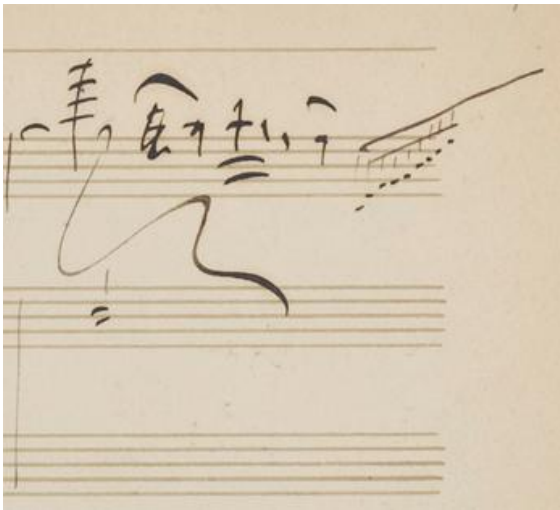


Fig. 2 – F-Pn ms. 20632 (2): p. 7, s. 1, b. 3.

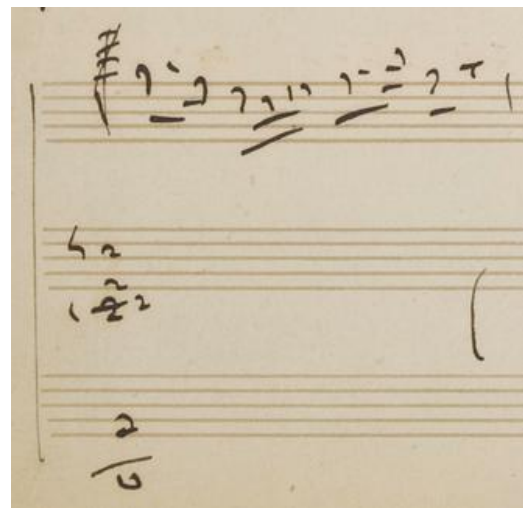
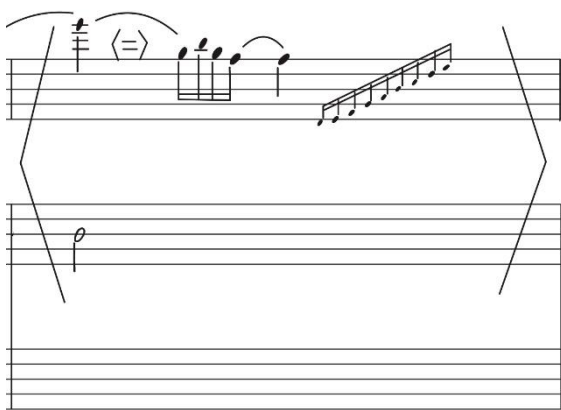
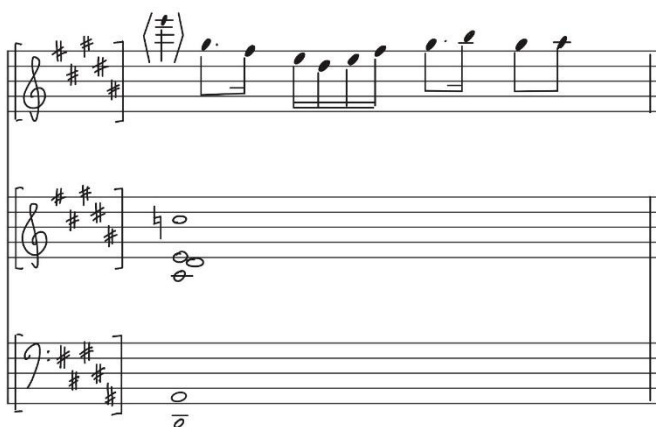


Fig. 3 – F-Pn ms. 20632 (2): p. 7, s. 2, b. 1.



Es. 3 – Trascrizione: p. 7, s. 1, b. 3.



Es. 4 – Trascrizione: p. 7, s. 2, b. 1.

Sulla base di quanto osservabile sul manoscritto, si può ipotizzare la seguente micro-cronologia. In un primo momento Debussy, dopo aver scritto la prima semiminima, un Sol₅, ha iniziato a tracciare una seconda semiminima, probabilmente un secondo Sol₅ da legare al precedente. Tuttavia, di questa seconda nota il compositore scrive soltanto i primi due tagli addizionali, ma interrompe subito la scrittura e la cancella. A questo punto, Debussy verga una seconda variante (di scrittura), una quartina di semicrome la cui prima nota è un Sol₄, proseguendo fino alla fine della battuta. Questa prima nota, in realtà, risulterebbe da una terza variante di scrittura: il tratto, infatti, appare un po' incerto, a causa della presenza di un taglio addizionale. È possibile supporre che Debussy, pur volendo scrivere un Sol₄, abbia scritto per errore un La₄, che ha immediatamente corretto, completando poi la quartina e l'intera battuta.

Le ragioni della cancellatura e della redazione della seconda variante di scrittura potrebbero essere due: o il compositore voleva semplicemente cambiare ottava, o si è reso conto che scrivere sull'ottava più acuta gli sarebbe risultato scomodo per via dei numerosi tagli addizionali e ha deciso pertanto di continuare a scrivere all'ottava inferiore, sottendendo l'indicazione '8^{va}'. La seconda ipotesi spiegherebbe la presenza della legatura di valore che unisce il primo Sol₅ con il Sol₄ della quartina, pur non essendo alla stessa ottava. Probabilmente, infatti, la legatura è stata introdotta dopo la cancellatura per indicare il suono tenuto del Sol₅.

A questo punto, però, non soddisfatto del risultato, Debussy ha cancellato l'intera misura, come dimostra la linea ondulata e l'assenza delle stanghette di battuta finali sia per la parte del violino che per quella del pianoforte. La quarta variante, stavolta di lettura, viene vergata al rigo successivo (s. 2, b. 1; cfr. Fig. 3), con una prima semiminima identica alla prima della battuta precedente. Subito, però, Debussy ha un ripensamento: cancella questa prima nota e scrive una quinta variante (di

scrittura), quella definitiva. Si viene a generare pertanto, in queste due battute a cavallo tra i due sistemi, una vera e propria catena di varianti.

3.3.3 Una variante di natura armonica: stasi vs sospensione

La prima battuta del terzo sistema presenta una cancellatura che può fornire delle informazioni sul lavoro di Debussy su questa pagina. Questa battuta ospita una semiminima e una duina di crome con un bicordo cassate con una linea ondulata (cfr. Fig. 4):

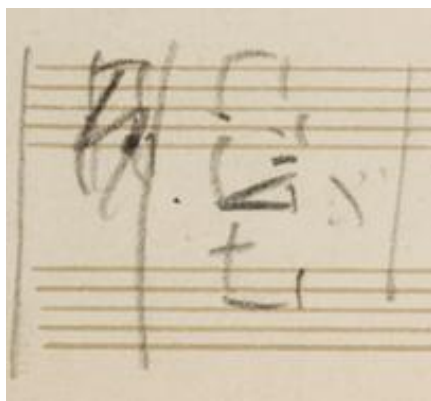


Fig. 4 – F-Pn ms. 20632 (2): p. 63, s. 3, bb. 1-2.



Es. 5 – Trascrizione: p. 63, s. 3, bb. 1-2.

Si può supporre che la cancellazione della b. 1 sia avvenuta subito dopo la vergatura delle due crome, dal momento che, in un contesto metrico di 2/4, la battuta occupa solo il primo quarto, seguito da una stanghetta di battuta. La b. 2, pertanto, si configurerebbe come una variante di scrittura, redatta subito dopo la cancellazione della b. 1. Le ragioni della cancellazione della b. 1 possono essere di natura armonica, poiché la seconda variante, con una sospensione sulla nona di dominante, risulta più dinamica rispetto alla prima.

Inoltre, è possibile ricostruire anche la micro-cronologia relativa alla b. 2, in particolare per il pent. 1. Osservando il manoscritto, sembra che una prima variante fosse quella della duina costituita da Fa₃-Si₃. In un secondo momento, però, Debussy ha sostituito il Si₃ con il Si₂, tracciando una nuova travatura, ma senza cancellare né la precedente travatura (obliqua), né il Si₃. Probabilmente in questa stessa occasione ha anche aggiunto una seconda duina: La₃ – Sol₃.

3.3.4 Matita e inchiostro tra varianti di scrittura e di lettura

Entrambi i pentagrammi di cui si compone il secondo sistema di p. 47 sono caratterizzati dalla coesistenza di un testo vergato a matita e di uno vergato a inchiostro.

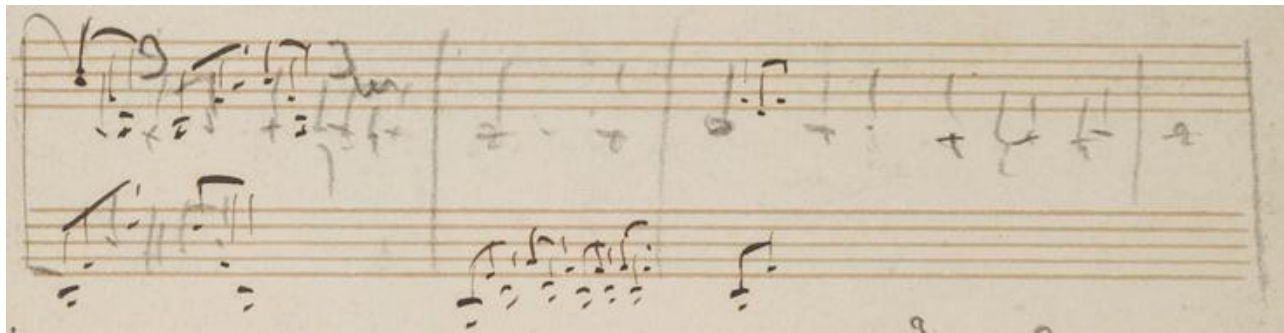


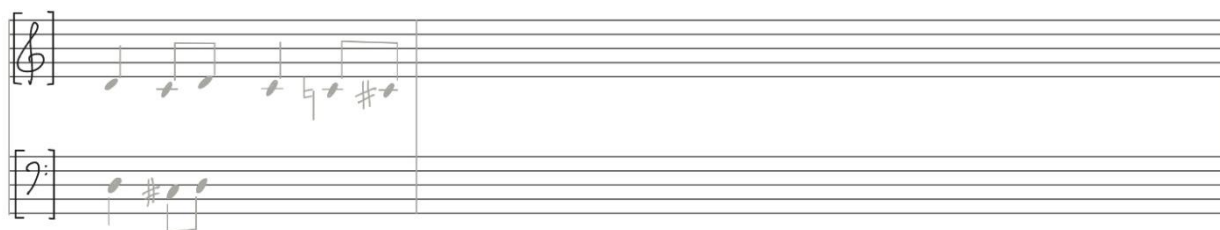
Fig. 5 – F-Pn ms. 20632 (2): p. 47, s. 2.



