

L'APPRODO MUSICALE

7-8

Rivista trimestrale di musica
N. 7-8, Anno II, Luglio, Dicembre 1959

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

CLAUDE DEBUSSY

di

Alberto Mantelli (*)

a Mio Padre per ricordargli la
prima volta che mi lesse al pia-
noforte il *Pelléas et Mélisande*.

I. Debussy e il suo tempo

« Aucun respect humain, aucune fausse pudeur, aucune coalition, aucun suffrage universel ne me contraindront à parler le patois incomparable de ce siècle ni à confondre l'encre avec la vertu. Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la beauté du mal. Ce livre essentiellement inutile et absolument innocent n'a pas été fait dans un autre but que de me divertir et d'exercer mon goût passionné de l'obstacle ». Queste parole, che spirano insieme rivolta e paradosso Charles Baudelaire scriveva in un abbozzo di prefazione ai *Fleurs du Mal* (1).

L'aria aspra di ribellione che tira nello spirito del poeta sospinto dalla ondata romantica verso un avvenire letterario che doveva superare la barriera del suo stesso secolo è la medesima che tira — seppure più acre e corrosiva sotto la penna del poeta del *Bateau ivre* — nello spirito di Arthur Rimbaud. « Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles, et trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne... J'inventai la couleur des voyelles! — A blanc, E noir, I rouge,

(*) Da « Claude Debussy », Terzo Programma, 10 marzo - 27 luglio 1954, in diciotto trasmissioni.

(1) Projet de préface pour *Les Fleurs du Mal*, 1859-1861, in CHARLES BAUDELAIRE: *Oeuvres*, Paris, 1940, I, pag. 580.

O bleu, U vert. — Je réglais la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattais d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction. Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. ...La vieillerie poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe » ⁽²⁾.

Dal canto suo Mallarmé, il dolce poeta di altre vertiginose alchimie verbali, rispondeva un giorno ad una inchiesta sull'evoluzione letteraria condotta nel 1891 da Jules Huret sull'*Echo de Paris*: « Nous assistons, en ce moment, à un spectacle vraiment extraordinaire, unique, dans toute l'histoire de la poésie: chaque poète allant, dans son coin, jouer sur une flûte, bien à lui, les airs qu'il lui plaît; pour la première fois, depuis le commencement, les poètes ne chantent plus au lutrin. Jusqu'ici, n'est-ce pas, il fallait, pour s'accompagner, les grandes orgues du mètre officiel. Eh bien! on en a trop joué, et on s'en est lassé » ⁽³⁾.

E Jules Laforgue esprimeva nel 1883, più radicalmente, simile atteggiamento di rivolta contro le regole scolastiche e tradizionali del fare artistico, contro le convenzioni del gusto borghese in queste parole che si riferiscono alla pittura degli impressionisti. « Les arts optiques relèvent de l'œil et uniquement de l'œil... L'œil le plus digne d'admiration est celui qui est allé le plus loin dans l'évolution de cet organe, et par conséquent la peinture la plus admirable sera, non pas celle où il y aura ces chimères d'écoles: "la beauté hellénique", "le coloris vénitien", "la pensée de Cornélius", etc., mais bien celle qui révélera cet œil par le raffiné de ses nuances ou le compliqué de ses lignes. L'état le plus favorable à la liberté de cette évolution est la suppression des écoles, des jurés, des médailles, ces meubles enfantins, du patronage de l'Etat, du parasitisme des critiques d'art sans œil: le dilettantisme nihiliste, l'anarchie ouverte à toutes les influences, telle qu'elle règne parmi les artistes français en ce moment: "Laissez faire, laissez passer". Au dessus de l'humanité, la Loi suit son développement réflexe et l'Inconscient souffle où il veut » ⁽⁴⁾.

⁽²⁾ ARTHUR RIMBAUD: *Une Saison en Enfer*, Paris, 1932, pagg. 65-70.

⁽³⁾ STÉPHANE MALLARMÉ: *Oeuvres complètes*, Paris, 1945, pag. 866.

⁽⁴⁾ JULES LAFORGUE: *L'impressionnisme*, in « Mélanges postumes », Paris, 1923, pag. 142.

Come rispecchiante un analogo ordine di idee, di vedute e di stati d'animo, vorrei ancora rammentare un frammento di una lettera di Paul Valéry giovanissimo a Pierre Louys, scritta il 22 giugno 1890: che non vale tanto — ben inteso — per ciò che sarà per divenire il poeta di *Charmes*, quanto per l'aria che il diciannovenne Valéry respirava nella cultura francese di quel tempo. « Décadent pour moi veut dire, artiste ultra affiné, protégé par une langue savante contre l'assaut du vulgaire, encore vierge des sales baisers du professeur de littérature, glorieux du mépris du journaliste, mais élaborant pour lui même et quelques dizaines de ses pairs, alambiquant des subtiles essences d'art, et surtout vivant la beauté, attentif à toutes ses manifestations, se mêlant à la vie, toujours par quelque côté original et vibrant... Je suis esthète et symboliste mais à mon heure, mais je veux quand il me plaira de le faire, verlainiser, oublier la rime, le rythme, la grammaire, vagir à ma guise et laisser crier mes sens... et je suis décadent » ⁽⁶⁾.

Queste testimonianze riflettono problemi di ordine morale ed artistico connessi a determinate esperienze intime e strettamente individuali e pertanto racchiudono principalmente un valore privato e non estensibile a misura di una comune condizione di spirito. Ma questa misura tuttavia rappresentano per una quota — in ogni caso — sufficiente a indicare e documentare un'inclinazione nella quale s'incontrano e si affratellano i protagonisti della cultura francese degli ultimi decenni dell'Ottocento.

Ma ecco una presa di posizione che riflette un'ideologia dichiaratamente di gruppo e si collega, nella sua sostanza, a quelle personali ora accennate. Appartiene al *Manifesto del Simbolismo* dettato da Jean Moréas per il *Figaro* (18 settembre 1886): « Ennemie de l'enseignement, de la déclamation, de la fausse sensibilité, de la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible, qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette ».

L'atteggiamento che filtra attraverso le dichiarazioni e le confessioni or ora annotate è stato puntualizzato innumeri volte da osservatori contem-

⁽⁶⁾ PAUL VALÉRY: *Lettres à quelques-uns*, Paris, 1952, pag. 12.

poranei e postumi. Assumo la definizione del movimento poetico simbolista enunciata da Marcel Raymond; una definizione illuminata perchè non si impegna oltre quei limiti di precisazioni che la renderebbero meno comprensiva, anche se, ipoteticamente, più esatta. Scrive dunque il Raymond che le varie tendenze del Simbolismo si possono considerare, nella loro essenza, come « autant de protestations contre l'existence sociale moderne et contre une conception positive de l'univers ». E prosegue: « Le sens de la vie profonde de l'esprit, une certaine intuition du mystère et de l'au-delà des phénomènes, une volonté nouvelle — au moins en France — de saisir la poésie en son essence et de la dégager pour cela du didactisme et de l'émotion sentimentale, voilà ce que l'on constate le plus souvent à la source de l'activité des poètes de la génération de 1885 » ⁽⁶⁾.

Sottolineo il carattere di *protesta* segnalato dal Raymond, precisando che, prese le mosse da una visione morale ed estetica, essa si concreta in una ribellione contro i valori della tradizione allorchè questi, perduto ogni mordente nativo, si inaridiscono nel convenzionalismo meccanico della *routine*. Questa veduta è esposta in modo esemplare e con estrema lucidità da Valéry in un suo breve saggio su Berthe Morisot scritto nel 1941. « La bourgeoisie a cette propriété paradoxale de produire tout à coup des artistes, sans que rien dans les goûts, dans les mœurs, dans l'ambition de familles bien tempérées ait pu faire prévoir la génération spontanée d'individus tout irréductibles aux qualités de leurs auteurs ou de leurs proches. La modération, la crainte du risque, les idéaux éprouvés et bien définis, le culte du sûr et du solide sous toutes ses formes semblent soudainement défiés et mystifiés par le démon de la peinture ou par celui de la poésie, surgis parmi les flammes d'un foyer tiède et somnolent. Des êtres d'une sensibilité singulière, travaillés par une inquiète volonté d'expression, apparaissent au sein d'un milieu tranquille qui s'étonne, parfois s'indigne, et parfois se laisse séduire. Peut-être faut-il voir ici le jeu d'une loi naturelle: un artiste est une réaction; il répond à l'habituel par l'insolite, perçoit ce qu'il y a d'étrange dans le banal, distille le pur de l'impur, par une opération mysté-

⁽⁶⁾ MARCEL RAYMOND: *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, 1933, pag. 53.

rieuse qui exige tout ce qu'il faut d'usé, d'accoutumé, de convenu et de conforme pour qu'elle puisse s'accomplir... » ⁽⁷⁾.

Si tratta di un atteggiamento che affratella e accomuna i poeti francesi della fine dell'Ottocento e che non si può definire in modo più circostanziato se non cacciandosi in contraddizioni e forzature per voler ridurre ad unità valori per loro natura diversi: cioè le singole individualità dei poeti. Le quali esistono appunto, differenziate, indipendenti, autonome; ciascuna messa in movimento da proprii singolari problemi e volta a risolverli a proprio modo secondo una propria visione morale e stilistica. Personalità di poeti autonome e differenziate, ma sorgenti da un terreno storico comune che, entro certi limiti, le condiziona e le affratella.

Analogo raggruppamento di individualità di artisti, che decenni di critica non son riusciti a contenere in modo soddisfacente entro i termini di una valida definizione estetica, sono i pittori cui toccò la qualifica di impressionisti. Dico *toccò*, perchè non furono loro stessi a inventarla o — a ragion veduta — un critico d'arte; ma venne incidentalmente alla penna, e in senso spregiativo e derisorio, al critico del *Charivari*, Paul Leroi, che la derivò dal titolo di un dipinto di Monet « Impression: Soleil levant », esposto nel 1874. La qualifica ebbe fortuna e fu accolta dagli stessi oltraggiati pittori, dai critici e dal pubblico. E divenne l'etichetta sotto la quale si pose la nuova pittura francese degli ultimi decenni dell'Ottocento; etichetta che, come la si voglia tradurre in una qualificazione estetica, diviene fluida e sfuggente e, per un verso o per l'altro, insufficiente a comprendere tutti i pittori impressionisti.

Tuttavia la sodalità che esistette fra questi artisti, per circa un ventennio come minimo, dal 1862 al 1880, non fu evidentemente casuale e derivò da un fondo comune di interessi d'arte e di esigenze espressive. Anche qui, come per i poeti simbolisti, superate le sabbie mobili di definizioni seducenti, ma per qualche verso sempre manchevoli, si finisce di raggiungere un terreno sufficientemente solido; ma in esso i tratti comuni intorno ai quali gli impressionisti fanno gruppo tendono alla condizione di negazione. Li rico-

⁽⁷⁾ PAUL VALÉRY: *Au sujet de Berthe Morisot*, in « Catalogue de l'Exposition », Musée de l'Orangerie, Paris, 1941, e ristampato in « Vues », Paris, 1948, pag. 337.

nosciamo uniti assai più per ciò che respinsero e per quel che non vollero essere, che per i concreti valori d'arte realizzati nella loro pittura. E in questo senso mi sembra valida e fondata la definizione (se così possiamo chiamarla) che il Ragghianti propone dell'Impressionismo: « Convinzione e premessa generale fu per tutti la coscienza della liberazione da ogni vincolo estrinseco all'espressione, alla spontaneità assoluta del sentimento. Da ciò la completa, radicale e definitiva svalutazione di ogni intellettualismo o istanza di contenuto, di ogni interferenza di facoltà e di aspetti spirituali diversi nel fare artistico. Anche ogni residuo delle poetiche romantica e realistica veniva così respinto, per quanto, senza avvertirlo, se ne ereditassero e riaffermassero tante premesse, per accentuare fino alle estreme conseguenze la assoluta individuale libertà creativa » ⁽⁸⁾.

Più prossimo al simbolismo letterario — maggiore e minore — che non l'impressionismo è il movimento simbolista pittorico. Non tanto per altezza di risultati d'arte, che furono piuttosto modesti, quanto per una maggiore affinità di intenti; assai più esplicitamente formulati di quel che avevano fatto gli impressionisti, ma proprio per questo meno fecondi e in certo senso addirittura controproducenti.

Preannunciati e preceduti dai preraffaelliti inglesi, i pittori simbolisti si propongono di trasferire sulla tela talune fondamentali asserzioni dei poeti simbolisti e scivolano nell'intellettualismo, in una pittura ideologica, una pittura di non esprimibili contenuti. Ecco l'equivoco fondamentale in cui cadde questo movimento artistico, espresso con esplicita e polemica evidenza da uno dei suoi maggiori rappresentanti, Odilon Redon: « Tout ce qui dépasse, illumine ou amplifie l'objet et surélève l'esprit dans la région du mystère, dans le trouble de l'irrésolu et sa délicateuse inquiétude, leur [agli impressionisti] a été totalement fermé. Tout ce qui prête au symbole, tout ce que comporte notre art d'inattendu, d'imprécis, d'indéfinissable et lui donne un aspect qui confine à l'énigme, ils s'en sont garés, ils en ont eu peur » ⁽⁹⁾.

⁽⁸⁾ CARLO LODOVICO RAGGHIANI: *Impressionismo*, Torino, 1944, pag. 23.

⁽⁹⁾ Citato in *Le mouvement symboliste dans l'art du XIX^e siècle* di CHARLES CHASSÉ, Parigi, 1947, pag. 49.

Mallarmé diceva: « *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le *suggérer*, voilà le rêve ⁽¹⁰⁾. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements » ⁽¹¹⁾. Ma Mallarmé non polemizzava con gli impressionisti perchè aveva inteso tutta la profonda poesia che si irradiava dalle loro tele e — quel che più conta — aveva il dono supremo della poesia, così come i suoi amici impressionisti quello della pittura.

La molteplice e talora persino contraddittoria diversità delle espressioni dei singoli poeti e pittori di questo fulgido momento della cultura francese fa sì che nessuna di tali espressioni sia ragionevolmente identificabile con un'altra. È una verità che trova conferma nella storia del fare artistico di tutti i tempi. Sono tuttavia espressioni fraterne, collegate fra di loro da innumerevoli sollecitazioni comuni, da innumerevoli comuni aspirazioni spirituali e stilistiche, sì da costituire una splendida unitaria fioritura. « Entre 1839 et 1845 — scrive Valéry nel già citato saggio su Berthe Morisot — naissent à la suite Cézanne, Monet, Renoir, Berthe Morisot, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine... Quelque trente ans après, sous ces divers noms promis à la gloire, se développe une production d'ouvrages que l'on assemble à présent (sans du tout les confondre) quand on parle d'*Impressionnisme* ou de *Symbolisme*... La seule considération de l'ensemble de leurs travaux contemporains impose l'idée d'une variété des visions et des partis pris d'exécution tout à fait extraordinaire, se déclarant au même lieu et dans le même temps. La coexistence de Cézanne et de Monet, celle de Verlaine et de Mallarmé suffisent à démontrer quelle riche divergence d'intentions et de moyens d'exécution s'est affirmée pendant la seconde moitié du dernier siècle » ⁽¹²⁾. Al di là di questa profonda, collettiva corrispondenza, ogni artista è se

⁽¹⁰⁾ Dal canto suo, e molto similmente, Odilon Redon dichiarava: « La désignation par un titre omis à mes dessins est quelquefois de trop pour ainsi dire. Le titre n'y est justifié que lorsqu'il est vague, indéterminé et visant même confusément à l'équivoque ».

⁽¹¹⁾ STÉPHANE MALLARMÉ: *Oeuvres complètes*, Paris, 1945, pag. 869.

⁽¹²⁾ PAUL VALÉRY: *Vues*, Paris, 1948, pag. 388.

stesso, contrassegnato da caratteristiche irripetibili; e nessuna illuminata, cavillante sottigliezza di critico potrà forse mai designare l'equivalente poetico di Monet o quello pittorico di Mallarmé o quello musicale dell'uno o dell'altro.

In questo senso è stato privo di fondamento il dibattere se Claude Debussy sia da classificarsi piuttosto impressionista che simbolista o viceversa. Egli fu uomo avente radici spirituali profondissimamente confitte nella civiltà culturale ed artistica che espresse, come fenomeno unitario e differenziato insieme, impressionismo e simbolismo; e dell'uno e dell'altro partecipò proprio per esser mosso dalle sollecitazioni che sono comuni e all'impressionismo e al simbolismo.

Ascoltiamo la sua parola allorchè ragionò di musica, per difendere i propri ideali di musicista e per chiarirli a se stesso e agli altri. Sono gli stessi accenti, le stesse ragioni, gli stessi ideali dei pittori e dei poeti suoi confratelli.

« Les musiciens n'écoutent que la musique écrite par des mains adroites; jamais celle qui est inscrite dans la nature... Il faut chercher la discipline dans la liberté et non dans les formules d'une philosophie devenue caduque et bonne pour les faibles. N'écouter les conseils de personne, sinon du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde » ⁽¹³⁾. Questa dichiarazione di principii compare sulla *Revue Blanche* nel 1901, quando Debussy aveva trentanove anni e il *Pelléas et Mélisande* era ormai composto. Ma erano concetti che da tempo egli andava mettendo in pratica e che aveva enunciato anche in forme più brusche e aggressive, da ribelle contro le intoccabili regole della tradizione scolastica, che, dentro e fuori le aule del Conservatorio, si pretendeva fossero al di sopra di ogni possibile discussione.

Maurice Emmanuel, che fu compagno di studi di Debussy, giustamente osserva: « Debussy fut-il, de propos délibéré, *impressionniste* puis *symboliste*? Jamais il n'a ratiociné sur l'art qui se dit l'un ou l'autre. S'il a fréquenté chez les hauts patrons de ces chapelles c'est moins pour s'y instruire que pour y retrouver, épanouies, ses aspirations vagues et anciennes. Il y avait longtemps qu'il faisait de l'*impressionnisme* sans le savoir! ». E prosegue,

(13) CLAUDE DEBUSSY: *Monsieur Croche antidilettante*, Paris, 1926, pagg. 19 e 21.

rievocando un episodio degli anni di Conservatorio: « Un jour d'hiver, en 1883, Guiraud ⁽¹⁴⁾, étant en retard, suivant son habitude, Debussy se livra sur l'Erard de la classe, au roulement des omnibus qui descendaient le faubourg Poissonnière, à une longue et singulière improvisation: sorte de gémissements chromatiques auxquels ses camarades et quelques attardés des autres classes prêtaient une oreille gouailleuse: — *Foule aburrie!* — s'écria-t-il. — *Etes-vous incapables d'entendre des accords sans réclamer leur état civil et leur feuille de route? D'où viennent-ils? Où vont-ils? Avez-vous besoin de le savoir? Ecoutez, ça suffit! Si vous n'entendez goutte, allez dire à M. le Directeur que je gâche vos oreilles* » ⁽¹⁵⁾.

Un discorso dello stesso tenore scandalistico, anche se tecnicamente più circostanziato — se così si può dire — Debussy rivolse, sempre nel 1883, agli allievi della classe di composizione di Delibes. Lo ricorda e lo trascrive Maurice Emmanuel che assistette alla scena: « *Les accords dissonants... Résoudre les accords dissonants. Plaît-il? Les quintes, les octaves de suite, défendues. Pourquoi? Les mouvements parallèles condamnés et le sacro-saint mouvement contraire béatifié. En quel bonheur?* » ⁽¹⁶⁾.

Questi atteggiamenti da allievo indisciplinato e insofferente se non trovano eco, altro che per qualche fuggevole tratto, in quel che il giovanissimo Debussy veniva allora componendo, rivelano tuttavia il carattere della sua maturazione spirituale e la posizione di brusca messa in discussione dei dati fondamentali di una tradizione di linguaggio così come appariva formulata nell'inevitabile rigidità dell'insegnamento scolastico. E non è chi non veda allora come simili enunciazioni — per quanto ancora fortemente improntate a un fondo di ribellismo che circola spesso tra i banchi di scuola — rivelino una evidente e stretta parentela con le molteplici dichiarazioni che poeti e pittori del tempo di Debussy vennero facendo e che sono state rammentate poc'anzi. È una sorta di « basta » che sembra oscuramente formularsi nella coscienza di un'epoca contro una tradizione artistica che si inaridisce in una *routine* stanca e presuntuosa. È quel fenomeno di pro-

⁽¹⁴⁾ ERNEST GUIRAUD (1837-1892) insegnava composizione al Conservatorio di Parigi.

⁽¹⁵⁾ M. EMMANUEL: *Pelléas et Mélisande*, Parigi, 1950 (1^a edizione 1933), pag. 39.

⁽¹⁶⁾ M. EMMANUEL: op. cit., pag. 102.

testa e di rimessa in discussione di valori che Paul Valéry mette a fuoco nel suo già citato saggio su Berthe Morisot: « La modération, la crainte du risque, les idéaux éprouvés et bien définis, le culte du sûr et du solide sous toutes ses formes semblent soudainement défiés et mystifiés par le démon de la peinture ou par celui de la poésie, surgis parmi les flammes d'un foyer tiède et somnolent ».

La clandestina esibizione pianistica di Debussy nella classe di Léo Delibes — così come la racconta Maurice Emmanuel — prelude, nella sua provocatoria perentorietà, alla chiarezza di vedute che sei anni dopo, nel 1889, egli esponeva e discuteva in certi colloqui con Ernest Guiraud. Ancora Maurice Emmanuel ebbe in sorte di assistere a questi colloqui, alcuni dei quali si svolgevano in un *bistrot* dove il maestro si accompagnava coi due suoi ex-allievi di composizione (Debussy e Emmanuel), e in un taccuino annotò gran parte di quanto Debussy e Guiraud si dissero. (Nel piccolo ristorante doveva trovarsi un pianoforte al quale Debussy si avvicinava per suonare qualche accordo). Dalle molte cose annotate qui basta riportare la dichiarazione di Debussy che compare a pagina 13 del taccuino: « Debussy ayant joué au piano des séries d'intervalles, Guiraud lui dit: qu'est-ce que c'est que ça? Réponse: *Accords incomplets, flottants. Il faut noyer le ton. Alors on aboutit où on veut, on sort par la porte qu'on veut. D'où agrandissement du terrain. Et nuances* ».

Il senso delle due dichiarazioni è il medesimo ed esso esprime in forma apodittica l'essenziale della rivoluzione musicale debussiana: che consiste nell'aver messo in forse la validità costante e irremovibile dei principii fondamentali dell'armonia tonale così come gli apparivano ottusamente insensati nel rigorismo conservatore dell'insegnamento scolastico. Nel 1883, al tempo delle sue bravate di allievo ribelle, egli parlava in termini di grammatica (accordi consonanti e accordi dissonanti, quinte e ottave parallele); mentre sei anni dopo, quando ha appena terminata la composizione della *Damoiselle Elue*, egli parla ormai in termini di poesia. Alla violenza per la violenza che si accanisce contro le regole per il fatto solo che esistono e che qualcuno ne predica e ne esige l'applicazione, si sostituisce

D. ayant joué aux mains
des zones d'intervalle q
lui dit : qz est ce que
c'est que ça ?

Rip

Accords incomplets,
flottants.
Il faut écarter 3 ton
Alors aboutit on en veut
ou sort par la porte qu'on
veut. D'où aggrandissement
du terrain. Et nuances.

J. Mais quand je fais ces



fait bien que ça se resolve!
D. J'ten fiche ! pourquoi ?

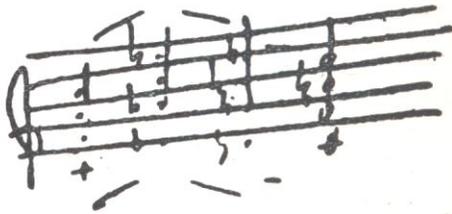


J. Alors vous donnez
un job ?



ou 'ou' et ou'

J'ai appelé alors ces paroles
pina m. ch. Del. g. s'ist
to do.



una violenza funzionale e poeticamente ragionata: bisogna attenuare la rigidità della tonalità, affinché si consegua una maggiore libertà di movimenti, di trapassi e di evasioni; lo spazio sonoro si estende, sorgono nuove possibilità di sfumature.

Ma soffermiamoci un istante sulla dichiarazione del 1883 e sulla duplice affermazione in essa contenuta: la indipendenza dell'accordo dissonante, cioè la non obbligatorietà di una sua immediata o mediata risoluzione in un accordo consonante; la libertà di praticare una serie di quinte successive. Questa duplice enunciazione detta fra il serio e il faceto sui banchi di scuola, e che divenne tosto tratto fondamentale del suo linguaggio, significava distruggere alla loro base i principii dell'armonia che aveva governato e condizionato tre secoli di musica, dal Seicento all'Ottocento. Cioè i principii dell'armonia tonale fondati sull'assioma che il suono fondamentale (tonica) della scala di sette suoni esercita una attrazione sugli altri sei coi quali sta in rapporti vari di tensione. Gli accordi precisano ed esaltano questo sistema di rapporti. Ne consegue che, nell'ambito dell'armonia tonale, gli accordi dissonanti costituiscono delle aggregazioni sonore instabili tendenti ad essere seguite da aggregazioni sonore stabili, cioè da accordi consonanti. Prescindere da questo principio di gravitazione armonica significa negare la tonalità. E pertanto mettere in forse quell'armonia tradizionale che Debussy, con una certa ribelle sfiducia, apprendeva a scuola.

Enunciare in questi termini l'aspetto fondamentale della rivoluzione musicale debussiana, che ha luogo essenzialmente nell'armonia, potrebbe prestarsi ad equivoco se non si procedesse a un minimo di precisazione. Esisteva altrove un altro focolaio di sovvertimento tonale che sarebbe scoppiato più tardi — fra il 1905 e il 1910 — a Vienna: mi riferisco all'esperienza di Schönberg, discendente diretta ed intransigente dell'exasperazione cromatica del *Tristano*, cioè di quell'opera che fu il fiore più fascinoso del romanticismo musicale e che recava in sé il seme delle conseguenti illazioni dell'autore del *Pierrot Lunaire*. Ora, l'evoluzione dell'armonia tonale, specie nella seconda metà dell'Ottocento, è caratterizzata da un progressivo esasperarsi della funzione degli accordi dissonanti che si moltiplicano lungo il discorso musicale lasciando sottintese le loro naturali risoluzioni conso-

nanti; cosicchè risulta accresciuta la tensione armonica *dissonanza-consonanza*. La chiave di volta della scala tonale è l'intervallo di semitono tra il settimo e l'ottavo grado di essa (tra il *si* e il *do* per riferirci ai tasti bianchi del pianoforte, cioè al tono di *do*), vale a dire l'intervallo che denuncia e fa scattare il senso tonale della scala stessa. La rivoluzione di Schönberg non lo evita né lo sopprime, ma lo esalta e lo moltiplica trasferendolo fra tutti i gradi della scala, che non risulta più in tal modo formata essenzialmente di intervalli di tono, ma esclusivamente di intervalli di semitono. La scala tonale di sette suoni cede il posto alla scala cromatica di dodici suoni. E il processo armonico attuato da Schönberg non taglia i ponti con la tradizione, non rinnega la scuola, ma porta fino alle conseguenze estreme i dati della scuola: l'edificio tonale, cui Wagner aveva dato una grande scossa, si disfa fra le mani di Schönberg che finisce di distruggerlo seguendo il filo di una ineccepibile logica. Egli sopprime la tonalità valendosi dei mezzi e degli strumenti stessi della tonalità.

Dal canto suo invece — e circa vent'anni prima — Debussy tende ad eludere la nitidezza delle immagini sonore che è insita nel rapporto tonale *dissonanza-consonanza*. Per far cenno al tratto forse più caratteristico del suo operare, egli evita nel proprio discorso melodico l'intervallo di semitono fra il settimo e l'ottavo grado della scala che — come dicevo poc'anzi — è l'intervallo determinante la condizione tonale, quello più inequivocabilmente decisivo. Nel complesso del suo modo di condurre il discorso musicale egli elude quegli atteggiamenti che necessariamente devono essere praticati affinché la tonalità non venga messa in forse ed annullata, e che hanno rappresentato le naturali locuzioni praticate lungo tre secoli di musica, dal Sei all'Ottocento, e che sono divenute i capisaldi dell'armonia tonale. E poichè egli agisce neutralizzando tali tratti del linguaggio tonale, si producono delle situazioni sonore che presentano talvolta delle analogie con quelle che erano proprie delle espressioni musicali anteriori all'affermarsi e al consolidarsi definitivo e inequivocabile della tonalità, che si verificò sulle soglie del Seicento.

Questi sono i tratti essenziali della presa di posizione di Debussy nei confronti della situazione musicale degli anni della sua prima giovinezza.

La quale situazione naturalmente si presentava a lui sotto il duplice aspetto che sempre si determina nei momenti cruciali e di svolta nella storia della creazione artistica: quello vivente delle opere e quello artificioso e cristallizzato in formule della scuola (la quale, in genere, tende a irrigidirsi e a farsi tanto più intransigente quanto più fiuta d'esser perdente alla partita della storia). E la presa di posizione di Debussy nei confronti del linguaggio musicale si profila con gli stessi fondamentali caratteri che stanno alla base dei movimenti pittorici e dei movimenti poetici a lui press'a poco contemporanei: l'impressionismo e il simbolismo. Che sono: innanzitutto, insofferenza per quanto di passivo, di formalistico e di sterile, ai loro occhi, gravava sulla tradizione artistica di cui erano gli eredi. Insofferenza che, se pure manifestata secondo una variabile gamma di atteggiamenti più crudi o meno crudi, era una e propria di tutti gli artisti operanti a quel traguardo storico.

Quindi — e subordinatamente a tale generico atteggiamento di insoddisfazione, di critica e di negazione — vedute stilistiche nuove che facevan fronte contro ogni forma di conservatorismo e che erano tra di loro, e spesso in modo inconscio, piuttosto strettamente collegate.

Ma Debussy, oltrechè affratellarsi di fatto agli artisti più rappresentativi del suo tempo, di questa colleganza spirituale aveva coscienza come egli stesso testimonia nel colloquio con l'immaginario Monsieur Croche pubblicato nel 1901 sulla *Revue Blanche* e ristampato come introduzione alla sua raccolta di saggi critici intitolata *Monsieur Croche antidilettante*. « J'osai lui dire que des hommes avaient cherché, les uns dans la poésie, les autres dans la peinture (à grand' peine j'y ajoutai quelques musiciens) à secouer la vieille poussière des traditions, et que cela n'avait eu d'autre résultat que de les faire traiter de symbolistes ou d'impressionnistes; termes commodes pour mépriser son semblable... "Ce sont des journalistes, des gens de métier qui les traitent ainsi" continuait M. Croche sans broncher, "ça n'a aucune importance. Une idée très belle, en formation, contient du ridicule pour les imbéciles... Soyez certain qu'il y a une espérance de beauté plus certaine dans ces hommes ridiculisés, que dans cette espèce

de troupeau de moutons qui docilement s'en va vers les abattoirs qu'une fatalité clairvoyante leur prépare"»⁽¹⁷⁾.

Quando Debussy raggiunse la sua prima maturità, tra i venti e i venticinque anni — cioè tra il 1882 e il 1887 — simbolismo letterario e impressionismo erano movimenti ormai da qualche anno formati, e così il simbolismo propriamente pittorico che riprendeva e svolgeva ideologie e schemi figurativi dei preraffaelliti, non senza qualche linfa tratta dall'esperienza impressionista. Su questi orientamenti nuovi — e ancora guardati con diffidenza dalla cultura ufficiale e scolastica — egli si affacciò come alle espressioni più autentiche di quelle esigenze spirituali che oscuramente sentiva vivere dentro di sé. Egli vi si affacciò e vi attinse con la curiosità dell'autodidatta che vien facendosi una cultura; ma senza prender partito per una piuttosto che per un'altra specifica corrente di gusto. Se invero, negli anni della sua giovinezza, Parigi pullulava di gruppi artistici, ciascuno intento a svolgere una qualche variante dei grandi motivi dominanti la cultura del tempo, sta il fatto che Debussy non si agganciò mai seriamente ad alcuno di essi.

I suoi contatti di ordine culturale cominciarono nel 1880 quando si legò di assidua amicizia con la famiglia dell'architetto parigino Vasnier, uomo di grande apertura intellettuale che lo avviò ad alcune letture fondamentali, e la cui moglie, eccellente cantante, diede voce alle sue prime melodie. Ma la casa dei Vasnier non era propriamente un luogo di riunione di artisti. Inoltre egli tendeva a fuggire la compagnia numerosa. Ecco quel che scrisse, nei suoi ricordi su Debussy, la figlia dei Vasnier, Margherita: « Très sauvage, il ne cachait pas son mécontentement lorsque mes parents recevaient, ce qui l'empêchait de venir, car il n'acceptait pas souvent de se trouver avec des étrangers »⁽¹⁸⁾.

Quest'aspetto chiuso e poco socievole del suo temperamento e più ancora, forse, il non sentirsi attratto da questo o quel gruppo di intellettuali fece sì che anche gli ambienti che egli frequentò li abbia sfiorati piuttosto che penetrati, quasi volesse non compromettersi e conservare una piena libertà spirituale d'azione.

(17) C. DEBUSSY: *Monsieur Croche antidilettante*, Paris, 1926 (1ª edizione, 1921), pag. 20.

(18) MARGUERITE VASNIER: *Debussy à dix-huit ans*, in *Revue Musicale*, maggio 1926.

Un'esperienza che ebbe un peso, se pure molto limitato, su Debussy consistette nell'ospitalità che gli fu offerta per tre estati (1880, '81, '82) da Nadejda von Meck, la colta amica di Ciaikovskij. In cambio di tale ospitalità Debussy doveva alla signora i suoi servizi di pianista privato. Lo scontoso allievo del Conservatorio, il piccolo borghese Debussy visse durante quelle tre estati in un ambiente culturale per lui nuovo, al quale doveva sentirsi estraneo o, quanto meno, per penetrare nel quale non era forse ancora maturo. E in un certo senso è molto acuta la definizione che la Signora von Meck diede di Debussy in una lettera (agosto 1880) a Ciaikovskij: « In somma egli è puramente un prodotto del boulevard parigino ».

Durante le estati in casa von Meck egli si rivelava quel che sarebbe stato poco dopo nei due anni di pensionato alla Villa Medici a Roma (1885-1887) dopo aver vinto il *Prix de Rome* per la musica. Egli odiava la dorata prigionia romana che lo teneva lontano dalla cultura francese e dalla vita parigina. È probabile che il soggiorno a Villa Medici gli abbia fruttato soprattutto — per dispetto a un ambiente e a una vita che detestava — l'acanita lettura delle novità librarie che si faceva spedire regolarmente dall'amico Emile Baron, libraio a Parigi. E ciò che scrisse un giorno da Roma allo stesso Baron ci conferma che la Signora von Meck aveva letto abbastanza chiaro negli occhi e nell'animo del suo giovane ospite: « J'en ai assez de la musique [ufficialmente praticata a Villa Medici] et de ce paysage éternellement le même; j'ai envie de voir des Manet et d'entendre de l'Offenbach! ».

Finito il brutto sogno romano (« je ne pourrais jamais vivre et travailler ici »), Debussy rimette piede sul suo vero ed unico terreno un mattino di febbraio del 1887: scendendo dal treno di Roma egli entrava nella propria maturità. Ed eccolo poco più tardi alla « Librairie de l'Art Indépendant », bottega e cenacolo di simbolisti che pubblicò la prima edizione della sua *Damoiselle Elue*. Nel buio locale del libraio Edmond Bailly capitavano Huysmans, Villiers de l'Isle Adam, Mallarmé, Gide, Régnier, Viélé-Griffin, Louys, Claudel. Così Henri de Régnier ricorda la figura di Debussy nell'ambiente della « Librairie de l'Art Indépendant ». « Il entrain de son pas pesant et feutré. On causait. Debussy écoutait, feuilletait un livre, examinait une gravure. Il aimait les livres, les bibelots, mais il en revenait toujours à la musique, parlant peu de lui même, mais jugeant avec sévérité ses confrères. Il n'épar-

gnait guère que Vincent d'Indy et Ernest Chausson. Il tenait des propos d'homme intelligent, il intéressait, en conservant toujours quelque chose de distant, d'évasif» ⁽¹⁹⁾. È lo stesso impegnarsi senza impegnarsi, fra il timido e l'orgoglioso, che fu notato in lui le volte che prese parte alle serate del martedì in casa di Mallarmé, dove la sua presenza in mezzo ai protagonisti della vita letteraria del tempo pareva essere più passiva che attiva, genericamente recettiva.

Così si dica della sua lunga amicizia con Pierre Louys, il carattere della quale è documentato da un ricco epistolario. È stato detto che l'autore delle *Chansons de Bilitis* abbia indirizzato e formato la cultura di lui. È più probabile che la familiarità di Debussy col coltissimo e raffinato scrittore abbia reso al musicista piuttosto delle generiche sollecitazioni di cultura che un qualche preciso indirizzo specifico. E per certo sta il fatto di uno scambio di lettere intelligenti e spassose che riflettono un'amicizia molto stretta, ma che non lasciano trasparire mai una vera, profonda fraternità intellettuale.

Queste testimonianze degli anni della formazione spirituale di Debussy documentano quanto egli sia stato partecipe dei sostanziali moventi che determinarono e rappresentarono l'indirizzo di gusto e di esigenze espressive del suo tempo. Ma documentano del pari come egli sia rimasto fuori dall'una o dall'altra specificazione di gruppo in cui tale orientamento si individuava in concreti fatti d'arte. Fuori, nel senso che egli fu silenzioso e interessatissimo osservatore, piuttosto che fedele adepto. A ciò fu indotto dal suo temperamento timido, orgoglioso e chiuso in se stesso e scarsamente comunicativo per quel che riguardava i fatti della propria arte; ma anche e soprattutto dalla sua forte e singolare personalità di musicista che trovava per i proprii problemi le proprie individuali soluzioni non determinabili dall'esterno, fosse pure la condivisa e accettata veduta estetica di un gruppo di amici.

Si spiega così come egli abbia potuto ridurre alla propria misura, imprimendovi il proprio inconfondibile ed unitario suggello, la mistica e sensuale

(19) HENRI DE RÉGNIER: *Souvenirs sur Debussy*, in *Revue Musicale*, Paris, 1926, pag. 90.

evanescenza della femminile creatura di Dante Gabriele Rossetti e la sublime melodiosa gentilezza terrena di Verlaine; la mitica confusione di erotismo e di panico sentimento della natura del *Fauno* di Mallarmé e i paesaggi urbani di *Nuages* e di *Fêtes* (quante tele di Monet e di Pissarro vengono agli occhi!); la fragile, malata costituzione psicologica dei personaggi di Maeterlinck e la freschezza diretta e fisica delle notazioni naturalistiche di *Iberia*.

