

El escritor Debussy

MÚSICA

ALVARO MARÍAS *

ACABA de aparecer, dentro de la excelente colección Alianza Música, *El Sr. Corchea y otros escritos*¹, que no es otra cosa que la «edición completa de la obra crítica de Debussy», como rezaba el subtítulo de la edición francesa, desaparecido con poco tacto comercial en la española. Tener reunidos en un solo tomo todos los escritos críticos de Debussy, más un buen puñado de entrevistas —que estaban desperdigados aquí y allá—, ordenados cronológicamente y escueta pero eficazmente anotados por Francois Lesure, es una buena noticia para toda persona interesada por la música de nuestro tiempo.

Durante un breve período de tiempo que va de 1901 a 1903 fundamentalmente, y en contadas ocasiones a partir de esa fecha y hasta 1915, el creador del impresionismo musical realizó, siempre un poco a regañadientes, con estilo voluntariamente descuidado —polo opuesto a su escritura musical— crítica en diversas revistas francesas de la época. No es necesario decir el extremado interés que tiene esta labor, aunque sólo sea por la categoría musical de su autor y por el papel que su música ha desempeñado.

Digamos de entrada que los escritos de Debussy —a la inversa de los de Schönberg, Stravinsky y

tantos otros— no tienen ambición alguna, no pretenden ni teorizar ni menos aún crear doctrina o definir un sistema: son escritos totalmente ocasionales, que se refieren con frecuencia a la actualidad musical parisina del momento, que aluden a detalles coyunturales, que se refieren a obras y músicos con frecuencia hoy olvidados o bien a pequeñas cuestiones de política cultural o musical, que sin embargo no han perdido en muchas ocasiones su vigencia. Esto en cierto modo limita el interés de los escritos del autor de *Iberia*, pero por otro lado les otorga una vivacidad, una inmediatez, una falta de elaboración que los hace muy legibles y enormemente directos.

Ya nos hemos referido al estilo descuidado, informal, un poco escandaloso —todo ello muy en boga aún—, que se recrea en la ironía un tanto caustica y no poco pontificadora, que no respeta ni a Beethoven ni a los grandes músicos del momento; en suma, que no deja —salvo honrosas excepciones— títere con cabeza, en una actitud un poco de «enfant terrible» de un Debussy ya cuarentón, cuyo tono podría resultar pedantesco si no viniera de uno de los grandes genios de la historia de la música.

Pasemos revista para empezar a

* Madrid, 1953. Crítico musical. Profesor del Real Conservatorio de Madrid.

¹Claude Debussy: *El Sr. Corchea y otros escritos*. Versión española de Ángel Medina Alvarez. 292 págs. Alianza Editorial. Madrid, 1987.

algunas de las «majaderías» de Debussy, e intentemos encontrarles sentido: ¿cómo es posible escribir que los *Heder* de Schubert «son inofensivos...», huelen como el fondo de los cajones de las dulces solteronas de provincia... —restos de cintas ajadas, flores marchitas para siempre... ¡fotografías definitivamente muertas!»? ¿Y definir a Mendelssohn como «ese notario elegante y fácil» para decir que su corazón «permanece impermeable a la vaselina con que están untadas las tres cuartas partes» de la *Sinfonía de la Reforma!* No deja de sorprendernos que Debussy arremeta nada menos que contra la *Sinfonía Pastoral* que «sufrir la influencia de una época en la que se veía la naturaleza a través de los libros». O peor aún, que descienda a detalles de comadre para atacar a un músico como Grieg («de frente parece un fotógrafo genial; de espaldas su forma de peinarse le asemeja a esas plantas llamadas "girasoles", caras a los loros y a los jardincillos que adornan las pequeñas estaciones de provincias»), para caer rendido, páginas después, ante la belleza de —¿quién lo iba a decir?— *Peer Gynt*.

