

CONVERSAZIONI CON ERNEST GUIRAUD

Le conversazioni tra Debussy ed Ernest Guiraud sono state annotate da Maurice Emmanuel in circostanze curiose. Quando era ancora allievo del Conservatorio, Emmanuel era attratto dai modi medioevali, che si proponeva di introdurre nelle sue composizioni: proposto che incontrò la severa disapprovazione del suo maestro, Léo Delibes, tanto che alla fine Emmanuel fu costretto a cercare un aiuto nel più aperto Debussy, col quale riuscì a proseguire gli studi in maniera non ufficiale. Debussy aveva conservato una cordiale amicizia col suo antico maestro Guiraud e dopo i suoi pellegrinaggi a Bayreuth (1889 e 1890) discusse spesso con lui di problemi di carattere estetico. Tali discussioni suscitarono un tale interesse nel giovane Emmanuel, che questi annotò frettolosamente alcuni dei punti principali. Anche se redatte un po' approssimativamente, queste note fanno luce su un aspetto della sensibilità di Debussy all'epoca in cui Wagner era ancora considerato un musicista rivoluzionario ed il giovane compositore stava cominciando a scoprire la propria strada.

Guiraud: Un'aria classica? Il solo di corno inglese all'inizio del terzo atto di *Tristano*? Un « esercizio »? Non v'è nulla in esso che ricordi Beethoven.

Debussy: Ma perché voi non ascoltate l'armonia sottintesa. Guardate oltre... Berlioz è molto più lontano da Bach e da Mozart di Wagner: è meno tonale di Wagner, anche se Wagner sa servirsi molto meglio dei mutamenti del modo maggiore al minore.

Guiraud: È duro. È sempre cromatico. Non si può chiamarlo un classico.

Debussy: Classico significa maggiore e minore.

Nello stile classico tutti gli accordi vengono risolti. Lo stile classico implica modulazioni vicine (un circolo chiuso).

Romantico: etichetta che, a mio modo di vedere, non significa nulla. Il linguaggio di Schumann, di Berlioz e di Liszt è il linguaggio classico. In tutti sento lo stesso genere di musica.

Guiraud: Ma questa insipida musica continua. Non vi sono scene, non vi sono pezzi. Non potete dire che assomigli a Mozart!

Debussy: Ma non è neppure il contrario: è uno sviluppo ulteriore. Anche senza frasi squadrate, Wagner sviluppa in maniera classica. Ha solamente abbandonato la sempiterna cadenza perfetta e l'odioso accordo di quarta e sesta. Supponendo che Mozart avesse avuto l'idea di scrivere

un atto in un solo movimento ininterrotto, credete che sarebbe stato in grado di farlo? La sua era un'epoca in cui regnava la convenzione delle arie staccate e delle frasi simmetriche di quattro battute. Lo sviluppo di Wagner è come quello dei classici. Al posto dei temi architettonici della sinfonia che si trovano in momenti ben determinati, impiega temi che evocano cose e persone, sviluppandoli però come quelli della sinfonia. Egli si è formato con Bach e con Beethoven: *Tristano* e *I maestri cantori* ne sono la prova, per non parlare della sua orchestra, che rappresenta un ampliamento e uno sviluppo dell'orchestra classica.

Guiraud: Ma... e il suo modo di trattare le voci?

Debussy: È vero: noi sentiamo la differenza, ma non è una differenza musicale. È una novità? Può sembrare che rassomigli al linguaggio parlato, e non segua lo schema delle frasi di quattro battute. Non si tratta né di recitativi all'italiana, né di arie liriche. Le parole sono subordinate all'accompagnamento orchestrale, ma non abbastanza. È una musica che canta troppo continuamente: troppo. Il canto dovrebbe essere riservato ad alcuni momenti dell'azione.

Guiraud: Dunque voi siete un wagneriano liberale!

Debussy: Io non imito. Penso ad una altra forma drammatica: la musica comincia dove la parola finisce. La musica è per l'inesprimibile. Deve uscire dall'ombra ed essere discreta.

Guiraud: E quale tipo di poeta potrà soddisfare le vostre aspirazioni?