Es. 6 – Trascrizione: p. 47, s. 2.

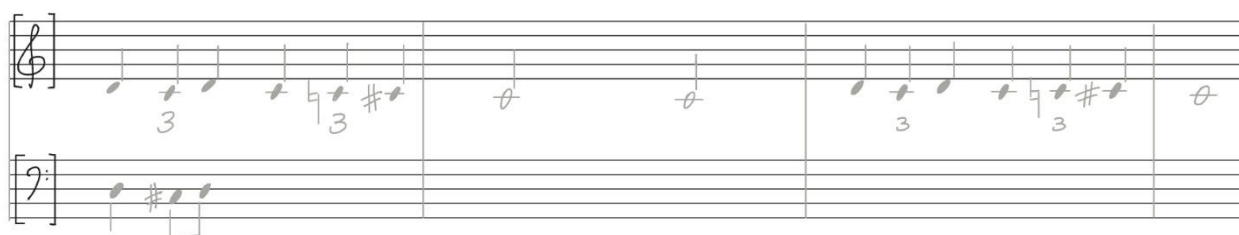
Sulla base di quanto osservabile sul manoscritto, è possibile ricostruire la seguente micro-cronologia. Le tre trascrizioni linearizzate fornite di seguito non sono trascrizioni diplomatiche di quanto si osserva nel quaderno: il loro scopo non è quello di restituire fedelmente la disposizione grafica degli elementi sulla pagina, ma di offrire piuttosto un'idea chiara di come Debussy intendesse modificare progressivamente il testo, man mano che apportava le varianti.

- *Variante 1.* In s. 2, b. 1 Debussy realizza una linea melodica caratterizzata da un disegno di semiminima seguita da una duina di crome, che nel pentagramma superiore si ripete due volte.



Es. 7 – Variante 1.

- *Variante 2.* La linea melodica del s. 2, pent. 1, b. 1 viene modificata sul piano ritmico, adottando un nuovo disegno fatto di due terzine di semiminime. Si nota, infatti, che la travatura della seconda duina di crome della battuta è stata cancellata con una linea ondulata e che sono stati aggiunti due «3» con un tratto di matita più marcato. Al contrario, la prima duina rimane inalterata. Inoltre, la b. 3 di questo stesso pentagramma presenta direttamente il nuovo disegno con le due terzine di semiminime. Per questo motivo, è possibile supporre che la trasformazione ritmica di questa battuta costituisca una variante di scrittura, apportata immediatamente dopo la redazione della prima variante. Il fatto che la travatura della prima duina non sia stata cancellata può essere spiegato come una semplice svista del compositore.



Es. 8 – Variante 2.

- *Variante 3.* In un momento successivo, Debussy inserisce un secondo testo musicale, utilizzando l'inchiostro e occupando tre battute del sistema, sia nel pentagramma superiore che in quello inferiore. Questa, pertanto, si configura come una variante di lettura.



Es. 9 – Variante 3.

Operando un confronto con la versione finale di questo passaggio, che si colloca alle bb. 167-170 del I movimento (cfr. Fig. 6-7), si può notare che il testo vergato a matita corrisponde alle parti del violino 2 e della viola, mentre il disegno terzinato scritto a inchiostro coincide con le parti esterne del violino 1 e del violoncello. È interessante notare come, alla fine, per il violino 2 e la viola Debussy abbia recuperato il testo iniziale (almeno alle bb. 167-168), quello con la ripetizione del disegno di semiminima seguita dalla duina di crome, rifiutando, pertanto, per quelle due battute, la seconda variante apposta sul quaderno.



Fig. 6-7 – F-Pn ms. 1004: p. 10, bb. 167-170.

3.3.5 Un caso di *ébauche* a quattro pentagrammi: aumentazione della linea melodica

Questa pagina presenta l'unico *ébauche* del quaderno strutturato su un sistema di quattro pentagrammi, confluito successivamente alle bb. 145-148 del IV movimento del *Quatuor*. Nel passare dagli schizzi alla partitura, però, le bb. 2-3 del quaderno, ovvero le bb. 145-148 della versione definitiva, hanno subito un processo generale di aumentazione, che ha coinvolto tutte e quattro le voci (cfr. Fig. 8). Nel caso del violino 2 (p. 65, pent. 2), la linea melodica, costituita originariamente da semplici semiminime, è stata fiorita con quartine di crome; la linea del violino 1, invece, è stata trasposta all'ottava inferiore.



Es. 10 – Trascrizione: p. 65, bb. 2-3.



Fig. 8 – F-Pn ms. 1004: p. 31, bb. 145-148.

3.3.6 Pensare la forma: lo *Scherzo* del *Quatuor*

Le pp. 68-66 contengono gli schizzi per il II movimento del *Quatuor*, lo *Scherzo*. Questo è costituito da tre sezioni di ‘scherzo’, due di ‘trio’ e una coda finale. Inoltre, l’intero *Scherzo* è collegato al I movimento, dal momento che il materiale tematico della sezione di ‘scherzo’ non è altro che una variante cromatica del tema ciclico che appare nel I movimento.²¹⁶

Gli schizzi vergati a p. 67 fanno riferimento alla prima ripresa dello ‘scherzo’, dopo la fine del primo ‘trio’, in corrispondenza delle bb. 86-89 della partitura finale. Il tema secondario compare in s. 1, pent. 2 ed è affidato al violoncello, come apprendiamo dall’indicazione verbale «Vc»; poi riappare in s. 2, pent. 1 al violino 1 e prosegue per tutto il s. 3. Il terzo sistema è l’unico a presentare la sola linea melodica, senza alcun accompagnamento, segno che per Debussy l’andamento delle altre voci era implicito e non richiedeva, pertanto, una messa per iscritto.²¹⁷

Operando un confronto con l’autografo, inoltre, ci si rende conto che questo tema secondario non è scritto allo stesso modo: negli schizzi l’ultima battuta del tema (s. 1, pent. 2, b. 4) prevede una semiminima (puntata) seguita da tre crome (cfr. *Es. 11*); nella partitura, invece, questo ritmo è sostituito da due semiminime puntate (b. 89; cfr. *Fig. 9*). Nell’interpretazione di Delécluse, questo cambiamento ritmico, seppur minimo, può essere inteso come una volontà di Debussy di rendere un po’ meno chiaro il collegamento tra il tema secondario e il tema ciclico, dal momento che le tre crome ricordano la terzina del tema ciclico. Inoltre, in questo modo, Debussy evita una somiglianza troppo stretta del tema secondario con l’ostinato, anch’esso caratterizzato da un motivo terzinato.²¹⁸



Es. 11 – Trascrizione: p. 67, s. 1, b. 4.

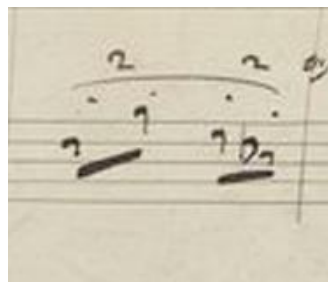


Fig. 9 – F-Pn ms. 1004: p. 15, b. 8.

La presenza di questo schizzo all’interno del quaderno può rivelare delle informazioni su come Debussy ragionava sulla forma. Questo passaggio segna il ritorno dello ‘scherzo’ e al contempo la sua variazione; inoltre ha anche la funzione di separare i due ‘trio’ del movimento. Secondo

²¹⁶ DELÉCLUSE 2021, p. 219.

²¹⁷ *Ivi*, p. 220

²¹⁸ *Ivi*, p. 222

Delécluse, questo frammento è stato scritto in una fase più avanzata del lavoro sullo *Scherzo*, quando Debussy aveva già stabilito il quadro generale dell'intero movimento. L'idea di separare le due sezioni di 'trio' con una prima riapparizione dello 'scherzo', pertanto, può essere arrivata in un secondo momento, oppure pensava già di inserire questo passaggio, ma con una ripresa letterale, che poi ha deciso di cambiare con una leggera variazione.²¹⁹

Gli schizzi di p. 68, invece, testimoniano una ricerca di una specifica texture per la coda finale dello *Scherzo*. La pagina, infatti, è organizzata con un unico sistema di tre pentagrammi: il primo per i due violini, il secondo per la viola e il terzo per il violoncello. La linea del violino 1, in particolare, risulta interessante. È possibile individuare, infatti, tre varianti nella costruzione della linea, come sintetizzato da Delécluse (cfr. Fig. 10).

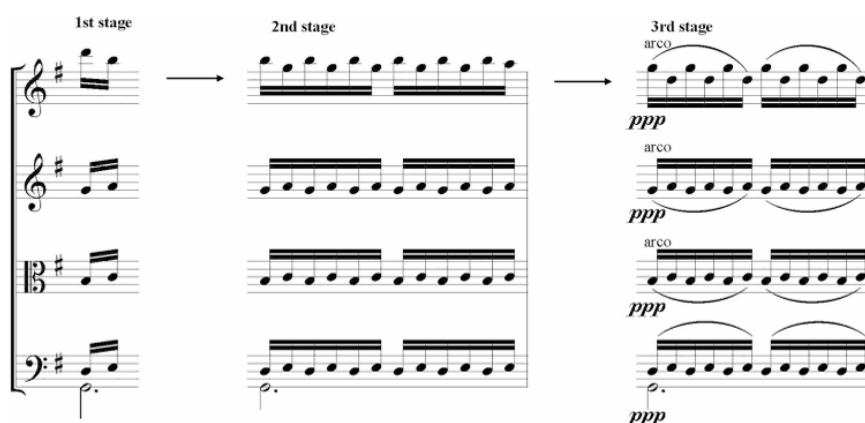


Fig. 10 – DELÉCLUSE 2021, p. 224, esempio 6.



Es. 12 – Trascrizione: p. 68, b. 1 (varianti 1-2).



Fig. 11 – F-Pn ms. 1004: p. 19, b. 173 (variante 3).

²¹⁹ Ivi, p. 223

Le prime due varianti sono relative al quaderno e testimoniano un processo di varianza interno al supporto materiale (cfr. *Es. 12*); la terza, invece, si trova sulla partitura autografa (cfr. *Fig. 11*).

3.3.7 La «maladie de ceux qui ne peuvent pas finir»:²²⁰ difficoltà compositive nel quarto movimento

Gli schizzi relativi al IV movimento del *Quatuor* mostrano chiaramente tutte le difficoltà incontrate da Debussy nell'atto compositivo. In generale, essi appaiono molto disordinati: le idee musicali, infatti, non sono collegate tra di loro cronologicamente, ma corrispondono a diversi passaggi del movimento.²²¹ Di conseguenza, si può affermare che la funzione di questi schizzi, rispetto a quelli per il II movimento, è diversa. In questo caso Debussy sta esplorando, non sta mettendo per iscritto qualcosa che è già chiaro, anzi, al contrario, è ancora alla ricerca di idee musicali.