E non questi motivi solo — che erano i più validi che il suo tempo offrisse a Debussy — fecero presa su di lui e per lui trovarono nuova vita entro l'ordine dell'espressione sonora; ma altri meno scoperti che pure esistettero, anche se un poco in ombra. Ogni reazione estetica al passato prossimo reca spesso con sé l'esigenza intellettualistica di un ritorno a locuzioni provenienti da un qualche passato più lontano. Dai preraffaelliti a Maurice Denis è presente l'ideale di un primitivismo situato in un acerbo Quattrocento toscano. Verlaine nei soggetti, se non nello stile, ama sovente rifare il piccante Settecento della pittura francese. Moréas, dopo la fiammata simbolista, pur sempre restando se stesso, predica il classicismo dell'*Ecole romane*. Più tardi, molto più tardi, D'Annunzio farà, in lingua francese, col *Martyre de Saint Sébastien* ciò che dieci anni prima, in lingua italiana, aveva fatto con la *Francesca da Rimini*. E Debussy, dal canto suo, associa la polemica contro i musicisti romantici ad un'esaltazione del Settecento francese di Rameau e traduce questo suo gusto venato di intellettualismo in opere che son fatte di locuzioni assolutamente sue, ma che hanno tuttavia un sapore arcaico oscillante di volta in volta da un approssimativo Settecento non del tutto francese (*Suite Bergamasque, Pour le piano*) all'approssimativo Quattrocento delle *Trois Chansons de Charles d'Orléans* per coro a cappella o della grande conclusione corale del *Martyre de Saint Sébastien*.

Questo è il terreno nel quale Debussy affondò le sue radici di musicista, ponendo in essere tutta una serie di rapporti che lo collegano ai protagonisti della civiltà artistica del suo tempo. Una rete di rapporti i cui fili e i cui nodi stabiliscono le tappe della sua vicenda creativa dal tempo acerbo degli anni di studio al Conservatorio di Parigi fino alla triste primavera del 1918 in cui egli si spense.



2. Incontro col Simbolismo

Il 1887 è l'anno iniziale e decisivo della formazione artistica di Debussy: è l'anno di nascita della *Damoiselle Elue*, ed anche quello dell'incontro maturo, pieno e illuminato con la poesia di Verlaine (le melodie precedenti su liriche di questo poeta non erano ancora a esatto fuoco; furono riprese e parzialmente riscritte più tardi). Ma ora non ci interessa Verlaine, che rappresenta un aspetto particolare dell'espressione debussiana sul quale più innanzi ci soffermeremo; ma ci interessa l'incontro del musicista col mondo di immagini di cui il poema di Dante Gabriele Rossetti costituiva un saggio singolarmente rappresentativo, anche se fiorito nel recinto d'oltre Manica dei preraffaelliti. La sensualità, di un acre languore, che il poeta-pittore inglese risolveva in speciose immagini stilizzate e avvolgeva in un misticismo intellettualistico, aveva trovato un terreno fraterno nel formularsi di tendenze programmatiche e creative che, verso il 1885, costituivano il movimento simbolista. La scelta di Debussy rappresentava dunque un gesto abbastanza chiaro di adesione a quello che era un orientamento del gusto e della cultura letteraria francese del tempo. Un orientamento così vasto e comprensivo da includere in una più o meno precisata e cosciente comunione di ideali estetici tutte le concrete diversità espressive dei singoli protagonisti: fossero essi Mallarmé o Verlaine, Rimbaud o Lautréamond, Laforgue o Maeterlinck e quanti altri ebbero parte nel movimento.

Nella fattispecie della *Damoiselle Elue* l'adesione di Debussy al Simbolismo si manifestava scopertamente proprio perchè i versi di Rossetti anticipavano, sia pure in termini di modesta poesia, un aspetto dell'ideologia simbolista. E pubblicato in preziosa edizione, recante sulla copertina una delicata figura femminile di mano di Maurice Denis, lo spartito della *Damoiselle* dovette adornare come significativa insegna la vetrina della «Librairie de l'Art Indépendant», che riuniva in quegli anni, al numero 9 della Chaussée d'Antin, un gruppo di simbolisti.

Da quando aveva cominciato a mettere in musica, quattordicenne, nel 1876, una poesia di Banville, fino al 1887 della *Damoiselle*, Debussy, attraverso una ventina di melodie, era venuto cercando se stesso. Era stato un

decennio di passi non sempre discriminati, dei quali le meno malcerte testimonianze sono i primi tentativi di agganciamento a Verlaine e la più spersonalizzata e generica — anche se fortunata ed esteriormente vistosa — *L'Enfant prodigue*, la cantata che gli valse il riconoscimento accademico del *Prix de Rome*.

Ora, rientrato da Roma, dallo sgradevole biennio che durò il suo soggiorno a Villa Medici, la primavera parigina del 1887 è fulmineamente fertile allo sbocciante genio di Debussy. Il suo meccanismo creativo, che proprio a Roma sembrava essersi inceppato, si scioglie e si mette in movimento con un passo per la prima volta deciso, sicuro e felice. Il musicista s'è messo a vibrare in armonia col suo tempo ed ha trovato se stesso.

Nel poema di Dante Gabriele Rossetti — che Debussy lesse e mise in musica nella traduzione francese allora apparsa di Gabriel Sarrazin — la *Damoiselle Elue* si disegna fragile e delicata, spirito fra gli spiriti (ma oppressa da nostalgie sensuali) in un cielo che trascolora al tramonto fra bianchi di gigli e luci di stelle. Assunta in un paradiso di *Vita Nuova*, ma visto con gli occhi di un pittore fiorentino del Quattrocento, essa attende l'amato rimasto nell'esilio terrestre per congiungersi a lui; e spia dal balcone del cielo ogni volo d'angeli se nel suo biancore accompagna la desiderata sembianza. « Alors, je poserai ma joue contre la sienne; et lui parlerai de notre amour sans confusion ni faiblesse ». L'equivoco sensuale di questo misticismo è piuttosto scoperto e genera una curiosa, ingenua inversione di valori: il candido amore interrotto laggiù sulla terra dove l'amato è rimasto, è sul punto di continuare, nella nostalgia della fanciulla e nella realtà di questo fiorito paradiso, con un calore che ha tutta l'aria di voler riscattare la trascorsa frigidità. Un volo d'angeli trascorrente, e invano spiato, delude l'attesa della fanciulla che, in un morbido, carnale svenimento, rompe in lacrime.

Quest'atteggiamento morale ed estetico non è, beninteso, che una delle facce del Simbolismo, anche se possa esser quella che più letteralmente lo raffiguri. Ed è un modo di sentire che circolava con una certa tenacia per l'aria in quegli anni. In questo senso, ripeto, è interessante il fatto che Debussy

l'abbia fiutato al proprio primo, vero comparire alla ribalta della società artistica parigina.

L'atmosfera musicale assorta e composita, evanescente e raffinata che Debussy esprime nella *Damoiselle Elue*, e che è caratteristica del poema di Rossetti, si imparenta, anche piuttosto strettamente, con la tenerezza delicata dei versi dell'*Apparition* di Mallarmé⁽²⁰⁾:

*La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.*

Immagini non dissimili proponeva il poema del fondatore della « Confraternità dei Preraffaelliti »:

*La Damoiselle Elue s'appuyait
Sur la barrière d'or du Ciel,
Ses yeux étaient plus profonds que l'abîme des eaux calmes au soir.
Elle avait trois lys à la main
Et sept étoiles dans les cheveux*⁽²¹⁾.

E poco più tardi, nel 1890, il diciannovenne Paul Valéry, ancora studente all'Università di Montpellier, confessava una decisa inclinazione (in seguito rapidamente svanita) per il mondo poetico di cui la *Damoiselle Elue* era una testimonianza, fra l'altro, da pochi anni messa in circolazione in Francia, in lingua francese. Così Valéry scriveva (novembre 1890) all'amico Albert Dugrip: « Il me semble que ce n'est plus l'heure des vers sonores et exacts, cerclés de rimes lourdes et rares comme des pierres! Peut-être

⁽²⁰⁾ Questa poesia fu pubblicata sulla rivista *Lutèce* nel novembre del 1883; essa fu scritta con molta probabilità a Londra nel 1863 (STÉPHANE MALLARMÉ: *Oeuvres Complètes*, Paris, 1951, pag. 1412). Sui versi di *Apparition* Debussy compose una melodia nel 1884.

⁽²¹⁾ Il manoscritto dei versi di Dante Gabriele Rossetti (comprendente *The Blessed Damiozel*, scritta nel 1847) fu posto nella bara che accolse la sposa del poeta, morta nel 1862. Dissepolto nel 1870, fu pubblicato in Inghilterra nello stesso anno.

faut-il écrire des choses vaporeuses, fines et légères comme des fumées violettes et qui font songer à tout, et qui ne disent rien précisément et qui ont des ailes... Un certain mysticisme m'agrée, et j'aime ces pâles préraphaélites d'Angleterre qui n'ont trouvé la correspondance de leur âme que dans l'art du moyen âge » ⁽²²⁾. Questa poetica gli aveva dettato, l'anno prima (23 luglio 1889), il sonetto *Élévation de la lune*. Ecco le due prime strofe di questo giovanile sonetto:

*L'ombre venait, les fleurs s'ouvraient, rêvait mon Ame!
Et le vent endormi taisait son hurlement
La nuit tombait, la nuit douce comme une femme
Subtile et violette épiscopalement.*

*Les étoiles semblaient des cierges funéraires
Comme dans une église allumés dans les soirs
Et semant des parfums, les lys thuriféraires
Balançaient doucement leurs frères encensoirs.*

Naturalmente questo sonetto vale come testimonianza di una sensibilità diffusa nel mondo delle lettere e dell'arte di allora; e Valéry, per vero, non lo accolse nelle raccolte che dopo pubblicò dei suoi versi. Col suo mistico sensualismo, con le sue immagini-chiave (le stelle, i gigli) siamo abbastanza vicini al sentimento e alla scenografia della *Damoiselle Elue*. Ecco la creatura di Dante Gabriele Rossetti che, nel composito paradiso dove lo ha preceduto, attende l'amato rimasto sulla terra:

*... Les âmes, qui montaient à Dieu,
Passaient près d'elle comme des fines flammes.
Alors, elle s'inclina de nouveau, et se pencha en dehors du charme
[encerclant,*

⁽²²⁾ P. VALÉRY: *Lettres à quelques-uns*, Paris, 1952, pag. 40.

Jusqu'à ce que son sein eut échauffé la barrière sur laquelle elle
[s'appuyait,

Et que les lys gisent comme endormis

Le long de son bras étendu.

Le soleil avait disparu,

La lune annelée

Était comme une petite plume

Flottant au loin dans l'espace; et voila qu'elle parla à travers
[l'air calme,

Sa voix était pareille à celle des étoiles

Lorsqu'elles chantent en chœur.

Debussy afferra, con sicura intuizione, quelli che sono gli accenti validi di questa esangue poesia: l'oscillazione delicata delle immagini nell'ambiguo continuo scambiarsi e sovrapporsi di terreno e di ultraterreno; e li trasferisce in una musica che reca i primi evidenti segni della sua rivoluzione. Remotamente, ma già chiarissima, la voce recitante annuncia il canto trasognato e sospeso degli sperduti personaggi di quel fiore del Simbolismo che è il *Pelléas et Mélisande*. È già il canto di Mélisande, di Pelléas, di Golaud.

Dicevo poc'anzi che la primavera parigina del 1887 era stata fulmineamente fertile per il genio di Debussy; aveva favorito e fatto tradurre in suoni la *Damoiselle Elue*. L'opera era di certo maturata negli ultimi mesi del soggiorno romano, quando il musicista doveva aver letto i *Poètes modernes d'Angleterre* di Gabriel Sarrazin. Durante quei mesi tuttavia qualcosa s'era sciolto in lui: dopo alcuni abbandonati tentativi (due cantate lasciate a mezzo, *Diane au bois* e *Zuleïma*) egli compone tra la fine dell'86 e il principio dell'87 *Printemps*. Pare che Debussy abbia pensato di riferirsi alla *Primavera* di Botticelli, modello di grafia pittorica e di delicate sognanti figure femminili ai preraffaelliti. La composizione, scritta ancora in periodo di pensionato alla Villa Medici, fu sottoposta al giudizio dell'*Accademia delle Belle Arti* che non ne approvò l'esecuzione in un concerto ufficiale a causa delle sue « stranezze sconvenienti e del suo vago impressionismo ».

3. Crisi wagneriana

« A cette époque j'étais wagnérien jusqu'à l'oubli des principes les plus simples de la civilté ». « Cette époque » è il 1885. Anche se negli anni di conservatorio egli aveva manifestato, fra il tracotante e il burlesco, delle vedute sull'armonia che davano molti punti alle più spericolate audacie wagneriane, è naturale che Wagner rappresentasse per Debussy l'espressione più avanzata, più antiscolastica e più antiborghese del linguaggio musicale. Un Wagner conosciuto, acquisito e assimilato più leggendolo al pianoforte che non ascoltandolo a teatro in una Parigi dove Wagner non era ancora molto eseguito.

L'entusiasmo debussiano per la musica di Wagner attraversa la giovinezza del nostro musicista e culmina nel 1888 — anno successivo al suo rientro da Roma — quando si mette in viaggio per Bayreuth dove ascolta il *Parsifal* e i *Maestri Cantori*: comincia a vacillare invece nell'estate '89, dopo il secondo viaggio a Bayreuth dove ascolta il *Tristano*. Il 1889 segna il distacco da Wagner e l'inizio di quell'opposizione aspra, acre, ingiusta (e fondamentalmente ingenua perchè troppo semplicistica) che Debussy non perderà occasione di proclamare. Un'avversione tuttavia che aveva il suo fondamento in una divergenza di vedute sulla funzione dell'arte in generale e sulla struttura del dramma in musica in specie. Poichè sul fatto strettamente musicale Debussy non eccepisce che in minima parte. Non solo, ma certi atteggiamenti linguistici di Wagner, del Wagner soprattutto del *Parsifal*, affiorano a tratti lungo tutta l'opera di lui: dalla *Damoiselle Elue* al *Pelléas et Mélisande* e al *Martyre de Saint Sébastien*.

Il 1888 rappresenta dunque la massima punta della crisi wagneriana di Debussy. La sua simpatia per il creatore di *Siegfried*, di *Tristano* e di *Parsifal* non significò soltanto un'attrazione esteriore, un disinteressato fascino per un mondo musicale che egli avrebbe potuto amare senza subirlo; ma costituì un aspetto della sua avventura creativa al momento che questa veniva formandosi e ponendosi nei suoi termini più autentici. E il fenomeno è abbastanza interessante perchè ci si soffermi a considerare come si manifestò.

Bisogna osservare, nei suoi lineamenti essenziali, il quadro dell'attività creativa di Debussy dal 1887 al principio del 1889. 1887: *Damoiselle Elue*, un *Poema* di Baudelaire e qualche melodia meno importante. 1888: un altro *Poema* di Baudelaire e le *Ariettes oubliées* su testi di Verlaine. 1889: altri due *Poemi* di Baudelaire e la *Fantasia* per pianoforte e orchestra, che ora non ci interessa e che Debussy non distrusse, ma non volle, fin che fu in vita, che fosse eseguita. Sono tre mondi, diversi nella loro sostanza ideale e nella loro espressione sonora, che sembrano sovrapporsi quasi tre eventualità che, pressochè simultaneamente, si affaccino al musicista ad additargli ciascuna la propria via e il proprio fascino: il mistico sensualismo della *Damoiselle Elue* che oscilla fra una ieratica compassatezza e soavi abbandoni di canto; la melodiosa palpitazione delle femminili creature che ferivano la povera carne di Verlaine; la profonda, tragica passione di Baudelaire.

L'incontro con la poesia di Baudelaire rappresenta il tradursi in musica del momento culminante della crisi wagneriana di Debussy cui dianzi accennavo. Nei *Cinq Poèmes* essa si manifesta apertamente e in pari tempo vi si conchiude; i riferimenti a Wagner appariranno di qui innanzi filtrati e decantati, aspetti del linguaggio debussiano che lasciano trasparire una luce proveniente dalle più pure pagine del *Parsifal*.

Non è un paradosso pensare che Debussy, in queste cinque melodie, non tanto abbia preso le mosse da Baudelaire quanto da Wagner. In altri termini oserei dire che i *Poemi di Baudelaire* siano in certo senso in funzione del wagnerismo debussiano di quegli anni, piuttosto che viceversa. Si potrebbe addirittura affermare che Debussy, sul 1887, si sia trovato di fronte ad un problema di linguaggio da risolvere, magari anche per estrinsecarlo e quindi liberarsene, — la crisi wagneriana — ed abbia cercato, e trovato, in Baudelaire l'appoggio poetico più confacente. D'altra parte la poesia di Baudelaire non è la poesia elettiva di Debussy; e si sa quanto Debussy, non dico prima, ma dal 1887 in avanti non abbia messo mano ad un testo poetico senza porsi in quella felice, illuminata, totale vibrazione di spirito che lo condusse sempre ai sorprendenti risultati di simbiosi espressive, troppo note per essere sottolineate.

« Cette poésie ne cherche que la confession ». Ha scritto Jacques Rivière ⁽²³⁾ « Baudelaire, tandis qu'il la compose, ne songe qu'à confier ses plus lourdes pensées, à les transmettre, à les donner aux autres comme une charge secrète et insupportable. Cette subtile contrainte, cette modération du caprice poétique par quoi il maintient toujours la phrase à la disposition de son âme; enfin ces longues images qui tourmentent le souvenir comme des reproches, tout est calculé pour exprimer les sentiments d'un cœur qui ne peut pas souffrir sa solitude. Mais ce ne sont pas des épanchements; ce n'est pas une sincérité bavarde. Elle est multiple, sévère et souriante. Chaque poème est le doux corps précis d'un sentiment unique ».

Il grande respiro della poesia di Baudelaire, il carico che porta con sé della sua gravità, del suo dolore, della sua pietà, sono un universo estraneo alla musa debussiana, agli spiriti del fraterno cantore della melodiosa malinconia di Verlaine o delle trasognate creature di Maeterlinck che si muovono e si feriscono in un mondo dove la realtà è illusione, e l'ignoto è la realtà che li conduce ignari e ciechi. L'esperienza baudelairena di Debussy si apre e si chiude nel giro dei *Cinq Poèmes*, dal 1887 al 1889. Poiché il preludio per pianoforte composto nel 1909 e intitolato a un verso di *Harmonie du Soir* (« Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ») non fa che isolare dal poema uno dei versi più musicalmente sensibili e più legati ad un estatico abbandonarsi alla felicità dei sensi; isolarlo da quel poema che si conclude con una quartina così intrisa di baudelairena dolorosa nostalgia:

*Un cœur tendre, qui baigne le néant vaste et noir
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensorio!*

E il preludio suona molto lontano dal respirare profondo e spazioso del poema.

Se Debussy non è sceso al cuore della poesia di Baudelaire è perché egli era al di fuori della problematica spirituale del poeta; ma se egli ha

⁽²³⁾ JACQUES RIVIÈRE: *Baudelaire*, in « Etudes », Paris, 1944, pag. 19.

messo in musica cinque poemi di Baudelaire è perchè questa poesia era la più carica di umani significati, la più ricca di quella sontuosa e larga musicalità verbale cui singolarmente si addiceva un linguaggio sonoro proveniente dal *Tristano*.

L'esperienza wagneriana era là, in tutta la sua grandezza, in tutta la sua potenza di espansione e non poco peso aveva avuto ed avrebbe continuato ad avere per Debussy. Negli anni dei *Cinq Poèmes* Wagner era un conto aperto, per Debussy, anche se le contemporanee *Ariettes oubliées* potevano costituire una miracolosa, autonoma realizzazione. Era un rapporto da risolvere, una presenza, nelle sue conseguenze più letterali, da eliminare. E i *Cinq Poèmes de Baudelaire* rappresentano, nella loro bellezza piena di fascino, la liberazione da tutto ciò che della musicalità wagneriana non avrebbe potuto entrare come componente creativa in Debussy.

4. Musica di Verlaine e poesia di Debussy

Il 1887 — l'anno del rientro a Parigi dopo il soggiorno romano — è stato l'anno dei primi fondamentali incontri di Debussy con alcuni degli aspetti più autentici della cultura del suo tempo: coi preraffaelliti, e dunque col simbolismo, nella *Damoiselle Elue*; con la vivente e incombente presenza di Wagner nei *Cinq Poèmes de Baudelaire*; e finalmente con la poesia di Verlaine nelle *Ariettes oubliées* che egli compone appunto tra l'87 e l'88. È la stagione fortunata e feconda che vede Debussy venticinquenne apparire bruscamente alla ribalta della storia a dare la misura del suo genio e della qualità dei problemi musicali che si ponevano al suo gusto e alla sua natura di compositore.

La poesia di Verlaine, per vero, fin da sei anni prima, cioè fin dal 1881, era stata assunta da Debussy come un punto valido di riferimento per appoggiarvi ed innestarvi quella nativa freschezza di linguaggio sonoro, quella sensibilità immediata e quasi parlante delle immagini musicali che egli, dentro di sé, se pur giovanissimo studente di conservatorio, intravedeva. In altre parole, quel complesso di attitudini spirituali e creative che, variamente atteggiato e variamente applicato, rappresentano il nucleo inconfon-

dibile e più autentico della personalità debussiana. Quel complesso di attitudini che egli più tardi identificò con lo spirito stesso della più genuina musicalità francese, della quale il più schietto rappresentante, insieme a Couperin, a lui pareva essere Rameau. « Couperin et Rameau, voilà de vrais Français... La musique française, c'est la clarté, l'élégance, la déclamation simple et naturelle ».

E l'incontro con Verlaine, nel biennio 1881-1882, aveva fruttato le più valide riuscite del primo, acerbo periodo dell'attività creatrice di Debussy. Allora egli aveva musicato cinque liriche appartenenti al gruppo delle *Fêtes galantes*; tre delle quali nel '91 furono riprese e costituirono il primo fascicolo delle *Fêtes galantes*: « En sourdine », « Clair de lune », « Fantoche ». (Il secondo fascicolo, comprendente « Les Ingénus », « Le Faune », « Colloque sentimental », comparve tredici anni più tardi, nel 1904).

Di quel lontano primo incontro di adolescente con la poesia di Verlaine vogliamo ricordare la felice riuscita di *Mandoline*; la quale ci suggerisce fra l'altro quel che la sensibilità debussiana, al suo sorgere, abbia colto nella rapida lirica del poeta di *Sagesse*: l'impertinente ironizzato darsi da fare dei galanti innamorati per agganciare i frivoli cuori delle Tirsi e delle Aminte. Mentre rimane al di qua dell'ideazione musicale, come se nella poesia non esistesse, il tratto più bello di questa, la deliziosa notazione di colore che sembra venire dalla tavolozza della pittura impressionista (si badi alle ombre *colorate*, alle ombre non nere, ma azzurre):

*Et leurs molles ombres bleues
Tourbillonnent dans l'extase
D'une lune rose et grise.*

Più tardi, dopo sei anni, nel 1887, Debussy ci appare molto più sensibile ad ogni sottigliezza di accento della musicale poesia di Verlaine, molto più sensibile al fresco oscillare delle immagini che nativamente sgorgano dall'animo del poeta il quale nei mesi che compose le *Romances sans paroles* ci lasciò la testimonianza di una delle sue più pure stagioni creative. Siamo

alle *Ariettes oubliées*, sei melodie su liriche appartenenti appunto al libro delle *Romances sans paroles*, che fu suddiviso da Verlaine in tre sezioni, intitolate rispettivamente: *Ariettes oubliées*, *Paysages belges* e *Aquarelles*. Debussy, sotto la denominazione complessiva di *Ariettes oubliées*, mise in musica tre *Ariettes*, un *Paysage belge* e due *Aquarelles*.

Di fronte a quest'opera scritta da Debussy quando egli era ancora preso nel giro programmatico dei simbolisti, quando ancora il più moderno linguaggio musicale del tempo, il linguaggio di Wagner, gli stava di fronte con tutta la sua immensa vitalità e col quale in qualche modo bisognava pur fare i conti, noi sentiamo che qualcosa è scattato, che il suo gusto di illuminatissimo autodidatta della cultura ha infilato davvero il suo giusto binario. E avvertiamo senza esitazioni che se la *Damoiselle Elue* era un raggiungimento, allora come oggi, di grande classe, queste melodie toccano un livello nettamente più alto. In fondo, l'ideologia di Dante Gabriele Rossetti e la sua intellettualistica stilizzazione verbale mascheravano, senza che egli lo avesse avvertito, quello stesso modo di affrontare e di risolvere il problema espressivo che — per esempio — avversava nel dramma musicale wagneriano. Il Verlaine della *Romances sans paroles* è invece un fenomeno poetico assolutamente nativo, è la quintessenza della vena lirica che si risolve in canto senza che una sola scoria residui nel limpido fluire delle immagini. La fresca, melodiosa naturalezza di questa poesia rappresenta lo stesso ideale di autenticità espressiva, di aria non viziata da una qualsiasi convenzione cui Debussy allude, in una lettera da Roma, con le parole: « J'en ai assez de la musique. J'ai envie de voir des Manet et d'entendre de l'Offenbach! ».

Il primo gruppo delle *Fêtes galantes* che, già lo dicemmo, risale nella sua prima stesura al 1881-82 fu ripreso e riscritto da Debussy dieci anni dopo, nel '91. Le poesie raccolte da Verlaine sotto il titolo di *Fêtes galantes* sono anteriori di qualche anno alle *Romances sans paroles* e altrimenti caratterizzate. Pur nella loro melodiosa naturalezza, nel loro fresco fluire, esse vibrano di un compiacimento prezioso, di un raffinato evocare un immaginario buon tempo antico quando le maschere potevano scivolar fuori dalle quinte del

palcoscenico e sbucare tra i cespugli di un parco o scivolare in barca sulle dolci acque di qualche fiume. Il mondo figurativo di Watteau, sovente citato, è un riferimento che non esaurisce il sapore troppo spesso di una sensualità impertinente, che circola in queste liriche e che — per fare un nome — richiama con forse più approssimazione quello di Fragonard. È una poesia in costume dove il gioco sentimentale sembra appena profilarsi dietro un altro gioco, ben più importante per il poeta, che mescola acutezze di una intelligenza pungente e sottilmente perversa con perfette bravure verbali: talora così scoperte da assorbire nella loro musica il significato stesso delle parole.

Le seconde *Fêtes galantes*, composte nel 1904, sono altrimenti intonate: dietro il sentimento delle prime filtrava a tratti una lieve coloritura ironica, appena percettibile eco delle punture del poeta; sulle seconde Debussy proietta taluni riflessi gelidi e persino sinistri dove l'ironia si risolve in una pena accorata. È diffusa un'atmosfera funerea di disastro sentimentale che culmina nell'agghiacciante dialogo del *Colloque sentimental*.

La pienezza musicale di queste tre melodie, la loro imperiosa forza di espressione potrebbe indurre al pensiero che la maturità spirituale di Debussy quarantenne, reduce ormai da quel capolavoro di penetrazione psicologica che è il *Pelléas et Mélisande*, abbia fortemente contribuito a fargli cogliere il sottofondo di sofferenza e di repressa amarezza che alcune liriche delle *Fêtes galantes* lasciano trasparire.

Abbandonato l'appoggio dei versi e la specificazione sentimentale della parola cantata, Debussy, nello stesso 1904 delle seconde *Fêtes galantes*, compone due pagine pianistiche che sono l'eco conclusiva, nella sua musica, di un aspetto della poesia di Verlaine da lui tradotto in suoni. Personaggi e visioni delle *Fêtes galantes* sembrano avere dato l'avvio a *Masques* e a *L'Isle Joyeuse*. Svincolata dall'obbligo di seguire parole e immagini di un testo poetico, la musica di queste composizioni non è riferibile all'una o all'altra lirica di Verlaine; non solo, ma assume un'ampiezza di respiro costruttivo che non sussiste in nessuna pagina del poeta delle *Fêtes galantes*. Debussy è alle soglie delle grandi strutture pianistiche delle *Images*.



3. Claude Debussy (Pourville, 1904)



4. Claude Debussy (Pourville, 1904)

5. Incontri con Mallarmé

Il vero, primo incontro di Debussy con la poesia di Mallarmé ha luogo allorquando si disegna nel suo spirito il proposito di comporre una musica ispirata all'*Après-midi d'un Faune*. Il quale proposito risale al 1892. L'incontro di otto anni prima, del 1884, rappresentato da una melodia composta su *Apparition*, poesia giovanile di Mallarmé, è marginale. E *Apparition* annuncia piuttosto la preraffaellita *Damoiselle Elue*; ma non fa punto presupporre gli accenti nuovissimi dell'*Après-midi*. (Anche se in quell'anno, cioè nel 1884, Debussy poteva aver letto l'*Après-midi*, uscito nel '76 in tiratura di lusso con illustrazioni di Manet e allora non del tutto esaurita in libreria).

Sappiamo che Debussy fin dagli anni del Conservatorio leggeva i poeti del suo tempo e che il libraio parigino Emile Baron gli spediva a Roma, durante il biennio del pensionato a Villa Medici, le novità letterarie. Che cosa di questi poeti amasse non sappiamo; ma solo che il suo orecchio si chinò e il suo cuore fu toccato dai melodiosi, cantanti versi di Verlaine. Sappiamo che nell'87 e negli anni immediatamente successivi egli amava frequentare la «Librairie de l'Art Indépendant» dove anche Mallarmé si recava; e che fu talora presente alle serate del martedì in casa del poeta nel modesto, borghese appartamento che questi allora occupava al quarto piano del numero 89 di Rue de Rome. Lassù, ogni settimana, si riunivano letterati e pittori.

Davanti al poeta che monologava di fronte ad amici e discepoli pressochè per tre ore consecutive rendendo vivente, come nei suoi versi più belli e nelle sue prose più illuminate, il suo sogno dell'onnipotenza del verbo, Debussy, le volte che aveva salito quelle scale (e non furono probabilmente neanche molte), rimaneva per lo più silenzioso. I mondi di questi due artisti non ebbero che qualche circoscritta zona di contatto: anche se l'*Après-midi d'un Faune* fu suscitatore di una delle più belle pagine di Debussy; anche se i versi di Mallarmé condussero il musicista a trovare in se stesso una vena miracolosamente pura di musica e così nuova, nel mondo dei suoni, da condensarsi in un'opera che si pone come una pietra miliare, come un luminoso caposaldo nella storia dell'arte musicale.

L' *Après-midi d'un Faune* è l'opera centrale e fondamentale dell'avventura poetica di Mallarmé; è il poema dove un perfetto equilibrio si attua fra il canto spiegato delle prime poesie e il rigore chiuso delle poesie ermetiche intessute su di un enigmatico, irresistibile fiammeggiare di immagini. È il poema della grande stagione creativa di Mallarmé ⁽²⁴⁾. Ed è quello che — in molti suoi tratti — lo affratella, più d'ogni altra sua opera, ai pittori del suo tempo: a Monet, e, in parte, a Manet, a Renoir, e anche a Cézanne. Ma è quello anche dove il poeta esercita i suoi primi memorabili interventi sul linguaggio. « Mallarmé s'était fait une sorte de science de *ses mots*. On ne peut point douter qu'il n'ait raisonné sur leurs figures, exploré l'espace intérieur où ils paraissent, tantôt *causes* et tantôt *effets*; estimé ce qu'on pourrait nommer leurs *charges poétiques*... Je me représentais son attente: l'âme tendue vers les *harmoniques*, et toute à percevoir l'événement d'un mot dans l'univers des mots, où elle se perd à saisir tout l'ordre des liaisons et des résonances qu'une pensée anxieuse de naître invoque » ⁽²⁵⁾.

La vera e profonda poesia dell' *Après-midi*, il suo fascino inesauribile è contenuto nei suoi stessi primi versi, e nella loro favolosa ambiguità.

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,

*Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.*

Aimai-je un rêve?

*Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois mêmes, prouve, hélas! que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses.*

Che suonano, minimamente chiosati: « Quelle ninfe, le voglio perpetuare. È così chiaro, il loro lieve incarnato, che volteggia nell'aria assopita di sonni pesanti. Amai un sogno? Il mio dubbio, ammasso di notte antica, si compie

⁽²⁴⁾ « Dans l'œuvre de Mallarmé, l' *Après-midi d'un Faune* est le morceau des connaisseurs, ce morceau forme le point central, parfait à la fois simple et raffiné, où viennent converger toutes les directions flexibles, toutes les époques de son talent ». (ALBERT THIBAUDET: *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, 1912, pag. 393).

⁽²⁵⁾ PAUL VALÉRY: *Je disais à Stéphane Mallarmé*, in « Variété III », Paris, 1946, pag. 24.

in tanti rami sottili, i quali — non essendo svaniti gli stessi veri boschi — provano, ahimé! che da solo mi offrivò per trionfo l'illusione di corpi femminili ».

Questi primi sette versi dell'*Après-midi* associano i due aspetti che poco anzi indicavo di questo momento della poesia di Mallarmé: una visione di nudità femminili vaporanti nell'aria infuocata di una campagna estiva, e la sua trasposizione e ripresa ed esasperata intensificazione nell'immagine della « faute idéale de roses »; dove *rose* — in chiave ermetica mallarmeana — allude a corpo femminile. Le ninfe che svaniscono nell'ardente verdura meridiana potremmo ritrovarle dipinte su qualche tela impressionista; non la loro trasposizione nell'immagine delle rose che penetra entro i confini di una zona poetica dove Mallarmé era solo e, al più, precorritore di poesia futura. Tutto l'*Après-midi d'un Faune* è composto su questo gioco, perfettamente fuso e armonioso, di immagini.

Sarebbe per lo meno ingenuo, non dico tentare una risposta, ma anche porsi la domanda di quel che avrebbe potuto essere il *Preludio* di Debussy se questi avesse colto l'intero senso, l'articolarsi totale di immagini e di significati poetici dell'egloga di Mallarmé. Chiaramente la musica lascia intendere quel che dell'*egloga* mise in movimento la fantasia del compositore: che è appunto quanto ipoteticamente potremmo vedere espresso su una tela impressionista. E quest'opera di Debussy è tra quelle che più chiaramente documentano come in alcune sue pagine egli sia stato vicino a tale movimento pittorico.

Ritornando a ciò che di Mallarmé il musicista ha trasferito nella sua opera, ecco la dichiarazione con la quale egli stesso ne accompagnò la prima esecuzione: « La musique de ce *Prélude* est une illustration très libre du beau poème de Mallarmé. Elle ne prétend nullement à une synthèse de celui-ci. Ce sont plutôt les décors successifs à travers lesquels se meuvent les désirs et les rêves du faune dans la chaleur de l'après-midi. Puis, las de poursuivre la fuite peureuse des nymphes et des naïades, il se laisse aller au sommeil enivrant, empli de songes enfin réalisés, de possession totale dans l'universelle nature ». Le stesse cose, ma meglio formulate e più concisamente, le disse Mallarmé a Debussy il giorno che questi gli fece ascoltare al pianoforte

il suo lavoro. Le riferisce egli stesso in una lettera scritta nel 1910 a G. Jean-Aubry: « Mallarmé vint chez moi, l'air fatidique et orné d'un plaid écossais. Après avoir écouté, il resta silencieux pendant un long moment, et me dit: " Je ne m'attendais pas à quelque chose de pareil! Cette musique prolonge l'émotion de mon poème et en situe le décor plus passionnément que la couleur " ⁽²⁶⁾. Più tardi, probabilmente dopo la prima esecuzione cui assistette, Mallarmé scrisse queste parole a Debussy: « Votre illustration ne présente de dissonance avec mon texte, sinon qu'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse ». E qui il poeta disse davvero molto bene e sottolineò il tono appassionato e sofferente che ha questa musica e che non sussiste, invece, nel poema.

Venti anni dopo l'*Après-midi d'un Faune*, nell'estate del 1913, Debussy per la terza volta trova in Mallarmé un punto di applicazione per la propria fantasia creatrice. Il libro di versi del poeta gli offre tre poesie per comporre la sua penultima opera vocale, i *Trois Poèmes de Mallarmé*.

Gli anni trascorsi dal tempo dell'*Après-midi* a questa estate del '13 avevano visto Debussy tentare e realizzare delle pagine musicali di grande tenuta sonora e di evidente e scoperto impegno strutturale, anche se la materia aveva pur sempre rispecchiato quella tavolozza di sonorità aeree e nitide, liquide e trasparenti che egli scoprì nell'orchestra e sulla tastiera fin dai suoi primi capolavori, siano essi per l'appunto l'*Après-midi* o i *Notturmi*, le *Ariettes oubliées* o il *Quartetto*. Basta pensare allo spazio sonoro che occupano, e al modo come lo occupano, opere come *La Mer* o *Iberia* per rendersi conto del senso che intendo dare a quest'affermazione. Ma proprio a ridosso di questo 1913 egli tenta anche e realizza alcune composizioni la cui struttura sembra toccare il limite estremo dell'immaterialità: e ciò non tanto in virtù di una riduzione del peso sonoro vero e proprio, quanto in virtù di una sorta di corrodersi e svanire di certe connessioni del discorso musicale che oserei assimilare a quel che era avvenuto nella più matura pratica espressiva di Mallarmé.

⁽²⁶⁾ CLAUDE DEBUSSY: *Lettres à deux amis*, Paris, 1942, pag. 121.

« *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements »⁽²⁷⁾. In queste parole è contenuta la definizione della poetica di Mallarmé, il movente di quella vibrante oscurità che avvolge i suoi poemi dove la fantasia creatrice forza i nessi della sintassi per spezzarli e connetterli secondo qualche nuova formula di attrazione degli elementi del periodo.

Alla luce di questa azione sul linguaggio — musicale o poetico — non si può, se non con molta approssimazione, instaurare un parallelo tra musica e poesia; nella fattispecie fra una pagina di Debussy ed una di Mallarmé. V'è tuttavia un margine di affinità sufficiente per consentire che di fronte a certe sospese, enigmatiche e, in apparenza, disarticolate composizioni debussiane si pensi alla poesia oscura e quintessenziale di Mallarmé.

Non è l'incontro coi poemi di Mallarmé, musicati nel '13, e il fatto dello averli messi in musica che possa aver indotto Debussy in questa direzione espressiva: la si può scorgere altrove, e già prima del 1913; per esempio in qualche *preludio* per pianoforte. Per i *Poèmes de Mallarmé*, Debussy ha scelto tre opere del poeta di cui le due prime del periodo giovanile, *Soupir* e *Placet futile*, e la terza, *Eventail*, del periodo della piena maturità. Se queste tre melodie hanno la struttura riservatamente oscura che or ora indicavo come un aspetto, sia pure incidentale, degli ultimi anni di Debussy, quella che più sembra avanzata in questo senso è *Eventail*. Il testo stesso forse vi ha indotto il musicista. I versi per un ventaglio di Mademoiselle Mallarmé sono tra le cose più belle del poeta; in essi il mistero e l'evasività si fanno musica di parole e di immagini e non s'innalzano di fronte al lettore come quella porta invalicabile e disperante che Mallarmé a volte sembra avere inesorabilmente sprangato.

(27) STÉPHANE MALLARMÉ: *Oeuvres complètes*, Paris, 1945, pag. 869.

