

Percorsi paralleli: contributi storico-documentari e analitici come fondamenti per l'interpretazione di Syrinx di Claude Debussy

Luisa Curinga

Indice:

1. Introduzione
2. Primo percorso: l'indagine storico-documentaria
3. Secondo percorso: l'esame dei contributi analitici
4. Conclusioni

Note al testo

Riferimenti bibliografici

1. Introduzione

Syrinx, breve e straordinaria pagina, si annovera tra le più importanti della letteratura flautistica. La sua posizione preminente nella storia del repertorio per questo strumento dipende sostanzialmente da due fattori: è il primo pezzo veramente significativo per flauto solo dopo la Sonata in La min. di Carl Philipp Emanuel Bach, che lo precede esattamente di 150 anni (1763), ed è il primo brano solistico composto per il moderno flauto Böhm, messo a punto nel 1847.

La rilevanza di Syrinx anche dal punto di vista strettamente musicale è testimoniata dal gran numero di analisi che a questo pezzo sono state dedicate. Per un esecutore - com'è il mio caso - Syrinx offre inoltre un'occasione preziosa per confrontare i suggerimenti esecutivi provenienti dai contributi analitici con altre informazioni riguardanti i rapporti tra testo musicale e testo poetico (Syrinx era stato concepito come musica di scena), la collazione tra l'unico manoscritto autografo conosciuto e la prima edizione a stampa, e le testimonianze, riguardo particolari aspetti esecutivi, di famosi flautisti storici che lavorarono a contatto con Debussy. La consistenza di questo doppio percorso conoscitivo - analitico e documentario - suggerisce dunque un confronto metodologico tra i due approcci, allo scopo di verificare se questi percorsi paralleli presentino delle analogie o producano risultati distinti e soprattutto se essi riescano, nella diversità dei loro apporti, a fornire una conoscenza globale del brano in grado di riverberarsi in maniera concreta sulle scelte esecutive.

2. Primo percorso: l'indagine storico-documentaria

Debussy aveva concepito insieme a Gabriel Mourey, eclettica figura di drammaturgo, romanziere, poeta e traduttore, numerosi progetti teatrali mai però portati a compimento. [1] Nel 1912 Mourey, cogliendo l'interesse ricorrente di Debussy per i miti della Grecia classica, chiese al musicista di comporre le musiche di scena per la sua opera teatrale in versi Psyché, ma il progetto, concepito probabilmente come un melodramma, si realizzò solo in minima parte; infatti, quando il 1 dicembre 1913 il lavoro verrà rappresentato, Debussy non avrà scritto che Syrinx [MOUREY 1913]. [2]

Secondo il biografo debussiano Léon Vallas, Syrinx rappresenta l'ultimo canto di Pan morente;

grazie alla grande autorevolezza di Vallas, tale affermazione è stata per lo più presa acriticamente per buona, col risultato di attribuire al brano un carattere drammatico che ha influenzato la visione di alcuni interpreti e di alcuni analisti [VALLAS 1926, 1927, 1932, 1944, 1958]. In realtà, come già intuito da alcuni più attenti studiosi e come confermato da un manoscritto autografo conservato a Bruxelles e pubblicato in fac-simile nel 1992, *Syrinx* doveva eseguirsi non in occasione della morte di Pan - laddove i versi non suggeriscono alcuno spazio per la musica - ma nella prima scena del III atto, un momento di intenso lirismo in cui l'atmosfera è pregna di sensualità ed erotismo. [3]

In questa scena la musica accompagna il dialogo tra due ninfe: una Naiade che, non avendo mai conosciuto Pan e temendolo molto, vuole fuggirgli; e un'altra ninfa, un'Oreade, che cerca inutilmente di convincere la prima dello splendore miracoloso e incantatorio della musica del dio, che suscita in chi l'ascolta l'amore e un senso di ardente unione col Tutto. Basteranno solo alcune note provenienti dal flauto di Pan - che si spandono in una notte calda e brillante di stelle mentre il dio è invisibile dentro la sua grotta - per fare mutare completamente l'atteggiamento della Naiade, che non potrà fare a meno di inebriarsi e di essere pervasa, come le compagne, dall'amore del dio e che esprimerà il suo turbamento descrivendo nel contempo le reazioni voluttuose delle altre ninfe. [4]

Quando consegnò la musica per la rappresentazione Debussy diede istruzione che essa fosse eseguita fuori scena tra le quinte del palcoscenico; Pan era dentro la sua grotta e doveva restare invisibile. Il dedicatario di *Syrinx*, il flautista Louis Fleury che ne fece anche la prima esecuzione, conservò gelosamente il manoscritto e rese celebre il brano eseguendolo spesso, in Francia e all'estero, sempre con grande successo. [5] Proprio per riprodurre le condizioni della prima esecuzione, sembra che egli abbia sempre insistito per avere un siparietto dietro il quale suonare *Le flûte de Pan* [BOPP 1983, 265]; questo infatti era il titolo originario della composizione, e quando nel 1927, alla morte di Fleury, l'editore Jobert poté finalmente pubblicare il brano, preferì chiamarlo *Syrinx*, perché *Le flûte de Pan* era anche il titolo della prima delle tre *Chansons de Bilitis* per voce e pianoforte, e si sarebbe potuta ingenerare confusione [VALLAS 1958, 360].

Jobert ebbe il manoscritto dalla vedova di Fleury e chiese al celebre flautista e didatta Marcel Moyse, che sicuramente aveva avuto modo di eseguire privatamente *Syrinx* alla presenza di Debussy, di prepararlo per la pubblicazione [WYE 1993, 68-69]. Sembra che il manoscritto non recasse nemmeno le indicazioni dei segni di battuta, che furono aggiunti per non spaventare i flautisti dilettanti che avessero voluto accostarsi a questo brano; Moyse aggiunse inoltre delle indicazioni di respiro e forse alcune legature. Il manoscritto da cui Jobert trasse la prima edizione è purtroppo perduto e il manoscritto di Bruxelles presenta alcune differenze rispetto alla prima edizione, differenze che, riguardando i respiri, le dinamiche, l'agogica, sono molto significative ai fini dell'interpretazione e che pertanto ora esaminerò in dettaglio. [6]

Debussy nelle sue partiture per strumenti a fiato non segnava tutti i respiri, ma solo quelli musicalmente più significativi; infatti nel ms. Br. ci sono soltanto tre segni di respiro, alla fine di b. 2 e alla metà delle bb. 4 e 14, mentre nella Jobert ve ne sono addirittura diciotto. Nonostante si tratti di una revisione, può comunque apparire troppo elevato il numero di respiri che Moyse indicò, ma c'è una spiegazione: egli, avendo un personale problema di respirazione contratto nella fanciullezza, preparò l'edizione a sua misura. I fiati che egli segnò diventarono poi convenzionali, visto che tutte le numerose edizioni di *Syrinx* che si

succedettero negli anni (fino a quella svedese del 1992 che invece si basa sul ms. Br.), sotto questo aspetto ripropongono pedissequamente la Jobert. Del resto sembra che Moyses abbia rifiutato di comparire col suo nome come editore del pezzo, dichiarando di averne semplicemente chiarito alcune incongruenze [WYE 1993, 68-69]; ciò può avere spinto i successivi editori e i flautisti a pensare che i segni di respiro presenti nella Jobert fossero da attribuirsi direttamente a Debussy. Per fortuna, anche se solo molti anni dopo, Moyses fornì testimonianza del reale volere dell'autore: i respiri alla fine delle bb. 16 e 25, furono aggiunti da Moyses per le sue difficoltà personali, ma Debussy li disapprovava. [WYE 1994, 5] Pertanto, sebbene essi siano ormai nella prassi esecutiva della maggior parte dei flautisti, andrebbero evitati.