Data la natura generalmente disordinata delle pagine relative al IV movimento, le più numerose all'interno del quaderno, si può affermare che queste sono le prime idee per l'ultimo movimento del *Quatuor*, abbozzate rapidamente sulla carta, e non una prima organizzazione della forma.²²²

Un esempio è fornito proprio dalla p. 59 del quaderno (cfr. *Fig. 12*). Essa si presenta carica di cancellature e, in generale, tutti gli schizzi sono vergati con un tratto molto più pesante della matita, un elemento che testimonia una certa difficoltà da parte del compositore. La scrittura, poi, appare abbastanza veloce, come testimoniato dal fatto che alcune note sono appena abbozzate e dalla presenza dei numeri «1» e «2» per la ripetizione esatta di s. 2, b. 4 e di s. 3, b. 1.

²²⁰ DEBUSSY 2005, lettera a André Caplet del 19 novembre 1912, p. 1557. Traduzione: «malattia di coloro che non sanno finire».

²²¹ DELÉCLUSE 2021, p. 225.

²²² *Ibidem*.

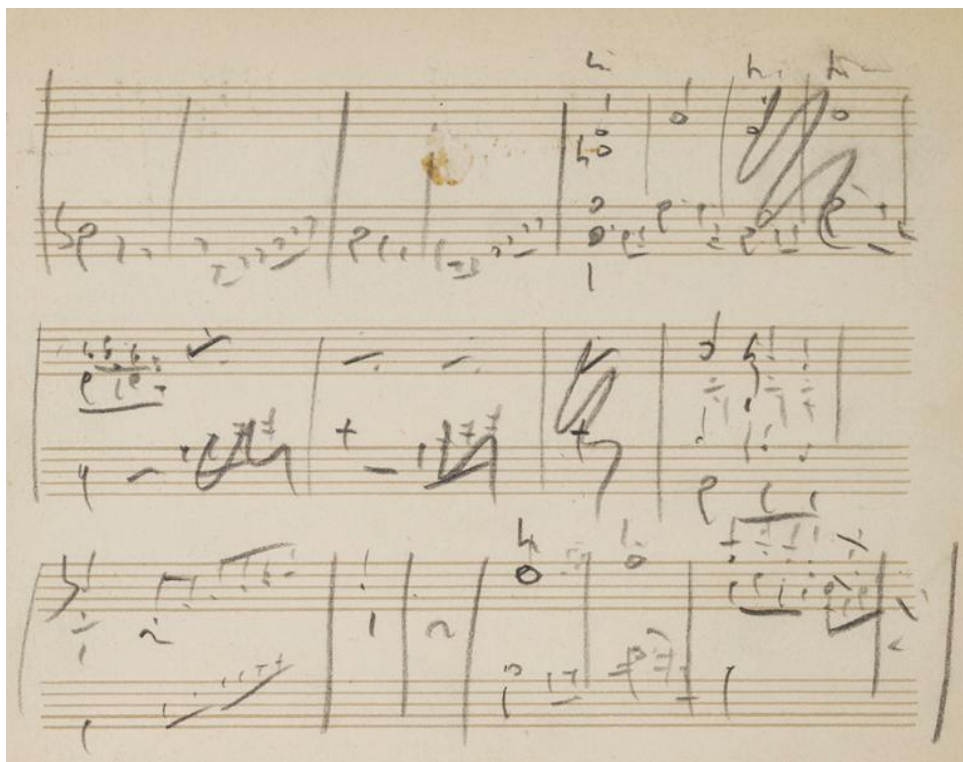


Fig. 12 – F-Pn ms. 20632 (2): p. 59.



Es. 13 – Trascrizione: p. 59.

All'interno di questa pagina, inoltre, è presente una prima versione dell'introduzione lenta del IV movimento. Essa differisce per diversi aspetti da quella finale. Il tema iniziale del violoncello, in partitura, subisce una diminuzione, ma anche un'inversione della seconda e terza nota della linea

melodica: due semiminime che diventano crome nella versione definitiva (cfr. *Fig. 13*). Secondo Delécluse, in questo modo Debussy maschera il collegamento con il tema ciclico, in particolare la versione esposta nel II movimento.²²³



Es. 14 – Trascrizione p. 58, s. 1, r. 2, bb. 1-2.

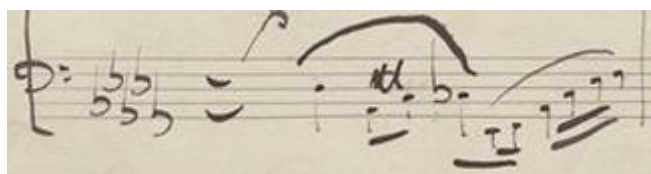


Fig. 13 – F-Pn ms. 1004: p. 24, IV mvt, bb. 1-2.

Questo motivo iniziale negli schizzi viene ripetuto nelle due battute successive (s. 1, pent. 2, bb. 3-4); nella partitura, invece, la ripetizione è affidata al violino 1 (bb. 9-10), frammentata dalle risposte dell'intero quartetto.

3.3.8 Possibili collegamenti a un testimone intermedio perduto

Alla fine del primo sistema di p. 46 si trovano dei numeri annotati nel margine superiore destro, il cui significato non è chiaro (cfr. *Fig. 14*). Poiché questa pagina, nella stesura definitiva, è confluita alle bb. 175-193 del I mvt.,²²⁴ si può ipotizzare che il segno più grande, posto in alto, vada letto come indicazione di ottava: 8^{va}. Le bb. 181-182, infatti, riprendono all'ottava superiore con ritmo terzinato il motivo esposto a b. 179 e ripetuto a b. 180 (cfr. *Fig. 15-16*), sebbene nel quaderno sia assente un'indicazione di ripetizione della b. 179 (= s. 1, b. 5 nel quaderno). Il fatto che questa nuova variante del motivo occupi due battute consecutive potrebbe giustificare la presenza delle altre due cifre più piccole — «1» e «2» — tracciate a inchiostro sotto quella più grande in forma speculare.

²²³ *Ivi*, pp. 231-232.

²²⁴ HERLIN 1990, p. 29.

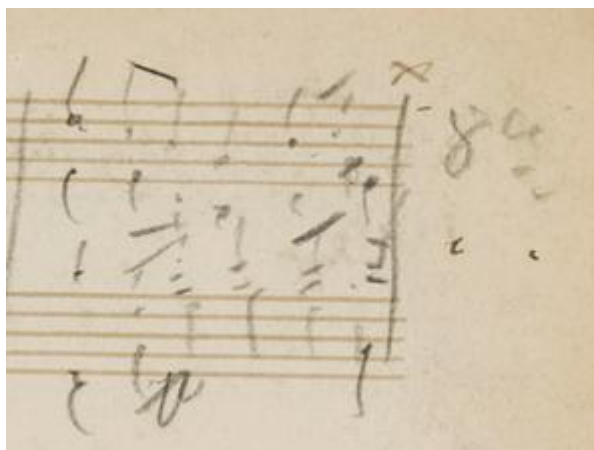


Fig. 14 – F-Pn ms. 20632 (2): p. 46, s. 1, b. 5.



Fig. 15-16 – F-Pn ms. 1004: p. 11, bb. 179-182.

Se si accetta questa lettura, i due numeretti a inchiostro fungerebbero da segno di ripetizione, come già riscontrato in molti altri casi all'interno del quaderno. Quanto alla loro scrittura in forma speculare, si può spiegare considerando che questi schizzi sono stati vergati capovolgendo il quaderno: si può pertanto supporre che Debussy abbia annotato i due numeretti tenendo il quaderno nel suo verso normale.

In s. 1, pent. 1, bb. 2, 5; s. 2, pent. 1, b. 2; s. 3, pent. 1, bb. 1, 5 è registrata l'unica occorrenza di piccole «x» (cfr. Fig. 17). Essendo state vergate a inchiostro all'interno di una pagina scritta interamente a matita, si può ipotizzare che siano state aggiunte in un secondo momento e utilizzate come segno di rimando a un altro testimone. Questa ipotesi trova conferma nella corrispondenza quasi totale tra la posizione delle 'x' e le andate a capo della partitura autografa (bb. 175-193, I mvt). L'unica eccezione è rappresentata dalla seconda 'x', dove l'andata a capo non si trova alla b. 179 (= s. 1, b. 5 del quaderno), ma alla b. 180.

La 'x' successiva, invece, segnala l'andata a capo di b. 184, corrispondente a s. 2, b. 2 del quaderno. Nell'autografo, le quattro battute precedenti a questa terza andata a capo comprendono la variante all'ottava superiore con ritmo terzinato delle bb. 179-180 e le prime due battute in 6/4 (bb. 183-184, = s. 2, bb. 1-2 del quaderno). Si può supporre quindi che le 'x' siano state apposte dopo l'annotazione «8^{va}» e dei due numeretti: questo spiegherebbe l'eccezione, perché se le 'x' fossero state scritte prima dell'indicazione «8^{va}» e della sua ripetizione per due battute, nell'autografo l'andata a capo sarebbe stata rispettata a b. 179.

Un'ulteriore conferma di questa micro-cronologia si ottiene osservando ancora una volta l'autografo, dove, in questa parte finale del I mvt, Debussy va a capo ogni quattro battute. Questa stessa scansione è pressoché rispettata anche sul quaderno:

- la prima 'x' si trova dopo due battute, poiché include anche due precedenti misure non annotate sul quaderno;
- la seconda 'x' si trova dopo tre battute, poiché include anche la ripetizione di s. 1, b. 5 che non è segnalata sul quaderno;
- la terza 'x' si trova dopo due battute, poiché include anche le due battute di variante all'ottava segnalate con i numeretti più piccoli a inchiostro;
- la quarta x si trova dopo quattro battute;
- la quinta x si trova dopo quattro battute.

Se le 'x' fossero state apposte prima dell'indicazione di «8^{va}» e dei due numeretti, Debussy non le avrebbe collocate in questo modo e quindi sarebbe venuta meno anche la coincidenza della scansione in quattro battute con l'autografo.

Anche per l'ultima 'x', in realtà, non si ha una coincidenza perfetta. Sul quaderno è segnata sull'ultima battuta della pagina (s. 3, b. 5) ed è collocata dopo 4 battute; sull'autografo, invece, l'ultimo sistema include 6 battute. Rispetto al quaderno, infatti, Debussy ha spostato il Sol₄, originariamente collocato in s. 3, b. 4 (= b. 189 dell'autografo), all'inizio della battuta successiva (b. 190). Inoltre, ha esteso la conclusione del movimento legando il Sol₄ finale del quaderno con una semiminima aggiunta alla battuta successiva.