6. Musica senza parole

Il *Quartetto* per archi di Debussy suscita due interrogativi che sorgono istintivamente in chi pensi a questa composizione e la rapporti all'opera del musicista e alle sue caratteristiche generali e più tipiche così come ai punti di vista sulla musica espressi in mille occasioni da lui. Questi interrogativi sono: in primo luogo, perchè Debussy si è indotto a comporre un'opera di così ampio e impegnato respiro accettando di racchiuderla entro lo schema classico della più scolastica delle formazioni strumentali da camera? Proprio Debussy che non perdeva occasione per vituperare la scuola e i suoi vincoli, la tradizione e il peso della *routine* che ne conseguiva. In secondo luogo, perchè lo qualificò *Primo Quartetto*? Ciò che fa supporre che egli avesse, all'atto di scriverlo e darlo alle stampe, le idee abbastanza chiare intorno al proposito di non lasciarlo solo, come rimase, ma di farvi seguire, e a breve distanza di tempo, almeno un *secondo*.

L'una e l'altra di queste domande (che sono tra di loro connesse) hanno una certa apparenza di legittimità se si tiene conto per un verso del tenore agitato e anticonformista di quanto Debussy andò sempre dicendo e scrivendo, e per un altro verso del carattere della quasi totalità della sua opera strumentale che rifugge dalle forme della musica pura e si appoggia ad una qualche immagine extra musicale; che in altre parole reca un titolo al quale la fantasia del musicista si dovette riferire e al quale si riferisce quella di chi ascolta. E sempre il pensare che Debussy abbia potuto comporre un quartetto classicamente strutturato in quattro tempi (allegro, scherzo, adagio, allegro) lascia in noi una certa sorpresa come di fronte ad un'anomalia.

Nell'evoluzione creativa di Debussy, il *Quartetto* compare allorchè il musicista è sul punto di trovare l'equilibrio fantastico che gli consentirà di scrivere delle composizioni strumentali (per pianoforte come per orchestra) svincolate dagli schemi costruttivi della tradizione e governate da un gioco di immagini che sono determinanti e che egli sintetizza nei loro stessi titoli.

Debussy conquista progressivamente il proprio linguaggio, e fino al 1893 (anno in cui il *Quartetto* è compiuto) le sue opere veramente rappresentative si appoggiano su di un testo poetico, siano esse la *Damoiselle Elue*

o le melodie vocali; mentre sono per contro di minore rilievo le composizioni strumentali (*Printemps*, *Fantasia*, pezzi per pianoforte, compresa la *Suite Bergamasque*). Ora, il biennio '92-'93 è proprio il biennio entro il quale matura il nuovo stile strumentale debussiano il cui primo mirabile documento è l'*Après-midi d'un Faune*. E la storia dell'*Après-midi d'un Faune* è la storia di questa maturazione. Quando nel 1892 Debussy pensò di scrivere una musica ispirata all'egloga di Mallarmé non prevedeva affatto che essa dovesse essere quella che fu e che noi possediamo; ma progettò una sorta di sinfonia in tre tempi: *Preludio*, *Interludio* e *Parafrasi per l'«Après-midi d'un Faune»*. Nel '92 dunque la soluzione musicale del poema di Mallarmé si profilava ancora secondo una struttura vincolata ad uno schema sinfonico tradizionale; e solo nel '94 si condensò e si concretò nella pagina famosa che avrebbe aperto la via ai *Notturni*, alla *Mer* e alle *Immagini per orchestra*, così come alle *Stampe* e alle *Immagini per pianoforte* e ai due fascicoli dei *Preludi*.

La problematica costruttiva che indusse Debussy ad impostare in tal modo la musica per l'*Après-midi d'un Faune* e a lasciarla in sospeso per circa due anni, dal '92 al '94, è la stessa che dovette indurlo a comporre il *Quartetto* nel modo e secondo la struttura che gli conferì; non solo, ma è la stessa che dovette fargli ritenere naturale e presumibile che a quel *Quartetto* per archi potesse seguirne quanto meno un altro e pertanto a qualificarlo come *Primo Quartetto*.

Esso fu compiuto entro l'autunno del 1893 ed eseguito il 29 dicembre dello stesso anno. Un anno dopo, il 23 dicembre 1894, l'*Après-midi d'un Faune* sarebbe stato eseguito alla Société Nationale de Musique. E con l'*Après-midi d'un Faune* nasceva il più autentico stile strumentale di Debussy e si esauriva l'eventualità, un anno prima prevista, di un secondo quartetto.

Queste considerazioni, beninteso, non valgono che ai fini di precisare i termini dell'evoluzione dello stile strumentale di Debussy; e non implicano alcun apprezzamento men che positivo nei confronti del *Quartetto*. Se fra il '92 e il '94 l'*Après-midi* si concreta nella sua forma definitiva e nella sua splendente perfezione, non è certo in virtù della rinuncia del musicista a realizzare la progettata sinfonia in tre tempi; ma in virtù solo della vera,

piena e profonda maturazione che in questo momento si opera nel suo spirito. Sono gli anni nei quali egli davvero trova se stesso. E l'opera che attesta per prima questo raggiungimento è proprio il *Quartetto*: non conta se realizzata secondo una struttura ed un'associazione strumentale che tosto risulteranno non essere congeniali al suo mondo interiore e pertanto irripetibili.

Grande pagina innominata, pura costruzione musicale, senza parole assegnate a qualche cantante o affidate ad un titolo allusivo, il *Quartetto* è la più vasta e profonda confessione di Debussy. Una confessione fatta di accenti sereni e distesi, appena avvolti da quella malinconia che filtra attraverso tutta l'opera del musicista, e che sembra rispecchiare la trepida felicità dei primi mesi della gestazione del *Pelléas*.

L'irripetibilità di un'opera come il *Quartetto* aveva oltretutto un fondamento nel fatto che esso, così come era stato concepito e condotto, veniva a porsi come un'estrema incarnazione di quell'illustre struttura musicale che era stato il quartetto romantico da Beethoven a Brahms; se pur rivissuta dall'umanità e dalla sensibilità sonora di quegli che stava per accingersi a musicare il *Pelléas et Mélisande* e con degli accenti che proprio il *Pelléas* a tratti sembrano annunciare. In altri termini, come un'estrema incarnazione di uno dei veicoli espressivi più cari a quel mondo musicale da cui Debussy si sentiva quasi morbosamente diverso, staccato e opposto e da cui sembrava volesse, contro natura, recidere gli stessi legami di discendenza che sono sovente, in arte, simili alle identità di gruppi sanguigni esistenti tra padri e figli.

Non invece tale irripetibilità potrebbe trovare una giustificazione in un distacco di Debussy da quelle strutture musicali pure — cioè svincolate da un qualsiasi riferimento che determini un contenuto alla musica — che il romanticismo aveva raccolto dal Settecento e fatte sue attraverso innumerevoli immortali creazioni. La polemica latente od esplicita contro il passato romantico che determina ogni atteggiamento di Debussy e lo sottintende, non arriva a scatenare in lui quei ritorni a tradizioni elettive e piuttosto arbitrarie — fossero esse colte nel Settecento, nel Seicento o nel Cinquecento — che dopo la sua morte sono state un aspetto della musica del nostro tempo; ma suscita tuttavia una corrente piuttosto vivace di simpatia

per il passato musicale francese preromantico. È un mondo di forme e di espressioni sonore, tra l'immaginario e il reale, che la sua posizione polemica colora di un'autenticità d'arte che l'ondata romantica avrebbe in Francia contaminata. Dico tra l'immaginario e il reale, perchè lo stile clavicembalístico di Rameau e di Couperin lo sentiamo affiorare sulla tastiera debussiana in un'accezione molto estensiva e che i confini della Francia musicale di quei tempi non contenevano. E la tastiera debussiana in questi casi sembra essere debitrice più della scrittura clavicembalística di Bach che di quella francese coeva di quest'ultimo.

È il caso dei tre pezzi per pianoforte riuniti sotto il titolo di *Pour le piano* e comparsi nel 1902, ma di cui il pezzo centrale *Sarabande* risaliva, in una versione diversa, al 1894. Quest'opera pianistica, sulla traccia di un passato rivissuto e tradotto in termini moderni, rappresenta per Debussy la sua prima vistosa presa di possesso della tastiera del pianoforte. Un lontano annuncio di questo gusto era stata la *Suite Bergamasque*, pubblicata solo nel 1905, ma composta, con ogni presumibile probabilità, fra il 1890 e il 1900.

La suite *Pour le piano* si muove entro un altro spazio e con una ben altrimenti spigliata disinvoltura. Siamo alle soglie del grande pianismo debussyano.

7. Paesaggi impressionisti

In questo nostro seguire Debussy lungo la sua avventura creativa, abbiamo avuto occasione, ormai già più di una volta, di mettere in evidenza quanto egli fosse strettamente legato ai moventi e ai problemi di che era intessuta l'arte francese del suo tempo, ma del pari di far notare come la sua personalità, nei suoi stessi tratti fondamentali non sia sovrapponibile ad una qualsivoglia personalità appunto del suo tempo; non solo, ma come talune identificazioni anche generiche, quali ad esempio, Debussy-Impressionismo o Debussy-Symbolismo, così facili ad enunciarsi, divengano avventate e troppo imprecise ove ci si accinga ad un controllo minimamente severo delle musiche.

In realtà questa riduzione ad un identico denominatore di artisti figli di una stessa epoca — siano essi poeti, musicisti, pittori — è un atto arbi-

trario, proprio perchè ciascun artista si manifesta come un'individualità irripetibile. Un'individualità creatrice unica e senza pari che all'atto di risolver se stessa nell'opera traduce in termini d'arte sempre nuovi ed inediti ogni più disparata linfa culturale attinta dal terreno del proprio tempo.

E Debussy, senza essere stato mai contraddittorio nelle sue opere, allungò le sensibili radici del suo gusto e delle sue simpatie culturali in tutti gli strati della vita artistica della Francia a lui contemporanea. E non fu questa una condotta da dilettante in cerca di motivi, bensì un'adesione attenta, sottile e avveduta ai fermenti che si muovevano nel sottofondo della civiltà che espresse dal suo seno spiriti fraterni e diversi quali Baudelaire e Manet, Mallarmé e Monet, Verlaine, Rimbaud, Laforgue, Renoir, Degas.

Le *Proses lyriques* sono un documento singolarmente dimostrativo della apertura spirituale di Debussy, delle curiosità che lo inducevano a tentare temi e atteggiamenti anche disparati che intorno a lui rappresentavano il colore della civiltà artistica cui apparteneva. Le molte letture di poesia contemporanea, che dai tempi del Conservatorio egli andava avidamente facendo, e la stessa familiarità con gli scrittori che frequentavano la «Librairie de l'Art Indépendant» e la casa di Pierre Louys, lo spinsero a tentare l'avventura poetica. E in versi liberi scrive nel '92 le quattro *Proses lyriques* che metterà in musica l'anno dopo. Su un tessuto di immagini che hanno il loro più evidente e scoperto riferimento al poetare di Laforgue, si innestano molteplici echi, influenze e reminiscenze colte a volo nell'aria sospesa allora sulla poesia francese.

Questo esperimento letterario di Debussy è troppo improvvisamente sorto e altrettanto improvvisamente svanito per essere preso sul serio più di quanto non meriti. Ma merita forse un'attenzione meno fugace di quel che si usò spesso prestarvi.⁽²⁸⁾ Per due ragioni. Intanto per l'aver saputo inserirsi nel coro dei poeti amici senza scivolare nella piatta imitazione, ma avendo anzi impostato le premesse e il sostegno di immagini per un testo musicale che, in parte, risultò meno acuto ed illuminato di quello poetico. E poi

(28) Si vedano le acute pagine dedicate alle *Proses lyriques* da Rodolfo Paoli nel suo *Debussy* (Firenze, 1940).

per ciò che lascia intendere del momento creativo che Debussy stava allora, fra il '92 e il '93, attraversando.

Non poeta, nè per istinto nè per mestiere, Debussy aveva tuttavia un gusto sottile e molto sicuro della poesia e si mise in questa fugace avventura letteraria accettando la regola tecnicamente meno ardua del verso libero praticato in quegli anni dai simbolisti. E la prosodia appena vincolata che si impose gli consentì e gli facilitò una freschezza verbale e una naturalezza di immagini che costituiscono uno dei valori più certi delle sue *Proses*. L'altro valore, anzi essenziale, e che regge queste strutture qua e là pericolanti è la validità e la toccante sincerità dell'emozione che lo ha mosso a mettere in carta dei versi nati come tali, inizialmente non condizionati alla musica e che nel 1892 furono in parte pubblicati dal poeta Viélé Griffin sulla rivista *Entretiens politiques et littéraires*.

E allora, quali possano essere certi tratti troppo semplicistici o al contrario così involuti da urtare contro la chiarezza non dico logica ma addirittura poetica e che accusano una scrittura in qualche momento forse affrettata o forse meno controllata (mi riferisco specialmente alla terza « prose » *De fleurs*), quali possano essere dico, simili deficienze, la settantina di versi delle *Proses lyriques* rappresenta tuttavia un documento non trascurabile nell'opera di Debussy.

Ma, all'infuori di quanto possa esservi di riuscito in questo fuggitivo tributo pagato da Debussy alla poesia, le *Proses lyriques* testimoniano la qualità e gli aspetti del momento creativo che egli viveva in quel 1892 che fu l'anno del primo abbozzo dell'*Après-midi d'un Faune*. Debussy sta procedendo a grandi passi verso il ritrovamento, il più vero ritrovamento di se stesso. Dai tempi dell'evanescente simbolismo della *Damoiselle Elue* e delle mirabili notazioni musicali ai margini della melodiosa poesia di Verlaine, il suo orizzonte si è venuto allargando. Egli diviene sempre più partecipe dei problemi estetici e creativi del suo tempo, sempre più appieno si inserisce nell'attualità artistica che lo circonda e che è dibattuta nelle riviste letterarie e nei giornali, nelle mostre d'arte, nei cenacoli di scrittori, nei caffè parigini dove si discute di arte.

E il 1892 è un anno cruciale nel divenire di questa maturazione e di questa apertura interiore. Altrettanto scarso di realizzazioni quanto ricco

di inizi, il 1892 sembra essere l'anno in cui molti nodi si stringono, molte zone nuove del suo mondo spirituale si delineano. Ricche di promesse, anche se solo in parte mantenute, le *Proses lyriques* si configurano come la più interessante messa allo scoperto di quel che maturava allora in Debussy e che tosto avrebbe dato i suoi frutti. Nuovi temi entrano nel circolo dei suoi interessi emotivi, qui a volte toccati più nelle intenzioni che risolti e messi a fuoco in chiarezza di espressione sonora. Ma conta anche il semplice individuare un territorio inesplorato ed affacciarvisi; ciò che denuncia e rivela la fertilità, l'interesse e la vitalità dell'esperienza di queste *Proses lyriques*.

Il musicista scopre con questo lavoro una poesia del paesaggio che finora egli aveva ignorato; si orienta secondo un nuovo rapporto tra se stesso e il mondo esterno: un rapporto meno convenzionale, più genuino, più diretto. Si delinea in Debussy una posizione spirituale analoga a quella dei pittori impressionisti, e di conseguenza un atteggiamento tecnico che del pari richiama certi tratti di quegli artisti. La loro lezione tacitamente sembra incidere su di lui. I grigi, i verdi e i bianchi del paesaggio marino della seconda *Prose* fanno molto pensare a certe tele di Monet; e allo stesso modo il paesaggio urbano della quarta, festoso e insieme triste nell'agitazione domenicale di una folla che gremisce i treni lanciati verso l'avventurosa periferia parigina. Nelle intenzioni piuttosto che nella pienezza della realizzazione espressiva (ma sono intenzioni in cui s'avverte come egli impegni tutto se stesso) Debussy ha infilato la strada che presto lo condurrà alla sovrana conquista della poesia dei paesaggi urbani e marini dei *Nocturni*. Così come nella terza di queste *Proses (Des fleurs)* affiora per la prima volta un tema che avrà tanta parte nel tessuto emotivo del *Pelléas et Mélisande*: il sentimento dell'angoscia, il senso di un ignoto malefico che incombe e non si lascia afferrare.

*Et mes mains sont lasses de prier
Mes yeux sont las de pleurer!
Eternellement ce bruit fou des pétales noirs de l'ennui tombant
goutte à goutte sur ma tête
Dans le vert de la serre de douleur!*

Tenuto conto di quanto separa il frutto acerbo dal frutto maturo, forse non è azzardato pensare a quella scena del *Pelléas* dove Golaud cerca di sapere da Mélisande il perché della sua disperata tristezza e gli sembra a un tratto di scorgerlo nella fosca malinconia del vecchio castello affondato nel buio pauroso delle foreste che lo stringono. « *Il est vrai que ce château est très vieux et très sombre... Il est très froid et très profond. Et tous ceux qui l'habitent sont déjà vieux. Et la campagne peut sembler triste aussi, avec toutes ces forêts, toutes ces vieilles forêts sans lumière* ».

È Golaud che parla, ma le sue parole rispecchiano l'angoscia di Mélisande, la sua paura di un ignoto ostile e in agguato dietro le sue spalle.

Un primo accenno a quella che stava per essere la poesia dei *Notturni* e la sua novità rispetto allo stesso *Après-midi d'un Faune* — che allora non era ancora formato nella sua stesura definitiva — abbiamo visto delinearci in germe tra il '92 e il '93 nelle *Proses lyriques*. A queste quattro melodie segue l'*Après-midi*, che è un paesaggio; come Debussy aveva dichiarato, la sua musica non voleva essere una sintesi del poema di Mallarmé, ma rappresentava il susseguirsi degli scenari attraverso i quali si muovono i desideri e i sogni del fauno nella calura meridiana. Un paesaggio cantato secondo il ritmo fastoso e splendido della musica verbale dell'egloga, che, per quanto di nuovo potesse contenere, non tagliava, nel suo periodare e nell'articolarsi delle sue immagini, tutti i ponti col passato.

Coi *Notturni* Debussy affronta altrimenti il soggetto e altrimenti lo risolve in suoni. Non sussiste più il diaframma di un poema. Se è lecito prendere a prestito una terminologia familiare ai pittori si direbbe che ora egli esca dallo studio e si porti all'aria aperta, « sul motivo ». Vale a dire che compia, per continuare nella comparazione, qualcosa di analogo a quello che fu il dipingere all'aria aperta per i pittori impressionisti: che non fu affatto tutto il loro dipingere, ma che determinò la fisionomia della loro pittura nel senso che quest'ultima fu principalmente caratterizzata dal presupposto visivo di considerare il soggetto — persona, natura morta, paesaggio — avvolto nell'atmosfera che lo circonda e da questa condizionato. Ciò che può anche significare, in altre parole, il proposito di affrontare la tela

con la più aperta immediatezza, naturalezza e spontaneità di visione ottica e insieme interiore.

Per esempio, il modo di finire il pezzo, la formula conclusiva. La conclusione dell'*Après-midi d'un Faune* — con tutto quanto di nuovo, di coraggioso e di audace la precede e con tutto quanto tuttavia vi respira e vi palpita — è sempre ancora una conclusione prevista e calcolata secondo un modulo di logica costruttiva che regge e guida la mano al musicista e al quale egli obbedisce. In termini scolastici questo elemento finale di un pezzo si chiama *coda*: cioè il planare verso l'accordo finale.

Pensiamo al modo come finisce *Nuages*. Non è più la perorazione — per quanto attenuata, per quanto carica di poesia — dell'*Après-midi*. Finisce in un disfacimento di figure sonore che ricompaiono imprevedute e rinnovate fino al loro ultimo spirare. Insomma non s'avverte, qui, neppure la più lontana ombra di un dirsi del musicista a se stesso: « qui bisogna incominciare a concludere, e dunque a riprendere in questo estremo commiato le fila di tutto il discorso di prima, affinché il cerchio si chiuda ». Gli ultimi stracci di nuvole grigie nel cielo grigio, sul grigio fluire della Senna sono ancora altre e diverse nuvole in un altro cielo su un altro muover d'acqua.

In una lettera al principe André Poniatowski, scritta nel settembre del 1892, Debussy accenna ad una composizione orchestrale, *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 ») che Léon Vallas pensa sia una primissima versione dei *Notturni*⁽²⁹⁾. L'ispirazione paesistica di quelli che sarebbero più tardi stati i *Notturni* sarebbe dunque — secondo l'ipotesi di Léon Vallas — contemporanea a quella delle *Proses lyriques* il cui testo è appunto del 1892. Nel 1894, dopo aver terminato l'*Après-midi d'un Faune*, Debussy si accinse ad una nuova stesura dell'ipotetica composizione del '92 oppure ad una prima stesura dei definitivi *Notturni*. Si trattava questa volta di tre pezzi per violino e orchestra scritti per il grande violinista belga Eugène Ysaye; il primo per violino e orchestra d'archi, il secondo per violino e tre flauti, quattro corni, tre trombe e due arpe, il terzo per violino e

(29) LÉON VALLAS: *Claude Debussy et son temps*, Paris, 1958, pag. 146.

un'orchestra risultante dall'unione dei due precedenti raggruppamenti strumentali. «C'est en somme — scriveva Debussy ad Ysaye — une recherche dans les divers arrangements que peut donner une seule couleur, comme par exemple, ce que serait en peinture une étude dans les gris ». Poi l'opera progettata e probabilmente condotta abbastanza avanti, rimase in sospeso. Debussy lavorava al *Pelléas et Mélisande*. Solo nel dicembre del '97 riprese i *Notturmi* e ne portò a termine la versione definitiva due anni dopo, nel dicembre '99. Gli originari tre notturni per violino e orchestra divennero tre notturni per orchestra: *Nuages*, *Fêtes*, *Sirènes*, di cui il terzo univa agli strumenti un coro femminile vocalizzante.

Ad un certo riferimento a certi modi e atteggiamenti della pittura impressionistica — penserei soprattutto alla pittura di Monet — che poc'anzi indicavo a proposito dei *Notturmi*, si è oltretutto indotti dalle suggestioni visive che li hanno suscitati. I tre paesaggi che muovono l'animo del musicista e si trasfigurano in pura, trasparente, impalpabile musica sono rigorosamente filtrati attraverso la vista. La stessa fanfara che si insinua in «*Fêtes*» non ha nessun riferimento auditivo («visione abbagliante e chimerica» scrisse Debussy); così come la marina del terzo *Notturmo* è tutta e solo impostata su di un gioco cangiante e mutevole di toni crudi e freddi. Questi dei *Notturmi* sono i paesaggi più pittoricamente intesi che Debussy abbia chiuso entro il magico cerchio della sua musica. In questo senso — oltre che per l'immediatezza dell'emozione e la tecnica sonora — è legittimo pensare a certe qualità e caratteristiche del paesaggio impressionista.

Debussy redasse una nota esplicativa che accompagnò la prima esecuzione dei *Notturmi* e che mette in rilievo la natura e la qualità della visione attraverso la quale i tre passaggi si sono fatti musica. È la più sicura guida alla comprensione di quest'opera.

«Le titre *Nocturne* veut prendre ici un sens plus général et surtout plus décoratif. Il ne s'agit donc pas de la forme habituelle de Nocturne, mais de tout ce que ce mot contient d'impression et de lumières spéciales. «*Nuages*»: c'est l'aspect immuable du ciel avec la marche lente et mélancolique des nuages, finissant dans une agonie grise, doucement teintée de

blanc. "Fêtes": c'est le mouvement, le rythme dansant de l'atmosphère avec des éclats de lumière brusque, c'est aussi l'épisode d'un cortège (vision éblouissante et chimérique) passant à travers la fête, se confondant en elle; mais le fond reste, s'obstine et c'est toujours la fête et son mélange de musique, de poussière lumineuse participant à un rythme total. "Sirènes": c'est la mer et son rythme innombrable, puis, parmi les vagues argentées de lune, s'entend, vit et passe le chant mystérieux des sirènes ».

8. L'amicizia con Pierre Louys

Se pure apparso nel cielo delle lettere quando la generazione simbolista era ormai nel suo meridiano splendore (nel 1891, ventunenne, dava alle stampe il suo primo libro di poesie), Pierre Louys incarnò, nella sua vita e nelle sue opere, la figura dell'esteta, del dilettante di sensazioni, del sottile e raffinato artigiano delle lettere, erede dei parnassiani. Che altro sono i suoi viaggi in Africa e in Spagna se non delle felici vacanze? E che altro se non un gioco di letterato, l'impostura delle *Chansons de Bilitis* che egli dette a intendere fossero una traduzione di un testo greco inedito del VI secolo avanti Cristo? Quell'impostura, così abilmente condotta, da ingannare lì per lì anche qualche filologo? Smontata l'impostura — che per altro era abbastanza fragile, come il preteso scheletro di Bilitis « si doux et si fragile qu'au moment où on l'effleura, il se confondit en poussière » — rimasero 146 poemetti in prosa di un freddo squisito nitore alessandrino. Un gioco di letterato ozioso e dalla sottilissima penna, svuotato di ogni anche lieve ombra di un problema etico.

Quest'uomo e questo letterato era Pierre Louys; e certamente pieno di fascino, più come uomo che come letterato. È sincero Valéry quando dice che l'amicizia col poeta di Bilitis fu una circostanza capitale nella sua vita. Il ritratto che ne disegnò ci chiarisce la portata del potere suggestivo che si irradiava dalla cultura e dall'umanità di Louys. « Ses grands dons, ses curiosités si nombreuses, sa culture vaste, surprenante et toujours entretenue, ses enthousiasmes parfois montés jusqu'à la violence, ses caprices foudroyants

et irrésistibles, les surprises charmantes qu'il savait faire, et tous les traits d'un caractère absolu dans l'amitié, dans l'admiration, dans leurs contraires, dominé par cet attachement invariable, inconditionnel, véritablement mystique qu'il ressentait pour la perfection de notre art, se manifestaient si vivement qu'il nous semblait auprès de lui d'être toujours à quelque degré moins jeunes, moins ardents, moins volontaires, moins variables; et nous nous sentions à la merci de cette flamme... Lequel d'entre ceux qui furent ses amis ne lui doit point beaucoup? Le plus illustre, Claude Debussy, trouva dans Pierre Louys un appui, des conseils, même un enseignement ou des clartés essentielles sur les lettres, et en somme le plus précieux soutien de sa carrière, sous toutes les formes, dans tous les moments et dans toutes les difficultés, jusqu'à la gloire » ⁽³⁰⁾.

Il fascino di quest'uomo, — che alle qualità di ordine spirituale ricordate da Valéry univa la ventura di possedere una sostanza che gli consentiva di poter esercitare liberamente, senza compromessi, la sua vocazione di scrittore e i suoi capricci di uomo — ebbe facile presa su Debussy; per il quale l'esistenza fortunata dell'amico dovette configurarsi come un miraggio di cui non era punto invidioso e che non si illudeva di poter conseguire, ma che rappresentava un'oasi di benessere spirituale dove oltretutto trovava il divino calore di una incondizionata e fraterna amicizia. « Renfermé, un peu distant, avec un goût très marqué pour tout ce qui était rare et précieux, singulièrement séduisant d'ailleurs, en dépit d'une certaine brusquerie au premier contact ». Così Raymond Bonheur ci descrive il Debussy degli anni intorno al 1888; dunque poco prima dell'incontro con Pierre Louys. « Avec sa chevelure sombre, son nez sensuel et son visage pâle qu'encadrerait un léger collier de barbe, Debussy à cette époque faisait penser à un de ces nobles portraits qu'a peints le Titien, et volontier on l'eût imaginé dans le décor fastueux de quelque palais de Venise... Né pauvre, Debussy entra dans la vie avec des goûts, des besoins et une insouciance de grand seigneur » ⁽³¹⁾.

⁽³⁰⁾ PAUL VALÉRY: *Vues*, Paris, 1948, pag. 190.

⁽³¹⁾ RAYMOND BONHEUR: *Souvenirs et impressions d'un compagnon de jeunesse*, in *Revue Musicale*, Paris, 1926, pag. 5

Dal canto suo Pierre Louys beneficiava di un'amicizia fedele, devota e intelligente; non solo, ma della frequentazione di un musicista del quale intendeva la sorgente grandezza, lui che alla musica era stato sul punto, giovanissimo, di dedicarsi e che la musica continuava a praticare da dilettante, sulla tastiera dell'armonium e del pianoforte.

L'amicizia fra Debussy e Louys durò dal 1893 al 1904, quando fu spezzata, allorchè Debussy ripudiò la sua prima moglie e Louys, urtato e indignato, non seppe comprendere né giustificare la disumanità e l'egoismo dell'amico e ruppe ogni relazione con lui. Le più di duecento lettere che si scambiarono ci rivelano il carattere di quest'amicizia, che fu più umana e cameratesca che non alimentata da qualche vera e profonda affinità di interessi spirituali e creativi. E i tentativi di collaborazione, che la lunga amicizia dovette suscitare, illudendo e l'uno e l'altro della loro fondatezza, caddero regolarmente nel nulla. Louys propose un libretto d'opera, *Cendrelune*, fiaba lirica in due atti, che scrisse e riscrisse più volte e che Debussy credette e s'illuse di poter musicare, ma per la quale in realtà non mise in carta neppure una nota. Propose inoltre una trama di balletto tratta dalla favola di Dafni e Cloe; Debussy abbozzò qualche appunto, ma la cosa cadde nel niente di fatto, come *Cendrelune*. Un terzo tentativo di collaborazione puntò — anche questa volta invano — su un poema di Dante Gabriele Rossetti che Louys aveva tradotto in francese; ma l'incontro col simbolismo di Dante Gabriele Rossetti era un'esperienza esaurita e chiusa fin dall'87 con la *Damoiselle Elue*.

Due opere tuttavia ci rimangono, che allacciano il nome di Debussy a quello di Pierre Louys: le *Chansons de Bilitis* e le *Epigraphes antiques*. Ma nell'un caso e nell'altro non si può propriamente parlare di collaborazione. Debussy sceglie e agisce con libertà nei confronti della poesia.

Delle *Chansons de Bilitis* egli ha musicato *La flûte de Pan*, *La Chevelure*, *Le tombeau des Naiades*, che sono, in quel deserto erotico che è il volume di Pierre Louys, tra le cose più tenere, più soffuse di un infantile candore amoroso. La non ancora cortigiana Bilitis si esprime con degli accenti che uniscono innocenza a stupore e che fanno pensare alla femminilità disarmata

di *Mélisande*. E Debussy attenua certi risalti lievissimamente acri del testo e disegna in chiave di idillio la figurina di acerba adolescente che la poesia propone. È abbastanza naturale che in queste melodie circoli una cert'aria di *Pelléas et Mélisande*, cui allora — le *Chansons de Bilitis* sono del '97 — egli stava intensamente lavorando. Ma qualcosa della levigata scrittura di Louys e della sua sensuale immaginazione, si riflette nella musica; e qui sta il più concreto segno di quanto il poeta abbia potuto fuggevolmente influire sul musicista. L'uno e l'altro si tennero entro i rispettivi confini di gusto e di ideali, per quanto fraternamente amici siano stati; e le *Chansons de Bilitis* appaiono quale una sorta di omaggio del musicista al poeta, dove quello sembra affettuosamente far sua la sensuale politezza di questo. Lieve mimetismo, fuggitiva accettazione di un gusto che più evidente si rivela nelle *Epigraphes antiques*. Esse costituiscono la versione per pianoforte a quattro mani che Debussy redasse nel 1914 di alcune tra le musiche per due flauti, due arpe e celesta composte nel 1901 e destinate ad accompagnare una lettura mimata di dieci canzoni di Bilitis. Tali musiche furono eseguite il 7 febbraio 1901 né furono riprese, vivente Debussy, che aveva fatto dono a Pierre Louys dell'unica partitura d'orchestra. Le parti degli strumenti non andarono perdute e, dopo più di cinquant'anni di pausa, queste musiche sono state eseguite a Parigi nella loro versione originale.

9. *Pelléas et Mélisande*

Nell'ottobre del 1889, in un colloquio con Ernest Guiraud — al quale aveva assistito Maurice Emmanuel annotandone l'essenziale su un taccuino — Debussy enunciava quelle che egli riteneva avrebbero dovuto essere le condizioni di poesia, di musica e di spettacolo per un suo teatro musicale.

« Celui qui, disant les choses à demi, me permettra de greffer mon rêve sur le sien; qui concevra des personnages dont l'histoire et la demeure ne seront d'aucun temps, d'aucun lieu; qui ne m'imposera pas, despotiquement, la scène à faire et me laissera libre, ici ou là, d'avoir plus d'art que lui, et de parachever son ouvrage. Mais qu'il n'ait crainte! Je ne suivrai pas les erre-

ments du théâtre lyrique, où la musique prédomine insolemment; où la poésie est reléguée et passe au second plan, étouffée par l'habillage musical trop lourd. Au théâtre de musique on chante *trop*. Il faut *chanter* quand cela en vaut la peine et réserver les accents pathétiques. Il doit y avoir des différences dans l'énergie de l'expression. Il est nécessaire par endroits de peindre en camaïeu et de se contenter d'une grisaille... Rien ne doit ralentir la marche du drame: tout développement musical que les mots n'appellent pas est une faute. Sans compter qu'un développement musical tant soit peu prolongé est incapable à s'assortir à la mobilité des mots... Je rêve des poèmes qui ne me condamnent pas à perpétrer des actes longs, pesants; qui me fournissent des scènes mobiles, diverses par les lieux et le caractère; où les personnages ne discutent pas, mais subissent la vie et le sort » ⁽⁸²⁾.

Il *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck era di là a venire: sarebbe apparso in libreria a Parigi solo tre anni dopo, nel 1892. Ma nello stesso 1889 Maeterlinck pubblicava il suo primo dramma: *La Princesse Maleine*, che Debussy, curioso delle novità letterarie, aveva certamente letto. Questa lettura dovette suggerire al musicista quei lineamenti del suo teatro musicale che espone a Guiraud e che abbiamo riportato. E ciò è tanto più probabile in quanto fra il '90 e il '91 egli chiese a Maeterlinck l'autorizzazione di mettere in musica *La Princesse Maleine*. Il poeta non concesse l'autorizzazione giustificandosi (in una lettera a Jean Huret, redattore dell'*Echo de Paris*) col fatto di una precedente richiesta fattagli da Vincent D'Indy ⁽⁸³⁾. Nel 1892 intanto usciva presso l'editore Lacomblez di Bruxelles il *Pelléas et Mélisande* che l'anno dopo (17 maggio 1893) era rappresentato a Parigi. Secondo il Vallas e altri studiosi di Debussy questi avrebbe conosciuto il dramma di Maeterlinck fin dalla sua pubblicazione, cioè fin dall'estate 1892; secondo un recente biografo del nostro musicista, Victor I. Seroff, l'incontro col *Pelléas* daterebbe solo dalla prima rappresentazione parigina del 1893 ⁽⁸⁴⁾.

⁽⁸²⁾ MAURICE EMMANUEL: *Pelléas et Mélisande*, Paris, 1950 (1^a ediz., 1933), pag. 35.

⁽⁸³⁾ Questa lettera fu comunicata a Léon Vallas da una nipote di D'Indy nel 1936 e fu pubblicata dal musicologo francese per la prima volta nel *Temps* (28 settembre 1942) e successivamente nel suo libro *Achille-Claude Debussy*, Parigi, 1944, pag. 213.

⁽⁸⁴⁾ Il SEROFF (*Claude Debussy*, Paris, 1957, pag. 111) fonda la sua asserzione su una lettera di Debussy a Lugué-Poë, direttore del Théâtre de l'Oeuvre, nella quale il compositore chiede che gli sia riservato un

Il fatto che Debussy avesse letto nel 1889 la *Princesse Maleine* e, con ogni probabilità, i versi delle *Serres chaudes* di Maeterlinck non toglie nulla alla singolare premonizione di quella che sarebbe stata la sua opera in musica, così come sarebbe venuta concretandosi durante il lungo e lento lavoro al *Pelléas*, durato dal 1893 al 1901. Una lettura attenta delle parole di Debussy ci consente di scindere in due parti il loro contenuto programmatico e di renderci conto dei moventi che hanno indotto il musicista a formularlo: quel che concerne la condotta propriamente musicale dell'opera sognata, da un lato; e dall'altro quel che concerne la fisionomia poetica e teatrale del libretto ideale a venire.

Se il *Pelléas et Mélisande* sarà un raggiungimento inimitabile, una sorta di vertice nell'attività creativa di Debussy e un tradursi singolarmente fedele in concretezza di linguaggio e di arte delle enunciazioni del 1889, bisogna tener presente che fin da prima dell'89 sussistevano nell'opera debussiana le premesse evidenti di ciò che il *Pelléas et Mélisande* sarebbe stato. E dunque anche un principio di casistica delle norme di condotta musicale esposte nel colloquio con Ernest Guiraud. Basta pensare alla *Damoiselle Elue*, a certi valori sonori di questa partitura, alla sua vocalità recitante che appiattisce e smorza ogni possibile lasciarsi andare ad un melodizzare incisivo (« patetico » potremmo dire con Debussy). È certo che il *Pelléas et Mélisande* raggiunge ben altro livello di purezza di stile e di profondità espressiva: è l'opera esemplare della piena maturità del musicista. Ma il fiore aperto del *Pelléas* è quello stesso che già era in boccio nella *Damoiselle Elue*.

I problemi del linguaggio teatrale, così come Debussy li prospetta a Guiraud, non hanno affatto una consistenza esclusivamente tecnica, ma sussistono in funzione del mondo poetico che sono chiamati a tradurre in concretezza di arte. Ciò che, se vogliamo, è cosa ovvia, ma che giova tuttavia sottolineare perchè non sfugga — o anche solo si allenti — la connes-

posto per assistere alla rappresentazione del *Pelléas* a lui « ancora sconosciuto ». Per contro il Vallas afferma — pur senza indicar fonti o documenti — che fin dal 1892 Debussy, dopo la lettura del dramma, avrebbe annotato il ritmo di Golaud, l'arabesco di cinque note che designa Mélisande e l'abbozzo del tema in 6/4 che accompagna le parole di Pelléas « On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps » (L. VALLAS: *Claude Debussy et son temps*, Paris, 1958, pag. 144).

sione di tutta la problematica creativa di Debussy coi valori più autentici del suo tempo e del mondo artistico che fermentava e viveva intorno a lui. Torniamo alle dichiarazioni debussiane. Il poeta che farà al caso mio — egli diceva — sarà « quegli che, dicendo le cose a mezzo, mi consentirà di innestare il mio sogno sul suo; quegli che saprà concepire dei personaggi la cui vicenda e la cui dimora saranno collocate fuori da ogni tempo e da ogni luogo. Io sogno dei poemi che mi offrano delle scene mutevoli, diverse di luoghi e di carattere, dove i personaggi non discutano, ma subiscano la vita e il destino ». Queste parole sembrano fissare a tratti sommari i caratteri dell'arte di Maeterlinck e della sua ideologia teatrale.

Ma questa premonitrice chiarezza di idee intorno al proprio teatro musicale, così come avrebbe preso forma nell'incontro col poema non prevedibile e di là da venire di Maeterlinck, cioè col *Pelléas et Mélisande*, ha una sua fondata ragion d'essere in questo fatto: che Debussy, in quell'89, situato tra la *Damoiselle Elue* compiuta e l'*Après-midi d'un Faune*, veniente, aveva fatto suoi molti aspetti dell'ideologia e dell'estetica simbolista. E il modo chiaramente circostanziato come egli intende i caratteri di una sua ipotetica opera in musica, ci rivela quanto fossero maturate in lui, e in funzione musicale, le idee che si dibattevano in quel momento nei gruppi di letterati e di artisti che egli frequentava, dalla « Librairie de l'Art Indépendant » al salotto di Mallarmé.