Esempio Audio 1, bb. 14-17:

- A. [con il respiro alla fine di b. 16 \(Ed. Jobert\)](#)
- B. [senza respiro \(ms. Br.\)](#)

Sul respiro a b. 25, che riveste una grande importanza, trovandosi alla fine dell'en animant peu à peu e prima della ripresa, Moyses ammise: "Debussy me demanda de ne pas respirer à cet endroit, mais j'en étais incapable. [...] Pour moi c'est impossible". [7] In effetti evitare questo respiro significa produrre una continuità di tensione tra la parte in animando e la ripresa del motivo iniziale, tensione accresciuta dal prolungamento del Si bem.

Esempio Audio 2, bb. 22-26:

- A. [con il respiro a b. 25 \(Ed. Jobert\)](#)
- B. [senza respiro \(ms. Br.\)](#)

Sempre secondo Moyses i respiri alla fine delle bb. 28 e 29 erano molto graditi da Debussy. [WYE 1994, 5] L'ultima importante differenza riguardante le indicazioni di respiro si trova a b. 31: nell'edizione Jobert dopo il primo movimento compare un respiro, mentre nel ms. Br. la frase non è interrotta e i due Re bem. sono legati.

Esempio Audio 3, bb. 29-33:

- A. [con respiro \(Ed. Jobert\)](#)
- B. [senza respiro \(ms. Br.\)](#)

Da quanto detto finora emerge che Debussy avrebbe desiderato un andamento melodico più disteso, non interrotto, e un'esecuzione più fluida e meno frammentaria. Va ricordato inoltre che Fleury, dedicatario del pezzo, era famoso per la sua abilità nel suonare frasi molto lunghe. [8]

Altre differenze tra la Jobert e il ms. Br. riguardano alcune indicazioni dinamiche. Nella Jobert mancano il diminuendo a b. 31 e il p all'inizio delle bb. 15 e 17, che compaiono invece nel ms. Br.; nella musica orchestrale e pianistica di Debussy il segno $(p) \text{---} p$ è frequente, e indica effettivamente un subito piano alla fine del crescendo, perciò dovrebbe essere interpretato allo stesso modo in Syrinx. La principale divergenza riguarda però l'accento sul primo movimento della penultima battuta, che ha sempre suscitato molti dubbi nei flautisti, apparendo incongruente con l'andamento in smorzando delle ultime battute del brano. Quando il revisore di una successiva edizione, nel 1968, interpellò Moyses su questo accento, egli

rispose che pensava fosse un errore e che avrebbe dovuto essere un diminuendo [DEBUSSY 1992, 5]: in questa veste infatti compare nel ms. Br.

Esempio Audio 4, bb. 33-35:

A. [con accento a b. 35 \(Ed. Jobert\)](#)

B. [con diminuendo \(ms. Br.\)](#)

L'esame del ms. Br. fornisce anche una importante indicazione riguardante l'agogica: l'accelerando che inizia alla b. 22, la cui indicazione manca nella Jobert, ma che viene praticamente eseguito da ogni flautista e la cui validità è confermata da molti analisti, è definitivamente ratificato dal manoscritto autografo, dove si può leggere: *en animant peu à peu*. Inoltre nella Jobert non c'è traccia della corona a fine di b. 8, molto importante perché in quel silenzio, come indicato nel ms. Br., l'Oreade doveva pronunciare la sua battuta *Tais-toi, contiens ta joie, écoute*. [9]

Altri utili contributi per l'interpretazione sono le testimonianze dei flautisti che lavorarono con Debussy, tanto quelle pervenute direttamente, quanto quelle tramandate attraverso i loro allievi. Non solo Moyse, ma anche Fleury ebbe modo di esprimersi a questo proposito, confermando tra l'altro la preferenza di Debussy per frasi di ampio respiro: "a lament was exactly what the composer had to express [...]; he had a longbreathed phrase, he employs the lower octave, he indulges in no temperamental explosion, he confines himself to the severest and soberest expression of great mental suffering." [10] Una testimonianza più concretamente esecutiva ci viene dal flautista tedesco Paul Krauß, che conobbe direttamente Debussy, avendo suonato nell'Orchestra dell'Opera di Parigi ed essendo stato flauto solista in una delle orchestre sinfoniche parigine precedentemente alla prima guerra mondiale. Tramite il suo allievo Joseph Bopp egli riferisce dell'importanza che Debussy attribuiva alla precisione ritmica nell'esecuzione di *Syrinx*; in particolare pare che Debussy fosse molto esigente riguardo le biscrome a b. 13, spesso eseguite molto liberamente, quasi a guisa di semicrome [BOPP 1983, 266]. Ciò combacia perfettamente con altre affermazioni analoghe di musicisti che lavorarono con Debussy, sull'attenzione che egli prestava all'esecuzione ritmicamente accurata delle sue musiche; si veda ad esempio la testimonianza della pianista Marguerite Long, o quella del direttore d'orchestra Ernest Ansermet, che, secondo quanto racconta Bopp rimproverò aspramente un flautista che si prendeva troppe libertà nell'eseguire il solo del *Prélude à l'après-midi d'un faune* [LONG 1960; BOPP 1983, 267]. Bopp ci riferisce anche del tempo metronomico che, secondo quanto indicatogli dal suo maestro, avrebbe desiderato Debussy: *Très Modéré* corrisponderebbe a $\text{♩} = 80$ mai più veloce. Dopo b. 9, quando il tempo diventa *Un peu mouvementé (mais très peu)*, la croma dovrebbe essere uguale a 92.

3. Secondo percorso: l'esame dei contributi analitici

Dall'indagine storiografico-documentaria è stato possibile trarre importanti informazioni riguardanti il referente letterario di *Syrinx*, prezioso aiuto per collocarlo nella sua giusta atmosfera (notturna, sensuale, lirica, mitica), e chiarimenti su aspetti molto concreti quali l'andamento della linea melodica indicato dal cadenzarsi dei respiri, le dinamiche, l'agogica. Questa valida indagine risulta però per sua natura carente di approfondimenti teorici, approfondimenti forniti invece dagli analisti. In questa sede non intendo naturalmente presentare una disamina completa della ricca letteratura analitica concernente *Syrinx*, ma

voglio seguire un percorso conoscitivo che, basandosi sul lavoro degli analisti, cerchi di portare una luce nuova sul brano, in particolare nell'ottica del rapporto analisi-esecuzione. La difficoltà principale in questo tipo di indagine, è che tra le numerose analisi di Syrinx solo quella di Ernestine Whitman, studiosa che si propone nella doppia veste di analista e di flautista, si pone l'intento programmatico di correlare analisi ed esecuzione. [WHITMAN 1977, 68-104] Gli altri analisti non si sono preoccupati di come il loro lavoro si potesse rapportare con l'esecuzione, tuttavia in molti casi è possibile trarre comunque delle utili indicazioni esecutive, seppure in maniera indiretta. Naturalmente il passaggio dalla teoria alla pratica è in questo caso frutto dell'attività deduttiva dell'esecutore che legge e interpreta le analisi.