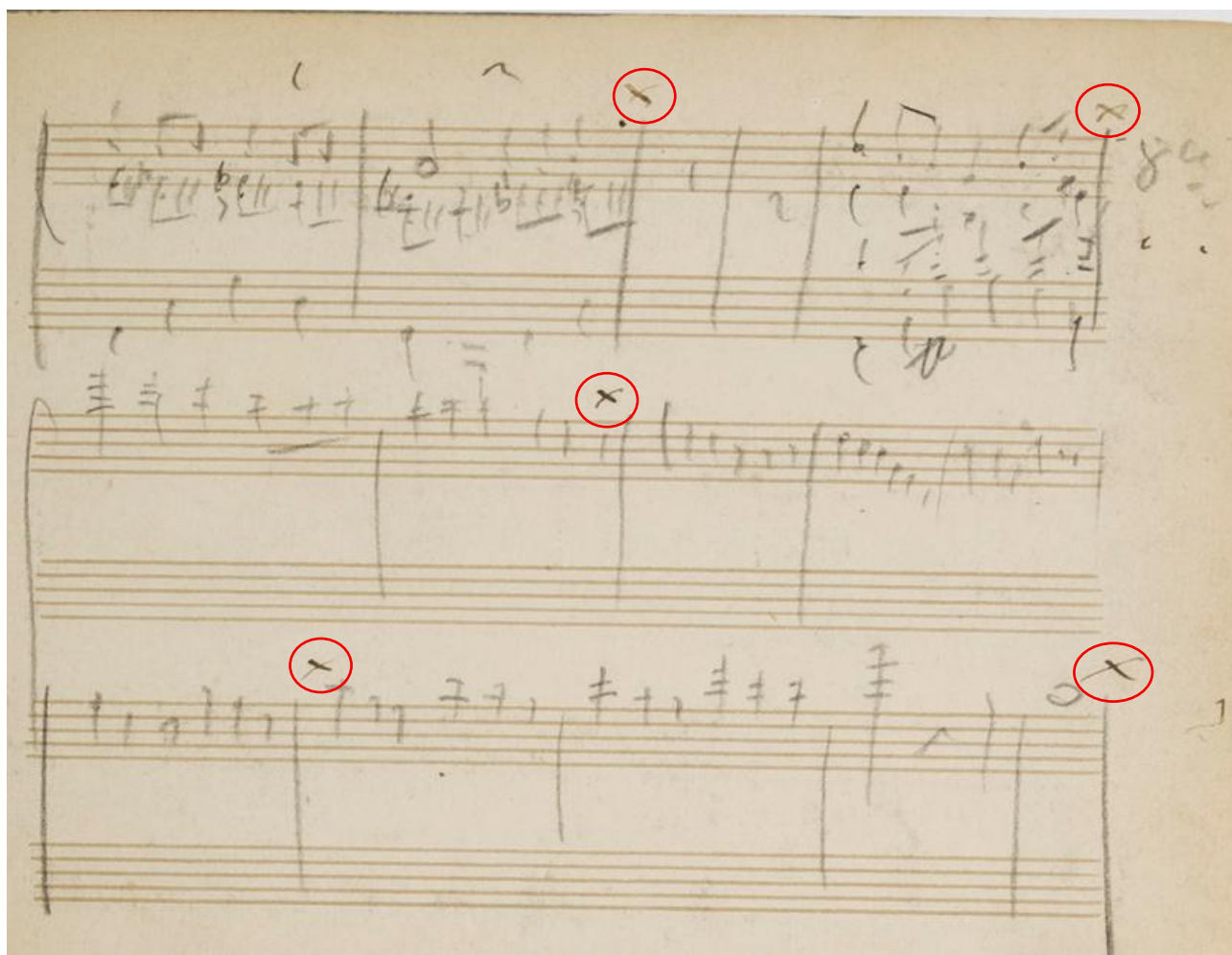


Fig. 17 – F-Pn ms. 20632 (2): p. 46.

Non è comunque da escludere un passaggio intermedio avvenuto su un testimone non pervenuto. Da quanto è osservabile sul quaderno e sulla partitura autografa, è possibile immaginare la seguente micro-cronologia:

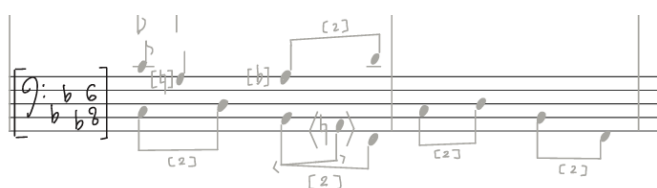
1. L'indicazione «8^{va}», essendo vergata a matita, è contemporanea alla redazione dell'intera pagina del quaderno e rappresenta un'abbreviazione per indicare la variante all'ottava superiore di s. 1, b. 5.
2. Durante la compilazione dell'ipotetico testimone intermedio, Debussy:
 - scioglie l'abbreviazione dell'ottava, scrivendo la seconda variante per intero;
 - durante la rielaborazione del passaggio in questione, decide di voler ripetere la seconda variante, quindi segna i numeretti «1» e «2» sul quaderno con la penna a inchiostro come una sorta di promemoria prima di apportare questa terza variante sul testimone intermedio;

- decide, inoltre, di voler ripetere anche la prima variante — quella all’ottava più bassa —, forse per simmetria con la ripetizione della seconda variante. Tuttavia, non segna questa quarta variante sul quaderno, ma probabilmente la inserisce direttamente sul testimone intermedio;
 - a questo punto decide di modificare anche lo schema ritmico della seconda variante: il pattern ‘semiminima – duina di crome’ ripetuto viene trasformato in una doppia terzina di semiminime.
3. Una volta apposte le cinque varianti, Debussy inserisce anche le ‘x’ sul quaderno. Probabilmente questo passaggio può essere avvenuto prima della compilazione della partitura autografa. Se la ricostruzione esposta ai punti 1-2 è corretta, infatti, il compositore non si è preoccupato tanto dell’impaginazione sul testimone intermedio, quanto piuttosto di sciogliere le abbreviazioni e modificare il testo con nuove varianti. È probabile, pertanto, che le questioni relative all’impaginazione siano state affrontate prima di redigere l’autografo. Rimane comunque il dubbio sul perché un problema di questo tipo sia stato affrontato solo per questa pagina: non si trovano infatti altre occorrenze di ‘x’ con questa funzione sul quaderno.

3.3.9 Ritocchi successivi

Dal confronto con l’autografo, si nota che alcune battute in diverse pagine hanno subito dei leggeri cambiamenti, prevalentemente in termini di altezze delle note e schemi ritmici. Si elencano di seguito:

p. 66: La linea della vla. alla b. 1, seppur incompleta, subisce un leggero cambiamento nella versione finale (II mvt, bb. 100-101)²²⁵ relativamente all’altezza delle note e al ritmo:



Es. 15 – Trascrizione: p. 66, r. 2, bb. 1-2.

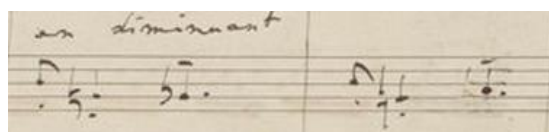


Fig. 18 – ms. 1004: p. 16, bb. 100-101.

p. 61: La linea del vln. 1 viene mantenuta identica nell’autografo (IV mvt, bb. 149-151 o 153-155),²²⁶ ad accezione di pent. 1, b. 3, dove i valori vengono raddoppiati. Alle bb. 149-150, la linea del violoncello mantiene le note scritte nello schizzo, ma le trasforma in semiminime

²²⁵ *Ivi*, p. 33.

²²⁶ HERLIN 1990, p. 46.

seguite da una pausa e usa la prima di entrambe le battute come fondamentale per un accordo. Alle bb. 153-154, invece, la linea del vlc. è inalterata. Le voci interne sono state modificate interamente:



Es. 16 — Trascrizione: p. 61.

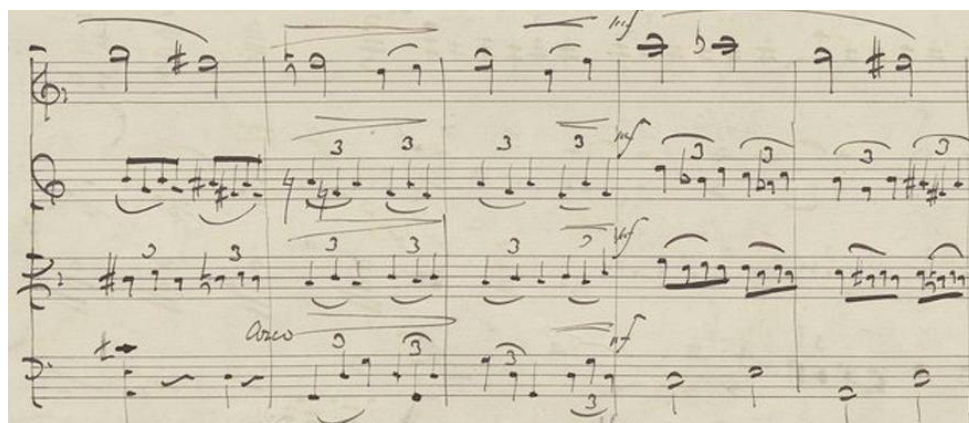
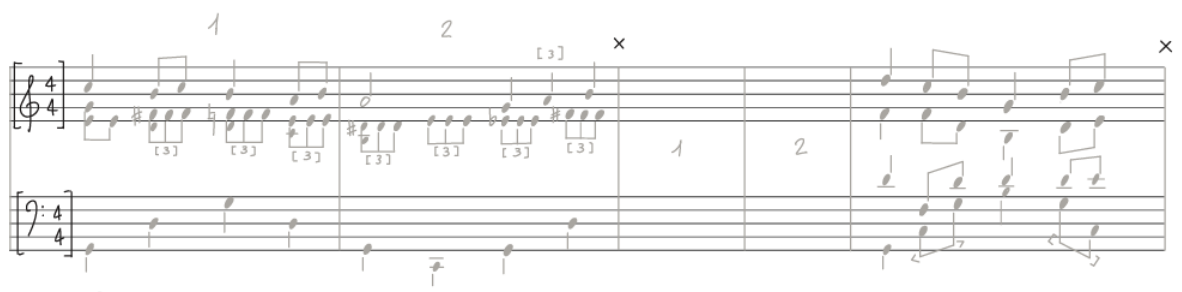


Fig. 19 – F-Pn ms. 1004: p. 31, bb. 149-154.

p. 46: Il s. 1, bb. 1-5 nell'autografo è soggetto a una variante per le linee del vln. 2 e della vla. alle bb. 175-179 del I mvt.