Si osservi, ad esempio, quanto prossime ai concetti debussiani siano queste parole di Mallarmé scritte nel 1891: « Je pense qu'il faut qu'il n'y ait qu'allusion. La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant: les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent: par là il manque de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent » ⁽⁸⁵⁾.

O queste altre che mise in carta più tardi, nel 1893, ma che certamente da anni andava esponendo agli amici, sotto la lampada del suo salotto, le sere dei martedì: « Evoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des

(85) STÉPHANE MALLARMÉ: *Oeuvres complètes*, Paris, 1950, pag. 869.

mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer » ⁽³⁶⁾.

Con queste parole Mallarmé enunciava alcuni canoni della poetica simbolista e, in specie, della sua propria. E quando nel '93 il *Théâtre de l'Oeuvre* rappresentò il *Pelléas et Mélisande*, il dramma di Maeterlinck gli parve incarnare, dietro le luci della ribalta, di fronte alla folla attenta, una regola poetica non dissimile dalla propria. Ecco quel che ne scrisse allora: « *Pelléas et Mélisande* sur une scène exale, de feuilletts, le délice. Préciser? Ces tableaux, brefs, suprêmes: quoi que ce soit a été rejeté de préparatoire et machinal, en vue que paraisse, extrait, ce qui chez un spectateur se dégage de la représentation, l'essentiel » ⁽³⁷⁾.

Nel 1889, dunque, il *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck non era ancora nato; ma ad un teatro musicale come quello che realizzò innestando la sua musica sulla poesia di Maeterlinck, Debussy sembrava essere predestinato, in virtù delle attitudini creative che già lo avevano indotto a musicare la *Damoiselle Elue* e taluni poemi di Verlaine e di Baudelaire, e dell'adesione che egli dava alla poetica del simbolismo.

Debussy aveva auspicato, per l'opera che sognava di comporre, una vicenda in cui i personaggi non discutessero, ma subissero la vita e il destino. Tenuto conto che a teatro i personaggi parlano tra di loro, egli intendeva per discussione il manifestare e l'affermare idee e stati d'animo coscienti e contrastanti. Che è poi il veicolo espressivo attraverso il quale sulla scena i personaggi esistono come individualità umane definite nei loro caratteri, nei loro sentimenti e nelle loro passioni.

Nel *Pelléas et Mélisande* i personaggi parlano, ma non discutono; parlano per lo più senza compromettersi, perchè la loro verità è sepolta in una zona profonda e segreta della loro anima così che sfugge non solo agli altri, ma a loro stessi. Il dramma che trascina i protagonisti della vicenda, *Mélisande*, *Golaud*, *Pelléas*, procede su due piani: uno vero, occulto, ma che di continuo affiora attraverso segni misteriosi; ed uno fittizio e palese fatto dei gesti

⁽³⁶⁾ Op. cit., pag. 400.

⁽³⁷⁾ Op. cit., pag. 330.

e delle azioni che essi compiono. È il destino e il rovescio del destino di cui parla il vecchio e saggio re Arkel, la sola creatura illuminata entro la tenebra di questo dramma d'amore e di gelosia inventato da Maeterlinck; ma la cui saggezza tuttavia non va oltre la nozione di questa duplicità dell'umana sorte e la coscienza della vanità di ogni sforzo per leggere in essa e per provarsi a guidarla. La vicenda esteriore del dramma è abbastanza nota; ne accenno tuttavia i tratti essenziali. Golaud, smarritosi a caccia, incontra nel fitto di un bosco Mélisande, essa pure smarrita e piangente, che non gli rivela di sé che il proprio nome. Golaud sposa Mélisande e la conduce nel castello avito dove regna il vecchio Arkel, suo nonno. Qui vive Pelléas, fratellastro di Golaud e tra lui e Mélisande nasce l'amore. Un amore che si manifesta con tutti i segni di questo sentimento, ma di cui e l'uno e l'altro non prendono coscienza che al momento della catastrofe, quando Golaud, sospinto dall'accumularsi dei sospetti, li sorprende. Pelléas cade trafitto e Mélisande non riceve che un graffio quasi impercettibile; tuttavia poco dopo essa si spegne dando alla luce una bambina.

Questo è quanto avviene e che i tre protagonisti compiono sospinti da una successione di impulsi oscuri e contraddittorii che essi non comprendono. Ma la loro avventura è incessantemente punteggiata da eventi e gesti e parole che ne costituiscono il sottofondo e che sono rivelatori della vera segreta realtà della loro esistenza.

Così Maeterlinck, con questa vicenda di fantomatici automi, la cui avventura non è che il rovescio del loro destino, realizzava l'opera più tipica del teatro simbolista e in pari tempo il libretto sognato e atteso da Debussy.

Il paradosso di questo poema è che quanto più esso aderisce all'intendimento dell'autore, tanto più perde ogni ragionevole consistenza teatrale. La realtà poetica del *Pelléas et Mélisande* ha il suo punto focale non nei personaggi e nel loro agire, bensì al di là di essi; e quel che si dicono non sembra per lo più che l'eco e la risonanza d'una voce che mormori dietro le quinte. Ombre indistinte che solo a tratti si condensano entro mobili e fuggitivi confini di lineamenti umani, e svaniscono non appena si provi a far loro calcare le tavole del palcoscenico. E Mallarmé aveva visto giusto quando

scriveva che il « *Pelléas et Mélisande* esala sul palcoscenico la delizia del libro »; anche se — nella sua infatuazione per la parola scritta — egli non s'avvedesse che la poesia di Maeterlinck mal reggeva come strumento di teatro.

È stato scritto che « il capolavoro di Maeterlinck è il *Pelléas et Mélisande* di Debussy ». Sono parole che esprimono essenzialmente questa fondamentale verità: che tanto il dramma di Maeterlinck è debole sul palcoscenico, quanto è forte per contro l'opera di Debussy. E ciò non perchè i personaggi debussiani acquistino una qualsivoglia maggior consistenza psicologica, ma perchè il musicista riesce a dare una continuità discorsiva, una perfetta coerenza poetica a quella voce misteriosa che è sempre presente in ogni momento della vicenda, in ogni gesto degli esseri che nella vicenda sono sospinti. Quella voce misteriosa, quell'al di là dell'avventura terrena che è la verità dei personaggi e del loro dramma, e che troppo spesso nella poesia di Maeterlinck è piuttosto indicata che non espressa. Questo succede ogni volta che il simbolo non si libera in poesia, non supera la rigidità logica di un cifrario da interpretare. E i personaggi allora sembrano all'improvviso svuotarsi di umanità, fissarsi in un atteggiamento meccanico, sfuggire alla nostra percezione estetica.

In Debussy invece questo tessuto sottinteso e misterioso di una verità profonda che i personaggi del dramma ignorano o non comprendono è fatto vivente in una ininterrotta continuità di espressione musicale. È quella atmosfera di malinconia rassegnata e severa, di accettazione di un destino di sofferenze e di incomprendimenti che avvolge nell'opera i personaggi e le loro vicende e che sembra riassumersi nell'esclamazione di Arkel: « Si j'étais Dieu j'aurais pitié du cœur des hommes ». Su questo fondo di tristezza, che è come il sentimento fondamentale dell'opera, i personaggi debussiani emergono con una caratterizzazione appena accennata, confusamente delineata, ma non più insufficiente e incerta come in Maeterlinck. E ciò perchè Debussy ha realizzato nella sua musica una comunicazione ininterrotta fra il destino e il rovescio del destino di queste sperdute creature.

Si rammenti — per fissare le idee con un esempio — la scena dell'incontro tra Golaud e Mélisande (che è la prima dell'opera e la seconda del

dramma); e come diversamente la conducano poeta e musicista. Diversamente, nel senso della profonda pienezza espressiva realizzata da Debussy nel rappresentare la fatalità lamentosa che sospinge a incontrarsi e a unirsi le due creature. Esse giungono da un ignoto e vanno verso un ignoto, condotte da una mano sconosciuta di cui non comprendono il movente e ignorano il fine, ma di cui oscuramente intuiscono la presenza inafferrabile e aderente come il fresco serale del bosco che le fa rabbrivire. Come le prime battute sono trascorse e siamo entrati nella musica, ci sorprendiamo nel gesto ideale di volgerci attorno a cercare un qualcosa che si è delineato oltre le evanescenti figure dell'uomo e della donna: è la loro sventura e la loro malinconia, è il buio che li circonda ed entro il quale procedono, credendo di scorgere ciò che non esiste e non vedendo ciò che esiste. È quella presenza misteriosa, ma espressa in precisi termini di musica, che ci accompagna lungo tutta l'opera e dalla quale, come ombre in movimento ora più definite ora meno definite, emergono i personaggi.

Questo che è il significato più vero dell'opera debussiana e che ad ogni pagina si comunica a noi con la più suavisiva evidenza poetica, è anche il sottinteso della poesia di Maeterlinck, ma dalla parola non espresso che a tratti e là soltanto dove la fitta rete delle allusioni simboliche si scioglie in canto; là dove la parola non indica, ma esprime.

Naturalmente, il *Pelléas et Mélisande* non è questo solo, non è soltanto questo tender l'orecchio al di là della barriera che separa l'inganno delle apparenze dalle forze ignote che guidano la vicenda umana secondo il loro itinerario segreto e impenetrabile.

Vi sono momenti nei quali il destino e il rovescio del destino combaciano e si saldano. Allora quelle creature che vedevamo muoversi come esseri dalla volontà spezzata e smarriti in un'oscurità nemica, scattano frenetiche verso una qualche inevitabile catastrofe. Come Golaud quando si getta furente di gelosia contro Mélisande. O come Pelléas e Mélisande quando scoprono di amarsi e, accecati da una fulminea esplosione di felicità, padroni finalmente delle loro azioni, si lasciano sorprendere, senza neppur fuggire, dalla spada sguainata di Golaud.



5. Emma Debussy (Pourville, 1904)



6. Claude Debussy e Dolly Bardac (Pourville, 1904)

10. La scoperta del pianoforte

La maturazione dello stile pianistico di Debussy occupa la zona del suo talento musicale che ha subito il più lento processo evolutivo. La sua polemica antiromantica, il suo mettersi contro la tradizione, che sono l'atteggiamento programmatico della sua prima giovinezza e la prassi cui si conforma la sua attività creativa, determinano la frattura col grande pianismo ottocentesco, di Chopin, di Schumann, di Liszt, di Brahms, che osserviamo nei saggi pianistici iniziali di Debussy.

Fenomeno persino leggermente curioso se si pensa che la sua prima educazione musicale, quella che si opera sulla tastiera del pianoforte, gli fu impartita dalla signora Mauté de Fleurville che era stata allieva di Chopin. Due anni aveva durato lo studio con questa insegnante ed erano stati anni di abbastanza rapido profitto se, al loro termine, Debussy decenne poteva essere ammesso nella classe di pianoforte superiore al Conservatorio di Parigi. Ed egli stesso ricorderà assai più tardi, in due lettere del 1915 all'editore ed amico Jacques Durand ⁽³⁸⁾ — allorquando curerà, appunto per la casa Durand, l'edizione delle opere di Chopin — che da Madame Mauté aveva appreso molte cose intorno al pianismo del grande polacco. « Il est regrettable que Madame Mauté de Fleurville, à laquelle je dois le peu que je sais de piano, soit morte. Elle savait beaucoup de choses sur Chopin ». (27 gennaio 1915). « Ce que dit Saint-Saëns sur la pédale dans Chopin n'est pas — sauf mon grand respect pour son grand âge — tout à fait juste, car j'ai des souvenirs très précis sur ce que m'a raconté Madame Mauté de Fleurville. Il voulait (Chopin) que l'on étudiat sans pédale, et, qu'à de très rares exceptions, on ne la conservât point. C'est, d'ailleurs, cet art de faire de la pédale une sorte de respiration, que j'avais observé chez Liszt, quand il me fut donné de l'entendre, étant à Rome » (1° settembre 1915).

Ma, nonostante quanto di conoscenza dell'arte del musicista polacco e di amore per essa possa aver inciso su Debussy adolescente, sta il fatto che la lezione del pianismo romantico — genericamente inteso e non precisato

⁽³⁸⁾ JACQUES DURAND: *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, Paris, 1927, pag. 131 e pag. 150.

in questa o in quella formulazione stilistica — agirà solo molto più tardi su di lui.

La polemica contro la tradizione e la scuola, in quanto fenomeni e atteggiamenti antigeniali e snervati dalla *routine*, e contro il romanticismo isterilito appunto nelle formule della tradizione scolastica, trova in Debussy una contropartita positiva essenzialmente d'ordine culturale: l'amore per la vecchia musica francese di Couperin e di Rameau, per la loro sobria esattezza di segno sonoro, per l'autenticità della loro invenzione musicale. Ma questa era una posizione di gusto che non andava molto al di là della enunciazione verbale: fosse detta agli amici a scuola o al caffè, fosse — più tardi — messa in carta nei suoi saggi di critica giornalistica.

Le stesse tre *Sonate* (violoncello e pianoforte; flauto, viola e arpa; violino e pianoforte), composte tra il 1915 e il 1917, hanno un riferimento non più che esteriore alla vecchia musica francese: riferimento che si riduce alla struttura che non è beethoveniana-romantica ma ravvisa piuttosto vagamente la suite sei-settecentesca, e alla firma che l'autore volle fosse così precisata: *Claude Debussy, musicien français* (dove alla polemica estetica si univa una presa di posizione patriottica e antitedesca).

E tutta l'opera debussiana, dalle prime melodie vocali alle pagine degli ultimi mesi dell'esistenza del maestro, è un luminoso documento della civiltà artistica di Francia, pur non essendo affatto l'esemplificazione letterale di certi suoi atteggiamenti polemici a favore di quel momento della musica francese che culmina nelle figure di Couperin e di Rameau.

L'opera di Debussy, superate le incertezze e le debolezze creative delle primissime prove, tocca immediatamente dei livelli definitivi dove l'intenzione poetica si unisce in armoniosa e perfetta saldatura al gioco della materia sonora. Lo stile della sua vocalità si trova pressochè definito e fissato in taluni momenti della *Damoiselle Elue* e nelle *Ariettes oubliées*, entrambe composte tra l'87 e l'88; così come tra il '92 e il '98, con l'*Après-midi d'un Faune* e coi *Notturmi*, egli realizza un gruppo di fondamentali composizioni per orchestra, imprimendo un suggello di piena maturità stilistica alla sua scrittura strumentale.

Il pianismo debussiano invece passa attraverso un processo evolutivo molto più lento e giunge a maturazione tardi, relativamente tardi. Se la sua opera pianistica fosse limitata alle *Deux Arabesques*, alla *Suite Bergamasque* e alle piccole pagine che l'attorniano, e alla suite *Pour le piano*; vale a dire se si fosse arrestata al 1901, noi saremmo stati privati di un aspetto essenziale della sua arte e di una parte fondamentale della sua opera; per quanta geniale sensibilità musicale e pianistica si voglia concedere alle pagine di *Pour le piano*.

Motivi interiori che sfuggono all'indagine — perchè non hanno lasciato tracce che concretamente possano documentarci, e che pertanto non arrivano a dar vita ad una qualsiasi seria ipotesi — han fatto sì che il pianoforte, fino a dopo il 1900, non sia stato strumento elettivo per Debussy così come lo furono la voce e l'orchestra.

Il pianoforte, strumento romantico, strumento protagonista della musica romantica, sembra prendere la sua silenziosa vendetta contro l'antiromantico Debussy: non entra nel più vero ed autentico gioco creativo del musicista. E l'espressione pianistica non è genuina e profonda espressione debussiana che dopo il 1900. Il pianismo di questo periodo creativo di Debussy — che vede pur nascere la *Damoiselle Elue*, le *Ariettes oubliées* e le *Chansons de Bilitis*, l'*Après-midi d'un Faune* e i *Notturmi*, il *Pelléas et Mélisande* — trova la sua più compiuta espressione nella *Suite Bergamasque* che è un'opera in gran parte articolata sul presupposto intellettualistico del ritorno al Settecento francese (o, forse meglio e nella realtà più vera di questo lavoro, a un Settecento generico che comprende, massimamente, Bach). In altre parole, la minor necessità di esprimersi attraverso la tastiera (le cui ragioni non sono esplorabili) ha portato Debussy a concentrare sul pianoforte il motivo polemico antiromantico, altrove nella sua opera non reperibile, e a incarnarlo nel suo valore complementare positivo: ammirazione per i preromantici francesi e non francesi.

La saldatura fra il pianismo minore di Debussy e il suo grande pianismo si opera con la suite *Pour le piano*, dove comincia a spirare un'altra aria, dove il vecchio gusto toccatistico, che circolava nella *Suite Bergamasque* e la legava, si scioglie in un modo finalmente disinvolto e naturale di mettersi di fronte alla tastiera.

E si finisce allora per ritenere fondata la supposizione — che arrischiò con un mucchio di esitazioni e di riserve mentali — di una sorta di partito preso (non so fino a quanto esplicitamente cosciente) che non lasciava correre libera la fantasia e la mano del musicista. Il quale, proprio nella *Suite Bergamasque*, ha tuttavia scritto una pagina sciolta e di diretta comunicatività: il « Clair de lune ». Si può essere schizzinosi verso certi atteggiamenti alquanto sentimentali di questo pezzo (oh femminile musa di Massenet!), ma non bisogna esserlo al punto da resistere al fascino — finalmente e per la prima volta debussiano — dell'atmosfera sonora che ne esala. La ritroveremo — sia pure con altra e ben più alta pienezza poetica e maestria di resa pianistica — nelle *Estampes* e nelle *Images*. Pur nei suoi limiti poetici e pianistici, questo pezzo è ammirevole per la naturale confidenza con la tastiera che presuppone e da cui in definitiva è condizionato e prende luce. È assurdo e contro natura riconoscere gli avi e nello stesso tempo rinnegare i padri. E qui l'ombra paterna di Schumann sembra a tratti romanticamente filtrare attraverso la scrittura pianistica.

Superata l'esperienza più acutamente clavicembalistica della suite *Pour le piano*, nel 1903 Debussy compone le sue prime tre grandi pagine per pianoforte: *Estampes*. A partire da quest'opera avvertiamo di essere entrati in una zona nuova, libera, spregiudicata del suo pianismo, dove il pianoforte finalmente si allinea a quelle conquiste di atmosfera sonora, di trasparenti profondità timbriche, di molteplice vita ritmica che da un decennio egli aveva realizzato nell'orchestra. E da questo momento alcuni aspetti più vivi e più fecondi della sua invenzione musicale trovano la loro piena e perfetta risoluzione sonora sulla tastiera del pianoforte.

Il fascino acustico delle orchestre giavanesi che lo avevano incantato alle Esposizioni del 1889 e del 1900, una Spagna sognata e desiderata (e della quale non ebbe mai occasione di varcar la frontiera), i freschi verdi giardini della sua Francia, sono i soggetti delle *Estampes*. Dal profondo di queste situazioni emotive, sotto l'impulso di questi stati d'animo, la sua vena pianistica si scioglie e liberamente si mette in movimento, le mani vanno come è naturale che vadano e il pianoforte ritorna ad essere lo strumento cui alcuni fra i più grandi musicisti romantici avevano affidato il meglio

della loro ispirazione. « Pagodes », « La soirée dans Grenade » e « Jardins sous la pluie » sono le prime grandi pagine dell'opera pianistica di Debussy.

Rispettivamente nel 1905 e nel 1907 Debussy compie la prima e la seconda serie delle *Images*. In quanto mirabile riuscita pianistica e splendida composizione di valori sonori, queste musiche rappresentano ciò che di più nobile e di più affascinante egli abbia affidato alla tastiera ⁽³⁹⁾. La tecnica pianistica non è quella naturalmente di Chopin e di Liszt, ma ne deriva e ne è una sorta di conseguenza nel senso dell'occupazione quasi continua della tastiera in tutte le sue zone attraverso gli accorgimenti tecnici che da essa provengono. Ed è così, è in questo accettare il pianoforte tenendo valide le conquiste di meccanica manuale attuate dai romantici e volgendo in funzione delle proprie esigenze musicali, che l'opera pianistica di Debussy si afferma in tutta la sua luminosa grandezza. Per giustificarsi del ritardo nella consegna del manoscritto della prima serie delle *Images*, Debussy scrive al suo editore: « le premier morceau, " Reflets dans l'eau ", ne me plaît guère, j'ai donc résolu d'en composer un autre sur des données nouvelles et d'après les plus récentes découvertes de la chimie harmonique... » ⁽⁴⁰⁾; con queste parole egli suggerisce un dato essenziale intorno a ciò che rappresenta questa musica. « Les plus récentes découvertes de la chimie harmonique » è frase detta per scherzo, ma indica tuttavia il carattere del nuovo pianismo debussiano, il suo valore squisitamente timbrico e la sua inscindibilità, nel suo atteggiarsi, dal trascolorare dei significati dell'armonia.

II. « La mer m'a montré toutes ses robes »

Per quante differenze, e sostanziali, corrano fra il terzo *Notturmo* per orchestra, « Sirènes », e *La Mer*, quella prima delicata marina lunare, dove il canto favoloso delle sirene è la voce delle acque, può essere intesa come

⁽³⁹⁾ Debussy era giustamente fiero delle *Images*. Riferendosi, in una lettera a Durand, alla prima serie (« Reflets dans l'eau », « Hommage à Rameau » e « Mouvement ») egli scrive nel settembre del 1905: « Sans fausse vanité, je crois que ces trois morceaux se tiennent bien et qu'ils prendront leur place dans la littérature du piano... à gauche de Schumann, ou à droite de Chopin... as you like it ». (JACQUES DURAND: *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, Paris, 1927, pag. 33).

⁽⁴⁰⁾ JACQUES DURAND: *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, Paris, 1927, pag. 31.

il diretto presupposto di queste tre rutilanti marine. « Sirènes » — insieme a « Nuages » — rappresentava, nel taglio di un'ampia ed elaborata pagina sinfonica, il punto più avanzato della realizzazione debussiana in termini musicali di quella visione impressionista che considera l'oggetto da dipingere come avvolto e condizionato, nella sua forma, nel suo colore e nella sua illuminazione, dall'atmosfera che lo circonda. Dico relativamente all'ampiezza di taglio della pagina sinfonica, perchè certi *Preludi* per pianoforte, posteriori di una quindicina d'anni ai *Notturni*, testimoniano una persistenza di questo atteggiamento stilistico dal quale Debussy si era allontanato nelle opere per orchestra successive ai *Notturni*. Ora l'interesse per il paesaggio — e nella specie per il paesaggio marino — inteso soprattutto in funzione visiva, inteso nella sua incidenza ottica in che sembrano condensarsi tutti i significati emotivi che il musicista gli presta, è di nuovo nella *Mer* — come nei *Notturni* — fattore determinante per il mettersi in movimento della fantasia creatrice dell'artista. Anche se qui, cioè nei tre schizzi sinfonici della *Mer*, il movente poetico abbia un'altra apertura, un'altra estensione di interessi, per cui ne consegue una diversa articolazione di immagini musicali e dunque un'altra risultante stilistica e di gusto.

Debussy aveva scritto che i *Notturni* rappresentavano « une recherche dans les divers arrangements que peut donner une seule couleur, comme, par exemple, ce que serait en peinture une étude dans les gris ». E presentandoli al momento della loro prima esecuzione aveva aggiunto che le sue musiche non dovevano essere intese nel senso della forma tradizionale del *Notturmo*, ma nel senso delle « impressioni e delle luci particolari » suscitate da quella parola. E, a proposito di « Sirènes » precisava: « c'est la mer et son rythme innombrable, puis, parmi les vagues argentées de lune, s'entend et passe le chant mystérieux des Sirènes ». Si sa che le dichiarazioni degli autori non valgono che per quanto di esse trova fondata conferma nelle loro opere. Ma in questo caso le parole di Debussy sono ancora oggi il commento più illuminato e più chiarificatore dei *Notturni*.

« Sirènes » è un paesaggio marino che esprime in puri termini di musica il monotono innumerevole ritmo delle acque mosse dal vento, così come in una tela dell'impressionista Monet ci sarebbe facilmente dato di scoprire;

diretta ed esaltante annotazione di un fuggitivo contatto dell'occhio dell'artista con un aspetto della natura. E « Sirènes » è la pagina nella quale Debussy, più che in ogni altra sua composizione, ha immerso le sue immagini musicali in una atmosfera sonora che vibra come un pulviscolo monocromo e che sembra assorbirle e renderne incerti i contorni; questo, beninteso, non a causa di una qualche minor determinatezza poetica delle immagini stesse ma perchè il loro giusto fuoco lirico consiste in un confuso emergere da un fondo ondulato e mutevole. Ed è miracolosa la freschezza dell'emozione così giocata con la semplicità dei sensi aperti alla natura senza che subentrino ulteriori interventi di ordine intellettuale e compositivo.

La Mer sembra muovere a tratti da un analogo atteggiamento della fantasia; è ancora lo stesso occhio che contemplava il mare notturno di « Sirènes », quello che spazia su una distesa marina appena schiarita dalla prima luce dell'alba, come nelle prime pagine di « De l'aube à midi sur la mer ».

Ma è facile avvertire, avendo ascoltato queste pagine e rapportandole a « Sirènes », come tuttavia il musicista operi diversamente in questa composizione che viene dopo la lunga esperienza spirituale del *Pelléas et Mélisande*: vale a dire dopo il suo incontro più nel profondo col simbolismo.

Ho già avuto occasione di accennare all'impossibilità di inserire Debussy entro i termini di gusto di questo o di quel movimento artistico del suo tempo così come tali termini si sono concretati nella storia della pittura o nella storia della letteratura francese. Debussy, attentissimo a guardarsi attorno, fu preso dalla problematica estetica del suo tempo, ma seppe sempre riproporsela e farla sua e dunque ridurla a misure del proprio mondo interiore e del proprio istinto di musicista. E talune diversità ideologiche mal conciliabili fra di loro (per esempio impressionismo e simbolismo pittorico) si risolvono nella coerente continuità creativa di Debussy, ove si considerino i segni distintivi veri ed autentici della sua musica e non ci si fermi a certi aspetti esteriori di essa che possono trarre in inganno.

In questo senso l'espressione più prossima ai presupposti ideali ed alle realizzazioni pittoriche dell'impressionismo è rappresentata dai *Notturmi*. *La Mer* invece va ormai molto al di là della notazione diretta del soggetto (sia l'errare delle nuvole o la mobile superficie marina). S'intende che notazione diretta non vuol dire dipingere a precipizio o scrivere musica come

improvvisando; poichè è chiaro che il tempo di stesura non conta, che non conta l'elaborazione cioè la messa a fuoco interiore e la traduzione dello stato d'animo in valori di pittura e di musica. *La Mer*, come successivamente *Images*, è il risultato di un procedimento interiore diverso. Simili riferimenti alla pittura non hanno che un valore comparativo e non implicano nessun pittoricismo di questa musica; ciò detto penso che mentre « Sirènes » può essere inteso come una pittura annotata ed elaborata sul motivo, le tre marine della *Mer* sono qualcosa di assimilabile a pitture composte in studio, come la risultante di una somma di molteplici annotazioni. C'è un elemento qui di *composizione*, e che ha molto peso, e che non esisteva in « Sirènes ». C'è l'idea del mare, in quest'opera, che ne determina il significato e la struttura; cioè l'intenzione (perfettamente tradotta in musica) di consegnare ad essa una somma di emozioni soprattutto visive, stratificate nella memoria.

Debussy accenna a questa forma di organizzazione della sua fantasia creatrice, che non è più quella di « Sirènes », in una lettera scritta a André Messager il 12 settembre 1903 da Bichain (Borgogna) mentre stava componendo *La Mer*: « Vous me direz que l'Océan ne baigne pas précisément les coteaux bourguignons...! et cela pourrait bien ressembler aux paysages d'atelier, mais j'ai d'innombrables souvenirs; cela vaut mieux à mon sens qu'une réalité dont le charme pèse généralement trop lourd sur votre pensée » ⁽⁴¹⁾. E *La Mer* appare come la risultante di un'esigenza nuova sorta nella coscienza creativa di Debussy: quella di coordinare in più vasti organismi musicali tutto il mobile, trascolorante palpitare di stati d'animo situati nella zona dell'io dove l'emozione ancora si confonde con la vibrazione dei sensi toccati da un colore, da una luce, da un suono.

12. Paesaggi inventati

Osservavo poc'anzi, a proposito della *Mer*, come le tre grandi marine composte fra il 1903 e il 1905 fossero la splendida rivelazione di un'attitudine spirituale e stilistica di Debussy altrimenti atteggiata nei confronti di quella

(41) LÉON VALLAS: *Claude Debussy et son temps*, Paris, 1958, pag. 296.

che testimoniavano le sue opere sinfoniche anteriori al *Pelléas et Mélisande*: l'*Après-midi d'un Faune* e i *Notturmi*. Erano paesaggi i boschi, i prati e le acque avvolti dalla calura meridiana che favoriva le allucinazioni del fauno; il grigio trapassare delle nuvole, il parco notturno e la marina lunare dei *Notturmi*. Sono paesaggi le tre marine della *Mer*. Ma la risultante musicale di questi ultimi va molto al di là della notazione diretta del soggetto. Vale a dire che all'immediatezza di un'emozione direttamente suscitata e tosto annotata, succede l'intenzione di consegnare alla pagina una somma di emozioni stratificate nella memoria. Che è ciò che fin dal tempo del suo saggio sulle opere orchestrali di Debussy (cioè fin dal 1911) osservava Jacques Rivière: « Dans *La Mer* on découvrait un effort pour substituer à la spontanéité sensuelle des développements la direction de l'esprit. *Iberia* est l'aboutissement de cet effort ». E più oltre, sempre nello stesso saggio, Rivière aggiungeva: « La sensation n'est plus directement transcrite: l'esprit est intervenu et il a fait son œuvre de substitution. A la limite cet art finirait par rassembler au délicat symbolisme des paysages japonais: composition de quelques lignes très précieuses, entre lesquelles des couleurs avec atténuation se souviennent » ⁽⁴²⁾.

Rivière giustamente premette la riserva che il giapponismo della musica di Debussy, dalla *Mer* in avanti, non è una realtà in atto; è un seme, neanche aperto, che avrebbe potuto svilupparsi ipoteticamente ove tale atteggiamento debussiano si fosse svolto fino alle sue estreme conseguenze. E nel senso di latente simpatia verso un gusto che incise sulla pittura francese in quei tempi, ma solo di latente simpatia e non di piena e cosciente adesione, va inteso il fatto che Debussy volle adornare la copertina della *Mer* con la riproduzione di una calligrafica stampa a colori di Hokusai raffigurante un'ondata verdastra, ricciuta di scintillanti schiume. In realtà il giapponismo ha agito su Debussy analogamente al modo come agì sulla pittura di Monet: nel senso cioè di attenuarne l'immediatezza rappresentativa e di lasciar emergere una più marcata intenzione compositiva tradotta in una meditata associazione di valori grafici e pittorici.

⁽⁴²⁾ JACQUES RIVIÈRE: *Les poèmes d'orchestre de Claude Debussy*, in « *Etudes* », Paris, 1944, pagg. 132, 133.

La Mer era stata composta da Debussy — secondo quanto egli stesso dichiarò — «sulla scorta di innumerevoli ricordi»; *La Mer* cioè non è più, come i *Notturmi*, la trasfigurazione in termini musicali di *questo* o di *quel* paesaggio visto sotto una determinata incidenza di luce e avvolto in una determinata atmosfera che ne provoca la vibrazione, ma è la successione di tre marine immaginarie e tanto poeticamente *vere*, fresche e fragranti di salso quanto da una profondità vissuta sorgono nel musicista le sue memorie del mare. Le *Images* per orchestra derivano da un'emozione che ora rammenta il suo soggetto ora lo immagina e lo inventa. È un altro passo — oltre a quello rappresentato dalla *Mer* — che Debussy compie fuori del territorio di gusto che egli ebbe in comune con l'impressionismo pittorico. È un atteggiamento che si localizza nelle tre *Images* per orchestra e in qualche altra opera che egli comporrà più avanti, cioè dal 1905 in poi; ma che non esclude il comparire di *impressioni* musicali che egli affiderà, tra il 1909 e il 1913, al primo e al secondo libro dei *Preludi* per pianoforte.

Come l'*Après-midi d'un Faune*, come i *Notturmi*, come *La Mer*, le *Images* per orchestra sono ancora tre paesaggi; ma immaginari e filtrati, ora, attraverso l'intenzione poetica di suggerire sapori e significati essenziali di luoghi e terre che si determinano nella fantasia del musicista attraverso una lontananza che cancella questo o quel lineamento reale o realistico e lascia emergere valori diversi e in certo senso più veri perchè messi a fuoco in un giuoco di memoria e di immaginazione che avviene nel profondo della sua anima.

Un gioco dove memoria e immaginazione si compensano in modo significativo. La più terrestre e in apparenza più vissuta e, oserei dire, la più paesisticamente determinata fra le *Images* è *Iberia*, evocante con accenti che hanno un'evidenza cruda e documentaria quella Spagna di cui Debussy non calcò neanche un metro di terra. Le meno terrestri e più astratte, così da parere immagini di un sogno alimentato più dalla fantasia che dalla vita, sono l'Inghilterra di *Gigues* e la Francia di *Rondes de printemps*, terre e paesi che Debussy conosceva. Questo rapporto dunque s'osserva nelle *Images* tra memoria e immaginazione, tra memoria e invenzione.

Dove la memoria non può sussistere, perchè non vi fu mai diretta esperienza dei sensi, subentra l'immaginazione che inventa facendo tesoro di

dati indiretti. Che è il caso di *Iberia*, nella sua tripartizione: « Par les rues et par les chemins », « Les parfums de la nuit », « Le matin d'un jour de fête ». Lo abbiamo già detto: Debussy non mise mai piede in Spagna e non fece tesoro che di letture di libri e di ascolto di musiche; fossero esse i canti popolari ascoltati all'Esposizione Universale di Parigi o le composizioni di Albeniz, il più autentico dei musicisti spagnoli vivente ed operante in quegli anni a Parigi. E in virtù della divinatoria, magica fantasia creatrice del poeta, la Spagna potè essere un luogo musicale tra i più viventi e felici dello spirito debussiano.

Dove la memoria per contro sussiste — come nel caso di *Gigues* e di *Rondes de printemps*, paesaggi d'Inghilterra e di Francia ch'egli conobbe — il familiare ricordo alimenta un sentimento ben più rarefatto e sottile, un volteggiare di immagini più distanti e più profonde; la nordica, grigia e brumosa tristezza di *Gigues* (che in origine dovevano intitolarsi *Gigues tristes*); la gentile, nervosa fantasia polifonica di *Rondes de printemps* non immemore dei complicati ed ingegnosi artifici contrappuntistici dei vecchi maestri del Rinascimento francese.

Dopo le notazioni dirette, dopo la spontaneità sensuale dell'*Après-midi d'un Faune* e dei *Notturmi*, il lungo tirocinio creativo rappresentato dalla composizione del *Pelléas et Mélisande* aveva favorito una grande apertura interiore nel musicista, aveva fatto maturare delle inattese possibilità di riflessione e di invenzione. È quella crescita della virtù di poesia, della capacità di comporre immagini (nel senso etimologico che è: *componere*, cioè mettere insieme, cioè in definitiva costruire) che Rivière intende e perfettamente esprime quando parla del predominio di una « direttiva dello spirito » quale caratteristica fondamentale del nuovo Debussy delle *Images*. Che è anche l'atteggiamento che trapela da queste parole di Debussy — se pur riferentisi solo a *Iberia* — che si possono leggere in una lettera a Jacques Durand del 1908: « je travaille comme un mineur et déploie une activité froidement résolue à ne contempler que des sites auriculaires; c'est ainsi qu'en ce moment j'entends les bruits que font les chemins en Catalogne, tout en même temps que la musique des rues de Grenade » ⁽⁴³⁾.

⁽⁴³⁾ JACQUES DURAND: *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, Paris, 1927, pag. 63.

13. «En regardant vers le pays de France»

Ai tempi del suo soggiorno romano alla Villa Medici quale titolare del Prix de Rome, cioè nel novembre del 1885, Debussy era stato profondamente toccato dalla polifonia rinascimentale che gli era dato di ascoltare nelle Chiese di Roma. In Santa Maria dell'Anima ascoltò una messa di Orlando di Lasso e una messa di Palestrina; e in una lettera agli amici parigini Vasnier parla a lungo di questo incontro che ha la virtù di sciogliere per un attimo la sua tenace malinconia scontrosa e irritata di esiliato di Parigi. « Ecco le sole ore in cui ho provato qualche sensazione musicale »⁽⁴⁴⁾. Che non è dir poco, se da quasi un anno durava ormai il suo soggiorno romano. Ma era il tempo in cui egli scopriva alcune sue verità armoniche e le propagandava a compagni di scuola ed amici. Le quali consistevano sostanzialmente nel respingere e negare certe capitali formule costitutive e distintive dell'armonia tonale. E questo significava realizzare un linguaggio sonoro che recuperava alcuni caratteri di quello praticato prima dell'avvento della tonalità, nel corso di quella civiltà musicale di cui erano ancora partecipi e Orlando di Lasso e Palestrina.

La conquista di questi modi espressivi di sapore arcaico non era affatto il risultato di una riflessione dotta, non era punto un fatto di cultura, ma soltanto l'intuizione di una necessità inerente al processo del linguaggio musicale del suo tempo. Su di un piano di cultura tuttavia essa recava con sé una conseguenza che, a mio avviso, ebbe molto peso soprattutto negli anni formativi del gusto debussiano: vale a dire la formazione di un orecchio atto a comprendere e ad amare per naturale simpatia (quasi mi verrebbe fatto di dir fisiologica) un linguaggio sonoro anteriore e diverso da quello tonale. (E non sarà dissimile poco più tardi il movente che indurrà Debussy a tanto gustare ed ammirare all'Esposizione Universale le musiche giavanesi e

⁽⁴⁴⁾ « Les deux bons hommes sus-nommés sont des maîtres, surtout Orlando, qui est plus décoratif, plus humain que Palestrina. Puis je considère comme un véritable tour de force les effets qu'ils tirent simplement d'une science énorme du contrepoint. Vous ne vous doutez probablement pas que le contrepoint est la chose la plus rébarbative qui soit en musique. Or, avec eux, il devient admirable; soulignant le sentiment des mots avec une profondeur inouïe; et parfois il y a des enroulements de dessins mélodiques qui vous font l'effet d'enluminures de très vieux missels » (lettera di Debussy al signor Vasnier, in *Revue Musicale*, Paris, 1926, pag. 33).

annamite e i più autentici canti popolari spagnoli). È quello stesso orecchio che induceva il così culturalmente sprovveduto Debussy alla lettura dei difficili poeti suoi contemporanei, a penetrare e a gustare — al limite — la poesia di Mallarmé.