Debussy: Il poeta che saprà dire le cose a metà (*cetui des choses dites à demi*). L'intrecciarsi di due sogni: ecco l'ideale. Non luoghi stabili, non date prefissate. Niente grandi scene. Nessuna pressione sul musicista, che deve dar corpo e completare l'opera del poeta. La musica predomina troppo nel teatro d'opera. Si canta troppo, e gli accompagnamenti sono troppo pesanti. La voce deve fiorire nel vero canto solamente quando l'azione lo richiede. Un quadro in grigio sarebbe l'ideale. Nessuno sviluppo solo per il piacere di sviluppare. Uno sviluppo che si prolunga troppo non si adatta, non può adattarsi alle parole. Lo sogno poemi brevi, con scene mobili. Me ne infischio delle tre unità! Scene variate nel luogo e nel carattere. Personaggi che non discutono, ma subiscono la vita e il destino.

DIVISIONE DELL'OTTAVA
(Debussy siede al pianoforte)



Debussy: 24 semitoni = 36 toni nell'ottava con 18 gradi tonali. Non dare alcuna supremazia alla scala di do maggiore. La gamma tonale dev'essere arricchita con altre gamme.

Non mi lascio sviare dal temperamento equabile. I vostri ritmi sono soffocanti. Il ritmo non può essere costretto nell'ambito delle battute.

Parlare di tempi semplici e di tempi composti è un nonsenso. Vi può essere una serie interminabile degli uni e degli altri senza che il musicista cerchi di annullare le figure ritmiche. Le tonalità relative sono un altro nonsenso. La musica non è né maggiore né minore. Si dovrebbero combinare insieme le terze maggiori e le terze minori, rendendo così le modulazioni molto più flessibili. Il modo è quello nel quale il musicista pensa in quel momento. È instabile! In *Tritano* i temi che si sentono in orchestra sono temi di azione: ma non violentano mai l'azione. Deve esserci un equilibrio continuo tra le esigenze drammatiche e l'evocazione tematica.

Sono poi i temi che suggeriscono il loro stesso colore orchestrale.

Guinard (dopo che Debussy ha eseguito al pianoforte una serie di intervalli): Che cosa è questo?

Debussy: Accordi incompleti, fluttuanti. *Il faut moyer le ton.* Così si può arrivare dove si vuole e uscire da dove si vuole. E si hanno molte più nuances.

Guinard: Ma quando suono quest'accordo  è necessario che lo risolva.

Debussy: Non vedo il perché.

Guinard: Bene. E questo, lo trovate piacevole?



Debussy: Sì, sì e sì!

Guinard: Ma ora, come risolvete questo?



È bello, non dico di no, ma teoricamente è assurdo.

Debussy: La teoria non esiste, basta saper ascoltare. Il piacere fa legge.

Guinard: Sono d'accordo con voi: ma solo se si tratta di una personalità eccezionale che abbia una disciplina interiore ed un istinto che egli riesca a imporre. Però, come potete insegnare la musica agli altri in questo modo?

Debussy: La musica non può essere insegnata!

Guinard: Andiamo! Non dimenticate, caro amico, che voi stesso avete frequentato il Conservatorio per dieci anni.

Debussy (ne conviene, e ammette che può ben esserci una dottrina): Sì, è stupido quello che ho detto. Solamente, non so come conciliare tutto questo. È certo però che mi sento libero perché ho seguito tutta la trafila, e che posso non scrivere in stile fuggito solamente perché so come si fa. *(È straordinariamente abile nelle discussioni e non le evita mai con una scappatoria.)*

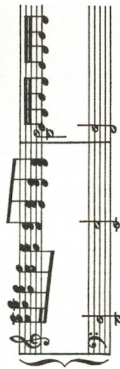
(Ho voluto mostrarvi La Complainte de Notre-Dame e l'la que l'a-louette chante. Non gli sono interessato, anche se le ha trovate « joli, drôle ». Non crede né al canto fermo né alle canzoni popolari. Detesta il canto fermo; dice che è la droga dei preti. Non conosce né il Te Deum né il vecchio Credo. Gli ho suonato l'Inviolata. Ha detto: « È un cantico per vecchie signore e per ragazze biancovestite ».)

Guinard: Che cosa vi ha colpito maggiormente a Roma?

Debussy: Le Logge di Raffaello (non le Stanze!) e la Madonna del Rosario del Sassoferrato, a Santa Sabina. San Pietro è un salone per giganti bene intenzionati ma senza gusto. Preferisco Santa Severina. Adoro villa Pia, che non serve a nulla ma dove si trovano porticati, balaustrate, facciate ornamentali... A Orvieto la « Risurrezione » del Signorelli (ma non per le trombe!).

Guinard: Non la conosco.

(Debussy suona questi accordi al pianoforte)



Guinard: Tutto questo è molto tortuoso.