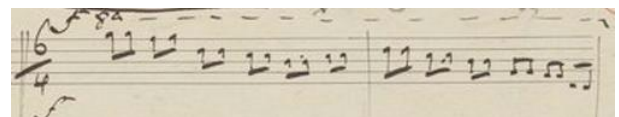


Es. 17 – Trascrizione: p. 46, s. 1, bb. 1-5.



Fig. 20-21 – F-Pn ms. 1004: pp. 10-11, bb. 175-179.

Rispetto a quanto si vede nei ss. 2-3, l'autografo introduce il ribattuto in duine e una piccola variante delle altezze alla linea del vln. 1 alle bb. 183-190 del I mvt.



Es. 18 – Trascrizione p. 46, s. 2, pent. 1, bb. 1-2.

Fig. 22 – F-Pn ms. 1004: p. 11, bb. 183-184.

p. 67: In s. 1, bb. 1-4, la linea del vln. 1, confluita nella versione finale alle bb. 86-89 del II mvt., non subisce mutamenti nella partitura autografa, mentre in Rés. Vmb. 70 si trova una variante: la ripetizione esatta per quattro battute presente negli schizzi e nell'autografo viene corretta e sostituita con altre altezze.



Es. 19 – Trascrizione: p. 67, s. 1, pent. 1, bb. 1-4.

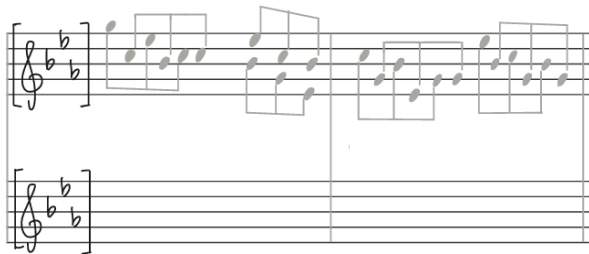


Fig. 23 – F-Pn ms. 1004: p. 15, bb. 86-89.



Fig. 24-25 – Rés. Vmb. 70, p. 20, bb. 86-89

Il s. 2, bb. 1-2 confluisce alle bb. 90-91 (II mvt) dell'autografo, dove si trova una variante per la linea del vln. 2:



Es. 20 – Trascrizione: p. 67, s. 2, r. 1, bb. 1-2.

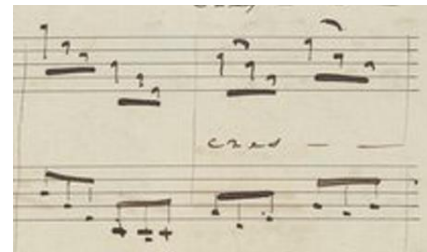


Fig. 26 – F-Pn ms. 1004: p. 15, bb. 90-91.

3.3.10 *Nocturnes o Rodrigue et Chimène? Revisione dell'ipotesi genetica*

La p. 4 è la prima del quaderno relativa alle *Scènes au Crépuscule*. Nella letteratura biografica di Debussy, a partire dalla seconda edizione del *Claude Debussy et son temps* di Léon Vallas,²²⁷ si è sempre sostenuto che le *Scènes*, di cui abbiamo testimonianza solo nella corrispondenza epistolare e in questo quaderno, rappresentino la prima fase di progettazione dei *Nocturnes*.²²⁸

Denis Herlin nel 1997 ha affermato che, in realtà, la lettura degli schizzi non apporta nessun elemento in grado di collegare inequivocabilmente le *Scènes* e i *Nocturnes*.²²⁹ Facendo riferimento proprio alle pp. 4-5 del quaderno preso in esame, lo studioso ha affermato che è possibile, piuttosto, individuare un rapporto con alcuni passaggi di *Rodrigue et Chimène*, un'opera su libretto di Catulle Mendès,²³⁰ la cui composizione iniziò nel 1890 e si arrestò nel 1893 con il completamento del terzo atto, rimanendo pertanto incompiuta.²³¹

²²⁷ VALLAS 1959, p. 204.

²²⁸ DEBUSSY 1999, p. XI, n. 3.

²²⁹ HERLIN 1997, p. 10.

²³⁰ *Ivi*, p. 9.

²³¹ SMITH 1988-1989, p. 67.

Per esempio, tralasciando la scrittura cromatica, le bb. 289-293 del I atto, II scena contengono diversi accordi identici agli schizzi delle *Scènes*, in particolare il primo tempo delle bb. 289, 290 (= schizzi: p. 4, s. 1, b. 2, terzo tempo), 293 (= schizzi: p. 4, s. 1, b. 1, secondo tempo) e il terzo tempo della b. 291 (= schizzi: p. 4, s. 1, b. 3, primo tempo).



Es. 21 – Trascrizione: p. 4, s. 1.

26 ACTE I, scène 2

285

CHIM. Je veux t'en - ten - dre. Ah ! bien doux sont tes

290

CHIM. yeux, mais ta voix est si ten - - - dre.

Fig. 27 – Claude Debussy, *Rodrigue et Chimène*: I atto, II scena, bb. 285-293.

Inoltre, Herlin ha ritrovato nel motivo terzinato che caratterizza l'intera p. 4 del quaderno un collegamento diretto con le bb. 565-573 del I atto, IV scena.



Fig. 28-29 – Claude Debussy, *Rodrigue et Chimène*: I atto, IV scena, bb. 564-573.

Questi due casi non si limitano a confermare la tesi portata avanti da Herlin, ma rafforzano l'idea secondo cui Debussy non concepiva sempre i suoi schizzi come 'motivi generatori', ovvero come cellule embrionali da cui sviluppare l'intero discorso musicale. Se si accetta la ricostruzione di Herlin, infatti, gli schizzi di p. 4 del quaderno non costituiscono il nucleo da cui Debussy ha sviluppato l'intero testo di *Rodrigue et Chimène*, ma sono stati reimpiegati confluendo in due passaggi che occupano un ruolo secondario nel complesso dell'opera.

3.3.11 Una testimonianza materiale dei *Nocturnes per violino e orchestra*

La p. 6 è organizzata in due sistemi di tre pentagrammi ciascuno, ma appare evidente, nei due sistemi, la separazione tra il pentagramma superiore e i due inferiori realizzata dal compositore stesso (cfr. Fig. 30).

Questa organizzazione del sistema, unitamente al registro del pentagramma più alto, fa pensare a una scrittura per strumento e pianoforte. Per questo motivo, Denis Herlin ha visto in questa pagina la concretizzazione del progetto che sarebbe succeduto alle *Scènes au Crépuscule*: i *Nocturnes per violino e orchestra*.²³² In effetti, Debussy iniziò a pensare a questa seconda opera da dedicare a Eugène Ysaÿe proprio alla fine del 1893 ed è noto che i *Nocturnes per orchestra* derivarono da una metamorfosi dei *Nocturnes per violino e orchestra*, metamorfosi cui Debussy lavorò intorno al 1897.



Fig. 30 – F-Pn ms. 20632 (2): p. 6.

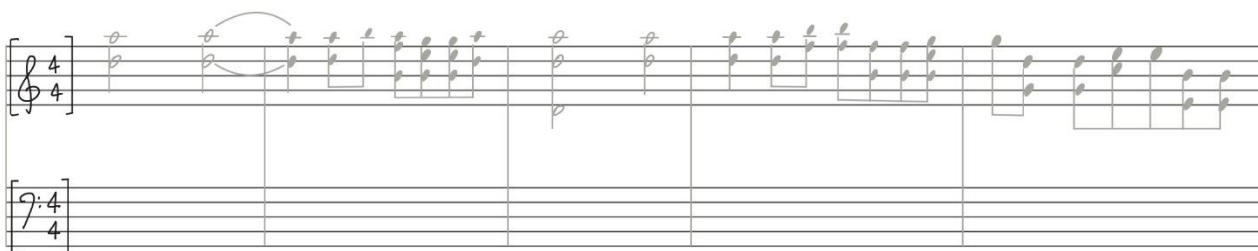
La pagina, dunque, si rivela interessante da un punto di vista genetico, dal momento che costituisce una testimonianza materiale di un progetto — quello dei *Nocturnes per violino e orchestra* — altrimenti noto solo attraverso la corrispondenza epistolare.

²³² HERLIN 1997, p. 9, n. 24.

3.3.12 Tre soluzioni scartate per l'armonizzazione del 'refrain'

Le pp. 58, 56 e 55 del quaderno testimoniano il lavoro di Debussy per la creazione e l'armonizzazione del 'refrain' del IV movimento.

Una prima versione del tema si trova a p. 58, sebbene non sia stata mantenuta nella versione finale (cfr. *Es. 22*). Al suo interno sono presenti unicamente le parti dei due violini, vergate insieme sul pentagramma superiore del sistema. Si tratterebbe della prima idea di una graduale accelerazione del tempo, un'idea che poi nella versione finale prenderà la forma di un fugato cromatico alle bb. 15-30.²³³



Es. 22 – Trascrizione: p. 58, s. 1.

Lo schizzo di p. 56 mostra un'altra idea per l'arrangiamento e l'armonizzazione del 'refrain' (cfr. *Es. 23*). In questo caso, infatti, il tema è costruito con quinte sovrapposte, utilizzando la scala 'di Bartók'.²³⁴ È possibile che si tratti della prima idea per annunciare il 'refrain'. Anche in questo caso, nonostante ci sia una maggiore vicinanza con la versione finale rispetto allo schizzo della pagina precedente, sono comunque presenti degli elementi differenti.²³⁵



Es. 23 – Trascrizione: p. 56.

²³³ *Ivi*, p. 226.

²³⁴ Nota anche come 'scala acustica', si tratta di una scala maggiore con il quarto grado innalzato e il settimo grado abbassato. Nella tonalità di Do maggiore: Do-Re-Mi-Fa#-Sol-La-Sib-Do.

²³⁵ *Ivi*, p. 228.

Un'ultima versione del 'refrain' è annotata a p. 55, in particolare sul terzo pentagramma del sistema (cfr. *Es. 24*): il tema è affidato al violoncello e non alla viola, come nella versione finale. Inoltre, anche l'armonizzazione differisce da quella finale. Pertanto, anche questa terza opzione, alla fine, è stata scartata da Debussy.



Es. 24 – Trascrizione: p. 55, s. 1, pent. 3; s. 2, pent. 3.