Inadatto all'insegnamento, durante gli anni economicamente meno facili della sua esistenza, cioè tra il 1880 e il 1900, Debussy svolse qualche attività di ordine pratico che lo aiutò a vivere: trascrizioni per pianoforte, letture di spartiti d'opera in case private, istruzione di cori. Nel 1898 dirigeva un gruppo corale di dilettanti in casa Fontaine, a Passy. Che cosa si cantasse nel corso di quelle sedute non sappiamo: probabilmente anche altre cose che non soltanto musiche corali presecentesche. Sta il fatto che egli, per quel gruppo di coristi, scrisse due composizioni su parole di Charles d'Orléans il principe poeta che fu nipote di Carlo VI e padre di Luigi XII. Tutta la sua naturale tenerezza per quel mondo sonoro che egli aveva parzialmente e in modo inconscio richiamato in vita con la sua rivoluzione armonica e di cui aveva ricevuto una rivelazione ascoltando Palestrina e Di Lasso nella Chiesa dell'Anima a Roma, affiora in queste pagine. Nel loro taglio — per Debussy inusitato — esse hanno l'apparenza di ingegnosi rifacimenti. In realtà non son copie di vecchie canzoni rinascimentali francesi e spirano un delicato sapore debussiano; almeno nella loro ultima stesura apparsa nel 1908. Ad esse egli ne aggiunse una terza (*Quand j'ai ovy le tambourin*) che compose nello stesso 1908.

La cultura e la sottile e raffinata sensibilità di Debussy si estendono e si approfondiscono negli anni della sua maturità. Egli cerca e trova versi da musicare fuori del giro dei poeti suoi contemporanei e amici. Al semplice e naturale istinto del tempo giovanile si affianca una cultura consolidata; la poesia francese non è quella soltanto nata con lui di Mallarmé e di Verlaine, ma quella anche dei poeti dei secoli lontani, al di là dell'Ottocento. E così la musica. Non solo, ma si viene delineando quel nazionalismo dello spirito che gli farà firmare le tre *Sonate*, durante la guerra contro i tedeschi: « Claude Debussy, musicien français ».

Nel 1910 è la volta del melodico, anche se piuttosto vacuo, poeta secentesco Tristan l'Hermite. Nove strofe, ritagliate da un'ode che ne comprende

ventotto, costituiscono il testo delle tre melodie intitolate *Le Promenoir des deux Amants*. Anche qui, come sempre, l'orecchio finissimo di Debussy ha scartato le scorie, e riservato per sè i versi più melodiosi del lungo poema. Il canto dell'antico poeta francese sembra anticipare di due secoli quello di Paul Verlaine, per la stanca malinconia, per il dolcissimo abbandono musicale.

Così suonano le due prime strofe musicate da Debussy:

*Auprès de cette grotte sombre
Où l'on respire un air si doux
L'onde lutte avec les cailloux
Et la lumière avecque l'ombre.*

*Ces flots lassés de l'exercisse
Qu'ils ont fait dessus ce gravier,
Se reposent dans ce vivier
Où mourut autrefois Narcisse.*

E la struttura sonora di queste melodie, anche se il testo è così lontano nel tempo, rammenta la pieghevole tenerezza della seconda parte delle verleniane *Fêtes galantes* così come un certo nitore delle tre melodie sulle *Chansons de Bilitis* di Pierre Louys.

Lo stesso 1910 del tenero, lieve, epidermico *Promenoir des deux Amants* vede nascere le grandi melodie composte su tre ballate di François Villon.

Il delicato cantore delle musicali poesie di Verlaine, del misterioso erotismo del Fauno sospeso in un'ambigua confusione in cui si intrica la realtà del sogno e l'irrealtà della veglia, cede ora al fascino della più violenta figura di poeta francese. I fantasmi dolenti, cattivi e canaglieschi, il profondissimo sentimento del « pauvre Villon » parrebbe che non avrebbero potuto trovar posto entro il recinto fiorito della musa debussiana. E vien da chiedersi che cosa abbia indotto Debussy a dar suono alle tre ballate che si situano nel tempo tra la soave melodiosa dolcezza del *Promenoir des deux Amants* e la raffinatezza sottile dei *Trois Poèmes de Mallarmé*. Poichè l'intensità e la

forma degli accenti, che Debussy realizza nella *Trois Ballades de François Villon*, oserei dire che siano un caso unico nella sua opera. V'è qualcosa di penetrante e di impegnato in queste melodie, un sentore di umanità messa a nudo che non aveva posto tra le sperdute creature del *Pelléas* (eccetto che nella scenata di gelosia di Golaud a Mélisande) e tanto meno lo avrà nel *Martyre de Saint Sébastien*. Esse paiono l'esplorazione di una zona di sentimento che Debussy affronta per la prima volta, risolve in modo mirabile e poi abbandona. Quasi che vi sia capitato senza volerlo, a propria insaputa. E si potrebbe pensare che il movente iniziale di queste melodie, che lo attirò nel mondo poetico di Villon, abbia potuto essere germinalmente il fascino arcaico della ferrigna e dolcissima lingua del poeta. Amore della vecchia musica francese, amore della vecchia lingua francese. E, non nella prima nè nella terza ballata, ma nella seconda — la preghiera alla Madonna — un poco si scopre una lieve, voluta affettazione arcaicizzante. Non mi riferisco alla scrittura modale, che è presente in tutta l'opera di Debussy, ma a quel contrappunto di concezione e di sapore primitivi su cui sembra aleggiare l'ombra di qualche musicista del secolo di Villon.

14. Il libro d'ore

Quando Debussy disse che i *Preludi* erano musica da suonarsi « entre quatre-z-yeux » ⁽⁴⁵⁾, definì il carattere fondamentale di questa sua raccolta di ventiquattro pezzi per pianoforte. Non tutti i *Preludi* naturalmente hanno questa limitazione, se così vogliamo chiamarla, ma molti di essi sì. E, « da suonarsi a quattr'occhi » vuol dire che il giusto fuoco di ascolto non è la sala da concerto più o meno affollata, ma un qualche luogo meno vasto e più intimo che annulli ogni eccessiva distanza acustica, e di conseguenza spirituale, fra l'ascoltatore e la musica. Analogamente, e in linea generale, un disegno o un acquerello o un foglio miniato reclamano altro genere di parete che non un dipinto; anzi il modo ideale di guardarli, comprenderli e gustarli è quello addirittura di sfogliarli in cartella.

(45) LÉON VALLAS: *Achille-Claude Debussy*, Paris, 1949, pag. 136.

Giunto al vertice della sua esistenza di artista, sui cinquant'anni, quando l'inchiostro delle *Images* per pianoforte e di quelle per orchestra non è ancora asciugato, ed ha appena alle spalle *La Mer*, Debussy affida al pianoforte, scrivendo una serie di 24 pezzi, qualcosa che fu definita una *summa* della propria arte ⁽⁴⁶⁾. Come ad un quaderno di appunti, ai due libri dei *Preludi* (comprendenti 12 pezzi ciascuno) egli affida le annotazioni sonore più labili e concise, le più fuggitive increspature di sentimento senza punto preoccuparsi della loro consistenza concertistica; facendo, d'altronde, né più né meno di quel che avevano fatto in molti casi Schumann e Brahms e lo stesso Chopin delle mazurke.

Le vere, grandi pagine pianistiche di Debussy, quelle dotate di una vasta tenuta sonora (non mi riferisco naturalmente a valori di forti e di piano, ma all'occupazione della tastiera e ad un sufficiente sviluppo strutturale nel tempo) le troviamo nelle *Estampes* e nelle *Images*, nell'*Isle Joyeuse* e in *Masques*. Erano pagine aventi un peso pianistico tale per cui egli poteva dire, a proposito dell'*Isle Joyeuse*: « Mais, Seigneur! que c'est difficile à jouer... ce morceau me paraît réunir toutes les façons d'attaquer le piano, car il réunit la force à la grâce... si j'ose ainsi parler » ⁽⁴⁷⁾. Oppure, a proposito della prima serie di *Images*: « Sans fausse vanité, je crois que ces trois morceaux se tiennent bien et qu'ils prendront leur place dans la littérature du piano, à gauche de Schumann, ou à droite de Chopin » ⁽⁴⁸⁾.

Cose di questo genere, a proposito dei *Preludi*, Debussy non le pensa e tanto meno le scrive. Essi nascono un poco ai margini della sua attività ufficiale, cioè della sua attività di compositore, fin dal 1902, orientato a riservare tutta la sua produzione alla Casa editrice Durand; la quale — sia pur nel modo più affettuoso e amichevole — quotidianamente lo spingeva a lavorare. Le sue lettere a Jacques Durand — editore ed amico — sono un incessante promettere, non mantenere, scusarsi e promettere ancora.

Il 31 dicembre 1909 scrive a Jean-Aubry: « Excusez le scandaleux retard dans lequel je suis avec vous... J'ai eu vraiment beaucoup à travailler, travail

⁽⁴⁶⁾ GUY FERCHAULT: *Claude Debussy*, Paris, 1948, pag. 60.

⁽⁴⁷⁾ JACQUES DURAND: *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, Paris, 1927, pag. 21.

⁽⁴⁸⁾ JACQUES DURAND: op. cit., pag. 33.

pour lequel on me pressait comme une machine, et physiquement je ne valais pas grand' chose » ⁽⁴⁹⁾. E questo lavoro era un gran correggere bozze di sue musiche in corso di stampa. Fra una seccatura e l'altra — dal 7 dicembre 1909 al 5 gennaio 1910 — il primo libro dei *Preludi* è composto. O meglio: messo in carta; perché questa singolare rapidità induce a ritenere che si trattasse di idee e di materiali che egli covava dentro di sé da tempo. La composizione del 2° libro va dal 1910 al 1913: anni piuttosto pieni di lavoro — per ricordare le opere di maggior mole: *San Sebastiano* e i balletti *Khamma* e *Jeux*. Anni turbati dai primi annunci del male di cui morirà. « Pendant deux jours, j'ai continué à souffrir misérablement, — scrive il 5 febbraio 1909 a Jacques Durand — ce n'est qu'à force de stupéfiants variés: morphine, cocaïne, et autres jolies drogues que j'ai pu me soutenir, cela au prix d'un complet abrutissement » ⁽⁵⁰⁾. Anni turbati, oltreché da queste prime avvisaglie di malattia, anche da frequenti, angosciose crisi di sconforto che il suo temperamento ironico ed umoristico non sapeva far tacere, ma illuminava di una luce sinistra e penosa. « J'ai du subir une de ces crises, trop fréquentes — scrive a Robert Godet il 29 luglio 1912 — où je tombe dans un néant de stupidité, où je perds le meilleur de mes forces à me combattre et à me détruire, c'est un jeu aussi ridicule que dangereux qui ressemble aux lendemains d'ivresse, du moins il me semble. On sort de là un peu diminué et confus, surtout, d'avoir perdu son temps à lutter contre l'inexistant! On ne s'en explique pas plus le *pourquoi*. D'ailleurs, on ne démontre pas plus le fait d'être idiot que le fait d'avoir du génie! Peut-être est-ce la même chose? » ⁽⁵¹⁾.

In questi anni, come fogli d'album ai quali Debussy sembra affidare i più sinceri stati d'animo, compaiono i 24 *Preludi*. Quando nel 1905 scriveva a Jacques Durand di avere ripreso *Reflets dans l'eau* perchè insoddisfatto della prima stesura (« *Reflets dans l'eau* ne me plaît guère, j'ai donc résolu d'en composer un autre sur des données nouvelles et d'après les plus récentes découvertes de la chimie harmonique ») ometteva di segnalare che quel

⁽⁴⁹⁾ CLAUDE DEBUSSY: *Lettres à deux amis*, Paris, 1942, pag. 119.

⁽⁵⁰⁾ JACQUES DURAND: *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, Paris, 1927, pag. 68.

⁽⁵¹⁾ CLAUDE DEBUSSY: *Lettres à deux amis*, Paris, 1942, pag. 133.

pezzo conservava, o aumentava forse, il suo grandioso, incantevole, complicato pianismo. Nei *Preludi* l'impianto pianistico è sovente assai meno complesso, ma è tanto più sottile, più libero e fantastico, e la chimica armonica è sovente anche più complicata e raffinata.

Ripeto che i *Preludi* sembrano essere stati pensati e scritti per chi siede al pianoforte e per quanti possono sedere intorno al pianista. « Musica da suonarsi a quattr'occhi ». Debussy sapeva benissimo che i *Preludi* sarebbero andati a finire nelle sale da concerto, ma volle tuttavia sottolineare questo loro carattere di intimità. E non solo con le parole ricordate, ma anche e soprattutto col modo usato nella collocazione dei singoli titoli. I quali non sono situati, come tutti i titoli di questo mondo, all'inizio del pezzo, ma dopo la sua fine, chiusi in parentesi e preceduti da alcuni puntini sospensivi. I titoli dunque esistono, ma si dovrebbe arrivare ad essi e leggerli e subirne il valore indicativo (che è abbastanza esplicito: « Le vent dans la plaine », per esempio, oppure « Les collines d'Anacapri », « Feuilles mortes », « Ondine » e via dicendo), soltanto dopo che gli ultimi suoni del relativo *Preludio* han finito di vibrare, vale a dire dopo che si è ricevuta tutta la suggestione sonora ed emotiva della musica. Va da sè che dopo la prima lettura questa posposizione non funziona più, perchè ormai il titolo stesso è noto e la nostra fantasia non può più prescindere. Rimane tuttavia l'invito del compositore ad avvicinarsi con intimità e discrezione a queste musiche, a lasciarle vibrare nel silenzio fino a che il loro incanto sonoro non si condensi e si concreti nell'indicazione del titolo: lusso dell'immaginazione che non è per lo più consentito nelle sale da concerto.

A proposito della curiosa forma di intitolazione dei *Preludi* bisogna tener presente inoltre come essa derivi da certa estetica simbolista e come provi che Debussy — senza parere e senza dichiararlo — fosse parzialmente legato al simbolismo, anche se più in superficie che in profondità. È un modo abbastanza esplicito di aderire al noto canone di Mallarmé: « Bisogna evocare a poco a poco un oggetto al fine di rivelare, attraverso una serie di decifrazioni, uno stato d'animo »; o a quello di Odilon Redon: « La designazione per mezzo di un titolo non dato ai miei disegni è talvolta,

per così dire, di troppo. Il titolo non vi si giustifica se non quando è vago, indeterminato e diretto persino oscuramente a creare l'equivoco ».

Naturalmente questo riferimento all'estetica del simbolismo e ai punti di vista di Mallarmé, e soprattutto a quelli di Redon, va preso per quanto possa aver inciso davvero nel processo spirituale e nella pratica creativa di Debussy. L'ideale della poetica di Mallarmé dell'oggetto taciuto e suggerito (« Evocare in un'ombra predisposta l'oggetto taciuto per mezzo di parole allusive e non mai dirette ») sembra trovare una equivalenza essenzialmente nel gioco debussiano del dire senza dire che si stabilisce nella relazione fra musica e titolo posticipato. Fatto più formale, in verità, che sostanziale; poichè nell'ambito della musica debussiana non è reperibile nulla di quell'ermetismo che è connaturato all'espressione simbolista, se non quanto di ermetico — ma meglio si direbbe di indeterminato — si crea inevitabilmente intorno ad una pagina di musica allorchè la si stringa troppo da presso con un titolo che implichi dei nessi descrittivi che sono estranei alla logica del discorso musicale.

Si ponga mente ai *Preludi* ispirati alla natura, ad una visione paesistica⁽⁵²⁾. Mi sembra che risulti piuttosto evidente come la loro materia sonora e lo svolgersi delle loro immagini musicali, se qualche riferimento pittorico suggeriscono, questo debba esser cercato piuttosto nella freschezza di sentimento e di stesura di una tela dell'impressionista Monet che non nella raffinata alchimia dei chiaroscuri e delle linee astratte del simbolista Redon. « Comme Claude Monet, Debussy essaye de fixer l'apparence insaisissable, et aussi illusoire que le voile de Maïa... reflets dans l'eau, brouillards, la neige danse... Rien que les faits divers les plus fugitifs, les plus futiles et les plus humbles; la vie est ici surprise dans sa fragrance instantanée, dans la singularité de ses minutes concrètes et familières »⁽⁵³⁾.

I *Preludi* hanno una freschezza di notazione naturalistica che ci richiama ad un fondamentale motivo della poetica debussiana che è anche quello

(52) Per esempio: *Voiles, Le vent dans la plaine, Les collines d'Anacapri, Des pas sur la neige, Ce qu'a vu le vent de l'Ouest, Brouillards, Feuilles mortes, La Puerta del Vino, Bruyères, Feux d'Artifice.*

(53) VLADIMIR JANKÉLÉVITCH: *Debussy et le mystère*, Neuchâtel, 1949, pag. 32.

della poetica impressionista: l'amore per la natura, il cercare e trovare nel paesaggio uno degli stimoli più fecondi alla creazione artistica. E coi *Preludi*, nuovi soggetti paesistici si aggiungono a quelli dell'*Après-midi d'un Faune*, dei *Notturni*, della *Mer*, delle *Estampes* e delle *Images*.

15. Incontro con D'Annunzio

Tutte le volte che Debussy si affiancò ad un poeta agì operando sempre una libera scelta, vale a dire sotto l'impulso di un istinto preciso e imperioso che gli accertava la possibilità di una consonanza di gusto fra sè e il poeta o quanto meno fra sè e una determinata opera del poeta. Non occorre soffermarsi sulla naturalezza della profonda intesa interiore che indusse il musicista a scegliere di volta in volta, per metterle in musica, opere di Rossetti e di Mallarmé, di Baudelaire e di Verlaine, di Pierre Louys e di Maeterlinck. Salvo il *Pélleas et Mélisande* che si era configurato come un testo elettivo, come se l'autore lo avesse scritto all'intenzione di Debussy, ogni incontro del musicista con un poeta era sempre stato la risultante di una meditata scelta del poeta stesso e di qualche frammento della sua opera. Voglio dire, in sostanza, che ogni volta che Debussy si indusse a innestare la sua musica su di un testo poetico, lo fece procedendo con la più assoluta indipendenza di decisione: era temperamento troppo segreto, riservato e volontario, troppo geloso della propria libertà interiore per subire un'azione d'ordine spirituale che potesse incidere dall'esterno sulla propria attività creativa. Si pensi all'esiguità dell'opera risultante da un innesto della sua musica sulla poesia di Pierre Louys e per contro al lungo tempo che durò l'amicizia intima e fraterna col poeta e ai tentativi di questo di indurlo alla collaborazione. Debussy non disse mai di no, ma lasciò regolarmente cadere per naturale logoramento i progetti di collaborazione.

Questa intransigenza verso tentazioni letterarie che non riflettessero di volta in volta un'autentica necessità espressiva, che non aderissero integralmente alle sue esigenze di gusto, rispecchia la natura del suo temperamento

di uomo e di musicista. Si è molto spesso parlato del pudore e della riservatezza che sembrano quasi morbosamente manifestarsi in Debussy; e ci si è riferiti tanto alla contenuta passione delle silenziose creature del *Pelleas* e al sentimento sempre misurato e discreto di tutta l'opera sua, quanto alla timidità un po' chiusa, alla riservatezza silenziosa e correttamente scontrosa del suo carattere. È vero. Tuttavia la tenera soavità, il gioco gentile delle sue immagini sonore e quella disarmata configurazione psicologica — solo difesa dal sarcasmo e dall'ironia — non costituivano altro, nell'esercizio dell'arte e nella condotta della vita, che un consentire istintivo, irriducibile e inflessibile al divenire rettilineo e senza deviazioni della sua vocazione di musicista e di uomo.

L'incontro con Gabriele d'Annunzio e l'accettazione di scrivere le musiche di scena per il *Martyre de Saint Sébastien* è stata l'avventura più pericolosa corsa da Debussy lungo tutta la sua carriera di compositore. Anzi, l'unica avventura artisticamente pericolosa che gli avvenne di correre. Perché il mistero dannunziano nella sua più vera sostanza letteraria e teatrale era opera estranea a tutto ciò che la musica di Debussy, dalla *Damoiselle Elue* alle pagine estreme della *Sonata* per violino, testimonia come orientamento di gusto, come scelta di motivi poetici.

Avrebbe mai fatto un passo Debussy, in obbedienza al proprio istinto e al proprio gusto, verso la sonora, vistosa e troppo spesso declamatoria poesia di D'Annunzio? Credo che con buon fondamento si possa rispondere di no. Debussy cedette — esattamente nel giro di quindici giorni — alla seduzione di D'Annunzio: seduzione fatta di incanto irradiante dall'uomo e di suggestione di quel che già poteva esistere di scritto del poema. I quindici giorni cominciarono il 25 novembre 1910, giorno in cui D'Annunzio scrisse la prima lettera di invito a collaborare a Debussy: « Cet été, tandis que je dessinais un Mystère longuement médité, une amie avait l'habitude de me chanter les plus belles de vos chansons avec la voix intérieure qu'il vous faut. Mon œuvre naissante en tremblait, parfois. Mais je n'osais pas vous espérer. Aimez-vous ma poésie? A Paris, il y a deux semaines, j'ai eu l'envie de venir frapper à votre porte. Quelqu'un m'a dit que vous n'étiez pas là. Maintenant je ne peux plus me taire. Je vous demande si vous voulez bien me

voir et m'entendre parler de cette œuvre et ce rêve. Envoyez-moi de suite un simple mot. Je partirai. J'aurai au moins la joie de vous dire ma reconnaissance pour les belles pensées que parfois vous avez bercées et nourries dans mon esprit sans repos »⁽⁵⁴⁾. E finiscono il 10 dicembre successivo, giorno in cui D'Annunzio spedisce un famoso telegramma a Debussy che dà atto dell'avvenuta accettazione del musicista a collaborare, « Je reçois la grande nouvelle, ô Claude roi »⁽⁵⁵⁾. È anche probabile che la moglie di Debussy abbia avuto una certa parte nella decisione del marito e che lo abbia spinto ad accettare un lavoro da terminare in così breve tempo (il *Martyre* andò in scena il 22 maggio 1911). Una lettera di D'Annunzio e soprattutto una di Gabriel Astruc a Madame Debussy del dicembre 1910 lasciano intendere come entrambi avessero puntato sul suo aiuto e quanto le fossero riconoscenti per il successo ottenuto. Debussy accettò dunque senza conoscere del poema se non quel poco che D'Annunzio, che vi stava lavorando, gli dovette leggere e quel tanto che certamente con grande facondia gli descrisse.

E in realtà il *mistère* dannunziano, accompagnato dalle musiche di Debussy, non ebbe che un'esigua fortuna teatrale, e non solo per difficoltà di ordine religioso. Ma v'era una soluzione che avrebbe conciliato ragioni pratiche con ragioni d'arte, e questa fu trovata dal musicista e direttore d'orchestra francese D. E. Inghelbrecht. « Nous eûmes, d'accord avec Debussy et D'Annunzio, l'idée de confier à un récitant une condensation du poème, et plus spécialement du rôle du Saint... Cet abrégé, désormais officiel, parut en 1948, chez Durand... Les auditions répétées du *Martyre*, ainsi transformé en oratorio, confirmèrent notre opinion: pour épanouir ses effusions sésraphiques et dégager librement ses sortilèges, la partition doit s'enchâsser dans les pages les plus émouvantes du poème »⁽⁵⁶⁾.

Ho detto che il *San Sebastiano* fu un'avventura pericolosa per Debussy. In questo senso: che il poema di D'Annunzio era principalmente fatto di una materia verbale e teatrale ridondante e decorativa cui si univano a tratti alcuni momenti (o meglio elementi) di melodiosa poesia. Il tutto serrato nel fluire ininterrotto di uno specioso linguaggio che rappresenta certo una

⁽⁵⁴⁾ GUY TOSI: *Debussy et D'Annunzio, correspondance inédite*, Paris, 1948, pag. 51.

⁽⁵⁵⁾ GUY TOSI: op. cit., pag. 54.

⁽⁵⁶⁾ GERMAINE et D. E. INGHELBRECHT: *Claude Debussy*, Paris, 1953, pag. 213.

delle più straordinarie riuscite tecniche del poeta. (E non escluderei che una parte, forse inconscia, del fascino cui cedette Debussy sia consistito nella preziosa arcaica lingua del *Martyre*, ove si tenga presente l'amore del musicista per l'antica poesia francese: sono infatti del '10 *Le Promenoir des deux Amants* e le *Trois Ballades de François Villon*). E allora: se Debussy fosse stato fedele alla lettera e al senso dell'opera di D'Annunzio, se fosse scivolato nel tranello che la poesia dannunziana gli tendeva, noi possederemmo ora la più insincera e deviata composizione del musicista. Naturalmente tutto ciò non è accaduto; e Debussy seguì ancora una volta il suo istinto, abilissimamente lasciando cadere quanto egli via via avvertiva di estraneo al proprio gusto.

Si rammenti un caso, che di proposito scelgo tra i meno clamorosi: il *Preludio* del IV atto. I *Preludi* musicali corrispondono con buona approssimazione alle grandi didascalie che d'Annunzio colloca all'inizio degli atti, che sono più che vere e proprie indicazioni sceniche, una sorta di anticipazione di quanto sta per avvenire. Alla lunga complicata e piuttosto macchinosa didascalia dannunziana corrisponde il semplice scarnito *Preludio* di Debussy che esprime la profonda e serena mestizia serale che avvolge il martirio del Santo.

Entrato nel gioco dell'esuberante immaginazione del poeta, la sua forza fu di non subirla e di operare con un ritmo infinitamente più semplice e più diretto.

Il testo dannunziano ha tuttavia un certo numero di zone dove la verbosità letteraria miracolosamente cede il passo alla poesia: sono i momenti nei quali la musica vibra in perfetta armonia con essa. Vorrei rammentare e sottolineare il puro melodioso incurvarsi della *Vox Caestis* alla fine del secondo atto: è una dolcissima raffigurazione della Pietà che il poeta e il musicista esprimono raggiungendo una punta estrema di toccante commozione.

« *Qui pleure mon Enfant si doux,
mon Lys fleuri dans la chair pure;
Il est tout clair sur mes genous,
Il est sans tache et sans blessure.*

*Voyez. Et dans ma chevelure
tous les astres louent Sa clarté.
Il éclaire de sa figure
ma tristesse et la nuit d'été ».*

Volta a volta fedele e infedele al testo di D'Annunzio, Debussy, in queste musiche per il *Martyre de Saint Sébastien*, è stato tuttavia rigorosamente fedele alla propria più profonda vocazione musicale; e, nonostante la fretta precipitosa con la quale fu costretto a lavorare, in queste pagine ci ha lasciato una delle più limpide e affascinanti testimonianze della sua grandezza.

16. Tastiera e orchestra

Il lungo, ridente itinerario percorso finora nel vivo della vicenda creativa di Debussy è sul punto di volgere al fine. Siamo ai momenti estremi dell'esistenza umana e musicale di quegli che rimane uno dei protagonisti della musica moderna: fra il 1913 e il '15: gli anni che lo vedono slittare sempre più tristemente nella presa di quella malattia che nel 1918 lo trarrà a morte poco più che cinquantenne. Se da questo traguardo ci volgiamo indietro a ripensare al passato della musica debussiana, facilmente ci vien fatto di individuare uno dei più costanti e fecondi valori che hanno messo in movimento la fantasia del nostro musicista: la natura, intesa nel senso paesistico che si dà a questa parola; e nella fattispecie, un paesaggio captato con una dedizione ed una capacità percettiva dei sensi che in più di una circostanza mi ha indotto a riferirmi all'esperienza visiva e sentimentale di taluni aspetti della pittura impressionista. Dal paesaggio che circonda il sogno e il risveglio del Fauno di Mallarmé ai molti che si incontrano nei *Preludi*; dalle tre vedute dei *Notturni* alle marine della *Mer* e a certe inquadrature delle *Images* per pianoforte; per non ricordare tutte le visioni paesistiche che si ritrovano nelle melodie vocali e nel *Pelléas et Mélisande*.

Questo fondamentale movente della fantasia debussiana ha fruttato una materia sonora che, pur nella più labile immaterialità, ha una concretezza

e una densità di sentimento che denunciano — comunque scomposta e ricomposta e trasfigurata — una pregressa esperienza dei sensi. Poichè la sensibilità e gli interessi spirituali di Debussy sembrano catalizzarsi e divenire operanti essenzialmente quando in qualche modo li solleciti e li muova il mobile e multicolore mondo che ci palpita intorno.

A questo tratto fondamentale del suo temperamento era tuttavia connotato un sottilissimo gusto per i valori sonori puri, per il fascino misterioso e si vorrebbe dire incantatorio del suono che sembra esaurirsi nell'astrazione della propria bellezza acustica quando si sgrana in viventi arabeschi o quando si condensa in aggregazioni simultanee di note. E se l'opera di Debussy non è una collana di facili bozzetti, lo si deve a questa suprema virtù musicale, immancabilmente desta nel suo spirito e sempre tesa a risolvere in pure forme sonore i dati della sua esperienza umana. Pure forme sonore, strutture musicali che, variamente intese e composte, hanno sempre condizionato il farsi della sua musica. Non importa che Debussy diffida di una tradizione compositiva che a lui pare svuotata di necessità poetica e ridotta a meccanica applicazione di nozioni scolastiche; importa che egli abbia trovato la sua regola, che ha trasfigurato in valori musicali la voce del mare e quelle degli alberi quando passa il vento.

A questo proposito egli si esprime abbastanza chiaramente in una lettera scritta nel 1907 a Jacques Durand. « *Les Images* seront prêtes, si j'arrive à finir "Rondes" comme je le veux et comme il faut. La musique de ce morceau a ceci de particulier qu'elle est immatérielle et qu'on ne peut, par conséquent, la manier comme une robuste symphonie, qui marche sur ses quatre pieds (quelquefois trois, mais ça marche tout de même). Par ailleurs, je me persuade, de plus en plus, que la musique n'est pas, par son essence, une chose qui puisse se couler dans une forme rigoureuse et traditionnelle. Elle est de couleurs et de temps rythmés... »⁽⁶⁷⁾. Debussy dice « la musica », ma va da sé che si deve intendere « la mia musica ».

Negli anni finali dell'esistenza di Debussy sembra che un'ombra di squilibrio si delinei nel suo processo creativo. La carica emotiva, la pienezza musi-

⁽⁶⁷⁾ JACQUES DURAND: *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, Paris, 1927, pag. 55.

cale di un tempo, lievemente impallidiscono e si ritraggono, mentre il gusto delle pure strutture sonore, sentite nel loro fascino astratto di bella materia fonica, invade la pagina. Questo fenomeno va naturalmente inteso nelle sue reali proporzioni e sarebbe erroneo pensare che Debussy sia scivolato in un meccanicismo di scrittura, sia caduto nella trappola della fredda bravura di mestiere contro la quale si è battuto per tutta la vita.

« La mia musica è fatta di colori e di tempi ritmati ». Certe opere dell'ultimo Debussy — e mi riferisco soprattutto al balletto *Jeux* e agli *Studi* per pianoforte — sembra che tendano ad esasperare il senso e la portata di queste parole che poc'anzi rammentavo. È vero che molto spesso le affermazioni che si leggono nelle lettere del musicista vanno prese con una certa prudenziale riserva poichè troppo facilmente la sua penna scivolava nel paradosso, nel gioco e nella schermaglia che è propria dei timidi e degli scontrosi; ma è vero anche che questa civetteria di una raffinata preziosità della scrittura musicale riflette un atteggiamento autentico del suo spirito. Due anni prima, nel 1905, ancora a Jacques Durand, diceva, a proposito di *Reflets dans l'eau*, che li stava rifacendo « secondo le più recenti scoperte della chimica armonica ». Tra il serio e il faceto egli lascia intendere con quanta sottile applicazione, con quanto soppesato bilanciamento di sonorità venisse mettendo a punto sulla tastiera la mutevole e sfuggente mobilità dei riflessi nell'acqua.

I « colori e i tempi ritmati » cui accenna Debussy a proposito di *Rondes de printemps* rispondono invece alla coscienza che egli ha molto chiara di essersi venuto a trovare con quest'opera di fronte ad una qualità musicale estremamente fragile e labile, che una qualsiasi gravezza di svolgimenti o di struttura avrebbe rischiato di fiaccare e di distruggere. È probabile che questa sia stata la prima volta che Debussy abbia urtato contro un problema di equilibrii sonori e strofici di pericolosa risoluzione. Ne è risultata una delle sue partiture più sottili, più sfuggenti di formulazioni tematiche, risolta con suprema maestria in un delicato, immateriale tessuto sonoro. Una delle partiture più ammirevoli — e in un certo senso più protese verso l'avvenire — dove tuttavia invano cercheremmo la profondità di respiro musicale, la pienezza di invenzione di cui son cariche opere come *La Mer* o *Iberia*.

Quando nel 1912 si accinge a comporre il balletto *Jeux* per la Compagnia dei Balletti Russi di Diaghilew, Debussy compie ancora un passo oltre quello, che poteva sembrare estremo, di *Rondes de printemps*. È l'opera più costruita, più intellettuale che egli ci abbia lasciato: senza con ciò che sappia d'artificio e di fredda elaborazione. È il punto di arrivo di un'attitudine che era implicita nell'azione creatrice di Debussy, anche se finora complementare: l'amore del bel suono, dell'arabesco sonoro che esaurisce ogni suo significato in un puro incanto sensuale. Aveva pur scritto nel 1901: « Dans la musique de Bach, ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est sa courbe; plus souvent même, c'est le mouvement parallèle de plusieurs lignes dont la rencontre, soit fortuite, soit unanime, sollicite l'émotion » ⁽⁵⁸⁾.

Qui, sulla traccia di una vicenda danzata piuttosto artificiosa, gli è dato di disegnare i più ingegnosi ed affascinanti arabeschi sonori che il suo genio abbia inventato. La mirabile riuscita di questo capolavoro di filigrana musicale ha tuttavia la sua contropartita: in tutta la partitura di *Jeux* spira un sottile senso di sterilità, di aria troppo tersa e rarefatta, di meccanismo sonoro che ha varcato il limite della perfezione.

I *Dodici studi* per pianoforte nascono nel corso di una breve quanto feconda stagione creativa che comprende i mesi di agosto e settembre del 1915. « J'ai retrouvé la possibilité de penser musicalement, — egli scrive in ottobre a Robert Godet — ce qui ne m'était plus arrivé depuis un an... Il n'est certainement pas indispensable que j'écrive de la musique, mais je ne sais faire que cela, à peu près bien, j'avoue humblement ma peine de cette mort latente... alors, j'ai écrit comme un enragé, ou comme un qui doit mourir le lendemain matin » ⁽⁵⁹⁾.

Quest'opera ci rivela e ci offre la controprova di quale fosse la più vera natura del pianismo debussiano anteriore agli *Studi*. L'orrore per qualsiasi formulazione tecnica che avesse anche lontanamente sentore di scuola lo aveva indotto ad un pianismo che non era mai stato elemento condizionante delle sue strutture musicali. (« Ces *Etudes* dissimulent — scrisse un giorno Debussy a Jacques Durand — une rigoureuse technique sous des fleurs

⁽⁵⁸⁾ CLAUDE DEBUSSY: *Monsieur Croche antidilettante*, Paris, 1926, pag. 63.

⁽⁵⁹⁾ CLAUDE DEBUSSY: *Lettres à deux amis*, Paris, 1942, pag. 144.

d'harmonie; ou: on n'attrappe pas les mouches avec du vinaigre!»⁽⁶⁰⁾. Rarissime volte, fino a tutti i *Preludi*, e dunque fino alla soglia degli *Studi*, ci si imbatte in una pagina chiusa nello sfruttamento di una qualche determinata formula pianistica. Ed era il suo modo elettivo di risolvere sulla tastiera le proprie immagini sonore. Negli *Studi* accade il contrario, e il risultato poetico è sempre sensibilmente inferiore. Debussy si inserisce nella regola che logicamente condiziona un pezzo di musica che si definisca studio; la quale consiglia di formulare la scrittura dello studio stesso nell'ambito di un determinato problema di tecnica pianistica.

Se l'adeguarsi a questa condizione — per riferirci all'esempio più sfogorante della storia del pianoforte — era stato congeniale al temperamento creativo di Chopin, altrettanto non lo è per Debussy. E nei suoi *Dodici studi* ci è dato di trovare una superba testimonianza del suo geniale pianismo; ma non i raggiungimenti musicali delle *Estampes*, delle *Images*, dei *Préludes*. Questo va detto per determinare la qualità dell'invenzione poetica che circola negli *Studi* e li anima; e che non ha più l'affascinante vaghezza e quel freschissimo senso di soluzioni pianistiche suscitate e governate dal mutevole gioco della fantasia cui ci avevano avvezzato le precedenti composizioni debussiane per la tastiera. Era stato il tempo quello e la stagione creativa in cui il suo pianoforte pareva incarnare queste parole di lui: « La musique est un art libre, jaillissant, un art de plein air, un art à la mesure des éléments, du vent, du ciel, de la mer! Il ne faut pas en faire un art fermé, scolaire... »⁽⁶¹⁾.

Gli *Studi* per contro si configurano sotto il segno di una volontà compositiva persino accanita, a volte, e tutta tesa a scrutare la materia sonora, a penetrarne i segreti, a godere gli aspetti del suo puro, astratto fascino. In queste dodici pagine pianistiche Debussy affronta la musica secondo un percorso interiore che pare essere all'opposto del suo temperamento prendendo l'avvio cioè da una serie di *a priori* di ordine tecnico, e dunque razionale. Da simile inusitato atteggiamento interiore si sprigiona una poesia che solo in rarissime e saltuarie circostanze l'opera debussiana ci aveva rivelato: un senso di grandezza asciutta e austera, dove le stesse più ridenti

⁽⁶⁰⁾ JACQUES DURAND: *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, Paris, 1927, pag. 145.

⁽⁶¹⁾ LÉON VALLAS: *Les idées de Claude Debussy*, Paris, 1927, pag. 25.

invenzioni della fantasia finiscono di configurarsi sotto il segno di una meditativa severità.

Debussy intuiva (pur senza conoscere forse l'esatta verità) come sarebbe andata a finire la sua ormai lunga, dolorosa e tragica malattia; ma soprattutto soffriva delle interminabili pause di vuoto intellettuale che egli confessava agli amici. « Au vrai, je continue cette vie d'attente, — de salle d'attente pourrais-je dire, car je suis le pauvre voyageur qui attend un train qui ne passera plus jamais. On me dit: c'est la morphine! D'abord, ella a vraiment bon dos, car elle est loin. Non! Il y a quelque chose de cassé dans ce curieux mécanisme qu'était mon cerveau » ⁽⁶²⁾. Un anno prima di accingersi alla composizione degli *Studi*, nel mese di luglio del 1914, scriveva a Robert Godet: « Depuis longtemps — il faut bien l'avouer! — je me perds, je me sens affreusement diminué! Ah! le *magicien* que vous aimez en moi, où est-il? Ce n'est plus qu'un faiseur de tours morose, qui bientôt se cassera les reins dans une ultime pirouette, sans beauté » ⁽⁶³⁾.