Muchas veces es el humor, la brillantez de una frase ingeniosa —y muchas lo son verdaderamente—, lo que le lleva a decir cualquier *boutade* sin pensárselo dos veces: así, hablando de una ópera de Edmond Missa, leemos que «es algo tan conmovedor como encontrar el daguerrotipo de nuestra bisabuela. Agradará a las jovencitas que meriendan en casa (si aún quedan)». No deja de tener gracia en una época de beatería wagneriana su arrebatado tras la audición completa de la *Tetralogía*: «Ningún hábito cotidiano de civismo nos impedirá ya interpelar a nuestros semejantes

con clamores de ¡Walkyria... ¡Hoyotoho!... ¡Hejahá!... ¡Hoyohei!... ¡Qué divertido! ¡Hoyohei!... ¡Qué dirá el vendedor de periódicos! ¡Heiaho!...». En ocasiones, sin embargo, sus «grabias» encierran grandes verdades; como cuando afirma que «hemos adoptado una manera frenética de revolver la orquesta como si fuese una ensalada». ¡Con qué gran actualidad sueñan sus palabras cuando parodia a los directores de orquesta!: «El Sr. Cortot avanza sobre la orquesta enarbolando una batuta amenazadora, como hacen los «banderilleros» cuando quieten desconcertar al toro... (los músicos de orquesta tienen una sangre fría de groenlandeses, se vieron eá otras peores)», para terminar perdonando «sus gestos más decorativos que útiles». No vendría mal! a muchos de nuestros directores leer estas líneas. Otras veces, su tono irónico está cargado de razón y sigue teniendo pavorosa actualidad aquí y ahora: «No cabe dMa —escribe— de que el intento de examinar el estado de la música en Francia presenta tanto interés como dificultades. Habría que hacer gala de esa suerte de elegante pedantería, de esa generosidad servicial que sólo da la inexperiencia material del tema que se trata, que, precisamente, constituye la fuerza de quienes reemplazan la autoridad por una seguridad indiscutible».

Fobias y debilidades

ADIVINARA el lector que Debussy, en su apasionamiento, está lleno de fobias. Aborrece notablemente la música germánica, sobre todo cuando ha tenido una influencia perniciosa en el desarrollo de la música francesa. La influencia en los salones de

Schubert y Mendelssohn son pecados veniales, comparados con el de Gluck o el de Wagner. «Los franceses —escribe— olvidan demasiado alegremente las cualidades de claridad y de elegancia que les son propias, para dejarse influir por la lentitud y la pesadez germánicas.» No le faltaba razón, porque si el francés en algo carece lamentablemente de chauvinismo es precisamente en el terreno musical, que sistemáticamente ha infravalorado.

Frente al espíritu netamente francés de Couperin y Rameau se alza, como una maldición, la sombra de Gluck: «Aquel bruto de Gluck fue quien estropeó todo. ¡Un ser tan aburrido!, ¡tan pedante!, ¡tan ampuloso! Su éxito me parece inconcebible. Y se le ha tomado como modelo. ¡Se le ha querido imitar! ¡Qué aberración! Nunca es amable ese hombre. Sólo conozco a otro hombre tan insoportable como él, ¡Wagner!». Es comprensible el rencor por el precisamente amable Gluck, porque con él desaparecería la tradición lírica francesa. Pero Debussy se delata siempre como un superficialísimo conocedor de la historia de la música, y no se le alcanza que con Gluck o sin él la música francesa se había condenado, ella sola, a muerte. Entre Gluck y Wagner se encuentra —ahí le damos la razón— «la grandilocuencia en el mal gusto característico del genio de Meyerbeer». Pero lo de Wagner es ya una obsesión, una fobia típica de los que han renegado de la fe wagneriana de los días juveniles. Sin embargo, y a pesar de la cicatería en el elogio, se percibe siempre una inmensa admiración. En realidad, Debussy reniega más del wagnerismo que de Wagner mismo, al que no puede dejar de admirar sin olvidar sus defectos («es difícil de figurarse el estado en que puede acabar el ce-