È possibile notare che in tutte e tre le versioni il 'refrain' è costituito da due minime seguite dal motivo in crome ed è caratterizzato da una certa instabilità dell'inizio del motivo, in contrattempo con le crome. Nella versione finale, Debussy elimina le due minime iniziali e introduce una nuova continuazione dopo le crome. Questo cambiamento, ancora una volta, si può spiegare come una volontà del compositore di discostarsi dal tema ciclico, da cui questo 'refrain' sembrerebbe derivare, dandogli al contempo un carattere più vivace e instabile.²³⁶

²³⁶ *Ivi*, p. 230.

Conclusioni

Dall'analisi e dallo studio del quaderno emerge che gli schizzi in esso vergati presentano delle caratteristiche comuni.

Un primo elemento che accomuna le ventisei pagine effettivamente utilizzate da Debussy riguarda l'organizzazione interna. Ciascuna pagina, infatti, è articolata su uno (10 pp.), due (9 pp.) o tre sistemi (7 pp.). Ogni sistema, poi, riunisce due (17 pp.), tre (8 pp.) o quattro (1 p.) pentagrammi. Inoltre, non sono presenti né indicazioni di metro, né di chiave, ad eccezione delle pp. 1 e 3, né di armatura, eccezion fatta per le pp. 3-6, 9-10. Questi dati lasciano immaginare che Debussy abbia lavorato in alcuni casi sul pianoforte e in altri alla scrivania:²³⁷ la scrittura su due pentagrammi, infatti, può essere letta come una trascrizione di un'improvvisazione appena eseguita al pianoforte; al contrario, gli schizzi concentrati su tre o quattro pentagrammi — così come la presenza, seppur sporadica, di indicazioni di chiave e di armatura — sembrano piuttosto il frutto di un lavoro 'a tavolino'. Se si accettasse questa ricostruzione, il quaderno confermerebbe la testimonianza di Marguerite Vasnier relativa alla pratica compositiva dell'autore caratterizzata da lunghe sessioni di improvvisazione al pianoforte (cfr. § 1.3.1.2, p. 30).

La natura degli schizzi vergati all'interno del manoscritto dipende soprattutto dal tipo di lavoro che il compositore doveva svolgere in quel preciso momento.²³⁸ Gli schizzi pensati per l'elaborazione di una nuova idea musicale sono diversi da quelli realizzati per sviluppare un'idea già esistente o per risolvere problemi compositivi. Nel primo caso, infatti, si tratta della prima messa per iscritto di un pensiero mentale o di un'improvvisazione al pianoforte. Secondo Delécluse, appartengono a questo gruppo gli schizzi relativi al quarto movimento del *Quatuor*, che appaiono generalmente più disordinati, in quanto caratterizzati da una dimensione maggiormente esplorativa.²³⁹ Al contrario, nel secondo caso il compositore ha la possibilità di concentrarsi su aspetti più specifici, come il ragionamento sulla forma o diverse possibilità di armonizzazione di un tema: si vedano, ad esempio, le tre soluzioni scartate per il refrain (cfr. § 3.3.12, pp. 139-140). Sembra esserci dunque un'ulteriore conferma del fatto che il tipo di supporto materiale dei documenti genetici debussiani non implica automaticamente sempre una medesima funzione, ad eccezione del 'manoscritto editoriale': infatti, come visto, la funzione del quaderno cambia a seconda dei progetti che attesta e del livello di avanzamento delle annotazioni.

La compresenza di schizzi di natura differente ha portato lo stesso studioso a ipotizzare l'esistenza di un altro testimone intermedio non pervenuto — almeno per il *Quatuor* — collocabile

²³⁷ DELÉCLUSE 2021, p. 218.

²³⁸ *Ivi*, pp. 225-226.

²³⁹ *Ivi*, p. 225.

cronologicamente tra il quaderno e la partitura autografa, già citato anche in § 3.3.8, pp. 128-132. Questo non stupisce, dal momento che sono tante le testimonianze che raccontano la pratica di Debussy di distruggere i documenti musicali ritenuti ormai inutili, come già visto nel Cap. 1. Data la natura frammentaria del quaderno — i cui schizzi, nella stragrande maggioranza dei casi, sembrano non essere collegati tra loro — è possibile affermare che sia stato utilizzato anche come «documento intermediario»,²⁴⁰ ovvero come supporto materiale per risolvere determinati problemi compositivi riscontrati durante la redazione della partitura intermedia. Questo ipotetico testimone, pertanto, doveva contenere una prima elaborazione completa del *Quatuor*, indispensabile per stabilirne la struttura complessiva.²⁴¹

In questo senso si crea una forte analogia con il *petit cahier rouge*. Anche qui infatti è possibile riscontrare quel «movimento di andata e ritorno» individuato da Rauss a proposito della *Sonata per violino e pianoforte*, ovvero un'operazione di scambio tra il quaderno e i fogli sciolti (cfr. § 1.1.2, p. 10). Un procedimento simile è stato registrato anche da Leleu e Dal Molin a proposito degli schizzi di *Éventail* all'interno del quaderno F-Pn ms. 24375, che dimostrano un legame stretto con l'autografo (cfr. § 1.1.2, pp. 10-11). Nel quaderno preso in esame in questa ricerca, invece, il 'movimento' avviene tra il quaderno e l'ipotetico testimone intermedio. Basti pensare agli schizzi dello *Scherzo*, da cui traspare uno studio intenso sulla forma da attribuire a sezioni secondarie del movimento (cfr. § 3.3.6, pp. 124-126). Si può immaginare che in fase di redazione della partitura intermedia, Debussy abbia riscontrato delle difficoltà nell'elaborazione formale di queste specifiche sezioni: per questo motivo la soluzione migliore era quella di ricorrere a un quaderno per 'risolvere il problema', per poi tornare alla partitura una volta raggiunto il risultato desiderato.

Resta dunque da chiedersi in che modo questa analisi possa contribuire alla comprensione del processo creativo di Debussy. Lo studio genetico del quaderno, in relazione agli studi già condotti su altri documenti della stessa natura (cfr. § 1.1.2, pp. 10-12), permette di individuare uno specifico *modus operandi* del compositore. Come nei restanti sei quaderni ad oggi pervenuti, anche il F-Pn ms. 20632 (2) testimonia un lavoro simultaneo a più composizioni, che a volte ha comportato anche un utilizzo particolare del supporto materiale. Si è già visto infatti come, nel quaderno preso in esame, Debussy abbia annotato i suoi schizzi sia in maniera tradizionale, partendo dall'inizio del documento, sia a partire dalla fine, capovolgendolo (cfr. § 2.1, pp. 41-42). Un procedimento per certi versi simile è stato riscontrato da Brown a proposito dell'*Images sketchbook*, secondo cui il compositore avrebbe iniziato dall'inizio del quaderno, per poi capovolgerlo e continuare dalla fine, tornando infine a scrivere dal punto in cui si era fermato precedentemente, lasciando diverse pagine bianche (cfr. §

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ *Ivi*, p. 218.

1.1.2, p. 11). Quella «continuità verticale» di cui aveva parlato Rauss relativamente al *petit cahier rouge* (cfr. § 1.1.2, p. 10), ma applicabile anche ad altri manoscritti debussiani, è registrata anche in questo quaderno. Sebbene i casi di vere e proprie sovrapposizioni di varianti non siano numerosi, essi non sono del tutto assenti.

Il presente studio non ha alcuna pretesa di esaustività, ma vuole essere piuttosto un punto di partenza per le ricerche future. Sono, infatti, ancora tante le domande che rimangono aperte. A cosa si riferiscono gli schizzi che non sono stati identificati? Rappresentano lo stadio primordiale di un ennesimo progetto abbandonato? Oppure gli interventi successivi del compositore sono stati così invasivi da non permetterne il riconoscimento all'interno della versione finale? Le *Scènes au Crépuscule* sono effettivamente confluite, alla fine, in *Rodrigue et Chimène*, come sostiene Herlin? Dove sono annotati gli schizzi preliminari del terzo movimento del *Quatuor*? Che fine ha fatto il testimone intermedio a cui allude Delécluse?

Diversi interrogativi che hanno guidato l'intero lavoro hanno fornito dei risultati interessanti. In primis, lo studio del quaderno ha dato riscontro materiale ad alcune affermazioni presenti nella corrispondenza di Debussy: si pensi alle *Scènes au Crépuscule* e ai *Nocturnes per violino e orchestra*, due progetti legati tra loro che il compositore non ha portato a termine e di cui il quaderno rappresenta l'unica testimonianza materiale, ma anche alle grandi difficoltà che ha riscontrato nella composizione del finale del *Quatuor*, di cui parla abbondantemente. Anche l'ipotesi di una partitura intermedia per il *Quatuor* trova una possibile conferma in alcune pagine di questo documento, sebbene essa non sia attualmente pervenuta.

Inoltre, la compresenza di schizzi di natura diversa, con le relative funzioni e differenze grafiche, ha rafforzato l'idea secondo cui i quaderni di schizzi non venissero utilizzati da Debussy unicamente per fissare per iscritto una nuova idea musicale da sviluppare in una fase compositiva successiva, ma che accompagnassero anche il lavoro su altri manoscritti. I quaderni, infatti, si configurano come dei supporti materiali a cui il compositore ricorreva anche durante la compilazione di altri documenti per risolvere problemi compositivi particolarmente ostici o per fissare dei promemoria, per poi ritornare sul documento principale. Dal momento che questa pratica è stata riconosciuta anche su altri due quaderni — il *petit cahier rouge* e il F-Pn ms. 24375 —, è possibile supporre che si tratti di una prassi abituale di Debussy nell'utilizzo di questa specifica tipologia documentaria.

La realizzazione di un'edizione integrale del quaderno e l'approccio metodologico della *genetische Textkritik*, adottato per lo studio dello stesso, si sono rivelati pertanto fondamentali per la ricostruzione della micro-cronologia interna degli schizzi, nonché per la comprensione della funzione del documento e del momento del processo creativo in cui esso si colloca. Si può supporre che in un

primo momento il quaderno sia stato utilizzato per le *Scènes au Crépuscule* e per gli altri schizzi non ancora identificati, che infatti occupano le prime dieci pagine del manoscritto. In un momento successivo, probabilmente, quando Debussy era impegnato nella stesura della partitura intermedia del *Quatuor*, decise di recuperarlo e utilizzarlo come «documento intermediario», dal momento che la maggior parte delle pagine era rimasta inutilizzata. Questo spiegherebbe anche il fatto che gli schizzi del *Quatuor* non sono vergati in continuità con i precedenti: presumibilmente, il compositore ha sentito l'esigenza di capovolgere il quaderno perché si sarebbe occupato di un'opera differente con un approccio diverso. Se si accetta l'ipotesi di Delécluse secondo cui gli schizzi per il quarto movimento sono effettivamente delle primissime idee messe per iscritto, allora si può immaginare che Debussy abbia iniziato a redigere la partitura intermedia prima che l'intera opera fosse stata ultimata. Il lavoro alle diverse opere sullo stesso documento è stato sicuramente svolto in un arco di tempo ravvicinato: come già visto, le menzioni alle *Scènes au Crépuscule* nella corrispondenza risalgono al 1892-1893, quelle al *Quatuor* allo stesso 1893 (cfr. § 3.1, pp. 107-111). Data la vicinanza cronologica tra queste due composizioni, è possibile supporre che anche gli schizzi per progetti compositivi mai portati a termine siano stati vergati in quegli stessi anni.