Nel delineare un percorso che si snodi attraverso le analisi, per portare ad un accrescimento conoscitivo e ad un aiuto all'interprete, mi avvarrò di alcuni essenziali punti di riferimento desunti da una lettera che Debussy scrisse a Mourey il 17 novembre 1913, solo pochi giorni prima della data in cui fu rappresentata Psychè con al suo interno Syrinx.

17 Novembre '13

Mon cher Mourey,
jusqu'à ce jour je n'ai pas encore trouvé ce qu'il faut...
pour la raison, qu'une flûte chantant sur l'horizon doit contenir tout de suite son émotion! Je veux dire, qu'on a pas le temps de s'y reprendre, à plusieurs fois, et que: tout artifice devient grossier, la ligne du dessin mélodique ne pouvant compter sur aucune interruption de couleur, secourable. Dites moi, je vous prie, très exactement, les vers après lesquels la musique intervient?
Après de nombreux essais je crois qu'il faut s'en tenir à la seule flûte de Pan, sans autre accompagnement. C'est plus difficile, mais plus (logique*) dans la nature.
Affectueusement
Claude Debussy. [11]

[* cancellato nell'autografo]

Nella lettera sono espresse con chiarezza la natura dell'ispirazione e le intenzioni di Debussy, che si possono sintetizzare e schematizzare così:

1) ESIGENZA DI CONTENERE L'EMOZIONE:

- un flauto che suona all'orizzonte deve subito contenere tutta la sua emozione

2) IMPOSSIBILITÀ DI RICOMINCIARE PIÙ VOLTE:

- non c'è tempo di riprendere, di ricominciare più volte

3) RICERCA DI NATURALITÀ:

- ogni artificio diventa grossolano

- Pan deve suonare da solo, perché è dentro la natura

4) STRETTA ASSOCIAZIONE DI LINEA MELODICA E COLORE

- la linea del disegno melodico non potrà contare su alcuna interruzione di colore

indicazioni dinamiche volute da Debussy: Whitman sottolinea l'importanza del subito *p* a b. 4, perché esso evidenzia la differenza tra le bb. 4 e 5. Infatti la figura nel primo movimento delle bb. 4 e 5 è identica dal punto di vista ritmico e delle altezze, ma mentre nella b. 4 il segno di crescendo è seguito da un subito *p*, nella b. 5 la figura è tutta in crescendo; la tensione non cade, al contrario si prepara l'incremento dinamico delle terzine ascendenti che concludono la battuta. (vedi figura 2 ed esempio audio).

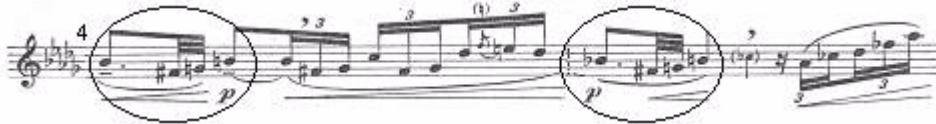


Figura 2

[Esempio Audio 5, bb. 4-5](#)

Whitman lamenta come molti flautisti disattendano l'indicazione di crescendo ed eseguano queste terzine in diminuendo, ma il crescendo porta al Do bem. di b. 6 in modo molto più convincente di un diminuendo. [12] Il Do bem. inoltre deve essere (come è scritto) più forte del Mi bem., per rendere udibile il movimento tonale verso il Si bem. Whitman suggerisce anche di enfatizzare la differenza dinamica tra le bb. 17 e 19, precedute da due misure (bb. 16 e 18) identiche tra loro. Il decrescendo di b. 17 porta al Re bem., il crescendo di b. 19 porta al Mi bem., nota che secondo Whitman stabilisce un momento di ritorno verso X, e che Carol K. Baron definisce a *startlingly fresh sound* [13].

Pressoché tutti gli analisti collocano il climax del pezzo a b. 27. Secondo me, alla luce di quanto messo in evidenza dagli analisti, l'apice espressivo va giustamente caratterizzato sia dal punto di vista timbrico, sia portando ininterrottamente la tensione dalle battute precedenti en animant peu à peu, ma alla dinamica tocca il compito di contenere le emozioni: infatti, anche in questo momento emotivamente più intenso, Debussy non indica niente di più di un sobrio *mf*.

Dell'aspetto dinamico si occupa anche James Tenney, che tra i vari parametri presi in considerazione per ottenere una segmentazione temporale di *Syrinx* secondo un'ottica percettiva gestaltica, include l'intensità e il timbro: di essi l'autore vuole indagare il grado di importanza nella strutturazione del pezzo, giungendo alla conclusione che in *Syrinx* (contrariamente ad esempio a quanto succede in *Density 21.5* di Varèse), l'intensità non costituisce un fattore percettivamente strutturante, in quanto il brano si muove in un ambito dinamico piuttosto ristretto, tra il *p* e il *mf*. [14]

Il contenimento delle emozioni può avvenire anche sotto altri aspetti, come quello intervallare. Quasi tutti gli analisti hanno rilevato come la melodia in *Syrinx* si muova per lo più per grado congiunto o piccoli salti: semitoni, toni interi, terze minori. Nella prima misura l'andamento a toni interi nei movimenti accentuati della battuta si incastra con un andamento cromatico e veloce nei movimenti non accentuati. Quando c'è un'espansione intervallare essa è graduale, ed esistono alcuni intervalli caratterizzanti, come il tritono, la terza min. e la sesta min., che con il loro ritornare rivestono il ruolo di punti d'appoggio della melodia. L'analisi di Cogan e Escot esamina *Syrinx* in termini di trasformazione linguistico-spaziale di una cellula linguistica primaria (Si bem, Mi, Re bem.). [COGAN –ESCOT 1976, 92-101] I due studiosi individuano una serie di intervalli - definiti dal numero di semitoni di cui sono composti - e misurano la

trasformazione linguistica sulla base della comparsa o scomparsa di tali intervalli. È difficile ipotizzare che un'analisi di tale genere, piuttosto astratta, possa influire sull'esecuzione, se non nel senso di una generica consapevolezza, comunque valida per chi suona. Comunque, anche da un'analisi come questa eminentemente teorica, si può ricavare un'indicazione esecutiva precisa, anche se ovviamente sempre in maniera indiretta. Cogan e Escot ritengono che la b. 3 assolvà al duplice compito di essere una reminiscenza della frase contenuta nelle bb. 1-4 e nello stesso tempo di collegare la b. 3 con le bb. 6-8. Come si può vedere nella figura 3, la b. 3, che nel primo pentagramma non è riportata per intero ma di cui è indicato solo l'incipit proprio in virtù del suo carattere di reminiscenza, è nel secondo pentagramma collegata tramite la linea tratteggiata al Do bem. di b. 6. Infatti secondo i due studiosi la frase contenuta nelle bb. 4-8, piuttosto che discendere linearmente dal Si bem. di b. 3, ascende linearmente dal Si bem. di b. 4. L'ascesa lineare è portata avanti successivamente in due differenti registri: l'arrivo sul Do bem. di b. 6 ha i suoi punti di partenza nel Si bem grave delle bb. 4-5 e, nell'altro registro, nel Si bem. di b. 3. Naturalmente un interprete che volesse sottolineare il carattere di reminiscenza della b. 3 potrebbe eseguirla diversamente dalla prima battuta, ad esempio modificando il colore del suono, o tenendo la dinamica su un livello leggermente più basso. Questo consentirebbe anche di evidenziare maggiormente la linea ascendente delle bb. 4-5 di cui parla Cogan, che porta al Do bem. di b. 6.