E allora, quando nel luglio del 1915 egli avverte improvvisamente aprirsi una vena di musica, si getta al lavoro con una sorta di testardo accanimento, sospinto dal timore che tutto ancora una volta si fermi. « Je déploie une activité de moteur; pourvu qu'elle dure, Seigneur! » ⁽⁶⁴⁾, scrive a Jacques Durand. E gli *Studi* se non risentono affatto di questo tenace affannoso lavoro, rispecchiano invece, nella loro severità, a volte aggrondata, il sentimento tragico di quella forza sconosciuta che Debussy avvertiva intorno a sè e contro la quale sapeva benissimo che non si combatte.

17. L'angolo dei bambini

La lezione estetica e quella morale che ci vien fatto più ovviamente di trarre dall'opera di Debussy è una lezione di semplicità e di naturalezza dell'artista e dell'uomo di fronte all'opera d'arte e di fronte al mondo. E

⁽⁶²⁾ Lettera a Robert Godet del 3 dicembre 1916, in CLAUDE DEBUSSY: *Lettres à deux amis*, Paris, 1942, pag. 162.

⁽⁶³⁾ CLAUDE DEBUSSY: *Lettres à deux amis*, Paris, 1942, pag. 141.

⁽⁶⁴⁾ JACQUES DURAND: *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, Paris, 1927, pag. 145.

non ci deve trarre in inganno, per esempio, la penombra fallace e crepuscolare entro la quale si aggirano, ignoti a loro stessi, i trasognati personaggi del *Pelléas et Mélisande*, oppure la sottile alchimia sonora della tastiera e dell'orchestra debussiana. Lo spavento di Mélisande, approdata non si sa come presso un fonte nel bosco da non si sa quale catastrofica avventura coniugale, è certamente un presupposto psicologico non meno complesso del furioso struggersi di Isotta lacerata dall'indifferenza che finge il taciturno Tristano mentre la nave veleggia verso un porto che sarà più tempestoso del più selvaggio oceano. Sta di fatto tuttavia che la debussiana Mélisande è una anima semplice, colta nella sua più elementare umanità, incapace d'altro che di lasciarsi andare alla deriva della vita, senza mai figgere lo sguardo nel proprio cuore o in quello degli esseri che sono entrati nella sua esistenza. Che è poi la più calzante incarnazione del personaggio ideale che Debussy sognava qualche anno prima di accingersi al *Pelléas*.

Pur senza considerare la pittura in funzione di espressione psicologica, di contenuto narrativo sappiamo quanto siano semplici e scevri di complicazioni interiori e investiti di elementari emozioni i personaggi pittorici di un Manet o di un Renoir. Tirava per quegli artisti la stessa aria di smobilizzazione delle sovrastrutture romantiche, ed avevano quegli artisti la stessa illuminante virtù di Debussy di guardare il mondo con gli occhi puri, altrettanto liberi da preoccupazioni psicologiche o scolastiche quanto carichi di sorgiva acutissima sensibilità.

Quest'esigenza di semplicità e di naturalezza, questo istintivo atteggiarsi di fronte al mondo circostante così come di fronte ai problemi della creazione artistica con animo spianato e sgombro dai preconcetti della scuola, della tradizione e della consuetudine, sembrano riassumersi e puntualizzarsi in una famosa frase di Debussy: « N'écoutez les conseils de personne, sinon du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde »⁽⁶⁵⁾. La novità di suono e la freschezza di sentimento della musica di Debussy trovano il loro primo movente in questa franca e diretta disponibilità dell'anima e dei sensi sempre pronti e attenti a registrare, a filtrare, a trasfigurare in suoni.

(65) CLAUDE DEBUSSY: *Monsieur Croche antidilettante*, Paris, 1926, pag. 21.



7. Claude Debussy (1903)



8. Chouchou Debussy (1908)

Quando avvenne che Debussy si trovò ad avere per le stanze di casa e nello scarso giardino che l'adornava i pianti, i sorrisi e i giochi della piccola Claude Emma, detta Chouchou, egli s'avvide — come ognuno in tali casi s'avvede — che intorno alla bambina un piccolo mondo s'era venuto formando a somiglianza di quello che esiste intorno ai grandi, fatto di sofferenze, di gioie e di giochi. E s'avvide anche che la bambina viveva la sua avventura infantile con una sincerità di sentimenti e con un'adesione del suo spirito puro ed ignaro, quali, ad infanzia sfiorita, sembrano non più rinnovarsi se non in quegli istanti stellari quando si vive e non ci si guarda vivere.

Debussy era tuttavia un adulto, ed aveva dunque i suoi problemi interiori ed esteriori di adulto. Guardare, altrimenti che la piccola Chouchou, le onde del mare; sognare terre lontane più difficili da esplorare del Bois de Boulogne o dei giardini del Lussemburgo, e dove non si va col secchiello e la bambola; contemplare la neve segnata da orme di passi mentre dal fondo della memoria sale la struggente tristezza dei versi melodiosi di Verlaine:

*Dans l'interminable
Ennui de la plaine
La neige incertaine
Luit comme du sable.*

O i problemi esteriori che battevano all'uscio inesorabili e prepotenti, quei problemi che egli usava chiamare di « economia domestica » e che reclamavano musica per adulti, pensata e scritta per spiriti meno semplici di quello che ospitava la testa gentile di Chouchou.

Ma nonostante queste sollecitazioni che guidavano la sua penna, Debussy si chinò sul mondo incantevole di Chouchou per scoprire che la bianca fatata esistenza dei bambini era inscritta in una dimensione di sentimento che non differiva da quella dei grandi se non per una carica più elementare di umanità, per un senso di serio e di sacro che sembra tenacemente impigliarsi nella loro commedia. E nacquero, nel 1908, la suite per pianoforte *Coin d'enfants*, e, nel 1913, il balletto per bambini, *La Boîte à Joujoux*.

Una figura di bambino Debussy l'aveva disegnata abbastanza prima di quel 1905 che vide nascere Chouchou; e cioè al tempo del *Pelléas et Mélisande*. Ma il piccolo Yniold è un po' troppo mischiato nel pasticcio sentimentale dei grandi (d'altronde per delle ragioni drammatiche validissime) e finisce di giocare soprattutto la parte del minuscolo, ma sensibilissimo veggente, del campanellino d'allarme che lascia intendere come le cose stiano velocemente mettendosi al peggio. E la scena con suo papà Golaud è troppo cattiva e straziante, quando quest'ultimo lo issa a spiare dalla finestra quel che fanno gli amanti Mélisande e Pelléas: è l'innocenza calpestata e sfruttata, che fiuta, come un animale, un disonesto sottinteso e si confonde, si difende e si ribella.

Per contro — quando Yniold è solo nel bosco, dove cerca di liberare un giocattolo incastrato sotto una pietra troppo pesante, e dove osserva un gregge di pecore deviato dal pastore per un sentiero sconosciuto che non è quello della stalla, ma dell'ignoto e della morte — allora un profondissimo senso di candore si leva dalla musica.

Il soffio misterioso dell'infanzia passa in questa pagina che non esprime nessun sentimento preciso, ma un profondo senso di oscura intuizione, di brivido interiore che appena si ripercuote nel colore degli occhi, proprio come le ombre illeggibili che a volte vediamo trascorrere nello sguardo infantile. La ridente innocenza del bambino, che inciampa nelle forze oscure della vita e ristà interdetto e spaventato, ha indotto Debussy a una dizione musicale estremamente semplice: regolata su una pulsazione ritmica che è come il battito accelerato di un piccolo cuore, e irradiante un'aura sacra, come quella che avvolge l'infanzia.

Le musiche destinate alla piccola Chouchou non potevano certo essere intonate in chiave di angoscia; esse sono colme di candore e appena qua e là venate impercettibilmente di qualche pizzico di quella ironia che era uno degli atteggiamenti più familiari di Debussy. Quell'ironia di cui son fitte le sue lettere e che non filtra se non qui, in questa musica tra padre e figlia, fiorita nella confidenziale verità delle pareti domestiche.

Tra una pagina e l'altra delle grandi *Images* per orchestra (che sono sempre in cantiere, sempre qua e là da portare a un fuoco più soddisfacente),

e subito dopo il grande pianismo delle *Images* per pianoforte, ecco che nel 1908 Debussy si applica a comporre la piccola suite per pianoforte dedicata alla bambina. « A ma chère petite Chouchou — si legge sul frontispizio — avec les tendres excuses de son Père pour ce qui va suivre ».

Accennavo poc'anzi alla lezione di semplicità e di naturalezza che emerge come uno dei caratteri fondamentali della musica debussiana. In queste pagine, nate fra i giochi e i pianti della bambina che aveva preso gran posto nella vita di Debussy, tale fenomeno sembra farsi più vivo. Gli stati d'animo sono tanto intensamente messi a fuoco ed espressi, quanto sono rapportati alla dimensione dell'assoluto emotivo che domina l'esistenza infantile. E la scrittura pianistica si semplifica in un gioco elementare di tastiera. Senza tuttavia — si badi — che la musica sia bamboleggiante e la sua scrittura sia pensata per una piccola mano inesperta. Perché *Coin d'enfants* non è affatto una musica che avrebbe dovuto suscitare una qualche attenzione di Chouchou o prender posto sul leggio del pianoforte quando essa avrebbe cominciato a tenere le dita sui tasti. Debussy ha semplicemente disegnato un ritratto in sei pose della bambina, cogliendola nel vivo del suo mondo: con gli amatissimi giocattoli, dietro i vetri della finestra mentre scende la neve, ed anche (*Doctor Gradus ad Parnassum*) alle prese con le prime malinconiche tribolazioni dell'apprendere.

Nel 1913, su una vicenda ideata da André Hellé, Debussy compone il balletto per bambini *La Boîte à Joujoux*. I giocattoli, giacenti nella loro scatola, si animano e vivono una drammatica avventura che, beninteso, finisce serenamente. È la storia di una Bambola, di un Pulcinella e di un Soldato così come si può raccontarla a un bambino, ma soprattutto così come si costruisce nella fantasia di un bambino. E il musicista ha adeguato la propria fantasia creatrice alle dimensioni dell'infantile allucinazione che anima l'inanimato, che muta in vero il fittizio; in un vero assai più violentemente vero di quello in cui si muovono e soffrono i grandi. Non solo, ma per questa fiabesca realtà ha trovato gli accenti più essenziali del proprio linguaggio, tanto più spogli quanto più toccanti e carichi di emozione e di evidenza drammatica.

La destinazione di questa musica era l'orchestra; ma Debussy non lasciò che un abbozzo della partitura che fu portata a termine dopo la sua morte

da André Caplet. Si direbbe tuttavia che la stesura elettiva sia stato il pianoforte, e che, all'atto di metterla in carta, gli sia venuto naturale di non passare mai i limiti del possibile pianistico; addirittura di un possibile pianistico estremamente semplice, estremamente pregnante di significato quanto modesto in abilità manuale.

18. Commiato della musica

Più d'una volta — nella sua polemica antiromantica — Debussy aveva additato nei compositori francesi del Seicento e del Settecento i più autentici maestri e depositari di un gusto che l'Ottocento avrebbe, a suo avviso, fuorviato e a volte anche corrotto col subire e non ricacciare la pesante pressione esercitata dalla musica d'oltre Reno. Questa veduta aveva un debolissimo se non inesistente lembo di vero; poichè non è chi non veda quanto poco fondato sia il presupposto di una corruzione di quella fase della civiltà musicale francese, e quanto illusoria la virtù taumaturgica di uno scegliersi una paternità storica e stilistica scavalcando il ritmo delle generazioni. E nella pratica creativa, cioè nel più autentico manifestarsi del suo spirito, Debussy non si lascia deviare da queste ideologie estetiche. Non solo, ma la sua presa di posizione contro la tradizione e contro la scuola muove in certi casi dal cuore stesso della cittadella avversa: si pensi agli agganci romantici del suo pianismo o a quelli wagneriani della sua armonia.

Egli aveva scritto un giorno a proposito di Rameau: « On peut regretter que la musique française ait suivi, pendant trop longtemps, des chemins qui l'éloignaient perfidement de cette clarté dans l'expression, ce précis et ce ramassé dans la forme, qualités particulières et significatives du génie français »⁽⁶⁶⁾. Se mai questa deviazione ha avuto luogo, è incontestabile che la musica di Debussy è caratterizzata dai segni distintivi che egli ravvisa nella più pura tradizione francese. Ma l'insegnamento di quei lontani maestri si è soprattutto esercitato nel più indiretto dei modi. E nella formazione della sua musica ha un peso di gran lunga maggiore, per esempio, il pianismo di

⁽⁶⁶⁾ CLAUDE DEBUSSY: *Monsieur Croche antidilettante*, Paris, 1926, pag. 107.

derivazione lisztiana dell'*Isle joyeuse* o di *Poissons d'or* che non quello di derivazione clavicembalistica della *Suite Bergamasque* o della suite *Pour le piano*.

Sotto questa luce, e nel duplice gioco delle intenzioni e delle realizzazioni, si configura il suo progetto di comporre una serie di *Sei Sonate* per diversi strumenti. Progetto che sorge nell'estate del 1915 quando Debussy scrive la *Sonata* per violoncello e pianoforte e la *Sonata* per flauto, viola e arpa. La terza *Sonata* delle sei previste, per violino e pianoforte, venne due anni dopo e fu la sua ultima composizione.

Al vecchio ideale di allacciarsi agli antichi maestri della musica francese si aggiunge uno spunto di bruciante attualità: la guerra. E il nazionalismo estetico di Debussy, che fino a questo momento aveva covato in modo piuttosto attenuato, si manifesta nella forma più scoperta cui egli si sia lasciato indurre. Ma anche qui la presa di posizione è più formale che sostanziale e sembra soprattutto ridursi al frontispizio dell'opera, cui il musicista teneva moltissimo e che è molto esplicito, almeno come affermazione ideologica. Esso suona così: «*Six Sonates, pour divers instruments, composées par Claude Debussy, musicien français*».

Per il resto non ci è dato di trovare altro se non la testimonianza di quella che, nei suoi ultimi anni di vita, si è venuta configurando la sua vena musicale: più asciutta e di una malinconia più severa, una malinconia che dà, a tratti, nella tristezza gelida che attraversa come una lama il tempo della sua precipitante malattia.

Il programmatico frontispizio, nato insieme alla prima *Sonata*, per violoncello e pianoforte, si riflette parzialmente in quest'opera che reca qualche tratto di scrittura e qualche figurazione melodica non immemori di antichi profili. Ma sono gli antichi profili che egli aveva familiari sul principio di quell'estate del 1915 quando lavorava all'edizione francese delle *Sonate* per violino e cembalo di Bach. E questo è un atteggiarsi della penna che può venir naturale dopo una convivenza alquanto insistita con un determinato mondo di gusto. La *Sonata* per violoncello e pianoforte rimane comunque la più *francese* delle tre, nel senso alluso dal frontispizio generale.

La seconda *Sonata*, per flauto, viola e arpa, è terminata in abbozzo verso la metà del settembre 1915 e redatta nella sua stesura definitiva nei mesi

successivi di quell'anno. Quest'opera testimonia l'ultimo sereno incontro di Debussy con la musica. Composta agli sgoccioli dell'ultima feconda tregua concessagli dalla malattia, durante la quale nel giro di sessanta giorni aveva febbrilmente composto i *Dodici studi* per pianoforte, ha una gentile, malinconica grazia che a lui stesso non sfugge. « Mes dernières nuits avaient été charmantes — egli scrive a Jacques Durand. — J'avais terminé l'esquisse de la Sonate pour flûte, hautbois (che fu poi sostituito dalla viola) et harpe, toute la vie actuelle était bien loin! Les périodes harmonieuses se déroulaient, oubliées des tumultes si proches: enfin, c'était si beau que je dois presque m'en excuser »⁽⁸⁷⁾. Il ricordo di quelle giornate di pacifico lavoro creativo non svanisce, e ritorna, dopo un anno, nelle lettere a Robert Godet. È venuto l'intervento chirurgico, sono venute le applicazioni di radium, le quotidiane pietose bugie della moglie e degli amici, e il quasi ininterrotto tristissimo vuoto intellettuale che lo angoscia. Scrive a Godet nel dicembre del 1916: « Il ne m'appartient pas de vous parler de la musique de la Sonate... Je le pourrais sans rougir car elle est d'un Debussy que je ne connais plus!... c'est affreusement mélancolique, et je ne sais pas si on doit en rire ou pleurer. Peut-être les deux? »⁽⁸⁸⁾. Poco tempo prima, a proposito di questa *Sonata* aveva detto: « Elle appartient à cette époque où je savais encore la musique. Elle se souvient même d'un très ancien Claude Debussy, celui des *Nocturnes*, il me semble »⁽⁸⁹⁾.

È vero: e se non proprio i *Notturmi*, il tempo almeno dei *Notturmi*; e più esattamente le musiche per due flauti, due arpe e celesta che accompagnarono nel 1901 una dizione sceneggiata di dieci canzoni di Bilitis e che nel 1914 erano divenute le *Six épigraphes antiques* per pianoforte a quattro mani.

Il terribile inverno 1916-17 è venuto, più duro di quello che seguirà l'anno dopo: perchè l'anno dopo egli sarà meno vivo, meno aggrappato all'esistenza e ai suoi problemi, meno disperato che la musica lo abbia abbandonato. E con l'inverno anche l'ultimo suo accanito scontro con la musica; più precisamente col *Finale* della *Sonata per violino e pianoforte*. Debussy si

(87) JACQUES DURAND: *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, Paris, 1927, pag. 154.

(88) CLAUDE DEBUSSY: *Lettres à deux amis*, Paris, 1942, pag. 164.

(89) CLAUDE DEBUSSY: op. cit., pag. 157.

era spesso trascinato dietro per dei lunghi mesi certe pagine di cui non era soddisfatto; ma non mai nel modo estenuante di cui la corrispondenza con Jacques Durand registra le tappe. Ora è un rifacimento integrale; ora sono due misure parassite che compromettono l'intero lavoro fino a che non vengono individuate ed eliminate; ora è il solito mortificante improvviso isterilirsi delle sue facoltà: « Dès ce matin, je me suis remis au *Final*... Permettez-moi de ne pas en dire plus long. Notre époque nous a appris que ce n'est pas avec des phrases que l'on remplace les *munitions* »⁽⁷⁰⁾.

Questa triste cronaca della nascita difficilissima della *Sonata* sarebbe fuori luogo qui e meglio collocata in uno schizzo biografico di Debussy, se non valesse — per una parte almeno — a renderci ragione della musicalità affilata, esasperata e penetrante di quest'opera. L'estrema concentrazione cui il musicista seppe costringersi, l'accanimento con cui si impegnò sono filtrati nella musica e le hanno conferito un'allucinata febbricitante lucidità, un fascino scarnito e essenziale.

⁽⁷⁰⁾ Lettera a Jacques Durand del 26 marzo 1917 in *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, Paris, 1927, pag. 178.

pour la collection particulière de P. M.
et pour la remercier de la meilleure

des collaborations: ses petites oreilles
attentives écoutantes, sa patiente tendresse

Douze Études
pour le piano.

son mari
Claude Debussy

(Pourville - Été 1915.)

Manoscritto dello *Studio* "Pour les sixtes", dedicato a Emma Debussy
(questa versione contiene alcune lievi differenze rispetto a quella definitiva)

"pour la collection particulière de P.[etite] M.[ienne] et pour la remercier de la meilleure des collabo-
rations: ses petites oreilles attentives écoutantes, sa patiente tendresse. Son mari, Claude Debussy.
(Pourville. Été 1915)".

Traité modéré

p avec sustain

The first system of handwritten musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes several measures of music with notes, rests, and dynamic markings. The word "Traité modéré" is written above the first staff, and "*p* avec sustain" is written below the first staff.

The second system of handwritten musical notation consists of two staves. The notation is more complex, featuring many beamed notes and slurs. There are some markings that look like "rit." and "cresc." written above the staff. The music continues with various rhythmic patterns and dynamics.

The third system of handwritten musical notation consists of two staves. The notation continues with similar complexity to the second system, featuring many beamed notes and slurs. The music appears to be developing further in terms of melody and harmony.

The fourth system of handwritten musical notation consists of two staves. This system features very dense rhythmic textures with many beamed notes and slurs, suggesting a more technically demanding passage. The notation is highly detailed and complex.

The fifth system of handwritten musical notation consists of two staves. The notation concludes the piece with various musical elements, including notes, rests, and dynamic markings. The music appears to be coming to a close.

(3)

Handwritten musical notation system 1, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests, and is divided into three measures labeled (11), (12), and (13). The lower staff contains a bass line with notes and rests. A double bar line is present after measure 13.

Handwritten musical notation system 2, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a bass line with notes and rests.

Handwritten musical notation system 3, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests, including some complex rhythmic patterns. The lower staff contains a bass line with notes and rests. A double bar line is present.

Handwritten musical notation system 4, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests, including some complex rhythmic patterns. The lower staff contains a bass line with notes and rests. A double bar line is present.

Handwritten musical notation system 5, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a bass line with notes and rests. A double bar line is present.

pour toi, petite Mienne, cette "étude", en
attendant les autres et pour me souhaiter
mon anniversaire... n'es-tu pas, mon seul bien
terrestre et la beauté de ma vie morale.
Ton
Claude Debussy.

22. août - 1915.

"pour toi, Petite Mienne, cette "étude", en attendant les autres et pour me souhaiter mon anniversaire...
n'es-tu pas mon seul bien terrestre et la beauté de ma vie morale. Ton Claude Debussy.
22 Août 1915".

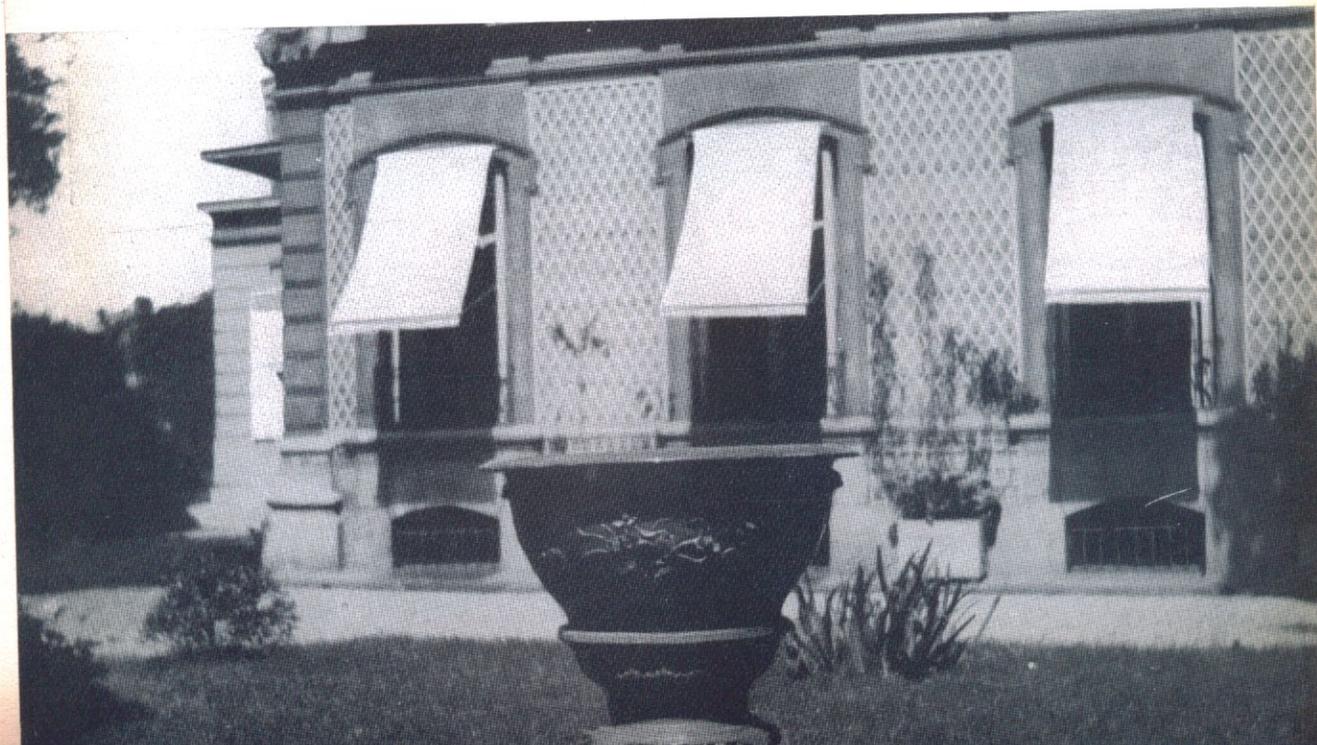


9. Claude Debussy con i genitori nel giardino della sua casa a Parigi, Square du Bois de Boulogne (1910)



10. La casa a Saint-Germain-en-Laye dove Debussy è nato (1862)

11. La casa allo Square du Bois de Boulogne dove Debussy è morto (1918)



PROSPETTO CRONOLOGICO DELLA VITA E DELLE OPERE DI CLAUDE DEBUSSY ⁽¹⁾

di

Alberto Mantelli

1862 22 agosto: Achille-Claude Debussy nasce a Saint-Germain-en-Laye (28, Rue au Pain) da Manuel-Achille Debussy e da Victorine-Josephine-Sophie Manouri. I genitori sono proprietari di un piccolo negozio di porcellane.

1864 31 luglio: è battezzato. Padrino: Achille Arosa, banchiere, uomo colto, amatore d'arte che aveva casa a Parigi e a Cannes (un gruppo di quadri di sua proprietà — comprendente opere di Corot, Delacroix, Daubigny, Jongkind, Sisley, Pissarro — fu

⁽¹⁾ Le notizie e le citazioni comprese nel presente prospetto cronologico sono tratte dalle seguenti fonti: CL. DEBUSSY: *Monsieur Croche antidilettante*, Paris, 1926. - J. DURAND: *Lettres de Cl. D. à son éditeur*, Paris, 1927. *Correspondance de Cl. D. et P. J. Toulet*, Paris, 1929. - CL. DEBUSSY: *Lettres à deux amis* (R. Godet et G. Jean-Aubry), Paris, 1942. - H. BORGEAUD: *Cl. D. et Pierre Louys, correspondance*, Paris, 1945. - G. TOSI: *Debussy et D'Annunzio, correspondance*, Paris, 1948. - E. LOCKSPEISER: *Lettres inédites de Cl. D. à A. Caplet*, Monaco, 1957. - P. VALLÉRY-RADOT: *Lettres de Cl. D. à sa femme Emma*, Paris, 1957.

I. STRAWINSKI: *Cronache della mia vita* (trad. it.), Milano, 1947. - E. LOCKSPEISER: *Debussy*, London, 1936. - R. PAOLI: *Debussy*, Firenze, 1940. - R. PETER: *Cl. Debussy*, Paris, 1944. - G. FERCHAULT: *Cl. Debussy*, Paris, 1948. - M. EMMANUEL: *Pelléas et Mélisande*, Paris, 1950 (1^a ed. 1933). - G. et D. E. INGHELBRECHT, *Cl. Debussy*, Paris, 1953. - V. I. SEROFF, *Debussy*, London, 1957. - L. VALLAS, *Debussy et son temps*, Paris, 1958 (1^a ed. 1932).

La Revue Musicale, *Numéro spécial consacré à Cl. D.*, Paris, 1920. - La Revue Musicale, *La jeunesse de Cl. D.*, Paris, 1926.

venduto a un'asta dell'Hôtel Druot il 6 maggio 1891). Madrina: Octavie de la Ferronière (pseudonimo di Mme Roustan, nata Debussy, zia paterna di Achille-Claude) che conviveva allora col banchiere Arosa e con lui rimase fino al 1872, quando egli si sposò.

I Debussy vendono il negozio di porcelane e si trasferiscono prima a Clichy e poco dopo a Parigi (59 bis, Rue Pigalle). Il padre trova un modesto posto di impiegato presso la Compagnia Fives-Lille.

1868 Debussy ha sei anni. La zia (e madrina) lo tiene spesso con sé a Cannes nella casa di Arosa. « Mes souvenirs de cet endroit remontent à l'époque où j'avais six ans. Je me rappelle le chemin de fer passant devant la maison et la mer au fond de l'horizon, ce qui faisait croire, à certains moments, que le chemin de fer sortait de la mer, ou y entrait (à votre choix). Puis, aussi, la route d'Antibes, où il y avait tant de roses que, de ma vie, je n'en ai plus jamais vu autant à la fois... » (a Jacques Durand, 24 marzo 1908).

1869 Prende le prime lezioni di pianoforte, a Cannes, da un vecchio insegnante italiano, certo Cerutti.

1871 Inizia lo studio regolare del pianoforte con Madame Marie Mauté de Fleurville, allieva di Chopin e donna di grande talento. Verlaine che era divenuto proprio in quel tempo suo genero, avendo sposato (giugno 1870) la figlia Mathilde, scrisse di lei: « C'est une âme charmante, artiste d'instinct et de talent, musicienne excel-

lente et de goût exquis qu'elle était, et intelligente... ». Debussy la ricorderà verso la fine della sua vita: « Il est regrettable que Madame Mauté de Fleurville, à laquelle je dois le peu que je sais de piano, soit morte. Elle savait beaucoup de choses sur Chopin » (a Jacques Durand, 27 gennaio 1915).

1872 Ottobre: si presenta all'esame di ammissione al Conservatorio di Parigi.

22 ottobre: la giuria lo ammette.

25 ottobre: entra nella classe di pianoforte di Antoine Marmontel.

7 novembre: entra nella classe di solfeggio di Albert Lavignac.

1876 Gennaio: primo concerto pubblico come accompagnatore della cantante Léontine Mendès. In questo concerto partecipa anche all'esecuzione di un *Trio* di Haydn. « Il a fallu à MM. Mansart et Samary toute leur science hors ligne pour le rattraper dans le *Trio* de Haydn où il s'est emporté avec une furie charmante; il n'a pas quatorze ans » (cronaca di un quotidiano).

Compone una melodia per canto e pianoforte: *Nuit d'étoiles* su parole di Théodore de Banville, che pubblicherà nel 1882.

1877 24 novembre: entra nella classe di armonia di Emile Durand.

1878

Nuit d'étoiles (Théodore de Banville), per voce e pianoforte.

Beau soir (Paul Bourget), per voce e pianoforte.

Fleurs de blés (André Girod), per voce e pianoforte.

1879 Giugno: si presenta al Concorso pubblico (pezzo d'obbligo: *Allegro da concerto* di Chopin) e non consegue alcun premio. « Debussy semble faire des progrès à reculons... » (*Revue et gazette musicale*).

Estate: è ospite della signora Pelouze-Wilson nel Castello di Chenonceaux, in qualità di pianista privato.

Autunno: entra nella classe di accompagnamento al pianoforte, tenuta da Auguste Bazille.

1880 Estate: è ospite della Signora Nadejda Filaretovna von Meck in qualità di pianista (egli doveva: insegnare il pianoforte ai ragazzi von Meck, suonare a quattro mani con la signora, suonare in trio col violinista Pakhulsky e col violoncellista Danilscenko). Trascorre l'estate, seguendo gli spostamenti della famiglia von Meck, a Interlaken, a Arcachon, a Fiesole e a Venezia.

Settembre: durante il soggiorno a Fiesole compone un *Trio in sol* per pianoforte, violino e violoncello recante questa dedica: « Beaucoup de notes accompagnées de beaucoup d'amitiés. Offert par l'auteur à son professeur M. Emile Durand ».

Fine ottobre: rientra a Parigi. Dà qualche lezione di pianoforte e lavora come pianista accompagnatore presso la scuola di canto della signora Moreau-Santi. Qui conosce la signora Vasnier, moglie di un noto e stimato architetto e buona cantante. Comincia a frequentare con assiduità la casa dei Vasnier.

« **C'était un grand garçon imberbe, aux**

Danse bohémienne, per pianoforte (pubblicata nel 1935).

Voici que le printemps (Paul Bourget), per voce e pianoforte.

Paysage sentimental (Paul Bourget) per voce e pianoforte.

traits accentués, avec d'épais cheveux noirs bouclés qu'il portait aplatis sur le front; mais lorsque à la fin de la journée il était décoiffé (ce qui lui allait beaucoup mieux), il avait, au dire de mes parents, un type original de Florentin du moyen âge... Je le revois dans ce petit salon du cinquième de la rue Constantinople, où il a composé la plus grande partie de ce qu'il fit pendant cinq années. Il y venait presque tous les soirs, souvent aussi l'après-midi, laissant les pages commencées qui, dès qu'il arrivait, prenaient leur place sur une petite table. Il composait au piano... D'autres fois, il composait en marchant. Il improvisait en chantonnant, avec son éternel bout de cigarette à la bouche, en roulant entre ses doigts papier et tabac; puis, quand il avait trouvé, il écrivait». Così raccontò più tardi Marguerite, figlia dei Vasnier. Nell'appartamento parigino di Rue Constantinople e nella casa di campagna a Ville-d'Avray, Debussy trascorre molta parte del suo tempo e trova nel signor Vasnier una aperta ed equilibrata guida alla propria formazione culturale (Debussy non ebbe alcuna educazione scolastica).

24 dicembre: entra nella classe di composizione di Ernest Guiraud.

1881 31 gennaio: « Intelligent, il promet un compositeur » (annotazione di Ernest Guiraud dopo la prima prova d'esame).

Luglio: raggiunge a Mosca la signora von Meck presso la quale trascorre l'estate. « Parisien jusqu'au bout des doigts...

Rondel chinois, per voce e pianoforte.

Vrai gamin de Paris, spirituel comme pas un et qui excelle dans les imitations; il vous imite Gounod et Ambroise Thomas à la perfection; c'en est à mourir de rire. Il a bon caractère; tout lui plaît et il nous divertit infiniment. Bref, un charmant garçon » (Mme von Meck).

1882 11 gennaio: « Intelligent, mais il a besoin d'être bridé; est revenu de voyage assez tard et n'a pu encore beaucoup travailler cette année » (Ernest Guiraud).

Maggio: partecipa alla prova preliminare del *Prix de Rome*. Per l'esame, compone una fuga su soggetto di Gounod e un coro per voci femminili e orchestra, *Printemps*, su parole del Conte di Ségur. Risultato negativo. Quest'ultima composizione non è da confondere col coro a quattro voci, *Le printemps*, composto nel 1884, né con la suite sinfonica *Printemps*, composta nel 1887.

Luglio: consegue il secondo premio di contrappunto e fuga. Anche quest'anno raggiunge la signora von Meck in Russia.

Autunno: segue i von Meck a Vienna, dove, forse, ascolta il *Tristano* diretto da Hans Richter. A Vienna chiede alla signora von Meck la mano della figlia Sonia. La madre, che aveva altri progetti per Sonia che sposarla a Debussy, affretta il ritorno di questi a Parigi. Durante il soggiorno presso i von Meck è probabile che abbia composto (stesura per pianoforte a quattro mani) la *Sinfonia in si minore*, ritrovata a Mosca nel 1925 e di cui fu più tardi pubblicato il finale.

Fêtes galantes (Paul Verlaine), per voce e pianoforte: *Pantomime, En sourdine, Mandoline, Clair de lune, Fantoches*. (Prima versione).

Pierrot (Théodore de Banville), per voce e pianoforte.

Rondeau (Alfred de Musset), per voce e pianoforte.

« **Flots, palmes, sables** » (Armand Renaud), per voce e pianoforte.

Le Triomphe de Bacchus, divertimento per orchestra (è rimasto un abbozzo per pianoforte a quattro mani, completato e pubblicato da M. F. Gaillard nel 1928).

Printemps (Comte de Ségur), coro per voci femminili e orchestra (pubblicato nel 1928 sotto il titolo *Salut, Printemps*, per coro femminile e pianoforte).

Debussy dà per la prima volta alle stampe una sua composizione: *Nuit d'étoiles*, melodia per voce e pianoforte su una poesia di Théodore de Banville, scritta nel 1876.

- 1883** Maggio: partecipa alla prova preliminare del Prix de Rome con una *Fuga* e con *Invocation* per coro maschile e orchestra su testo di Lamartine. Risulta classificato al quarto posto e ammesso alla prova finale.

22 giugno: concorre con la cantata *Le Gladiateur* ed è classificato « *premier second grand prix* ».

Inverno: è di quest'epoca l'allocuzione tenuta da Debussy ai suoi compagni di classe mentre aspettavano che arrivasse il loro maestro Ernest Guiraud: « Foule ahurie! Etes-vous incapables d'entendre des accords sans réclamer leur état civil et leur feuille de route? D'où viennent-ils? Où vont-ils? ». (Ma simili enunciazioni non trovano ancora riscontro nei lavori che Debussy veniva scrivendo; per quanto si debba tener conto che si trattava di composizioni volte ad uno scopo ben preciso: far leva sulla severa mentalità scolastica dei commissari preposti al concorso del *Prix de Rome*, che fin dall'anno prima egli si era stabilito come meta accademica da conseguire).

- 1884** Succede a Paul Vidal come accompagnatore alla Società « La Concordia » presieduta da Charles Gounod. Gounod assiste alle prove del sabato di questa società di dilettanti, conosce Debussy. « C'est là qu'il connut Debussy. Il l'appréciait, il aimait

Le Gladiateur (Emile Moreau), cantata.

Invocation (Lamartine), per coro maschile e orchestra.

L'Enfant prodigue (Edouard Guinand), scena lirica per soli e orchestra.

Apparition (Stéphane Mallarmé), per voce e pianoforte.

Chanson espagnole, duetto per voci e pianoforte.

à lui parler longuement et déclarait ouvertement son estime pour le jeune homme » (D. E. Inghelbrecht).

19 gennaio: prima esecuzione all'Opéra Comique di *Manon* di Massenet.

Febbraio: prima esecuzione in Francia (1ª assoluta il 19 dicembre 1881 a Bruxelles) di *Hérodiade* di Massenet.

Maggio-giugno: si classifica al quarto posto all'esame preliminare del *Prix de Rome* con una *Fuga* su soggetto di Massenet e con *Printemps*, coro a 4 voci su testo di Jules Barbier.

27 giugno: vince il *Prix de Rome* con la cantata *L'Enfant prodigue* (22 voti favorevoli su 28 votanti).

« M. Debussy, le héros du concours, est un musicien appelé à faire dire de lui beaucoup de bien... et de mal donc! En tout cas, c'est le plus *vivant* des concurrents de cette année et de beaucoup d'autres. Dès les premières mesures de sa partition, on sent la main d'un résolu et une nature personnelle » (Charles Darcours in *Le Figaro*, 1º luglio 1884).

« Dans la musique de M. Debussy on remarque une recherche parfois excessive d'effets harmoniques, l'horreur de la vulgarité, la liberté de la forme, des récitatifs, des phrases mélodiques, des périodes régulières, mais aussi des phrases qui ne sont ni de la déclamation ni même de la pure mélodie » (Johannès Weber, in *Le Temps*, 21 ottobre 1884).

« La meilleure impression que je reçus du *Prix de Rome* fut indépendante de celui-ci... C'était sur le Pont des Arts où

Romance (Paul Bourget), per voce e pianoforte.