Inoltre, in virtù della funzione di questo manoscritto, non è da escludere l'esistenza di uno o più testimoni per il *Quatuor* precedenti al quaderno, probabilmente dei «bouts de papier»²⁴² — come quelli menzionati da Emma Debussy — su cui il compositore ha realizzato i *brouillons* per l'intera opera, per poi distruggerli.

²⁴² DEBUSSY 2005, lettera di Emma Debussy ad Arthur Hartmann non datata, p. 1960, n. 2.

BIBLIOGRAFIA

APPEL 2016

APPEL, BERNHARD R., *Categorie testuali nei documenti di lavoro dei compositori*, trad. it. a cura di Federica Rovelli, in *Philomusica on-line*, 15/2, 2016, pp. 127-138.

APPEL 1999

APPEL, BERNHARD R., *Zum Textstatus von Kompositions-Skizzen und -Entwürfen*, in *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, a cura di Günther Wagner, Weimar, Stuttgart, 1999, pp. 177-210.

BEETHOVEN 2013

BEETHOVEN, LUDWIG VAN, *Beethoven's "Eroica" Sketchbook: A Critical Edition*, a cura di Lewis Lockwood & Alan Gosman, University of Illinois Press, Urbana, Chicago & Springfield, 2013.

BEETHOVEN 2016

BEETHOVEN, LUDWIG VAN, *Grasnick 5: Beethoven's Pocket Sketchbook for the Agnus Dei of the Missa Solemnis, opus 123*, a cura di Patrizia Metzler & Fred Stoltzfus, University of Illinois Press, Urbana, Chicago e Springfield, 2016.

BROWN 2024

BROWN, MATTHEW, *Chamber music*, in *Debussy in context*, Cambridge University Press, Cambridge, 2024, pp. 240-247.

BROWN 2004

BROWN, MATTHEW, *Composing with Prototypes: Charting Debussy's L'Isle Joyeuse*, in *Intégral*, n. 18, 2004, pp. 151-188.

BROWN 2003

BROWN, MATTHEW, *Debussy's Iberia*, Oxford University Press, Oxford, 2003.

CODE 2007

CODE, DAVID J., *Debussy's String Quartet in the Brussels Salon of "La libre esthétique"*, in *19th Century music*, vol. 30, n. 3, 2007, pp. 257-287.

COOPER 1990

COOPER, BARRY, *Beethoven and the Creative Process*, Clarendon Press, Oxford, 1990.

CORNUAU 1936

CORNUAU, PIERRE (exp.), *Catalogue d'une précieuse réunion d'autographes et de documents curieux anciens et modernes*, Drouot, Paris, 21 Febbraio 1936.

CUMMINS 2006

CUMMINS, LINDA, *Debussy and the Fragment*, Rodopi, Amsterdam, 2006.

D'ESTRADE-GUERRA 1957

D'ESTRADE-GUERRA, OSWALD, *Les manuscrits du Pelléas et Mélisande*, in *La revue mensuelle internationale d'art musical ancien et moderne*, n. 235, 1957, pp. 5-24.

DAL MOLIN 2001

DAL MOLIN, PAOLO, *Études per pianoforte di Claude Debussy: un approccio alla genesi e alle strutture musicali*, Tesi di laurea (rel. Gianmario Borio), Università degli Studi di Pavia (Scuola di Paleografia e Filologia Musicale), 2001.

DAL MOLIN 2013

DAL MOLIN, PAOLO, *Les "esquisses" des dernières œuvres. Aperçu critique*, in *Regards sur Debussy*, Fayard, Paris, 2013, pp. 313-328.

DAL MOLIN 2016

DAL MOLIN, PAOLO, *Les trois poèmes de Stéphane Mallarmé de Claude Debussy: genèse et réception*, Libreria musicale italiana, Lucca, 2016.

DAL MOLIN 2009

DAL MOLIN, PAOLO, «Une "note de service" des chemins de fer couverte d'esquisses musicales». *Études de F-Pn*, [N.La](#). 32 (bis) (9), in *Cahiers Debussy*, n. 33, 2009.

DAVIDIAN 1993-1994

DAVIDIAN, TERESA, *Debussy's Fantasia: Issues, Proofs and Revisions*, in *Cahiers Debussy*, n. 17-18, 1993-1994, pp. 15-34.

DEBUSSY 2005

DEBUSSY, CLAUDE, *Correspondance: 1872-1918*, a cura di François Lesure & Denis Herlin, Gallimard, Paris, 2005.

DEBUSSY 1977

DEBUSSY, CLAUDE, *Esquisses de Pelléas et Mélisande (1893-1895)*, Minkoff, Genève, 1977.

DEBUSSY 1989

DEBUSSY, CLAUDE, *Études pour le piano: fac-similé des esquisses autographes (1915)*, Minkoff, Genève, 1989.

DEBUSSY 1927

DEBUSSY, CLAUDE, *Lettres de Claude Debussy à son éditeur; a cura di Jacques Durand*, Durand, Paris, 1927.

DEBUSSY 2018

DEBUSSY, CLAUDE, *Monsieur Croche. Tutti gli scritti*, a cura di François Lesure, edizione italiana a cura di Enzo Restagno, Il Saggiatore, Milano, 2018.

DEBUSSY 1999

DEBUSSY, CLAUDE, *Nocturnes*, in *Œuvres complètes de Claude Debussy*, Série 5.: Œuvres pour orchestre, vol. 3, a cura di Denis Herlin, Durand-Costallat, Paris, 1999.

DEBUSSY 2015

DEBUSSY, CLAUDE, *Quatuor*, a cura di Peter Bloom, in *Œuvres complètes de Claude Debussy*, Série 3.: Musique de chambre, vol. 1: *Trio pour piano, violon et violoncelle ; Pièce pour violoncelle et piano dite Nocturne et Scherzo ; Intermezzo pour violoncelle et piano ; Quatuor*, a cura di Roy Howat [1-3] & Peter Bloom [4], Durand-Costallat, Paris, 2015.

DEBUSSY 2003

DEBUSSY, CLAUDE, *Rodrigue et Chimène: [opéra en trois actes]*, a cura di Richard Langham Smith, in *Œuvres complètes de Claude Debussy*, Série 6.: Œuvres lyriques, vol. 1, Durand-Costallat, Paris, 2003.

DUKAS 1971

DUKAS, PAUL, *Correspondance de Paul Dukas*, a cura di Georges Favre, Durand, Paris, 1971.

DELÉCLUSE 2026

DELÉCLUSE, FRANÇOIS, *Dans l'atelier de Claude Debussy: processus créateur et méthodes de composition dans les esquisses des dernières œuvres, 1915-1917*, Sorbonne Université Presses, Paris, 2026.

DELÉCLUSE 2021

DELÉCLUSE, FRANÇOIS, *New Insights into Debussy's Sketches for the String Quartet Op. 10*, in *Studia Musicologica*, vol. 62, 2021, pp. 213-239.

DELÉCLUSE 2022

DELÉCLUSE, FRANÇOIS, *Trois idées musicales pour une esquisse: l'art de commencer chez Debussy*, in *Esquisses musicales: enjeux et approches du 19e au 20e siècle*, Brepols, Turnhout, 2022, pp. 211-240.

DELÉCLUSE – LACÔTE 2022

DELÉCLUSE, FRANÇOIS & LACÔTE, THOMAS, *Une esquisse oubliée du Prélude à l'Après-midi d'un faune*, in *Esquisses musicales: enjeux et approches du 19e au 20e siècle*, Brepols, Turnhout, 2022, pp. 121-166.

DELÉCLUSE 2014

DELÉCLUSE, FRANÇOIS, *Comment Debussy invente-t-il une "phrase musicale"? Modèle et transformation dans la construction du matériau musical des Sonates de Debussy*, in *Résonances polyphoniques. Hommage à Michaël Levinas*, Centre de recherche et d'édition du Conservatoire, Paris, 2014, pp. 39-56.

DELLA SETA 2013

DELLA SETA, FABRIZIO, *Problemi editoriali degli schizzi e criteri di trascrizione, Giuseppe Verdi. La Traviata. Schizzi e abbozzi autografi/ Autograph Sketches and Drafts*, Istituto nazionale di Studi Verdiani, Parma. Introduzione ripubblicata in Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. 3, LIM, Lucca, 2013, pp. 441-482.

DIETSCHY 1962

DIETSCHY, MARCEL, *La Passion de Claude Debussy*, A la Baconnière, Neuchâtel, 1962.

DURAND 1924

DURAND, JACQUES, *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*, Durand, Paris, 1924.

FISCHER 2001

FISCHER, MICHEL, *Le quatuor à cordes en sol mineur de Claude Debussy. De la contraction formelle à la polyvalence de l'idée génératrice*, in *Musurgia*, vol. 8, n. 3-4, Editions ESKA, 2001, pp. 33-59.

GRAYSON 1989

GRAYSON, DAVID, *Il Pelléas «autentico»*, in *"I consigli del vento che passa": studi su Debussy. Convegno internazionale Milano, Teatro alla Scala, 2-4 giugno 1986*, Unicopli, Milano, 1989 pp. 280-307.

GRAYSON 1998

GRAYSON, DAVID, *The opera: Genesis and Sources*, in *Claude Debussy: Pelléas et Mélisande*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, pp. 30-61.

GRÉSILLON 1999

GRÉSILLON, ALMUTH, *Literarische Handschriften. Einführung in die «critique génétique»*, Peter Lang, Berne, 1999.

HERLIN 2025

HERLIN, DENIS, *Debussy as Reader*, in *Debussy Studies 2*, Cambridge University Press, Cambridge, 2025, pp. 15-39.

HERLIN 2014

HERLIN, DENIS, *From Debussy's Studio: The Little-Known Autograph of De rêve, the First of the Proses lyriques (1892)*, in *Notes*, vol. 71, n. 1, 2014, pp. 9-34.

HERLIN 1988-1989

HERLIN, DENIS, *Le dédale des corrections dans 'Sirènes'*, in *Cahiers Debussy*, n. 12-13, 1988-1989, pp. 83-99.

HERLIN 1990

HERLIN, DENIS, *Les esquisses du Quatuor à cordes*, in *Cahiers Debussy*, n. 14, 1990, pp. 23-54.