Figura 3

Cogan e Escot non sono i soli ad individuare nella trasformazione la caratteristica principale di Syrinx; seppure con un senso e degli esiti differenti, a causa della diversità di obiettivi e metodologie, sono dello stesso avviso anche Whitman, come già esposto, Baron e Ulrich Mahlert. Baron considera fondante in Syrinx la trasformazione che viene operata dalla scala a toni interi che parte dal Do (Whole Tones 1), a quella che parte dal Do diesis (Whole Tones 2), e rileva inoltre la grande importanza in questo passaggio delle configurazioni pentatoniche che sostituiscono in modo non tonale il ponte modulante di classica natura.

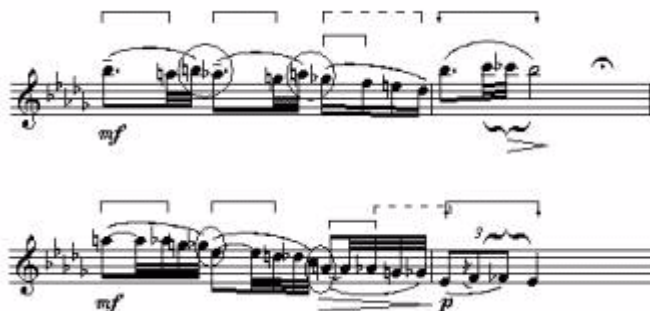


Figura 4

Secondo Mahlert [1986, 195] l'arabesco delle bb. 1-2 si trasforma, in modo solo apparentemente casuale, in quello delle bb. 13-14 (figura 4), e anche alcune delle figurazioni a terzine sono in qualche modo una derivazione delle prime due misure (vedi figura 5). Considerando che tali figurazioni provengono da tutte le sezioni del pezzo [16], Mahlert osserva che la trasformazione intervallare investe l'intero svolgersi del brano.



The image shows a musical score in G major (one sharp) with a 3/4 time signature. It consists of several staves of music. The first staff is labeled '2' and ends with 'Schluss'. The second staff is labeled '4'. The third staff is labeled '14 e 15' and ends with '(Schluss)'. The fourth staff is labeled '16 e 18'. The fifth staff is labeled '9'. A box encloses three staves: the first is labeled '31' and 'X1', the second is labeled '32' and 'X2', and the third is labeled '33' and 'X3'. Below this box, the sixth staff is labeled '1 e 3' and 'Anfang', and the seventh staff is labeled '19' and 'Mitte'.

Figura 5

Nella Figura 5 si vede come la figura a terzine dalla quale si sviluppano le tre battute conclusive, ritenute varianti di un modello X e riquadrate nello schema con le indicazioni X1, X2, X3, ricorda la figura di b. 16, che si sviluppa nella IV sezione, ma mostra anche una pluralità di ulteriori e significative relazioni, inerenti soprattutto a momenti successivi, quando vengono introdotte entrambe le varianti formali (soprattutto la seconda), delle figurazioni a terzine. Il precursore della figura a terzine di b. 31, la forma originaria del modello X (dove le mutazioni giocano su due elementi: l'appoggiatura e il cambiamento nella successione dei suoni), è da rintracciarsi nella mutazione conclusiva alla fine della sez. I, corrispondente alla prima riga del grafico, per questo indicata con Schluss. L'indicazione Schluss nella terza riga corrisponde invece alla fine della sez. III. Per quanto riguarda le ultime due righe del grafico, Mahlert spiega come i due frammenti localizzino in particolare le reminiscenze evocate da X3 di cui evidenziano il carattere di trasformazione, dove Anfang e Mitte rappresentano l'inizio e la metà delle connessioni musicali. Se l'indicazione Anfang nella penultima riga non ha bisogno di spiegazioni, è invece opportuno chiarire come il Mitte dell'ultima riga si riferisca alla funzione di collegamento della nona magg. di b. 19 (Re bem.-Mi bem.), tra le due parti della sez. IV. Mahlert nota come questo intervallo ricco di tensione venga mutato alla fine del brano nel distensivo intervallo di seconda (Mi bem.-Re bem.). [17]

2) Debussy afferma che in *Syrinx* non c'è il tempo per proporre ulteriori riprese, e questa impossibilità di lasciarsi andare liberamente, senza preoccupazioni di durata, è naturalmente una limitazione, un "contenersi"; il brano è per forza di cose breve, essendo costretto in margini temporali fissati dal testo poetico. Eppure, almeno a prima vista, può apparire piuttosto curiosa l'affermazione di Debussy "non c'è tempo di riprendere più volte", dal momento che, soprattutto all'analisi motivica, il pezzo appare composto di brevi incisi insistentemente ripetuti e variati. Proprio la ripetitività è uno degli aspetti che hanno favorito la frequentazione di *Syrinx* da parte di ricercatori che si occupano di musica in relazione ad altri ambiti culturali: semiologi, psicologi, informatici [ANAGNOSTOPOULOU 1997; DELIÈGE 1987; LASKE 1984; NATTIEZ 1975; TENNEY-POLANSKY 1980]. Infatti il brano, essendo breve, monodico, costruito su pochi elementi facilmente individuabili e spesso ripetuti, è agevolmente schematizzabile.

A livello macroformale quasi tutti gli analisti si trovano d'accordo nell'individuare una suddivisione tripartita del brano. Notevoli differenze si riscontrano invece nella segmentazione, dal momento che considerare una stessa sezione come A1 o come B comporta ovviamente un'interpretazione analitica completamente differente. Come si può vedere nella Tabella A, le principali analisi di *Syrinx* presentano evidenti divergenze nella segmentazione formale del pezzo; ciò naturalmente è dovuto ai differenti tipi di approccio e alle diverse metodologie impiegate, ma porta anche a pensare che probabilmente, dal punto di vista strettamente esecutivo, la cosa migliore sia di interpretare il brano come un unico discorso ininterrotto, una lunga frase fluida in cui le divisioni sono strumentali, utili per creare un quadro mentale in chi studia, e che vadano evidenziate il meno possibile nell'esecuzione. [AUSTIN 1966, 7-15; BORRIS 1969, 173-174; DE NATALE 1996, 33-40 e 133-135; LARSON 1990, 1-15] Ciò è confermato da Fleury, quando si riferisce ad una frase di ampio respiro, e dalla testimonianza di Moyse sul fiato a b. 25, che Debussy gli chiese di evitare: quindi, se addirittura dove compare chiaramente una ripresa non ci dovrà essere nessuna caduta di tensione, sembra legittimo considerare il pezzo come una linea melodica ininterrotta.