Le Printemps (Jules Barbier), per coro a cappella.

j'attendais le résultat du concours en contemplant l'évolution charmante des bateaux-mouches sur la Seine. J'étais sans fièvre, ayant oublié toute émotion trop spécialement romaine, tellement la jolie lumière du soleil jouant à travers les courbes de l'eau avait ce charme attirant qui retient sur les ponts, pendant des longues heures, les délicieux badauds que l'Europe nous envie. Tout à coup quelqu'un me frappa sur l'épaule et dit d'une voix haletante: " Vous avez le prix!... ". Que l'on me croie ou non, je puis néanmoins affirmer que toute ma joie tomba! Je vis nettement les ennuis, le tracas qu'apporte fatalement le moindre titre officiel. Au surplus, je sentis que je n'étais plus libre » (C. Debussy, in *Gil Blas*, 10 giugno 1903).

Riunisce in un fascicolo manoscritto un gruppo di cinque melodie dalle *Fêtes galantes* di Verlaine (tre delle quali egli riscriverà e pubblicherà nel 1891), *Chanson espagnole*, *Rondel chinois*, e sette melodie su versi di Paul Bourget; questo fascicolo, intitolato *Chansons*, porta la seguente dedica: « A Madame Vasnier, ces chansons qui n'ont jamais vécu que par elle, et qui perdront leur grâce charmeresse si jamais plus elles ne passent par sa bouche de fée mélodieuse ».

1885 27 gennaio: Debussy parte per Roma, dove, secondo il regolamento del *Prix de Rome*, egli dovrebbe trascorrere tre anni presso la Villa Medici. « M'y voilà dans cette abominable Villa, et je vous assure que ma première impression n'est pas bonne... A part une ou deux exceptions,

il est difficile de causer, et je ne peux m'empêcher de rapprocher de ces causeries banales nos bonnes et belles causeries qui m'ont tant servi et ouvert l'esprit sur bien des choses » (al signor Vasnier, marzo 1885).

Fine aprile: breve viaggio a Parigi: è documentato da una ricevuta di due lire e dieci centesimi della dogana italiana di Modane per importazione di un pacchetto di tabacco.

Lavora alla composizione che, secondo la consuetudine del *Prix de Rome*, egli deve scrivere durante il soggiorno alla Villa Medici. Rinuncia ad una progettata e già cominciata *Zuleïma*, cantata il cui testo è tratto dall'*Almanzor* di Heine e lavora a una *Diane au bois* su testo di Théodor de Banville. « Il me semble qu'il me faut profiter de la seule chose que la Villa a de bon, c'est-à-dire de la liberté entière de travailler pour faire une chose originale et ne pas toujours retomber dans les mêmes chemins » (al signor Vasnier, 4 giugno 1885).

Novembre: riferisce al signor Vasnier la grande impressione che suscita in lui l'ascoltare nelle chiese di Roma le opere dei maestri della polifonia vocale del Rinascimento: « Voilà les seules heures où le monsieur à sensations musicales s'est un peu reveillé en moi ».

1886 Aprile: gita a Parigi di dove non vorrebbe più tornare a Roma. Ma cede ai consigli del signor Vasnier e rientra alla Villa Medici.

Zuleïma (Georges Boyer), ode sinfonica (opera perduta).

Ottobre: lavora con difficoltà a *Diane au bois*: « J'ai du reste entrepris un travail peut-être au-dessus de mes forces, cela n'ayant pas de précédent, je me trouve dans l'obligation d'inventer de nouvelles formes » (al signor Vasnier, 19 ottobre 1886).

Successivamente, abbandona *Diane au bois* e invia a Parigi *Zuleïma* che qualifica « ode symphonique ».

Ascolta Liszt suonare il pianoforte, forse in casa di Giovanni Sgambati. Molto più tardi — scrivendo a Jacques Durand (1° settembre 1915) — ricorderà la tecnica lisztiana del pedale: « ...cet art de faire la pédale une sorte de respiration, que j'avais observé chez Liszt, quand il me fut donné de l'entendre, étant à Rome ».

31 dicembre: compare sul *Journal officiel* un duro giudizio su *Zuleïma*. « M. Debussy semble aujourd'hui tourmenté du désir de faire du bizarre, de l'incompréhensible, de l'inextricable... L'Académie veut espérer que le temps et l'expérience apporteront, dans les idées et les œuvres de M. Debussy, de salutaires modifications ».

Xavier Leroux, *Prix de Rome 1886* per la musica, ha lasciato questo ritratto di Debussy così come egli lo conobbe a Roma: « Il était un volontaire, sachant parfaitement ce qu'il voulait. Il était capable des plus fidèles, des plus affectueux attachements. Très sensible, très émotif, gai et plein d'entrain. Incapable de dissimulation, tout se reflétait sur son masque, ses joies, ses moindres chagrins. Incapable également de garder

ces derniers pour lui, il éprouvait un besoin impérieux de s'en épancher dans un cœur ami. Prodigue à l'excès, sachant difficilement résister à un désir, à une tentation. Humeur assez changeante. Câlin comme les félins, avec des brusques emportements comme eux ».

1887 Febbraio: compone *Printemps*, il secondo lavoro scritto durante il suo soggiorno a Villa Medici a Roma.

Alla fine di febbraio lascia Roma e rientra a Parigi, interrompendo dopo due anni e un mese (era partito da Parigi il 27 gennaio 1885) e rinunciando pertanto a un anno di soggiorno romano. Pochi giorni prima di partire, scrive al signor Vasnier per annunciargli la decisione irrevocabile di tornare a Parigi: « ...je pars samedi et arriverais à Paris lundi matin. Monsieur, ne soyez pas trop sévère avec moi. Je n'aurais plus que votre amitié. Laissez-la moi encore un peu, j'en ai tant besoin ».

Dicembre: appare sul *Journal officiel* il giudizio dell'Accademia delle Belle Arti su *Printemps*: « ...Il serait fort à désirer qu'il se mit en garde contre cet impressionnisme vague, qui est un des plus dangereux ennemis de la vérité dans les œuvres d'art. Le premier mouvement du morceau symphonique de M. Debussy est une sorte de prélude *adagio*, d'une rêverie et d'une recherche qu'aboutissent à la confusion. Le second mouvement est une transformation bizarre et incohérente du premier, que les combinaisons du rythme rendaient du moins un peu plus clair et plus appré-

Printemps, suite sinfonica per orchestra e coro (la partitura non fu scritta o fu distrutta in un incendio, secondo la versione data da Debussy all'Académie des Beaux Arts; sulla scorta della riduzione a quattro mani, Henri Busser, nel 1913, ne redasse una versione per sola orchestra).

ciabile. L'Académie attend et espère mieux d'un musicien aussi bien doué que l'est M. Debussy ».

« Le front, ce front puissant de faune, d'un profil si étrange, buté en avant comme une proue de navire, l'œil brun, très couvert sous les sourcils froncés, fixant obstinément droit devant lui, très loin, un point imaginaire, pendant que de l'index, d'un geste qui lui était familier, il faisait tomber la cendre de sa cigarette. Ainsi qu'il arrive fréquemment à ceux qui ne se satisfont pas de lieux communs et pensent par eux-mêmes, sa parole était hésitante et s'exprimait d'ordinaire d'une voix légèrement zézayante, en petites phrases hachées et suspendues, en monosyllabes parfois, s'énervant à chercher le mot assez souple pour rendre la nuance d'une impression, d'un point de vue. Avec sa chevelure sombre, son nez sensuel et son visage pâle qu'encadrait un léger collier de barbe, Debussy à cette époque faisait penser à un de ces nobles portraits qu'a peint le Titien, et volontier on l'eût imaginé dans le décor fastueux de quelque palais de Venise » (Raimond Bonheur).

1888 Finisce la composizione della *Damoiselle Elue* che dovrà costituire il suo terzo invio nella sua qualità di titolare del Prix de Rome.

I suoi rapporti con la famiglia Vasnier si vanno attenuando.

Estate: viaggio a Bayreuth dove ascolta il *Parsifal* e i *Maestri cantori*.

Ariettes oubliées (Paul Verlaine), per voce e pianoforte: 1. *C'est l'extase*; 2. *Il pleure dans mon cœur*; 3. *L'ombre des arbres*; 4. *Chevaux de de bois*; 5. *Green*.

La Damoiselle Elue (Dante Gabriele Rossetti), poema lirico per soli, coro e orchestra.

1889 8 gennaio: entra a far parte della Société Nationale de Musique.

29 gennaio: rapporto dell'Académie des Beaux Arts sul *Journal officiel* relativo alla *Damoiselle Elue*: «...la musique n'est denouée ni de poésie ni de charme, quoi qu'elle ressente encore de ces tendances systématiques au vague dans l'expression et dans les formes que l'Académie avait eu déjà l'occasion de reprocher au compositeur. Ici, toutefois, ses inclinations et ses procédés s'accusent avec plus de reserves et semblent, jusqu'à un certain point, justifiées par la nature même et le caractère indéterminé du sujet».

Aprile: predispone la pubblicazione dei *Cinq Poèmes de Baudelaire* in edizione a tiratura limitata (150 copie, di cui 50 su carta Olanda) e per sottoscrizione (quota 12 franchi), che uscirà l'anno dopo.

2 aprile: « Si les 12 francs vous gênaient, enivrez vous avec du vin, de la bière ou tout autre liqueur: sinon envoyez-les à M. Choisnel, 17, Rue de la Rochefoucauld, qui est le coffre-fort dans cette histoire, mes tiroirs résistant mal aux tentations » (lettera a Robert Godet, 2 aprile 1889).

Maurice Mæterlinck pubblica il suo primo dramma, *La Princesse Maleine*; Debussy, molto probabilmente lo legge, e si propone di metterlo in musica.

Estate: secondo viaggio a Bayreuth dove ascolta il *Parsifal*, i *Maestri Cantori* e il *Tristano*.

Deux arabesques, per pianoforte.

Cinq Poèmes de Baudelaire (per voce e pianoforte): 1. *Le balcon* (1888); 2. *Harmonie du soir* (1889); 3. *Le jet d'eau* (1889); 4. *Recueillement* (?); 5. *La mort des amants* (1887).

Petite Suite, per pianoforte a quattro mani: 1. *En bateau*; 2. *Cortège*; 3. *Muet*; 4. *Ballet*.

All'Esposizione Universale si interessa molto vivamente del teatro annamita e delle orchestre giavanesi.

Ottobre: colloqui con Ernest Guiraud, trascritti da Maurice Emmanuel che vi assiste, intorno a quelle che egli intravede dovrebbero essere le caratteristiche di un proprio teatro musicale. Non è da escludere che le sue affermazioni (precursori di tre anni il suo primo contatto col *Pelléas et Mélisande*) siano parzialmente determinate dalla lettura della *Princesse Maleine*.

14 ottobre: « Je suis pris par un arrangement sur *Etienne Marcel* du si musicien Saint-Saëns. C'est dur! Le pain quotidien! » (a Robert Godet).

1890 Finisce la composizione della *Fantasia* per pianoforte e orchestra, cominciata l'anno prima. Alla vigilia dell'esecuzione (il 20 aprile 1890), che doveva avvenire sotto la direzione di Vincent D'Indy, Debussy sottrae personalmente le parti d'orchestra dai leggii della Sala Erard. D'Indy, viste le difficoltà dei pezzi in programma, aveva deciso di eseguire solo la prima parte della *Fantasia*. Fatto scomparire il materiale d'orchestra, Debussy scrive a D'Indy: « En réfléchissant il eut mieux fallu une exécution suffisante des trois morceaux qu'une exécution satisfaisante du premier obtenue, grâce à vous ». Debussy dopo quell'incidente ritirò il lavoro e non ne autorizzò mai l'esecuzione, che ebbe luogo solo dopo la sua morte il 20 novembre 1920.

Conflitto con l'Académie des Beaux Arts a seguito del quale non ha luogo il con-

Fantaisie, per pianoforte e orchestra.

La Belle au bois dormant (Vincent Hyspa), per voce e pianoforte.

Rêverie, per pianoforte.

Ballade, per pianoforte (titolo originario: *Ballade slave*).

Danse, per pianoforte (titolo originario: *Tarantelle styrienne*).

Valse romantique, per pianoforte.

Nocturne, per pianoforte.

Suite Bergamasque, per pianoforte:
1. *Prélude*; 2. *Menuet*; 3. *Clair de lune*; 4. *Passepied*.

certo dedicato alle composizioni di Debussy nella sua qualità di vincitore del *Prix de Rome*. Di questo conflitto furono date varie versioni: 1) irrigidimento di Debussy perché l'Accademia avrebbe rifiutato di fare eseguire *Printemps*, da essa sfavorevolmente giudicato nel 1887; 2) rifiuto di Debussy di comporre un'*Ouverture* per l'occasione; 3) rifiuto di Debussy di partecipare alla cerimonia ufficiale della distribuzione dei premi.

Componne la *Suite Bergamasque* per pianoforte, ripresa e ritoccata nel 1905 quando fu pubblicata. (« Vous la donner telle quelle serait fou et inutile », scriverà allora all'editore Fromont).

Aprile: inizia la composizione di *Rodrigue et Chimène* opera in tre atti su libretto di Catulle Mendès.

Frequenta la « Librairie de l'Art Indépendant » al numero 9 della Chaussée d'Antin, gestita dal libraio-editore Edmond Bailly, dove si incontrano Huysmans, Viller de l'Isle Adam, Mallarmé, Gide, de Régnier, Viélé Griffin, Louys, Claudel, Fort. Così – in questo ambiente – lo ritrae Henri de Régnier:

« ... Il entrant de son pas pesant et feutré. Je revois ce corps mou et nonchalant, ce visage d'une pâleur mate, ces yeux noirs et vifs aux paupières lourdes, ce front énorme singulièrement bossué sur lequel il ramenait une longue mèche crépue; cet aspect à la fois félin et tzigane, ardent et concentré. On causait. Debussy écoutait, feuilletait un livre, examinait une gravure. Il aimait

les livres, les bibelots, mais il en revenait toujours à la musique, parlant peu de lui-même, mais jugeant avec sévérité ses confrères. Il n'épargnait guère que Vincent d'Indy et Ernest Chausson. De ses conversations, je ne me rappelle rien de bien saillant: il tenait des propos d'être intelligent. Il intéressait, en conservant toujours quelque chose de distant, d'évasif... ».

1891 Febbraio: dopo il rientro da Roma (1887) e l'allentamento dei rapporti con la famiglia Vasnier, Debussy aveva allacciato una relazione amorosa con una donna della quale non si conosce con certezza l'identità (Léon Vallas suppone si tratti della prima dedicataria delle *Chansons de Bilitis*, Mme Alice Peter, cognata del suo amico René Peter). In questo momento avviene la rottura con questa donna. « Je suis encore très désespéré; la fin tristement inattendue de cette histoire dont je vous avais parlé; fin banale, avec des anecdotes, des mots qu'il n'aurait jamais fallu dire... J'ai laissé beaucoup de moi, accroché à ces ronces, et serai longtemps à me remettre à la culture personnelle de l'art qui guérit tout. Ah! je l'aimais vraiment bien, et avec d'autant plus d'ardeur triste que je sentais par des signes évidents que jamais elle ne ferait certains pas qui engagent toute une âme et qu'elle se gardait inviolable à des enquêtes sur la solidité de son cœur! Maintenant reste à savoir si elle contenait ce que je cherchais! si ce n'était pas le Néant! Malgré tout je pleure sur la disparition du Rêve de ce rêve!...

Deux Romances (Paul Bourget), per voce e pianoforte: *Romance*; *Les Cloches*.

Les Angélus (G. Le Roy), per voce e pianoforte.

Dans le jardin (Paul Gravolet), per voce e pianoforte.

Trois Mélodies (Paul Verlaine), per voce e pianoforte: 1. *La mer est plus belle*; 2. *Le son du cor s'afflige*; 3. *L'échelonnement des baies*.

Mazurka, per pianoforte.

Marche écossaise sur un thème populaire, per pianoforte a quattro mani (trascritta per orchestra nel 1908).

Pensez-vous qu'en réunissant quelques sommes, je puisse vous rejoindre à Londres?... il y a des rues dont les pavés me sont des petits calvaires, depuis qu'ils ne sont plus que l'écho triste des anciens pas si jolis » (a Robert Godet, 13 febbraio 1891).

Debussy in questo tempo abita in una modesta camera al 42 di Rue de Londres; ma prega Godet di indirizzare la risposta alla sua lettera all'indirizzo dei genitori (27, Rue de Berlin). È probabile che non voglia incidenti con la donna con la quale convive dopo la rottura cui la lettera si riferisce. Forse già Gabrielle Dupont (che si faceva chiamare Gaby Lhéri), « celle qui a les yeux verts », che vivrà con lui fino al 1898.

È seccato dal fracasso mondano che si fa intorno al *Tristano* che Ch. Lamoureux sta preparando (Debussy dice « che sta scuoiando per la gioia delle intelligenze che frequentano i suoi concerti »); è furioso contro « l'assurdità di certe teste di porco che si annusano con fare misterioso: — Lei domenica va al *Tristano*? » « Ah! si, à la place de ce chef d'orchestre cubique, apparaissait un ange qui ferait courber les fronts de cette foule comme un champ de blé sous un vent invisible! Ce n'est pas que je leur défende d'écouter, puisque décidément il faut prendre son parti de la collaboration de ces vilains porte-monnaie dans certaines joies d'art, mais c'est le respect qu'il faudrait leur imposer, et qu'ils ne puissent, le soir, autour de la table, tout en sirotant leur café, dire: Ce Wagner! Ce Bach! » (a Robert Godet, 13 novembre 1891).

Giugno: Maurice Maeterlinck, in una lettera indirizzata al giornalista Jules Huret, dichiara di non poter autorizzare Debussy a mettere in musica la *Princesse Maleine* avendo già concesso tale autorizzazione a Vincent D'Indy (la lettera fu pubblicata da Léon Vallas sul *Temps* del 28 settembre 1942). Ciò induce a ritenere che Debussy avesse fatto pervenire a Maeterlinck una richiesta di autorizzazione a mettere in musica la *Princesse Maleine*.

Da più di un anno (aprile 1890), tuttavia, egli lavora a *Rodrigue et Chimène*.

Frequenta l'Auberge du Clou dove conosce Erik Satie che, a quel tempo, vi lavorava la sera come pianista. « Dès que je le vis pour la première fois, je fus porté vers lui et désirai vivre sans cesse à ses côtés. J'eus pendant trente ans le bonheur de voir réaliser ce vœu » (Erik Satie).

1892 Gennaio: continua a lavorare senza entusiasmo a *Rodrigue et Chimène*: « Ma vie est tristement fiévreuse à cause de cet opéra, où tout est contre moi, et tombent douloureusement les pauvres petites plumes dont vous aimiez la couleur. À ce propos, j'ai hâte de vous voir afin de vous faire entendre les deux actes faits, car j'ai peur d'avoir remporté des victoires sur moi-même » (a Robert Godet, 30 gennaio 1892).

Primavera: acquista e legge il *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck che compare in quel momento nelle librerie di Parigi.

9 settembre: in una lettera al Principe André Poniatowski, — che gli aveva pro-

Fêtes galantes, 1^a serie (Paul Verlaine), per voce e pianoforte: 1. *En sourdine*; 2. *Clair de lune*; 3. *Fantoches*.

posto di organizzare a New York un concerto di sue composizioni — parla di un lavoro quasi ultimato, « c'est-à-dire que, l'orchestration étant toute disposée, ce n'est plus qu'une question d'écriture ». Si tratta di *Trois scènes au crépuscule*. Primissima stesura dei *Notturmi*, come ritiene Léon Vallas? Ovvero — e forse più probabilmente — stesura iniziale del *Prélude, Interlude et Paraphrase pour l'Après-midi d'un Faune*, a cui comincia appunto a lavorare quest'anno, e che, nel 1894, si ridurrà al *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*?

27 ottobre: dedica a Satie un esemplare (n. 45 sur papier Hollande) dei *Cinq Poèmes de Baudelaire*: « Pour Erik Satie, musicien médiéval et doux, égaré dans ce siècle pour la joie de son bien amical Claude Debussy ».

Dicembre: pubblica sulla rivista mensile *Entretiens politiques et littéraires*, diretta da Francis Viélé-Griffin, i testi di due *Proses lyriques*: « De rêve... » e « De grève... ».

1893 8 aprile: prima esecuzione della *Damoiselle Elue* alla Salle Erard (direttore: Gabriel Marie; interpreti: Julia Robert e Thérèse Roger).

Pubblica, presso la « Librairie de Art Indépendant », la riduzione per canto e pianoforte della *Damoiselle Elue* (l'edizione è di 160 esemplari, la copertina è illustrata dal pittore simbolista Maurice Denis).

17 maggio: rappresentazione a Parigi (Théâtre des Bouffes Parisiens) del *Pelléas et Mélisande*. Dopo aver assistito a questa recita, Debussy incarica il poeta Henri de

Proses lyriques (Claude Debussy), per voce e pianoforte: 1. *De rêve...*; 2. *De grève...*; 3. *De fleurs...*; 4. *De soir...*

Quartetto, per archi.

Régnier di chiedere a Maeterlinck che lo autorizzi a mettere in musica il *Pelléas*.

8 agosto: « Veuillez dire à M. Debussy que c'est de bien grand cœur que je lui donne toute autorisation pour *Pelléas et Mélisande* » (Maurice Maeterlinck a Henri de Régnier).

Novembre: viaggio in Belgio con Pierre Louys per visitare Maeterlinck a Gand. « J'ai vu Maeterlinck, avec qui j'ai passé une journée à Gand, d'abord il a eu des allures de jeune fille à qui on présente un futur mari, puis il s'est dégelé, et est devenu charmant, il m'a parlé théâtre vraiment comme un homme tout à fait remarquable... » (Debussy a Ernest Chausson). « J'ai parlé pour lui [Debussy], parce qu'il était trop timide pour s'exprimer lui-même; et comme Maeterlinck était encore plus timide que lui et ne répondait rien du tout, j'ai répondu aussi pour Maeterlinck. Je n'oublierai jamais cette scène » (Pierre Louys al fratello Georges, 20 aprile 1914).

Debussy comincia a lavorare al *Pelléas*.

29 dicembre: 1^a esecuzione a Parigi alla Salle Pleyel del *Quartetto* (violini: Ysaye e Crickboom; viola: Van Hout; violoncello: Jacob).

1894 5 febbraio: per un compenso (molto cospicuo!) di circa mille franchi Debussy legge e canta al pianoforte, in casa dell'amico Henri Lerolle, il primo atto del *Parsifal*. « Ça a très bien marché, et je crois qu'on a été content, quoique certains aient trouvé qu'on n'entendait pas

Prélude à l'Après-midi d'un Faune,
per orchestra.

assez les paroles. Je crois bien! Tu sais comment il prononce en chantant. Et encore heureux quand il ne disait pas seulement: *Tra ta ra ta ta* » (Henri Lerolle a Ernest Chausson).

17 febbraio: prima esecuzione di due delle quattro *Proses lyriques*.

Maggio: molte pagine del *Pelléas et Mélisande* sono composte, o quantomeno abbozzate. « J'invite les gens *pour entendre Pelléas*. Ne l'oublie pas. Sois donc assez gentil pour apporter: le premier acte; la scène de la fontaine; une troisième scène, si elle est faite (la scène des cheveux, même incomplète). Le piano est arrivé » (Pierre Louys a Debussy, 31 maggio 1894).

Estate: l'editore Durand pubblica il *Quartetto*. Debussy tuttavia è ancora impegnato con un contratto (500 franchi al mese) con l'editore George Hartmann.

Settembre: finisce il *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*.

22 settembre: annuncia a Eugène Ysaye che sta lavorando a tre pezzi per violino e orchestra (forse una prima stesura dei *Notturmi*, vedi anno 1892).

Inverno: compone tre *Images* per pianoforte: la seconda sarà la « Sarabande » della suite *Pour le piano* (1901); la terza è una prima versione di « Jardins sous la pluie » pubblicato nel 1903 nel gruppo di tre pezzi per pianoforte intitolato *Estampes*. Il manoscritto reca questa nota: « Ces morceaux craindront beaucoup les salons brillamment illuminés, où se réunissent habituellement les personnes qui n'aiment pas la Musique. Ce sont plutôt des *Conversations entre le*

Piano et Soi. Il n'est pas défendu d'ailleurs d'y mettre sa petite sensibilité des bons jours de pluie ».

22 dicembre: prima esecuzione del *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* da parte della Société Nationale alla Salle d'Harcourt (direttore: Gustave Doret).

Qualche giorno prima dell'esecuzione, Stéphane Mallarmé visita Debussy (42, Rue de Londres) per ascoltare al pianoforte il *Prélude*. « Mallarmé vint chez moi, l'air fatidique, et orné d'un plaid écossais. Après avoir écouté, il resta silencieux pendant un long moment, et me dit: — Je ne m'attendais pas à quelque chose de pareil! Cette musique prolonge l'émotion de mon poème et en situe le décor plus passionnément que la couleur ». Così Debussy rievocerà, sedici anni dopo, a G. Jean-Aubry (lettera del 25 marzo 1910) la visita di Mallarmé. Dopo l'esecuzione il poeta invia a Debussy un esemplare dell'egloga su cui scrive questa quartina: « Sylvain d'haleine première — Si ta flûte a réussi — Ouïs toute la lumière — Qu'y soufflera Debussy ».

1895 22 gennaio: « Pelléas et Mélisande sont mes seuls petits amis en ce moment; d'ailleurs commençons-nous peut-être à trop nous connaître et ne racontons-nous plus que des histoires dont nous savons parfaitement le dénouement; puis, finir une œuvre n'est pas un peu comme la mort de quelqu'un qu'on aime? » (a Pierre Louys). Primavera-estate: finisce la prima stesura del *Pelléas et Mélisande*; a cui tuttavia continuerà a lavorare fino alla vigilia della prima rappresentazione (aprile 1902).

1896 17 febbraio: il *Grand journal du lundi* pubblica la *Sarabande* per pianoforte, composta due anni prima, nel 1894.

Estate: sebbene l'editore Georges Hartmann gli abbia assicurato un compenso mensile di cinquecento franchi, Debussy versa in difficoltà finanziarie. « Maintenant permets-moi, sans plus de phrases, d'accepter la proposition que tu m'a faite si amicalement et gentiment, et peux-tu être encore mon créancier de la somme de cinquante francs? Ça me rendrait grand service à cause de la rareté de mes leçons en ce moment » (a Pierre Louys, 9 giugno). « On est dans la purée noire (comme qui dirait en fa dièze mineur), verte, multicolore, et jusqu'au cou! Claude vient donc demander à son petit ami le service d'un LOUIS!!! pour lequel il lui adresse un merci reconnaissant... » (a Pierre Louys, 1895-1896).

1897 Febbraio: « Il m'est arrivé des histoires fâcheuses où Bourget semble avoir collaboré avec Xavier de Montépin, ce qui n'est pas autrement impossible. Gaby aux yeux d'acier a trouvé une lettre dans ma poche qui ne laissait aucun doute sur la culture, même avancée, d'un amour avec tout ce qu'il faut de plus romanesque pour remuer le cœur le plus endurci. Là-dessus!... drame... pleurs... vrai revolver et le *Petit journal* comme historien... Ah! mon vieux loup, j'aurais eu besoin que tu sois là pour m'aider à me reconnaître dans cette mauvaise littérature. Tout ça est barbare, inutile, et ne change absolument rien; on ne supprime pas les baisers d'une bouche,

Chansons de Bilitis (Pierre Louys)
per voce e pianoforte: 1. *La flûte de Pan*; 2. *La Chevelure*; 3. *Le tombeau des Naiades*.

ni les caresses d'un corps en passant une gomme élastique dessus. Ça serait même une jolie invention, la gomme à effacer l'Adultère. D'ailleurs, cette pauvre petite Gaby vient de perdre son père et cette intervention de la mort a momentanément arrangé ces petites histoires falotes » (a Pierre Louys, 9 febbraio).

« Tu dois savoir tout ce qu'il faut savoir du banquet Mallarmé [organizzato il 2 febbraio 1897 in onore del poeta]. Je m'y suis prodigieusement ennuyé; Mallarmé semblait partager mon avis, et a dit, d'une voix de polichinelle mélancolique, un petit discours froidement gêné. F.[rançois]V.[iélé] - G.[riffin] avait l'air d'un policeman et le petit La Jeunesse d'une maladie; j'ai fait là la connaissance de M. José-Maria de Hérédia, ça fait quelqu'un de plus à saluer et ça ne m'a donné aucune émotion » (a Pierre Louys, 9 febbraio).

20 febbraio: la *Société Nationale* esegue *Deux Gymnopédies* di Erik Satie trascritte per orchestra da Debussy.

11 ottobre: la rivista di letteratura e arte *L'Image* pubblica « La Chevelure », una delle *Trois Chansons de Bilitis*, composte nella primavera.

Dicembre: comincia la composizione (stesura definitiva? vedi anni 1892 e 1894) dei *Notturmi*.

1898 Oltre a dare qualche lezione di pianoforte, continua a istruire gruppi corali di dilettanti. Si occupa in modo particolare di un coro presso la famiglia Fontaine, a Passy: per questo coro scrive due composizioni

che riprenderà nel 1908 (*Chansons de Charles d'Orléans*).

Gennaio-marzo: definitiva rottura con Gaby « aux yeux verts ». « J'ai été très malheureux depuis ton départ [fine dicembre 1897], malheureux de la façon la plus passionnée et j'ai beaucoup pleuré, tellement cet acte simple, où se rejoint toute l'humanité, était la seule chose qui me restait dans tant d'angoisse » (a Pierre Louys, 27 marzo 1898). È probabile che si fosse già inserita nella sua vita Lilly Texier.

Aprile: « Rien n'a changé dans le ciel noir qui fait le fond de ma vie, et je ne sais guère où je vais si ce n'est vers le suicide, dénouement bête à quelque chose qui méritait peut-être mieux, et cela surtout par lassitude de lutter contre d'imbéciles impossibilités, en outre méprisables » (a Pierre Louys). L'amico gli risponde in giornata: « Je ne peux guère te dire à quel point je trouve absurde la lettre que je reçois aujourd'hui; j'ai eu de ces idées il y a quatre ans... j'ai eu tout de suite la main au revolver. Je m'en serais servi certainement sans mon frère. Et j'aurais fait une sacrée bêtise ».

1899 Agosto: l'editore Fromont pubblica le *Trois Chansons de Bilitis*.

19 ottobre: sposa Rosalie Texier (che egli familiarmente chiama Lilly e Lily-Lilo), figlia di un ferroviere di Bichain (Borgogna). Non rinuncia, prima della cerimonia, alla lezione di pianoforte ad una allieva: l'onorario gli è indispensabile per le spese straordinarie della giornata. La

Nocturnes, per orchestra e coro femminile: 1. *Nuages*; 2. *Fêtes*; 3. *Sirènes*.

sera, Paul Poujaud incontra gli sposi che cenano soli alla brasserie Pousset. « Je vous livre le côté anecdotique de ma vie: mon déménagement [si trasferisce dal 42 di Rue de Londres al 58 di Rue Cardinet]; mon mariage. Mademoiselle Lilly Texier a changé son nom inharmonique pour celui de Lilly Debussy, bien plus euphonique, tout le monde en conviendra. Elle est invraisemblablement blonde, jolie comme dans les légendes, elle ajoute à ces dons de n'être nullement *modern style* » (a Robert Godet del 5 gennaio 1900).

Dicembre: finisce la composizione dei *Notturmi*.

1900 Gennaio: lavora ad una composizione, che poi abbandonerà, su testo di D. G. Rossetti tradotto da Pierre Louys: *La Saulaie*.

28 gennaio: « Si tu penses un peu à ces pauvres *petits Debussy* qui traînent une vie où il y a certainement plus d'amour que de bifsteck » (a Pierre Louys).

Primavera: muore Georges Hartmann, l'editore di Debussy. « Apprends qu'Hartmann a laissé ses affaires dans le désordre le plus absolu et que ton pauvre Claude est présentement sans éditeur avec la complication d'un traité bâtard dont n'importe qui, pas même Dieu, ne voudrait reprendre les termes. La Destinée est vraiment d'une ironie rosse avec moi... Je trouve le seul éditeur qui puisse s'ajuster à ma délicieuse petite âme [500 franchi al mese accompagnati dalla più generosa tolleranza nei confronti delle corresponsioni di musiche da parte di Debussy] et il faut qu'il meure!...

Tout ça n'est pas très gai et il faut que ma petite Lilly n'en souffre pas trop; j'arbore donc des sourires qui ont envie de pleurer » (a Pierre Louys, 14 maggio 1900).

Ottobre: Pierre Louys chiede a Debussy di comporre una musica che accompagni una dizione mimata di dieci *Chansons de Bilitis*, che avrà luogo nella «Salle des Fêtes» del *Journal*. Debussy accetta.

9 dicembre: prima esecuzione di «Nua-ges» e «Fêtes» dai *Notturmi* (direttore: Camille Chevillard).

1901 15 gennaio: « Je mets la dernière main a *Bilitis*... mais je n'ai aucune nouvelle du *Journal* et de toi-même; que vais-je faire de toute cette musique? » (a Pierre Louys).

7 febbraio: «Salle des Fêtes» del *Journal*: lettura mimata delle *Chansons de Bilitis* con musiche di Debussy (per due flauti, due arpe e celesta); qualcosa di queste musiche sarà ripresa nel 1914 per formare le *Six épigraphes antiques* per pianoforte a quattro mani.

Aprile: scrive *Lindaraja*, habanera per due pianoforti; questa composizione non fu eseguita allora né in vita di Debussy; rimasta fra le sue carte, fu pubblicata nel 1926.

Primavera: l'Opéra Comique si impegna di eseguire il *Pelléas et Mélisande* nella stagione 1902. « Comme tu es tout de même... mon vieux Pierre! Je ne veux pas que tu apprennes par un étranger que: j'ai la promesse écrite de M. Albert Carré [direttore dell'Opéra Comique] qu'il jouera

Chansons de Bilitis, per due flauti, due arpe e celesta.

Pour le piano: 1. *Prélude*; 2. *Sarabande* (1894); 3. *Toccata*.

Lindaraja, per due pianoforti.

Pelléas et Mélisande la saison prochaine »
(a Pierre Louys, 5 maggio).

27 ottobre: ripresa, ai Concerts Lamoureux, di « Nuages » e « Fêtes » e prima esecuzione di « Sirènes ».

Si avvicina la rappresentazione del *Pelléas* e Debussy continua a ritoccare la sua opera (« Je me suis mis en tête de réorchestrer *Pelléas* », scrive in dicembre a Pierre Louys).

1902 Fine aprile: prega Pierre Louys di non mancare alla prova generale (27 aprile) di *Pelléas*. « Je n'ai pas besoin de te dire combien il est nécessaire à mon amitié que tu sois là... Tu sera bien gentil de donner l'hospitalité [nel palco di cui gli unisce il biglietto] à Lebey et à Valéry ». « Compte sur moi, Claude, j'invite cinq personnes pour emplir la baignoire d'applaudissements ».

30 aprile: prima recita del *Pelléas et Mélisande*. Pubblico e critica violentemente divisi. Seguono altre tredici recite. Durante le prove (che erano cominciate il 13 gennaio) ci si accorge che gli intermezzi tra l'una e l'altra scena non consentono le necessarie operazioni di palcoscenico: Debussy deve comporre nuovi intermezzi sufficientemente lunghi. Sebbene il *Pelléas et Mélisande* sia stampato dall'editore Fromont (passerà nel 1907 a Durand), Debussy inizia dei rapporti editoriali regolari e che non saranno più interrotti salvo *D'un cahier d'esquisses* (1904) con Durand.

Estate: progetti di due nuove opere; *Le diable dans le beffroi* (da un racconto di Poe) e *Comme il vous plaira* (da Shakespeare, tradotto e adattato da Paul Jean Toulet).

Pelléas et Mélisande (Maurice Maeterlinck), dramma lirico in cinque atti e dodici quadri.

Estate-autunno: Durand stampa *La Damoiselle Elue* (di cui la riduzione per canto e pianoforte era stata pubblicata, in tiratura limitata a 160 copie, nel 1893). « J'ai presque achevé de revoir la partition d'orchestre de *La Damoiselle*, il y a même assez de changements pour que les parties d'orchestre actuelles [che erano quelle preparate per la prima esecuzione dell'8 aprile 1893 alla Sala Erard] ne puissent plus servir à grande chose » (a Jacques Durand, 10 agosto).

1903 1° febbraio: è insignito della croce di Cavaliere della Légion d'Honneur.

Giugno: lavora contro voglia alla *Rapsodie* per saxofono e orchestra ordinatagli da tempo dalla signora Elisa Hall, saxofonista e presidentessa dell'*Orchestral Club* di Boston. « Etant donné que cette fantaisie est commandée, payée, mangée depuis plus d'un an, il me semble que je suis en retard... Le saxofone est un instrument à anche dont je connais mal les habitudes. Aime-t-il la douceur romantique des clarinettes? » (a Pierre Louys). Debussy si trascinerà dietro questo pezzo fino al 1911, quando consegnerà alla signora Hall un manoscritto non del tutto completo e con la strumentazione abbozzata; quest'ultima sarà compiuta nel 1919 da Roger Ducasse.

Luglio: compone *Estampes*; una prima versione di « Jardins sous la pluie » risale al 1894. *La soirée dans Grenade* provoca un piccolo incidente con Ravel: si scorge in questa pagina una sorta di plagio della *Habanera* per due pianoforti, eseguita nel 1898, e che pare avesse a tal punto inte-

Rapsodie per saxofono e orchestra (la strumentazione fu condotta a termine da Roger Ducasse).

D'un cahier d'esquisses, per pianoforte.

Estampes, per pianoforte: 1. *Pagodes*; 2. *La soirée dans Grenade*; 3. *Jardins sous la pluie*.

Emma era donna colta, bellissima e musicista. Nel 1892 Gabriel Fauré le aveva dedicato *La Bonne Chanson*: essa era stata la prima interprete di questo suo ciclo di melodie. Nel 1923 Gabriel Fauré scriverà a Roger Ducasse: ...« je n'ai rien écrit jamais aussi spontanément que la *Bonne Chanson*! Je puis, je dois ajouter que j'y ai été aidé par une spontanéité de compréhension, au moins égale de celle qui en est restée la plus émouvante interprète. Ce plaisir de sentir vivre et s'animer ces petits feuillets au fur et à mesure que je les lui apportais: je ne l'ai plus rencontré jamais». Ora la situazione è matura per un duplice colpo di testa. Il 14 luglio Debussy abbandona moglie e casa, e *fugge* a Pourville città balneare presso Dieppe dove raggiunge Emma. I due rimangono fuori Parigi fino verso gli ultimi giorni di settembre. Rientrato, Debussy si trasferisce, solo, da Rue Cardinet al 10 dell'Avenue Alphand. Intanto Lilly, in ottobre, tenta il suicidio: « Elle se tira un coup de revolver dans la région du cœur. La balle atteignit l'estomac, m'a raconté le chirurgien Desjardin qui opéra et sauva Lilly. » (Pasteur Valléry-Radot). Debussy e Emma decidono di divorziare dai rispettivi coniugi: facile quello di Emma, meno facile quello di Debussy, che sarà pronunciato l'anno successivo, il 2 agosto 1905.