Debussy: Ma niente affatto! Guardate la gamma doppiamente cromatica. Non è proprio quello che vi occorre? Il contrappunto non ci è stato dato per nulla. Le parti procedono per conto loro col risultato di darci splendide armonie.

La sinfonia di Franck è sorprendente, anche se mi piacerebbe una squadratura meno rigida. Ma che splendide idee! La preferisco persino al *Quintetto* che prima trovavo elettrizzante. Sa il fatto suo, papà Franck, ed ha rotto le uova nel paniere all'Institute.

Lukmè è un falso: un falso bric-à-brac orientale. Di buono non ci sono che quei buffi inglesi.

Mi piace l'ouverture di *Phédre*: è l'opera d'un vero musicista, ed è, press' a poco, tutto ciò che mi piace di Massenet.

Accordi volutamente incompleti, intervalli ambigui... Ciò che amo in *Tristano* sono i temi che sono il riflesso dell'azione. Sinfonia che non violenta l'azione. Equilibrio. I temi... è ciò che occorre per dare all'orchestra il colore che conviene alla scena.

Gluck, talvolta, è veramente convenzionale. Nei recitativi non ha saputo sbarazzarsi delle formule e, nelle arie, ahimè! quale povertà di idee! *J'ai perdu mon Eurydice*, è un'atleena. E per un musicista che dichiara di non voler interrompere l'azione drammatica, che cosa dite dei suoi balletti, intercalati nel bel mezzo dell'azione? Gluck ha preso in giro i francesi. È stato italiano da cima a fondo.

Appendice C

LE BURLE DI ANDRÉ DE TERNANT

Nel 1924 André de Ternant, il quale affermava di essere nato a Londra da genitori francesi e di essere stato uno degli assistenti di Francis Hueffer al « Times », pubblicò sul « Musical Times » tre articoli: *Debussy and Brahms* (luglio 1924), *Debussy and some Italian musicians* (settembre 1924), *Debussy and some others on Sullivan* (dicembre 1924). Questi articoli, che vennero ampiamente citati e furono argomento di molte discussioni, trattavano di presunti viaggi di Debussy in Italia, in Austria ed in Inghilterra e riportavano anche conversazioni ch'egli avrebbe avuto con parecchi eminenti musicisti di quel tempo: tra gli altri, Brahms, Verdi, Boito e Sullivan. Ternant affermava che tali particolari gli erano stati confidati durante un viaggio giovanile di Debussy in Inghilterra, e ch'egli s'era impegnato a tenerli segreti fin dopo la morte del musicista. Ai primi biografi, quando la conoscenza dei fatti essenziali della biografia del musicista era limitata, gli avvenimenti rivelati da Ternant sembrarono plausibili. Inoltre si riteneva che la loro autenticità fosse stata accertata nel corso di una corrispondenza fra Ternant, Léon Vallas e il sottoscritto. Nella sua corrispondenza con Vallas, Ternant dava altri particolari su un ipotetico viaggio giovanile di Debussy a Londra, dove si diceva fosse andato per trattare i diritti per *The Blessed Damozel* di D.G. Rossetti, o per sentire se qualche editore inglese avrebbe pubblicato le sue musiche per questo lavoro. Da questa corrispondenza, nel corso della quale - almeno così assicura Vallas - Ternant gli fornì dei « riferimenti esatti », si ricava un quadro dei rapporti di Debussy con certi preraffaelliti inglesi, che appariva tanto credibile quanto illuminante.

Accettando in piena buona fede le affermazioni di Ternant, nella prima edizione del suo *Claude Debussy et son temps*, Vallas scrisse che nel 1887 Debussy si era recato a Londra con una lettera di presentazione per il critico musicale del « Times » Francis Hueffer, sposato ad una figlia del pittore Ford Madox Brown e intimo amico di Rossetti. Avendo cercato di trovargli un editore, Hueffer, stando a questa versione, assicurò il musicista che l'editore Novello mostrava un certo interesse per i suoi lavori, ma questo non servì a nulla. Altre affermazioni, sempre provenienti da Ternant, dicevano che in gioventù Debussy aveva abitato a Londra, a Bolsize Park, e che nel corso di un'altra visita a Londra nel 1895, durata tre settimane, era stato presentato da Saint-Saëns a Sir Hubert Parry, al Royal College of Music.

Tutto questo era molto ingegnoso da parte di Ternant, al quale bastava anche la più piccola sollecitazione perché aggiungesse altri particolari alle sue mistificazioni. Dopo una lettera pubblicata da Léon Vallas in