HERLIN 2018

HERLIN, DENIS, *The Kunkelmann Manuscripts: New Sources for Early Mélodies (1881-1882) by Claude Debussy*, in *Debussy's Resonance*, University of Rochester Press, Rochester, 2018, pp. 57-104.

HERLIN 1997

HERLIN, DENIS, *Trois Scènes au crépuscule (1892-1893): un premier projet des Nocturnes?*, in *Cahiers Debussy*, n. 21, 1997, pp. 3-24.

HERLIN 1996

HERLIN, DENIS, *Une œuvre inachevée: La Saulaie*, in *Cahiers Debussy*, n. 20, 1996, pp. 16-18.

HOWAT 1977

HOWAT, ROY, *A Thirteenth Étude of 1915: The Original Version of Pour les arpèges composés*, in *Cahiers Debussy*, n. 1, 1977, pp. 16-24.

HOWAT 1995

HOWAT, ROY, *En route for L'Isle Joyeuse: the restoration of a triptych*, in *Cahiers Debussy*, n. 19, 1995, pp. 37-52.

JOHNSON – TYSON – WINTER 1985

JOHNSON, DOUGLAS, TYSON, ALAN & WINTER, ROBERT, *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*, University of California Press, Berkeley, 1985.

KASABA 1981

KASABA, EIKO, *Le Martyre de saint Sébastien: étude sur sa genèse*, in *Cahiers Debussy*, n. 4-5, 1980-1981, pp. 68-73.

KONRAD 1992

KONRAD, ULRICH, *Mozarts Schaffensweise: Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1992.

KRÄMER 2013a

KRÄMER, ULRICH, *Commento critico a Claude Debussy, Streichquartett g-mol op.10*, G. Henle Verlag, München, 2013, pp. 17-25.

KRÄMER 2013b

KRÄMER, ULRICH, *Prefazione a Claude Debussy, Streichquartett g-mol op.10*, G. Henle Verlag, München, 2013, pp. III-VII.

LADO – BORDOWSKY 1992

LADO-BORDOWSKY & YVES A., *L'Archet: un 'croquis musical' de Debussy*, in *Cahiers Debussy*, n. 16, 1992, pp. 3-21.

LADO – BORDOWSKY 1990

LADO-BORDOWSKY & YVES A., *La chronologie des œuvres de jeunesse de Claude Debussy (1879-1884)*, in *Cahiers Debussy*, n. 14, 1990, pp. 3-22.

LELEU – DAL MOLIN 2011

LELEU, JEAN-LOUIS & DAL MOLIN, PAOLO, *Comment composait Debussy: les leçons d'un carnet de travail (à propos de Soupir et d'Éventail)*, in *Cahiers Debussy*, n. 35, 2011, pp. 9-82.

LELEU 2015

LELEU, JEAN-LOUIS, *La construction de l'idée musicale: essais sur Webern, Debussy et Boulez*, Contrechamps, Genève, 2015.

LELEU 2017

LELEU, JEAN-LOUIS, *Spécificité de l'agencement formel et de l'invention thématiques dans la Sonate pour flûte, alto et harpe de Claude Debussy*, in *Revue de Musicologie*, vol. 103, n. 1, 2017, pp. 93-136.

LESURE 2003

LESURE, FRANÇOIS, *Claude Debussy: biographie critique suivie du Catalogue de l'œuvre*, Fayard, Paris, 2003.

LESURE 1994

LESURE, FRANÇOIS, *Debussy: gli anni del simbolismo*, EDT, Torino, 1994.

LESURE 1993

LESURE, FRANÇOIS, *L'édition critique de Claude Debussy*, in *Genesis: manuscrits, recherche, invention: revue internationale de critique génétique*, n. 4, 1993, pp. 189-192.

LOCKSPEISER 1978

LOCKSPEISER, EDWARD, *Claude Debussy: His Life and Mind*, Cambridge University Press, Cambridge, 1978, vol. I.

LOCKWOOD 1992

LOCKWOOD, LEWIS, *Beethoven. Studies in the Creative Process*, Harvard University Press, Cambridge, 1992.

McKAY 1977

McKAY, JAMES R., *The Bréval Manuscript: New Interpretations*, in *Cahiers Debussy*, n. 1, 1977, pp. 5-15.

ORLEDGE 1987

ORLEDGE, ROBERT, *The Genesis of Debussy's "Jeux"*, in *The Musical Times*, vol. 128, n. 1728, Musical Times Publications Ltd., 1987, pp. 68-73.

PASLER 2012

PASLER, JANN, *Debussy The Man, His Music, and His Legacy: An Overview of Current Research*, in *Notes*, vol. 69, n. 2, Music Library Association, 2012, pp. 197-216.

RAUSS 1978

RAUSS, DENIS-FRANÇOIS, “*Ce terrible final*”. *Les sources manuscrites de la sonate pour violon et piano de Claude Debussy et la genèse du troisième mouvement*, in *Cahiers Debussy*, n. 2, 1978, pp. 30-62.

RESTAGNO 2021

RESTAGNO, ENZO, *Claude Debussy. Ovunque lontano dal mondo*, Il Saggiatore, Milano, 2021.

ROLF 1985

ROLF, MARIE, *Debussy's Settings of Verlaine's En Sourdine*, in *Perspectives on Music: Essays on Collections at the Humanities Research Center*, University of Texas, Austin, 1985, pp. 205-233.

ROLF 1989

ROLF, MARIE, *Des Ariettes (1888) aux Ariettes oubliées (1903)*, in *Cahiers Debussy*, n. 12-13, 1988-1989, pp. 29-47.

ROLF 2013

ROLF, MARIE, *La première ébauche de Colloque sentimental*, in *Regards sur Debussy*, Fayard, Paris, 2013, pp. 195-210.

ROLF 1987

ROLF, MARIE, *Maclair and Debussy: the Decade from 'Mer belle aux îles sanguinaires' to La Mer*, in *Cahiers Debussy*, n. 11, 1987, pp. 9-23.

ROLF 1984

ROLF, MARIE, *Orchestral manuscripts of Claude Debussy: 1892-1905*, in *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Oxford, vol. 70, n. 4, 1984, pp. 538-566.

ROVELLI 2026

ROVELLI, FEDERICA, *La “Babel génétique” de la musicologie contemporaine. Une issue souhaitable*, in Pierre Musitelli, Nathalie Ferrand (dir.), *Ma génétique. Hommage à Louis Hay (1926-2026)*, Classiques Garnier, Parigi, 2026, pp. 289-294.

SALLIS 2015

SALLIS, FRIEDEMANN, *Music Sketches*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015.

SCHUMANN 1993

SCHUMANN, MARGIN, *Une esquisse pour Pelléas et Mélisande: la Scène des moutons*, in *Cahiers Debussy*, n. 17-18, 1993, pp. 30-62.

SMITH 1997

SMITH, RICHARD LANGHAM, *Debussy studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

SMITH 1980-1981

SMITH, RICHARD LANGHAM, *La genèse de La Damselle élue*, in *Cahiers Debussy*, n. 4-5, 1980-1981, pp. 3-18.

SMITH 1988-1989

SMITH, RICHARD LANGHAM, *Rodrigue et Chimène. Genèse, histoire, problème d'édition*, in *Cahiers Debussy*, n. 12-13, 1988-1989, pp. 67-81.

STRASSER 2007

STRASSER, MICHAEL, *The Société Nationale, and the Origins of Debussy's String Quartet*, in *Berlioz and Debussy: Sources, Contexts and Legacies. Essays in Honour of François Lesure*, Routledge, London, 2007, pp. 103-115.

TESTI 2003

TESTI, FLAVIO, *La Parigi musicale del primo Novecento: cronache e documenti*, EDT, Torino, 2003.

VALLAS 1959

VALLAS, LÉON, *Claude Debussy et son temps*, Albin Michel, Paris, 1959 (prima edizione 1932).

VASNIER 1926

VASNIER, MARGUERITE, *Claude Debussy à dix-huit ans*, in *La Revue musicale*, vol. 7, n. 7, 1926.

WALSH 2019

WALSH, STEPHEN, *Claude Debussy: il pittore dei suoni*, EDT, Torino, 2019.

YSAÏE 1948

YSAÏE, ANTOINE, *Eugène Ysaÿe: sa vie, son œuvre, son influence d'après les documents recueillis par son fils*, Éditions l'Écran du monde, Bruxelles, 1948.

Sitografia

APPEL, BERNHARD R., *Genetische Textkritik*, in *Philologisches Glossar und digitaltechnische Begriffe*, <https://beethovens-werkstatt.de/glossary/genetische-textkritik/> (consultato il 28/08/2026).

DEBUSSY, CLAUDE, F-Pn ms. 1004, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550065873> (consultato il 02/08/2026).

DEBUSSY, CLAUDE, F-Pn ms. 20632 (2), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53246635t> (consultato il 23/07/2026).

DEBUSSY, CLAUDE, Rés. Vmb. 70, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10864385s> (consultato il 02/08/2026).

HAY, LOUIS, «*Mise au net*», in *Dictionnaire de critique génétique*, 2010, <https://www.item.ens.fr/dictionnaire/mise-au-net/> (consultato il 20/05/2026).

Ringraziamenti

Questa tesi è il frutto di un lungo lavoro, durante il quale sono stato accompagnato e guidato da molte persone, a cui va la mia più sincera gratitudine.

Ringrazio innanzitutto la Prof.ssa Federica Rovelli, per la sua preziosa guida e la sua disponibilità, ma soprattutto per avermi contagiato con la sua grande passione per la filologia e l'attenzione ai più piccoli dettagli: la sua conoscenza e il modo con cui riesce a trasmetterla sono una vera fonte di ispirazione per me. Desidero ringraziare anche il Prof. Paolo Dal Molin, per gli indispensabili suggerimenti e le illuminazioni su diversi aspetti della scrittura di Debussy, e la Dott.ssa Cecilia Raunisi, per l'infinita pazienza con cui mi ha guidato nelle trascrizioni del quaderno.

Un ringraziamento particolare va a François Delécluse, che mi ha permesso di leggere in anteprima la sua recentissima monografia, preziosa fonte di conoscenze e spunti di riflessione per comprendere il processo compositivo di Debussy. Ringrazio inoltre la Bibliothèque nationale de France, per le informazioni codicologiche sul quaderno che mi ha gentilmente fornito.

Il mio grazie più grande, però, va a Francesco, che c'è stato sin dall'inizio, sopportando i miei infiniti cambi di idea e gli interminabili vocali pieni di ipotesi e speculazioni: se qualcuno si interrogasse sul processo creativo che sta alla base di questa tesi, dovrebbe rivolgersi assolutamente a lui. Infine, ringrazio la mia famiglia, che mi ha supportato in questo percorso.