Durante il suo soggiorno al mare finisce *L'Isle joyeuse* e continua a lavorare alla *Mer*. « La mer a été très bien pour moi, elle m'a montré toutes ses robes. J'en suis encore tout étourdi, comme chante cette petite pantoufle de Manon » (a

I. = Les Ingénus -

Les hauts

Andante - (Dissonat et Sombre)

longs lut-taient a vec les longues fu-pes. En sor-ta que, se lon le ter-rain et le vent, Par-lai-ent

un peu retenu - - - - a tempo.

Sai-ent des bas de jam-bes trop sa-vent In-ter-cep-tés! - et nous ai-mions a quel-que

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It features several systems of staves. The first system includes the title 'I. = Les Ingénus -' and the tempo marking 'Andante - (Dissonat et Sombre)'. The second system contains a vocal line with lyrics in French: 'longs lut-taient a vec les longues fu-pes. En sor-ta que, se lon le ter-rain et le vent, Par-lai-ent'. The third system continues the musical notation with a tempo change marking 'un peu retenu - - - - a tempo.' and more lyrics: 'Sai-ent des bas de jam-bes trop sa-vent In-ter-cep-tés! - et nous ai-mions a quel-que'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp'.

Jacques Durand, luglio). « J'aurais voulu terminer *La Mer* ici, mais il me reste à en parfaire l'orchestre qui est tumultueux et varié comme la... mer! » (a Jacques Durand, settembre).

In luglio restituisce a Durand le bozze di stampa corrette del secondo fascicolo delle *Fêtes galantes* composte qualche mese prima e si raccomanda che non sia dimenticata la dedica, di una vivace tempestività sentimentale. « ... Je vous supplie de ne pas oublier la dédicace ainsi conçue: – Pour remercier le mois de juin 1904. A.l.p.M. – C'est un peu mystérieux, mais il faut bien faire quelque chose pour la légende! » (Le quattro iniziali significano: *A la petite Mienne*, cioè Emma).

Il 1904 si chiude con una felicità coniugale finalmente e pienamente raggiunta (ma con quanta durezza pagata dalla povera Lilly, che non era colpevole d'altro se non di essere una semplice e incolta piccola borghese!) e con la perdita di un gran numero di amici, tra i quali il caro, fedelissimo Pierre Louys, che disapprovano la durezza della sua rottura con la moglie.

1905 18 febbraio: prima esecuzione di *Masques* e di *Isle joyeuse* (pianista Ricardo Viñes).

6 marzo: « Mon cher ami, soyez tranquillisé; *La Mer* est terminée, remise depuis samedi [4 marzo] aux graveurs, copistes, etc... Je pense prendre quelques jours de repos. Ne levez pas les bras au ciel et n'invectivez pas la Méditerranée [Debussy scriveva da Parigi a Durand in vacanza al mare], il s'agit de deux pauvres

La Mer, tre schizzi sinfonici: 1. *De l'aube à midi sur la mer*; 2. *Jeux de vagues*; 3. *Dialogue du vent et de la mer*.

Images, per pianoforte (1ª serie): 1. *Reflets dans l'eau*; 2. *Hommage à Rameau*; 3. *Mouvement*.



12. Claude Debussy (1902)



13. Claude Debussy e la moglie Emma nel giardino della loro casa di Parigi, Square du Bois de Boulogne (1905)

petits jours » (a Jacques Durand). L'abbozzo della partitura della *Mer* reca: dimanche 5 mars 1905, à six heures du soir; la data è scritta su una precedente, cancellata.

2 agosto: divorzio fra Claude Debussy e Lilly-Debussy-Textier.

Estate: compone la prima serie delle *Images* per pianoforte: « *Les Images* partiront demain. Soyez-leur de bon accueil... » (a Jacques Durand, Eastbourne, 27 agosto). Lavora a tre *Images* per due pianoforti (« *Gigues tristes* », « *Iberia* », « *Valse* ») che diventeranno: la prima e la seconda « *Gigues* » e « *Iberia* » per orchestra; la terza si perderà per strada.

Ottobre: va ad abitare, con Emma Bardac-Moyse, al 24, Square Bois de Boulogne.

Nasce Claude-Emma, detta Chouchou.

15 ottobre: prima esecuzione della *Mer* (direttore: Camille Chevillard).

1906 A quest'anno, o al 1905, devono con probabilità assegnarsi due brevi pagine (« *Fanfare d'ouverture* » e « *Sommeil de Lear* ») appartenenti alle musiche di scena per la tragedia di Shakespeare, di cui non compone altro, e che gli erano state chieste nel 1904 da André Antoine per il suo Théâtre Libre.

7 luglio: « Si le hasard ironique des choses ne vient pas bousculer mes papiers, je pense avoir terminé *Iberia* la semaine prochaine » (a Jacques Durand). *Iberia*, così come *Gigues*, da pezzi per due pianoforti (1905) si sono trasformate in composizioni orchestrali.

Fanfare e Sommeil de Lear, musiche di scena per il *Re Lear* di Shakespeare (pubblicate nel 1926 da Roger Ducasse che strumentò la *Fanfare*, abbozzata e quasi illeggibile).

8 agosto: è passato un mese, non la settimana prevista il 7 luglio, e *Iberia* è ancora un problema insoluto. «...j'ai, présentement, trois manières différentes de finir *Ibéria*, faut-il les jouer pile ou face ou en chercher une quatrième?» (lettera a J. Durand). E resterà ancora insoluto per molto tempo: fino al 25 dicembre 1908.

In questa lettera (scritta da Le Puys, piccola villeggiatura marina presso Dieppe) Debussy descrive le proprie disavventure d'albergo. «L'hôtel que nous habitons est tenu par un monsieur X [un italiano, come scrive in una lettera a P. J. Toulet] et c'est un homme dangereux... il fait son marché lui-même et rapporte les denrées les plus fallacieuses, il porte malheur aux poissons, à la viande; enfin, c'est un assassin patenté. Comme son hôtel est le seul dans le pays, il sourit à toutes les observations et continue sa sinistre mission ».

1907 Gennaio: ha finito la composizione della seconda serie delle *Images* per pianoforte e le affida all'editore per la stampa. «Voici les *Images*. Voulez-vous être assez aimable pour adjurer votre graveur de respecter la mise en place des nuances? Cela a une importance extrême et pianistique» (a Jacques Durand).

Agosto: le *Images* per orchestra sono sempre sul suo tavolo di lavoro con sempre nuovi problemi. «Enfin j'espère qu'ici je vais parachever les *Images*, une fois pour toutes. Il restait pas mal d'endroits qui m'inquiétaient... c'était bien écrit, mais ce l'était avec ce coutumier métier qu'on a

Images, per pianoforte (2^a serie):

1. *Cloches à travers les feuilles*; 2. *Et la lune descend sur le temple qui fut*;
3. *Poissons d'or*.

~~Paris~~ ^{Paris} 23 May 07.

Mon cher ami,

Je me suis posé le "Oedipe de Café des
Mille Colonnes" et j'aurais humblement
pu peut-être deviner sur quoi je pourrais
bien vous donner mon avis ?

Sur les Concerts russes ? ... ils sont
admirables - un peu de répétition dans
les programmes, et pour ce qu'ils
s'intitulent "historiques", des oubliés
singuliers. Enfin c'est tout de même
très bien d'avoir fait le 2^d acte de
Boris.

Je n'ai entendu Salomé que l'autre jour.
Il me paraît difficile d'avoir autre
chose que de l'enthousiasme pour
cette œuvre, qui fut "tout de suite"
un chef-d'œuvre ... phénomène à
peu près aussi rare que l'apparition d'un
comète.

Mon affectueux cordialité

Claude Debussy

verser son sang pour la patrie, croyez bien que je ne l'ai point choisie et n'en attends aucune distinction nationale» (a G. Jean-Aubry).

10 maggio: «Ci-joint *Rondes de printemps*»; ma aggiunge: «il manque encore une douzaine de mesures que je vous enverrai sous deux ou trois jours» (a Jacques Durand).

Luglio: fa parte della commissione del concorso del Conservatorio di Parigi per gli strumenti a fiato; è colpito dalla qualità del suono dei fagotti. «Le son de cet instrument tend à devenir pathétique et vous verrez que cela déplacera certaines valeurs orchestrales» (a Jacques Durand).

Primo incontro con Diaghilew che va a trovarlo a casa per proporgli di scrivere un balletto per la stagione parigina dell'anno successivo. Diaghilew propone che il soggetto abbia come ambiente l'Italia nel Settecento. Debussy penserà a una vicenda situata nella Venezia settecentesca intitolato a *Masques et bergamasques*, ma non andrà oltre alla stesura dello scenario.

Estate: non si allontana da Parigi. «J'ai passé l'été à l'ombre du chemin de fer de ceinture qui borde ma maison, pénétré de l'idée qu'il n'est pas nécessaire d'entendre le chant du rossignol, celui des locomotives répondant bien mieux aux préoccupations modernes de l'art!» (a G. Jean-Aubry, 9 settembre).

1910 5 febbraio: annuncia a Jacques Durand di aver finito di comporre il primo libro dei *Preludi* per pianoforte («La danse de

Le Promenoir des deux Amants (Tristan l'Hermite), per voce e pianoforte: 1. *Auprès de cette grotte som-*

Puck», l'ultimo in ordine di tempo ad essere stato scritto, porta la data 4 febbraio 1910).

20 febbraio: prima esecuzione di *Iberia* (direttore: Gabriel Pierné).

2 marzo: prima esecuzione di *Rondes de printemps* (direttore: Debussy). «Aujourd'hui, j'ai fait travailler *Rondes de printemps*... il ne m'appartient pas de vous parler de la musique, mai l'orchestre sonne comme du cristal, et c'est léger comme une main de femme (a André Caplet, 25 febbraio). Egli era evidentemente soddisfatto e lieto del risultato sonoro di questa composizione; il 23 agosto 1907, scriveva a Jacques Durand: «La musique de ce morceau a ceci de particulier qu'elle est immatérielle et qu'on ne peut, par conséquent, la manier comme une robuste symphonie...».

25 maggio: Debussy suona alla Société Musicale Indépendante quattro *Preludi* per pianoforte: «Danseuses de Delphes», «Voiles», «La Cathédrale engloutie» e «La danse de Puck».

25 giugno: ascolta *l'Oiseau de feu* di Strawinski.

Luglio: «Comme cela m'arrive souvent, depuis quelque temps, j'ai passé une semaine avec des fâcheuses alternatives: un jour bien, deux jours mal, ou le contraire» (a Jacques Durand, 31 luglio).

28 ottobre: morte del padre.

Novembre: «Je revois Debussy assis devant sa table de travail, ne cessant de fumer des cigarettes dont il secoue constamment la cendre avec son index.

bre (corrisponde al n. 2 delle «Trois chansons de France» del 1904); 2. *Crois mon conseil*; 3. *Je tremble en voyant ton visage*.

Trois Ballades de François Villon, per voce e pianoforte: 1. *Ballade de Villon à s'amyé*; 2. *Ballade que fait Villon à la requeste de sa mère pour prier Notre-Dame*; 3. *Ballade des femmes de Paris*.

Préludes, per pianoforte (1° libro): 1. *Danseuses de Delphes* (7 dicembre 1909); 2. *Voiles* (12 dicembre 1909); 3. *Le vent dans la plaine* (11 dicembre 1909); 4. *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* (1° gennaio 1910); 5. *Les collines d'Anacapri* (26 dicembre 1909); 6. *Des pas sur la neige* (27 dicembre 1909); 7. *Ce qu'a vu le Vent d'Ouest* (s. d.); 8. *La fille aux cheveux de lin* (16 gennaio 1910); 9. *La sérénade interrompue* (s. d.); 10. *La cathédrale engloutie* (s. d.); 11. *La danse de Puck* (4 novembre 1910); 12. *Minstrels* (5 gennaio 1910).

La plus que lente, valzer per pianoforte.

Petite Pièce à déchiffrer, per clarinetto e pianoforte.

Front immense, proéminent. Cheveux noirs, un peu frisés. Barbe fine. Joues assez épaisses. Yeux foncés, embués de douceur et de malice. La voix est harmonieuse, sans rien d'apprêté. Il parle lentement, cherchant le mot juste qui fait image. Parfois il s'arrête au milieu d'une phrase comme un cheval hésite devant l'obstacle: il ne trouve pas le terme, vêtement de sa pensée. Il s'exprime en visuel qui sait regarder et toujours mettre en valeur le trait dominant. Sa phrase est souvent embuée d'imprécision pour rendre l'incertitude d'une idée ou d'une impression, avec un mot qui éclate tout à coup, vibrant. Ses gestes sont tout en courbes, comme un dessin de Vinci » (Pasteur Valléry-Radot).

25 novembre: Gabriele d'Annunzio scrive a Debussy per invitarlo a comporre la musica di scena per il *Martyre de Saint Sébastien*. « Je vous demande si vous voulez bien me voir et m'entendre parler de cette œuvre et de ce rêve ». La lettera raggiunge Debussy a Vienna dove si trova per dirigere un concerto.

30 novembre: Debussy risponde da Vienna: « ...la pensée de travailler avec vous me donne à l'avance une sorte de fièvre ».

2 dicembre: spedisce da Vienna cinque cartoline illustrate alla figlia Chouchou:
1^a: « Une fois il y avait un papa qui vivait en exil... » (*La suite au prochain numéro*).
2^a: « ...et regrettait tous les jours sa petite Chouchou ».

3^a: « Les habitants de la ville le regardaient passer et murmuraient: – Pourquoi ce monsieur a-t-il l'air si triste, dans notre ville si belle et si gaie? – ».

4^a: « Alors, le papa de Chouchou entra dans une boutique tenue par un vieux monsieur, très laid, et sa fille plus laide encore; il retira poliment son chapeau, demanda avec des gestes de sourd-muet les plus belles *post-cards* pour écrire à sa petite fille chérie... Le vieux monsieur très laid en fut tout ému; quant à sa fille, elle en mourut à l'instant même! ».

5^a: « Le même papa rentra en son hôtel, écrivit une histoire qui ferait sangloter les poissons rouges, et mit toute sa tendresse dans la signature ci-dessous, qui est son plus beau titre de gloire: LEPAPADE-CHOUCHOU ».

7 décembre: rientra a Parigi dalla tournée nel corso della quale ha diretto a Vienna e a Budapest. Si incontra con D'Annunzio e accetta di collaborare.

10 décembre: « Je reçois la grande nouvelle, ô Claude roi » (telegramma di D'Annunzio).

1911 Gennaio: « L'auteur du *Pelléas et Mélisande* a le masque brun et doré comme d'un idole. Il est d'aspect puissant, noble et étrange à la fois. La barbe courte et la chevelure noire ajoutent encore à l'illusion: il semble un roi mage égaré dans ce temps. Le front où se jouent des lumières s'avance, recourbé, bombé, avec une rare violence qui annonce de formidables poussées intérieures. L'homme se livre difficile-

Le Martyre de Saint Sébastien,
musiche di scena, per soli, coro e
orchestra, per il *mistero* di Gabriele
d'Annunzio.

ment. Il s'est retiré derrière l'enveloppe mortelle dans le plein sentiment où il accueille toutes les émotions et se livre à la griserie de l'extase. Dans l'élégant décor [del suo studio, 80, Avenue Bois de Boulogne], M. Debussy roule une cigarette, à la façon des compagnons, et me parle de sa voix qui, d'abord grêle et traînante, s'enfle et se fait attachante et grave...» (Henry Malherbe).

11 gennaio: Debussy riceve da D'Annunzio, che abita ad Arcachon, e glielo porta personalmente, il testo del terzo atto del *Martyre*.

13 febbraio: D'Annunzio spedisce il testo del primo atto.

14 febbraio: « Pour l'instant, j'ai délaissé les étranges histoires de Monsieur E. A. Poe, pour les jambes en volutes de quelques-unes des plus notoires danseuses de notre temps, entre autres: Ida de Rubinstein, cela avec la collaboration de Gabriele d'Annunzio, qui est une sorte d'irrésistible tourbillon. Le tout s'appellera *Le Martyre de Saint Sébastien*. Naturellement j'ai très peu de temps pour écrire beaucoup de musique. Vous savez comme j'aime cela! Il ne faut donc pas songer une minute à choisir. Dans le rendement d'une mine, il y a un charbon que l'on nomme des *tout venant*... c'est mon cas, très exactement. J'ai accepté tout de même, parce que d'abord, cela vaut la peine que l'on s'y casse quelque chose; puis, ensuite, j'ai peut-être encore le temps de faire une folie, voir même de... me tromper » (a André Caplet).

Primi di marzo: il testo è ultimato.



14. Claude Debussy (Houlgate, 1911)



15. Claude Debussy (Houlgate, 1911)

Aprile: « Ceci sera, si vous le voulez bien, le dernier cri de *Saint Sébastien* [la « Lamentazione » che chiude il terzo atto] et j'avoue ne pas en être fâché. Ainsi que je vous l'ai dit plusieurs fois déjà, je n'en puis plus! » (a Jacques Durand).

22 maggio: prima rappresentazione del *Martyre* al Théâtre du Châtelet.

23 giugno: dirige un concerto a Torino.

13 luglio: « ... je viens d'être malade: chaleur, surménage, énervement?... enfin, défense di faire quoi que se soit pendant un mois, au moins. A vrai dire *Le Martyre de Saint Sébastien* m'avait fatigué plus que je ne le croyais moi-même. Le voyage à Turin m'a achevé. C'est ainsi que tout se paye en ce monde! Les vieilles moralités disent: Ne forcez pas votre talent! qu'une sagesse plus moderne traduit par: Ne nous emballons pas! » (a Jacques Durand).

5 agosto: « L'air qu'on y [Houlgate] respire est léger, la mer apaisante, les gens acceptables... il y a une dame, à l'hôtel, qui chante un opéra de Massenet par jour; - ça doit être un régime? » (a Jacques Durand).

18 dicembre: « Savez-vous que tout près de vous, à Clarens, il y a un jeune musicien russe: Igor Strawinski, qui a le génie instinctif de la couleur et du rythme? Je suis sûr que lui et sa musique vous plairaient infiniment... Et pui *il ne fait pas le malin*. C'est fait en pleine pâte orchestrale, sans intermédiaire, sur un dessin qui ne s'inquiète que de l'aventure de son émotion. Il n'y a ni précautions, ni pré-

tentions. C'est infantin et sauvage. Pourtant la mise en place est extrêmement délicate. Si vous avez l'occasion de le connaître, n'hésitez pas ». [Debussy conosceva l'*Oiseau de feu* e *Petruscka*] (a Robert Godet).

1912 Febbraio: finisce la composizione e l'abbozzo della partitura (che fu scritta per esteso da Charles Koechlin) del balletto *Khamma*. Questo lavoro gli era stato commissionato dalla ballerina inglese Maud Allan l'anno precedente. (« Je me suis mis à un ballet...: L'argument en tiendrait dans la main d'un enfant, sans intérêt comme cela se doit. D'autres arguments d'une autre sonorité m'ont poussé à l'écrire, et aussi des raisons d'économie domestique » – scriveva il 6 febbraio 1911 a Robert Godet).

Primavera: Diaghilew chiede un balletto a Debussy per la stagione 1913 e gli propone un soggetto ideato da Nijinski: *Jeux*. Debussy accetta e si mette al lavoro.

29 luglio: «...j'ai dû subir une de ces crises – trop fréquentes –, où je tombe dans un néant de stupidité, où je perds le meilleur de mes forces à me combattre et à me détruire, c'est un jeu aussi ridicule que dangereux qui ressemble aux lendemains d'ivresse, du moins il me semble? On sort de là un peu diminué et confus, surtout, d'avoir perdu son temps à lutter contre l'inexistant! On ne s'en explique pas plus le *pourquoi*. D'ailleurs, on ne démontre pas plus le fait d'être idiot que

Khamma (W. L. Courtney et Maud Allan), leggenda danzata.

Jeux (V. Nijinski), balletto.

Gigues (prima parte delle *Images* per orchestra).

Syrinx, per flauto solo.

le fait d'avoir du génie! Peut-être est-ce la même chose?» (a Robert Godet).

Settembre: finisce la partitura di *Jeux*, salvo qualche ritocco che vi riporterà in novembre, su richiesta di Diaghilew. A proposito della strumentazione di questo lavoro scriveva in agosto a André Caplet: « Il faudrait trouver un orchestre *sans pied* pour cette musique... Je pense à cette couleur orchestrale qui semble éclairée par derrière et dont il y a de si merveilleux effets dans *Parsifal* ».

10 ottobre: finisce la partitura di *Gigues*.

1913 Gennaio: « Vous savez peut-être que j'ai recommencé à faire de la critique dans la Revue S.I.M.... il faut essayer loyalement de remettre des choses à leur place: tâcher de retrouver des valeurs que des jugements arbitraires, des interprétations capricieuses ont faussées à ne plus savoir distinguer une fugue de Bach de la *Marche Lorraine!* » (a Robert Godet, 18 gennaio).

26 gennaio: prima esecuzione di *Gigues*.

Febbraio: il pittore André Hellé, illustratore di libri per ragazzi, propone a Debussy di scrivere un balletto: *La Boîte à Joujoux*. Debussy accetta.

Marzo: Durand pubblica il secondo libro dei *Preludi* per pianoforte.

5 aprile: prima esecuzione di tre *Preludi* dal secondo libro: « Les Fées sont d'exquises danseuses », « La terrasse des audiences du clair de lune ». « Feux d'artifice » (pianista: Ricardo Viñes).

Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé, per voce e pianoforte: 1. *Soupir*; 2. *Placet futile*; 3. *Eventail*.

Préludes, per pianoforte (2° libro): 1. *Brouillards*; 2. *Feuilles mortes*; 3. *La Puerta del Vino*; 4. *Les Fées sont d'exquises danseuses*; 5. *Bruyères*; 6. *Général Lavine eccentric*; 7. *La Terrasse des audiences du clair de lune*; 8. *On-dine*; 9. *Hommage à S. Pickwick esq. P.P.M.P.C.*; 10. *Canope*; 11. *Les tierces alternées*; 12. *Feux d'artifice*.

La Boîte à Joujoux (André Hellé), ballet pour enfants (la versione per orchestra è stata redatta da André Caplet seguendo gli appunti di Debussy).

15 maggio: prima esecuzione di *Jeux* (Théâtre des Champs Elysées). « Questa musica mi piaceva molto. Debussy me l'aveva fatta precedentemente sentire al pianoforte. Come suonava bene quell'uomo! » (I. Strawinski). « ...il arrive sûrement des événements bien inutiles. Permettez-moi de comprendre parmi ces derniers, la représentation de *Jeux*, où le génie pervers de Nijinski s'est ingénié à des spéciales mathématiques! Cet homme additionne les triples croches avec ses pieds, fait la preuve avec ses bras, puis, subitement frappé d'hémiplégie, il regarde passer la musique d'un œil mauvais. La musique, croyez-le bien, ne se défend pas! Elle se contente d'opposer ses légères arabesques à tants de pieds malencontreux – qui ne demandent même pas pardon! » (a Robert Godet, 9 giugno).

Primavera: Louis Laloy, nel suo libro *La musique retrouvée*, ricorda di aver ospitato a casa sua Debussy e Strawinski per una lettura a quattro mani del *Sacre du Printemps*. « Debussy consentit à jouer la basse. Strawinski avait demandé la permission d'ôter son col. Le regard immobilisé par les lunettes, piquant du nez vers le clavier, par instants chantonnant une partie élaguée, il entraînait dans son débordement sonore les mains agiles et molles de son compagnon qui suivait sans accroc et semblait se jouer de la difficulté. Quand ils eurent terminé, il ne fut plus question d'embrassades, ni même de compliments. Nous étions muets, terrassés comme après un ouragan venu, du fond des âges, prendre notre vie aux racines ».



GRAND HÔTEL D'EUROPE

Société Anonyme.

St. PÉTERSBOURG, le 22 / juin 1913

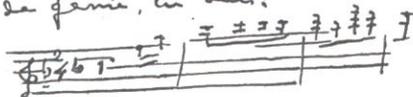
RUE MICHEL, 11. Déa. u. S.

Télégrammes:
EUROPOTEL - St. PÉTERSBOURG.

« Ma chère petite Chouchou,

ton pauvre papa est bien en retard avec toi pour répondre à ta gentille petite lettre. Il ne faut pourtant pas lui en vouloir... il est bien triste ~~de~~ d'être privé depuis tant de jours de ne plus voir ta jolie petite figure de Chouchou, de ne plus entendre tes chansons, tes éclats de rire, enfin tout ce bruit qui fait de toi une petite personne insupportable quelquefois, mais charmante le plus souvent.

Que devient ^{Monsieur} ~~Monsieur~~ Czerny, qui a tant de génie, tu sais:

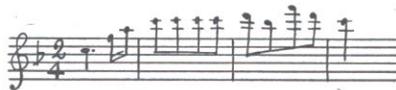


cet air de ballet pour puces?

Lettera alla figlia Chouchou

« Ma chère petite Chouchou, ton pauvre papa est bien en retard avec toi pour répondre à ta gentille petite lettre. Il ne faut pourtant pas lui en vouloir... il est bien triste d'être privé depuis tant de jours de ne plus voir ta jolie petite figure de Chouchou, de ne plus entendre tes chansons, tes éclats de rire, enfin tout ce bruit qui fait de toi une petite personne insupportable quelquefois, mais charmante le plus souvent.

Que devient Monsieur Czerny, qui a tant de génie, tu sais:



cet air de ballet pour puces?

Et le vieux Xantho? est-il toujours aussi bon? Abîme-t-il toujours le jardin? Je te donne l'autorisation de le gronder d'une voix forte!

Il y a chez les Koussewitzky à Moscou deux charmants boule dogues qui ont des yeux comme la grenouille qui est dans le salon. Nous sommes très camarades, je crois qu'ils te plairaient beaucoup! Et un oiseau qui chante presque aussi bien que Miss Teyte [Maggie Teyte, seconda interprete di Mélisande all'Opéra Comique].

Tout cela est fort gentil... mais ne crois pas qu'il soit possible que je puisse t'en oublier une seconde. Bien au contraire, je ne pense qu'au jour où je te retrouverai. En attendant pense à la tendresse de ton vieux papa qui t'embrasse mille fois

Claude Debussy

Suis bien gentille avec ta pauvre petite Maman; fais tout ton possible pour qu'elle ne s'ennuie pas trop!»

Et le vieux Xantho? est-il toujours aussi bon? Abîme-t-il toujours le jardin? Je te donne l'autorisation de le gronder d'une voix forte!

Il y a chez les Koussewitzky à Moscou deux charmants boule dogues qui ont des yeux comme la grenouille qui est dans le salon. Nous sommes très camarades, je crois qu'ils te plairaient beaucoup! Et un oiseau qui chante presque aussi bien que Miss Teyte.

Tout cela est fort gentil... mais ne crois pas qu'il soit possible que je puisse t'en oublier une seconde. Bien au contraire, je ne pense qu'au jour où je te retrouverai. En attendant pense à la tendresse de ton vieux papa qui t'embrasse mille fois

Claude Debussy

Suis bien gentille avec ta pauvre petite Maman; fais tout ton possible pour qu'elle ne s'ennuie pas trop!

« *Le Sacre du Printemps* est une chose extraordinairement farouche.... Si vous voulez: c'est de la musique sauvage avec tout le confort moderne » (a André Caplet, 29 maggio). « Je vous réserve la lecture du *Sacre du Printemps*, qui ne peut pas vous laisser indifférent » (a André Caplet, 23 giugno).

Estate: lavora alla *Boîte à Joujoux*. « Maintenant, j'arrache des confidences aux vieilles poupées de Chouchou, et j'apprend à jouer du tambour en vue de *La Boîte à Joujoux* » (a Jacques Durand, 25 luglio). « L'âme des poupées est plus mystérieuse que Maeterlinck, lui-même, ne le suppose, et supporte mal le boniment dont s'accomodent tant d'âmes humaines » (a Jacques Durand, 27 settembre).

Ottobre: finisce la composizione della *Boîte à Joujoux*. Si tratta della stesura per pianoforte. L'anno dopo stenderà un abbozzo della partitura. La definitiva versione per orchestra sarà condotta a termine, dopo la morte di Debussy, da André Caplet.

Dicembre: viaggio a Mosca e a Pietroburgo per dirigere alcuni concerti.

1914 1 gennaio: « Je n'espère pas beaucoup de cette année 1914. Pourtant il faudrait qu'elle eût bien mauvais caractère pour être plus mauvaise » (a Robert Godet).

8 agosto: « Je ne suis plus qu'un pauvre atome roulé par ce terrible cataclysme; ce que je fais me semble si misérablement petit! J'en arrive à envier Satie qui va s'occuper sérieusement de défendre Paris en qualité de caporal! » (a Jacques Durand).

Six épigraphes antiques, per pianoforte a quattro mani: 1. *Pour invoquer Pan, Dieu du vent d'été*; 2. *Pour un tombeau sans nom*; 3. *Pour que la nuit soit propice*; 4. *Pour la danseuse aux crotales*; 5. *Pour l'Égyptienne*; 6. *Pour remercier la pluie au matin*.

Berceuse héroïque, per pianoforte.

Novembre: su richiesta del *Daily Telegraph* compone la *Berceuse héroïque* « pour rendre hommage à S. M. le Roi Albert I^{er} de Belgique et à ses soldats ».

1915 L'editore Durand décide di pubblicare una nuova edizione delle opere di Chopin affidandone la revisione a Debussy; questo lavoro lo impegna durante i primi mesi dell'anno. Cura anche, sempre per conto di Durand, l'edizione delle *Sonate* per violino e cembalo di Bach.

23 marzo: morte della madre. « Mon cher Jacques [Durand], ma pauvre maman est morte, cet après-midi, à 1 h. 1/2. Son agonie fut longue, quoique sans souffrance, paraît-il. Mais est-on sûr de ce qui se passe en nous dans ces moments? ».

Settembre: finisce la composizione dei dodici *Studi* per pianoforte ai quali aveva cominciato a lavorare in luglio. « Les six *Etudes* restantes sont terminées, ce n'est plus que question de copie. J'avoue être content d'avoir mené à bien une œuvre qui, sans fausse vanité, aura une place particulière. En deça de la technique, ces *Etudes* prépareront utilement les pianistes à mieux comprendre qu'il ne faut pas entrer dans la musique qu'avec des mains redoutables » (a Jacques Durand, 27 settembre).

9 ottobre: « Vous savez mon opinion sur les mouvements métronomiques: ils sont justes pendant une mesure, comme *les roses*, *l'espace d'un matin* » (a Jacques Durand).

14 ottobre: « En ce moment, on se demande dans quels bras la musique pourrait bien tomber. La jeune école russe

Douze Etudes, per pianoforte:

1. *Pour les « cinq doigts »*;
2. *Pour les tierces*;
3. *Pour les quarts*;
4. *Pour les sixtes*;
5. *Pour les octaves*;
6. *Pour les huit doigts*;
7. *Pour les degrés chromatiques*;
8. *Pour les agréments*;
9. *Pour les notes répétées*;
10. *Pour les sonorités opposées*;
11. *Pour les arpèges composés*;
12. *Pour les accords*.

Noël des enfants qui n'ont plus de maison (Claude Debussy), per voce e pianoforte.

En blanc et noir, tre capricci, per due pianoforti.

Sonata, per violoncello e pianoforte.

Sonata, per flauto, viola e arpa.

nous tend les siens; à mon avis ils sont devenus aussi peu russes que possible. Strawinski lui-même incline dangereusement du côté de Schönberg, mais reste, tout de même, la plus merveilleuse mécanique orchestrale de ce temps » (a Robert Godet).

7 dicembre: intervento chirurgico per curare il tumore intestinale di cui è sofferente. « C'est décidément demain que l'on m'opère... le temps m'a manqué pour lancer des invitations... » (a Jacques Durand, 6 dicembre). « Je continue à cultiver la souffrance... il paraît qu'il faut de la patience. Si vous avez le loisir, tâchez de venir voir votre pauvre vieil infirme » (a Jacques Durand, 26 dicembre).

1916 4 gennaio: « J'étais malade depuis longtemps... Brusquement tout s'est aggravé, et alors, intervention chirurgicale; vilains moments, suites douloureuses... » (a Robert Godet).

31 gennaio: « Il s'est passé de si terribles choses, dont mon si précieux malade ignore (j'espère) toute la gravité. Surtout, en venant, n'ayez pas l'air inquiet sur son état ni de tout ce qu'il vous dira » (Emma Debussy a Pasteur Valléry-Radot).

8 giugno: « ... j'avoue perdre jour à jour ma patience, mise un peu trop à l'épreuve; c'est à se demander si cette maladie n'est pas incurable? On ferait mieux de m'en avertir tout de suite: *alors! oh alors!...* » (a Jacques Durand).

15 giugno: « Je vais mieux, mais pas assez pour chanter victoire. C'est, paraît-il, une affaire de radium, aussi vais-je repren-

dre sous peu contact avec cet intéressant minéral... Ce n'est pas gai, et je me demande si c'est la peine de lutter pour si peu de choses. Retrouverai-je jamais mon activité, ce désir d'aller toujours plus loin qui me tenait lieu de pain et de vin? » (a Robert Godet).

4 settembre: « Je regarde passer les jours, minutes à minutes, comme les vaches regardent passer les trains: je vais me coucher à peu près sûr de ne pas dormir, espérant que demain sera plus gentil, et ça recommence... Je travaille, rien que pour être persuadé que je devrais ne rien faire » (a Robert Godet).

Autunno: comincia a lavorare, ma con grandi difficoltà, alla sua ultima composizione: la *Sonata per violino e pianoforte*. « Dans une récente promenade au Cap Féret [Debussy villeggia ad Arcachon], j'ai trouvé l'idée *cellulaire* du final de la *Sonate pour violon et piano*.... Malheureusement, les deux premières parties ne veulent plus rien savoir... Comme je me connais, vous pensez bien que je ne vais pas les obliger à supporter un voisinage désagréable » (a Jacques Durand, 17 ottobre).

1917 Febbraio: i due primi tempi della *Sonata per violino e pianoforte* sono compiuti; ma il finale resta di inattesa difficile soluzione. « Il est curieux que deux mesures *parasites* puissent démolir d'édifice le plus solidement construit! C'est ce qui vient exactement de m'arriver... » (21 marzo, a Jacques Durand). Qualche giorno dopo urta in nuove difficoltà e scrive, il 26, sempre a Durand, che aspetta il manoscritto per

Sonata, per violino e pianoforte.

darlo alle stampe: « Dès ce matin, je me suis remis au final... Permettez-moi de ne pas en dire plus long. Notre époque nous a appris que ce n'est pas avec des phrases qu'on remplace les *munitions* ».

Fine marzo: suona in un concerto di beneficenza.

« Je fus frappé, non point tant de sa maigreur ou de sa ruine que de son air absent et de sa lassitude grave. Il avait la couleur de la cire fondue et de la cendre. Ses yeux ne rendaient pas la flamme de la fièvre, mais le reflet lourd des étangs. Il n'y avait même d'amertume dans son sourire ténébreux: il y perçait plutôt un ennui de souffrir... Sa main qui était ronde, souple, potelée, un peu forte, épiscopale, pesait à son bras; son bras à son épaule; sa tête à tout son corp; et, à cette tête, la vie, l'unique, l'adorable et si cruelle vie... Cependant, comme il venait de s'asseoir, il regarda les auditeurs, d'un œil lent, sous la paupière rapide, à la façon de ceux qui veulent voir sans être vus... Il était dévoré de pudeur, comme peut l'être l'artiste, dans le dégoût et presque la honte de souffrir » (André Suarès).

Il 7 maggio scrive a Robert Godet: « J'ai terminé enfin la *Sonate pour violon et piano*... Par une contradiction bien humaine, elle est pleine d'un joyeux tumulte. Défiez-vous à l'avenir des œuvres qui paraissent planer en plein ciel, souvent elles ont croupi dans les ténèbres d'un cerveau morose ». E un mese dopo, il 7 giugno, ancora a Robert Godet: « Vous qui savez lire entre les portées, vous y verrez les traces de ce

Démon de la Perversité qui nous pousse à choisir justement l'idée qu'il fallait laisser... Cette sonate sera intéressante à un point de vue documentaire, et comme un exemple de ce qu'un homme malade peut écrire pendant une guerre ».

Giugno: riaffiora il vecchio progetto (1902) di mettere in musica, nella traduzione di Paul Jean Toulet, *Comme il vous plaira* di Shakespeare. Lo testimoniano una decina di lettere del carteggio Debussy-Toulet, distribuite fra il 7 giugno e il 9 novembre di quest'anno. Ma Debussy è sempre meno in grado di affrontare un nuovo lavoro. E il progetto svanisce.

Bernardino Molinari dirige *La Mer* a Parigi. « Molinari a été admirable en tous points de vue... Je ne crois pas que les parisiens aient souvent l'occasion d'entendre une exécution comparable à celle-ci; ce Molinari est une espèce d'enchanteur qui a secoué l'apathie de cet orchestre » (a Jacques Durand, 28 giugno).

« La musique m'a complètement abandonné. S'il n'y a pas de quoi pleurer, c'est du moins un peu ridicule, mais je n'y puis rien, et je n'ai jamais forcé personne à m'aimer... Le côté rude dans cette crise, c'est qu'il faut continuer à en écrire: c'est bien la pire peine! que n'ai-je assez d'énergie pour devenir écrivain militaire? Ça se porte beaucoup en ce moment... » (a Robert Godet, 31 ottobre).

1918 1 gennaio: « Selon une tradition qui nous était chère, c'était la veille au soir que je t'envoyais mes vœux de nouvelle année. Cette fois je suis tristement ligoté

et je n'ai que ces moyens tristement restreints pour te dire mon amour. Mais il est admis que l'amour... » (biglietto scritto con segni quasi illeggibili, e incompiuto, di Debussy a sua moglie).

23 marzo: « La dernière fois que nous devions le voir, à l'avant-veille de sa mort, il était installé, pour plus de commodité, dans la chambre de Chouchou. Les yeux mi-clos, il fumait inlassablement, à l'aide d'un long fume-cigarettes que tenait sa femme. Elle lui nomma l'ami qui était auprès de lui, et il sourit, en murmurant quelques mots à peine intelligibles ». (D. E. Inghelbrecht).

25 marzo: « ...ce furent les dernières heures. Mme Debussy et moi nous lui tenions la main. Il ne nous reconnaissait plus. Il s'endormit et, très doucement, vers 6 heures du soir, il expira » (Pasteur Valléry-Radot).

« ...doucement, angéliquement, il s'endormit pour toujours. Papa est mort. Les trois mots, je ne les comprends pas, ou je les comprends trop bien... Et je suis là, toute seule, à lutter contre l'indescriptible chagrin de Maman » (Chouchou Debussy).

29 marzo: « Froid. Neige. Service funèbre d'une extrême modestie. Ainsi fut-il de Mozart! On s'attarde dans la maison à la recherche d'un parent que peu d'amis présents connaissent. Sans ordre, le convoi s'ébranle » (Jacques Rouché).



Othon Friesz

Claude Debussy sul letto di morte (disegno di Othon Friesz)