	battute																																		
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
AUSTIN (1966)	A								A1								B								A2										
BORRIS (1969)	A								A1								B								A2										
COGAN (1976)	Ia				b				IIa				b				IIIa				b				IVa				b						
DE NATALE (1996)	A								B																	A1									
LARSON (1990)	A																B										A1				Coda				
MAHLERT (1986)	1		2		3				4				5																						
SERAPHIN (1962)	A								B																	A1									
TENNEY (1980)	sections																																		
	segments																																		
WHITMAN (1977)	A								A1								B								AB										
	battute																																		
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35

Tabella A

È da notare come le segmentazioni di Tenney siano le più difformi dalle altre; la sua divisione infatti è basata su unità di percezione gestaltica, in cui soprattutto le "sezioni" - unità gerarchicamente più alte - ma anche i "segmenti", di livello gerarchico inferiore, cominciano spesso non all'inizio delle battute, ma ad esempio su un levare. Sicuramente si tratta di punti percettivamente significativi, ma del tutto dissimili dalle suddivisioni degli altri analisti (si veda in proposito la figura 6, in cui sono riportate le prime venti battute di *Syrinx* nella segmentazione di Tenney).

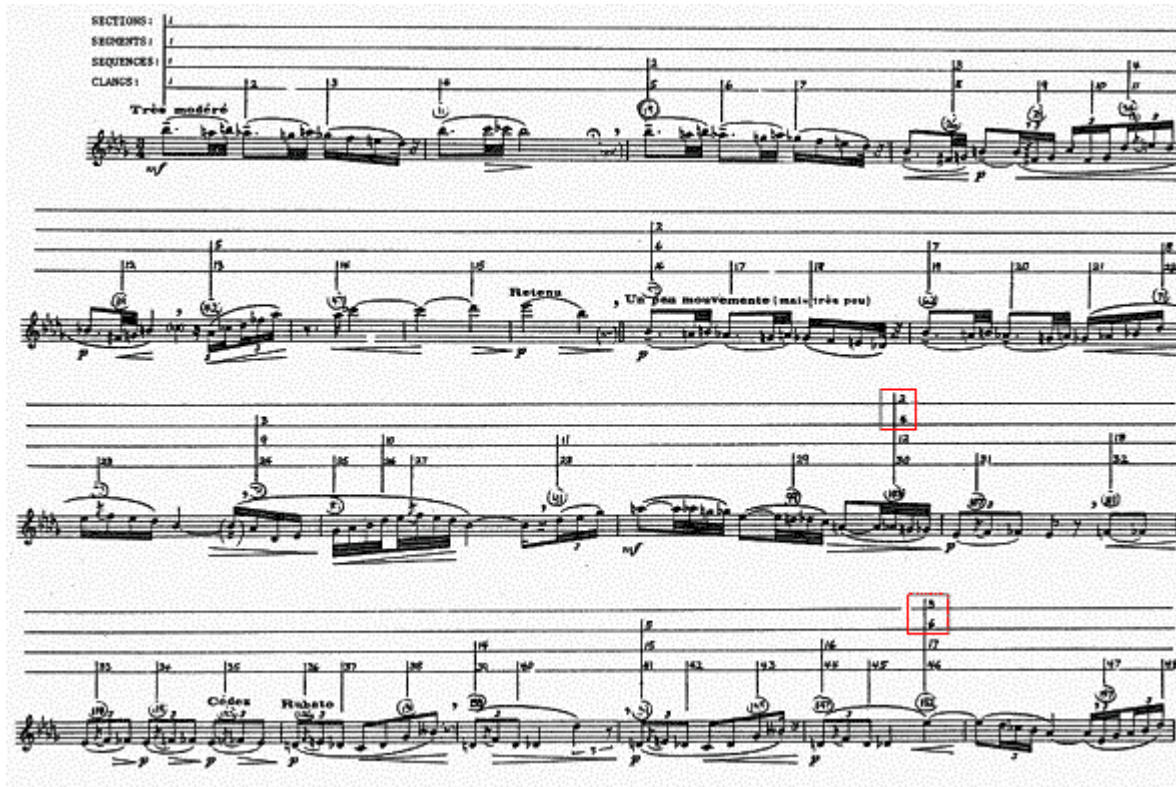


Figura 6

Se si accettano le conclusioni di Tenney quindi si deve prendere atto che la segmentazione di un brano, dal punto di vista esteso, è spesso completamente differente dalle comuni divisioni formali. Quasi tutti gli analisti, osserva Nattiez, sono d'accordo nell'isolare le prime otto battute, motivando questa scelta con la convergenza su alcuni aspetti della scrittura compositiva, come: "tempo omogeneo; linea di battuta; omogeneità dovuta, se non ad una definita 'tonalità', almeno alla nota polare Si bem; sviluppo di un piccolo numero di temi paradigmatici" [NATTIEZ 1975, trad. ital. p. 101]. Questa uniformità di risultati (con l'eccezione di Larson che fa terminare la prima parte del pezzo a b. 15), coincide anche con l'indicazione fornita dallo spartito nel suo originario aspetto scenico, anche se in questa veste *Syrinx* fu eseguita probabilmente solo la prima volta. Alla fine della b. 8, nella versione teatrale c'è infatti l'intervento della recitazione, con l'Oreade che pronuncia in silenzio, senza alcun accompagnamento, i suoi versi *Tais-toi, contiens ta joie, écoute*; lì la musica si interrompe davvero, e in effetti l'unica divisione formale sicura è quella alla fine di b. 8. In questo caso le conclusioni dello storico e dell'analista coincidono, e mi sembra assolutamente opportuno che l'esecutore faccia in quel punto una breve pausa come indicato dalla corona nel ms. Br.

3) L'esigenza di naturalità è stata colta con grande sensibilità da Ulrich Mahlert: egli considera l'arabesco il paradigma del fare compositivo di Debussy, e Syrinx un esempio dei più significativi del suo *modus operandi* [1986, 182]. Debussy cita più volte il divino arabesco nei suoi scritti: riferendosi a Bach, lo esalta in contrapposizione agli schemi classici ormai irrigiditi e accademicamente "incrostati". [DEBUSSY 1987, 34-35, 65-66, 228-230, 245-247] Grazie all'arabesco, che ha struttura aperta e deriva da una concezione figurativa decorativa, ornamentale, quella dello Jugendstil, la musica può vincere la rigidità meccanica e portare verso quell'arte "libera", frutto della corrispondenza spirituale di arte e natura cui il compositore francese aspirava. L'arabesco, inteso come una forza della natura, ha un suo sviluppo organico che, secondo Mahlert, è esemplarmente illustrato nelle prime due misure di Syrinx: la forza di gravità, che è una forza passiva, è, in maniera sottilmente proporzionata, bilanciata da una corrispondente forza ascendente, attiva (figura 7) [18]

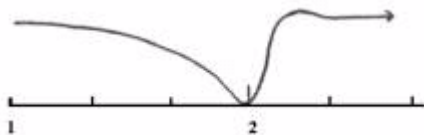


Figura 7

Mahlert rileva inoltre come, in quanto momento di un arabesco melodico, il ritorno del suono iniziale nella seconda battuta sia un indice del bilanciamento delle proporzioni delle due forze complementari. Interessante a livello interpretativo mi sembra rendere questo senso delle due forze attiva e passiva, ma come farlo concretamente? Mahlert non suggerisce nulla in proposito, ma penso che si potrebbero eseguire le parti "passive", cioè quelle con la tendenza a precipitare verso il basso, in modo più morbido, cercando di non accentare o mettere in evidenza nessun suono, rimanendo sempre strettamente nel tempo e assecondando il timbro naturale del flauto quando scende verso l'ottava bassa, per rendere questo senso di attrazione gravitazionale. Questo suggerimento può essere molto valido per le bb. 2, 13 e 14. Nel suddividere il brano in cinque sezioni (vedi nota 16), Mahlert evidenzia in ciascuna di esse la curva melodica, la linea dell'arabesco (figura 8), arabesco che si smorza seguendo delle leggi organiche, tanto che l'ultima sezione, con carattere di ricapitolazione e ambito intervallare più ampio, non ha una vera chiusura e finisce in modo indeterminato.



Figura 8

Credo che questa tendenza a smorzarsi vada assecondata nell'esecuzione; anche Whitman, pur partendo da presupposti diversi da quelli di Mahler, suggerisce qualcosa di analogo quando propone di suonare le ultime due battute, costituenti il motivo Y a carattere statico, con dinamiche più basse, in diminuendo, con un suono piuttosto chiuso e senza vibrare. Non solo l'arabesco, per Mahler, è indice della naturalità di Syrinx, ma anche altri due elementi, cioè la quarta discendente e le scale pentatoniche. La quarta discendente, che compare in modo evidente a b. 8 (Mi bem.-Si bem.), ma anche in altri punti (es. b. 4: Si bem.-Fa, Si-Fa diesis) è per eccellenza il "suono di natura" con struttura organica, è il Naturlaut della Prima Sinfonia di Mahler, è la melodia sacra e divina di Pan, tratta da canne recise e che vuole imitare il canto degli uccelli, è per definizione Ursprunge, simbolo del grido della natura; la quarta di b. 8 è anticipata dal cambio enarmonico di b. 5, silenzioso, segreto, misterioso, che non fa parte di un processo enarmonico. Infatti il Do bem. compare per la prima volta sospeso nel tempo, nello spazio e nella sonorità, dal momento che la figura in cui si trova sta tra due pause. [MAHLERT 1986, 193]

4) Della linea melodica si è già parlato a proposito dell'arabesco, e dal punto di vista intervallare. Ciò che è più difficile è associarla al timbro, perché, definizioni come "l'importanza del colore del suono", rischiano di essere generiche e di potersi attagliare a più di un brano, o, peggio ancora, a più di un autore. [19] Innegabile è la difficoltà di poter descrivere con il linguaggio verbale concetti sfuggenti come quello di colore, che di fatto sono di pertinenza esclusiva della sfera auditiva ed emotiva; tuttavia è altrettanto innegabile come il timbro e il colore in Syrinx siano tra gli elementi principali e fondanti, come testimonia lo stesso Debussy nella lettera a Mourey.

Gli analisti in genere si sono dimostrati più preoccupati di definire le entità pertinenti a strutture formali, intervallari, scalari, ma il problema del colore è stato comunque affrontato da alcuni di loro. Si è già visto come Whitman dia dei precisi suggerimenti in proposito, come quando, per citare alcuni esempi, dice di differenziare timbricamente i motivi X e Y, aventi caratteri diversi, o quando consiglia di suonare l'apex di b. 27 con un suono caldo e molto vibrato, o le ultime due battute con timbro chiuso e senza vibrare.

Anche Tenney e Polansky affrontano il problema del timbro ma, pur rendendosi conto della rilevanza di questo elemento, sono ben consapevoli della difficoltà di circoscriverne le caratteristiche per poterle utilizzare concretamente in un'analisi. Nel comparare alcuni brani, tra cui Syrinx e Density 21.5 di Varèse, essi si servono di quattro parametri. (vedi Tabella B)

	Duration	Pitch	Intensity	Timbre
Debussy	1.0	1.5	2.0	0.0
Varèse	1.0	0.67	6.0	20.0

Tabella B

Ai primi tre (durata, altezza e intensità) è stato possibile attribuire dei valori misurabili: un input di 1.0 implica un'unità di tempo di un decimo di secondo, un intervallo di un semitono, o

una differenza di livello dinamico di un gradino (come tra *mf* e *f*). Per il timbro, di cui anche la definizione sfugge - Tenney e Polansky parlano di one more parameter, which we call "timbre" [20] - i valori non possono essere misurati e nemmeno approssimati al fine di poter essere elaborati dal programma computazionale. Per questo il parametro timbro è stato usato solo in maniera molto primitiva, con scale di valori di 0 o 1, e soltanto per rappresentare i colpi di chiave nelle bb. 24-28 di *Density* 21.5.

Anche Marco De Natale si dimostra ben consapevole dell'importanza del colore del suono in *Syrinx*, ma sfiora il problema piuttosto che affrontarlo; egli si limita a far notare, con un'osservazione solo apparentemente banale, come il brano sarebbe improponibile se eseguito su un altro strumento, come il pianoforte. De Natale ritiene inoltre che il timbro in *Syrinx* diventi tema, e sia strettamente associato al senso di movimento, dal momento che la morbidezza del suono controbilancia la ritmica pulsiva. Purtroppo però queste interessanti osservazioni non vengono ulteriormente approfondite. [DE NATALE 1996, 39]

4. Conclusioni

Si è visto quindi in che modo gli analisti abbiano colto gli aspetti principali di *Syrinx* e come le loro scoperte analitiche possano aiutare l'interprete. In generale gli aspetti trattati, desunti dalla lettera di Debussy, esauriscono anche la rosa dei problemi musicali affrontati nelle varie analisi, con l'esclusione di quello della tonalità: infatti alcuni analisti (Austin, Seraphin, Larson, De Natale) si sono preoccupati di trovare la o le tonalità del pezzo, o se non altro di ricercare uno o più centri tonali, mentre altri (Mahlert, Baron, Cogan) pensano il brano svincolato dalla tonalità, con cui le affinità sono solo momentanee e apparenti, sottolineando come Debussy eviti accuratamente tutte le risoluzioni tonali.

All'inizio del lavoro mi ero posta il quesito se i due percorsi metodologici portassero o meno a dei risultati simili; sebbene in alcuni casi si siano verificate delle significative coincidenze, in generale le analogie non sono molte. Infatti le principali risultanze dell'indagine storico-documentaria riguardano i respiri, le dinamiche, l'agogica, e il rapporto della musica con il testo poetico; dall'esame della letteratura analitica risulta come questi aspetti siano stati per lo più solo toccati marginalmente dagli analisti.

I respiri, fondamentali per il cadenzarsi del discorso musicale, dal momento che essi evidenziano momenti di continuità o di discontinuità, non sono stati oggetto dell'attenzione dei teorici. L'unico a parlarne è Nattiez, che citando tutti i respiri della Jobert li chiama impropriamente "pause", e afferma che essi sono fondamentali per la segmentazione del pezzo. [NATTIEZ 1975, 340; trad. ital. p. 100] In realtà è stato evidenziato che i respiri della Jobert erano, almeno in alcuni casi, frutto delle esigenze di Moyse, e basarsi su di essi potrebbe essere fuorviante. Si è visto come solo Whitman si sia occupata in maniera estesa dell'aspetto dinamico, e per quanto riguarda l'agogica unicamente De Natale osserva come tra le varie esecuzioni del brano, si riscontrino notevoli differenze. [21] Infine, la mancata conoscenza del reale rapporto tra musica e testo poetico ha portato in alcuni casi anche a dei travisamenti che hanno influito sulla visione del pezzo da parte degli analisti; alcuni di loro (ad esempio Whitman), si sono ispirati, almeno come punto di partenza, al mito della mutazione della ninfa *Syrinx* in canna, quando il titolo *Syrinx* non era certamente di Debussy e compare per la prima volta solo nell'ed. Jobert, altri (ad esempio Mahlert), hanno visto in alcune

strutture compositive, come il cromatismo, il rispecchiarsi della lamentosità dell'ultimo canto di Pan morente, quando dall'indagine condotta nella prima parte del lavoro è emerso come Syrinx non venga affatto eseguito in questa occasione, e abbia al contrario un carattere lirico e sensuale. Il non sapere poi la vera paternità delle indicazioni di respiro della Jobert, ha portato poi ad assumerli come convenzionali e dovuti a Debussy, come nel caso di Nattiez.

L'indagine di tipo analitico ha d'altro canto toccato aspetti della costruzione del brano e ha approfondito problematiche che la ricerca documentaria non è in grado di affrontare, confermando, in maniera più o meno convincente, tutti gli elementi che lo stesso Debussy ha affermato essere alla base dell'ispirazione di Syrinx. Se da una parte si potrebbe lamentare una mancanza complessiva di interesse, da parte degli analisti nei confronti delle problematiche interpretative, dall'altra occorre prendere atto che nella gran parte dei casi gli obiettivi che essi si pongono - come "funziona" il pezzo, quali sono le caratteristiche peculiari del suo stile e via dicendo - sono diversi da quelli che si pongono gli interpreti. E inoltre occorre considerare che se la conoscenza complessiva del pezzo e della sua struttura è indispensabile per una esecuzione consapevole, la scelta tra le diverse possibilità interpretative afferisce, di fatto, al singolo esecutore, ovvero alla sua sensibilità e alle sue capacità tecniche ed espressive. In definitiva, il duplice approccio storico-documentario e analitico sembra capace di produrre interessanti frutti, proprio perché è sostenuto da competenze diverse e, spesso, "complementari"; i due tipi di indagine non si sovrappongono ma si integrano, portando ad una conoscenza globale del pezzo e, non di rado, a indicazioni esecutive preziose.

Note al testo

[1] Gabriel Mourey (1865-1943) tradusse tra gli altri Edgar Allan Poe e Algernon Charles Swinburne. Fu inoltre uno dei collaboratori della "Revue wagnérienne" e il tramite dell'incontro tra D'Annunzio e Debussy per *Le Martyre de Saint-Sébastien*. I progetti teatrali in collaborazione con Debussy mai portati a termine sono: *L'embarquement pour ailleurs*, "commentaire symphonique", 1891; *Histoire de Tristan*, drame lyrique, 1907-09; *Huon de Bordeaux*, 1909; *Le Chat botté*, da *La Fontaine*, 1909; *Le marchand de rêves*, 1909.

[2] L'opera tratta del mito di Psiche secondo la versione fornita da Apuleio nelle sue *Metamorfosi*; nel terzo atto viene introdotta anche la storia della morte di Pan, tratta da Plutarco.

[3] A tale proposito cfr. Seraphin 1964 e Bopp 1983. Il manoscritto di Bruxelles è di proprietà di un privato, la Sig.ra Hollanders de Ouderaen, ed è pubblicato in fac-simile in Debussy 1992. Nell'edizione svedese, purtroppo ancora scarsamente diffusa, il curatore A. J. Chapelon non fornisce notizie sulla provenienza del manoscritto, affermando solo che esso è probabilmente una copia del manoscritto perduto fonte dell'edizione Jobert. Ciò porta a dedurre che l'autografo di Bruxelles non sia stato quello da cui fu tratta la prima edizione.

[4] Contrariamente a quanto avviene in *Syrinx*, nel *Prélude à l'après-midi d'un faune* l'atmosfera è quella assoluta del meriggio.

[5] È possibile, anche se non sembrano esserci documenti che lo attestino, che Fleury avesse una sorta di diritti sul brano, dal momento che egli risulta l'unico esecutore pubblico di *Syrinx* fino alla pubblicazione dell'edizione Jobert. È anche possibile che Debussy, avendo regalato il brano all'amico Fleury, non abbia insistito per una immediata pubblicazione.

[6] D'ora in avanti il manoscritto autografo di Bruxelles verrà indicato come ms. Br..

[7] "Debussy mi chiese di non suonare in quel punto, ma non ne ero capace. Per me è impossibile." [WYE 1994, 5].

[8] A. L. Chapelon, introduzione in DEBUSSY 1992.

[9] "Taci, contieni la tua gioia, ascolta." Questi versi non sono gli unici citati nel ms. Br.; vi sono riportati anche quelli che precedono immediatamente l'ingresso della musica: *les astres et les dieux? / Mais voici que Pan de sa flûte recommence à jouer*. ["gli astri e gli dei? / Ma ecco che Pan ricomincia a suonare il suo flauto"].

[10] "Un lamento era esattamente ciò che il compositore doveva esprimere [...]; aveva una frase di lungo respiro, impiega l'ottava grave, non indulge in esplosioni capricciose, confina se stesso nella più severa e sobria espressione di grande sofferenza mentale" [FLEURY 1922, 390]

[11] "Mio caro Mourey, fino ad ora non ho ancora trovato ciò di cui c'è bisogno... per il motivo che un flauto che canta all'orizzonte deve contenere subito tutta la sua emozione! Voglio dire, che non c'è tempo di riprendere più volte, e che:






ogni artificio diventa grossolano, la linea del disegno melodico non potrà contare su alcuna interruzione di colore, che possa essere d'aiuto. Ditemi, ve ne prego, molto esattamente, i versi dopo i quali la musica interviene? Dopo numerosi tentativi credo che sia necessario limitarsi al solo flauto di Pan, senza altro accompagnamento. E' più difficile, ma più (logico -cancellato nell'autografo) nella natura. Affettuosamente, Claude Debussy." Lettera di Debussy a Gabriel Mourey del 17 novembre 1913. L'originale autografo è conservato in Frederick R. Koch Collection, Beinecke Rare Books and Manuscript Library, Yale University. Un fac-simile è pubblicato in DEBUSSY 1992.

[12] Per quanto riguarda la cadenza delle bb. 6-8, Whitman nota come la durata delle note sia importante per stabilire la natura statica del materiale di Y, e non vada pertanto in alcun modo accelerata, come spesso si sente fare.

[13] "Un suono sorprendentemente nuovo" [BARON 1982, 124]

[14] Tenney sviluppa un'analisi di Syrinx dal punto di vista della percezione temporale gestaltica attraverso un sistema computazionale messo a punto da Polansky. [1980]

[15] Legenda:

-  semitono discendente
-  terza minore discendente
-  elemento comprendente tre note cromatiche e una terza minore discendente
-  nota di volta con aggiunta di una nota cromatica discendente
-  elemento comprendente un tono ascendente e due semitoni discendenti

[16] Mahler segmenta Syrinx in cinque sezioni:

I sezione bb. 1-2

II sezione bb. 3-8

III sezione bb. 9-15

IV sezione bb. 16-25

V sezione bb. 26-35

[17] Questo tipo di analisi si ispira a quella di Nicolas Ruwet [1983] che sovrappone linee melodiche simili per individuarne delle derivazioni. È da rimarcare come nel grafico di Mahler, diversamente da Ruwet che considera le derivazioni cronologicamente nello sviluppo di un brano, le trasformazioni non siano consecutive, essendo inserite prescindendo dalla loro successione temporale. A conferma di ciò è interessante notare come Mahler ritenga di dimostrare che poiché l'ultima frase si riunisce all'inizio e alla metà di Syrinx, viene trasformato l'andamento temporale e il pezzo viene percepito quasi in uno stato di sospensione temporale.

[18] Arabeschi simili si trovano molto spesso all'inizio di altre composizioni di Debussy; anche il filosofo Jankelevitch ne parla, considerandoli un fenomeno di "geotropismo". A proposito dell'uso dell'arabesco in Syrinx egli afferma: Dans Syrinx, pour flûte seule, la cantilène ravisseuse plane, tournoie, enroule ses fantasques triolets, puis fond en piqué du haut des airs comme pour capturer une proie. / ["In Syrinx per flauto solo, la rapace cantilena plana, volteggia, si avviticchia in fantasiose terzine e poi, dall'alto dell'aria, si getta in picchiata come per catturare una preda"].

[JANKELEVITCH 1949, 91] L'andamento vagante e oscillante della melodia a guisa di arabesco è stato rilevato anche da Marco de Natale, che a proposito della melodia di Syrinx parla di movimento franante, sfarfalleggiante, ai limiti dell'improvvisazione [De Natale 1996, 34 e 37]. Sul tema della fluidità dell'arabesco in Debussy si veda anche Spampinato [2000, 33-55].

[19] Tale definizione, usata a proposito di Syrinx, è di Austin [1966, 9].

[20] "Un ulteriore parametro, che noi chiamiamo timbro". [TENNEY- POLANSKY 1980, 219].

[21] De Natale pone il problema e lancia un interrogativo, suggerendo l'utilità di un'analisi dell'esecuzione, ma non fornisce risposte; del resto il volume in cui si occupa di Syrinx è un testo didattico, e il problema dell'agogica viene posto in un questionario destinato agli studenti.

Riferimenti bibliografici

AUSTIN W. W. (1966), *Music in the Twentieth Century*, Norton, New York, pp. 7-15.

ANAGNOSTOPOULOU C. (1997), "Lexical cohesion in linguistic and musical discours", in *Third triennial ESCOM Conference: Proceedings*, ESCOM, Liège, pp. 655-660 (contiene un'analisi semantica di Syrinx)

BARON C. K. (1982), "Varèse's explications of Debussy's Syrinx in *Density 21.5: a secret model revealed*", *The Music Review*, XLIII/2, pp. 121-134.

- BOPP J. (1983), "Syrinx von Claude Debussy", *Tibia*, 1, pp. 265-267.
- BORRIS S. (1969), "Claude Debussy, "Syrinx" für Soloflöte", *Musik und Bildung*, 4, pp. 173-174.
- COGAN R. - ESCOT P. O. (1976), *Sonic Design. The Nature of Sound and Music*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N. J.
- DEBUSSY C. (1987), *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Paris; ed. orig. 1921.
- DEBUSSY C. (1992), *La flûte de Pan ou Syrinx*, Autographus Musicus, Stockholm.
- DELIÈGE I. (1987), "Le parallélisme, support d'une analyse auditive de la musique: vers un modèle de parcours cognitifs de l'information musicale", *Analyse Musicale*, 6, pp. 73-78 (contiene un'analisi di Syrinx, dal punto di vista dei rapporti tra livelli di informazione e memorizzazione).
- DE NATALE M. (1996), *Analisi musicale in itinere. Questionari e soluzioni per lo sviluppo dell'intuizione analitica*, Ricordi, Milano.
- FLEURY L. (1922), "The flute and his power of expression", *Music and Letters*, 3, pp. 383-393.
- JANKELEVITCH V. (1949), *Debussy et le mystère*, Ed. de la Baconnière, Neuchâtel; trad. it.: *Debussy e il mistero*, Il Mulino, Bologna, 1989.
- LARSON J. A. (1990), *Flute without accompaniment: works from Debussy: Syrinx (1913) to Varèse: Density 21.5 (1936)*, DMA doc., Univ. of Maryland.
- LASKE O. (1984), "Keith: a rule system for making music-analytical discoveries", in Baroni M. - Callegari L. (cur.), *Atti del convegno Musical Grammars and Computer analysis*, Olschki, Firenze, pp. 165-199 (contiene un'analisi di Syrinx ottenuta tramite un sistema computazionale di intelligenza artificiale).
- LONG M. (1960), *Avec Claude Debussy au piano*, René Julliard, Paris.
- MAHLERT U. (1986), "Die Göttliche Arabesque: zu Debussys Syrinx", *Archiv für Musikwissenschaft*, XLIII/3, pp. 181-200.
- MOUREY G. (1913), *Psyché, poème dramatique en trois actes*, Mercure de France, Paris.
- NATTIEZ J.-J. (1975), *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union Générale d'Éditions, Paris, pp. 330-354; trad. ital. leggermente modificata con il titolo: "Syrinx di Debussy: un'analisi paradigmatica", in Marconi L. - Stefani G. (cur.), *Il senso in musica*, CLUEB, Bologna, 1987, pp. 93-137.
- RUWET N. (1983), "Metodi di analisi in musicologia", in N. Ruwet, *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino, pp. 86-119.
- SERAPHIN H. (1964), *Debussys Kammermusikwerke der mittleren Schaffenszeit*, Bärenreiter, Kassel.
- SPAMPINATO F. (2000), "La poetica dell'acqua in Debussy", *Diastema*, 1 (14), pp. 33-55.
- TENNEY J. - POLANSKY L. (1980), "Temporal gestalt perception in music", *Journal of Music Theory*, XXIV/2, pp. 205-241.
- VALLAS L. (1926), *Claude Debussy*, Librairie Plon, Paris.
- VALLAS L. (1927), *Les idées de Claude Debussy, musicien français*, Ed. Musicales de la Librairie de France, Paris.
- VALLAS L. (1932), *Claude Debussy et son temps*, Librairie Felix Alcan, Paris.
- VALLAS L. (1944), *Achille-Claude Debussy*, Presses Universitaires de France, Paris; trad. it.: Guanda, Modena, 1952.
- VALLAS L. (1958), *Claude Debussy et son temps*, nuova ed. con pubblicazione delle lettere, Albin Michel, Paris.

WHITMAN E. (1977), Analysis and performance critique of Debussy's flute works, DMA diss., Univ. of Wisconsin.

WYE T. (1993), Marcel Moyse, an extraordinary man, Winzer Press, Iowa.

WYE T. (1994), note esplicative a C. Debussy, Syrinx or la Flûte de Pan, Novello, London.