rebro más robusto después de la audición de las cuatro sesiones de la Tetralogía», escribe con sinceridad). A estas fobias hay que añadir un velado desprecio hacia Brahms, una crítica —casi siempre a través del intermediario que es el Sr. Corchea— hacia Saint-Saëns, por haber abandonado los ímpetus renovadores de la *Danza Macabra*, a la que idolatra pintorescamente. Al «músico belga», César Franck, se le perdona la vida, pero con una excesiva insistencia en su carácter bondadoso. A pesar de los pesares y de los salones, ni siquiera Debussy puede resistirse al atractivo de Massenet, «historiador musical del alma femenina». Chocante en cambio el respeto con que se habla de Gustave Charpentier y de su popular *Louise*. Fauré es calificado de «maestro de maravillas», calificativo de cuya sinceridad no hay que dudar, pero acto seguido, en un alarde de frivolidad, Debussy compara su música con el encantador gesto de la pianista al recogerse la hombrera (!). Un poco virulento desprecio hacia «los porrazos del verismo italiano» se complementan con una mezcla de admiración deslumbrada y escepticismo ante el arte de Ricardo Strauss, al que tan pronto califica como «un Wagner exasperado, un artista acompañado de un maravilloso prestidigitador», como afirma que «no tiene ninguna influencia de Wagner». Menos comprensible nos resulta la admiración por Cari Maña von Weber.

¿Y las devociones? Por doquier la admiración sin límites por la música antigua, que sin embargo conoce superficialmente, como casi todos los hombres de su época. Da lo mismo que se trate de Palestrina —no será por innovador...— que de Alessandro Scarlatti o de Haendel. Pero ante todo

y sobre todo Bach, en el que «encontraremos en vano una falta de gusto» y al que Debussy, tan anti-germánico, dedica sus más emocionados elogios. También la admiración hacia Mozart carece de límites: «el genio puede prescindir del gusto, por ejemplo: Beethoven. Pero en cambio Mozart, a genio igual, añade el gusto más delicado». Enorme admiración también la provocada por Couperin, y sobre todo por Rameau al que, sin embargo, no parece comprender muy a fondo, pero del que dice algo especialmente significativo viniendo de quien viene: «la inmensa aportación de Rameau es que supo descubrir "la sensibilidad en la armonía"». Couperin y Rameau «son los verdaderos músicos franceses... La música francesa es la claridad, la elegancia, la declamación simple; la música francesa quiere, ante todo, agradar».

En tiempos más recientes, tiene Debussy grandes elogios para Lalo; para Chausson y su *Poema*, a pesar de la excesiva influencia de Franck; para Vincent d'Indy hay también grandes elogios, aunque no entusiastas, y muchos y sinceros para Paul Dukas. Quizá es Mussorgsky el destinatario de los elogios más sinceros y entusiastas entre los músicos contemporáneos. En todo caso, hay un general entusiasmo para cualquier tipo de música de filiación no germánica y de tradición escasamente romántica: se trate del folclore javanés, de la música española popular o culta (Albéniz, Turina, Conrado del Campo, Arbós), la música rusa (Mussorgsky, Rimsky) o casi cualquier otro tipo de música.

Política cultural

ES muy interesante y llena de actualidad la postura de Debussy frente a la tan traída y llevada «cultura popular», cuyas tentativas le han dejado un recuerdo de «profunda tristeza» y que a él, tan poco clasista en otras cosas, le hace exclamar: «una difusión del arte demasiado generalizada sólo conduce a una mayor mediocridad». Cuando habla de la situación de la música «al aire libre» que «tal y como se practica en nuestros días, es el mejor vehículo de la mediocridad» nos da ternura pensar lo que sentiría Debussy si levantara la cabeza y enchufara una radio o una televisión... Y ¿qué pensaría de la música de nuestros días quien predicaba por «una forma de arte capaz de adaptarse... a la mayoría... ¿no vendría que nos acordásemos de los griegos?» No creo que sospechara Debussy hasta dónde había de llegar la incomunicación entre público y música. Creo que nada ha respondido al ideal del Teatro Popular soñado por Debussy como *El Retablo* de Falla, músico al que, por cierto, no hay ninguna alusión. Y no olvidemos premoniciones importantes, como cuando anuncia que «la música en el teatro se convertirá a no tardar en una cosa muy anticuada y muy muerta».

Sencillez y naturaleza

HABLA poco Debussy de su propia obra: tan sólo de *Pelléas et Mélisande* como quien habla de un hijo al que ha costado mucho esfuerzo hacer salir adelan-

te. Debussy ataca bastante el sistema de estudios de los conservatorios, arremete obsesivamente contra el *Premio de Roma*—que le había sido concedido— y contra los premios en general, hoy tan en alza. Apenas habla de técnica musical ni emplea expresiones ininteligibles para el profano; muestra un gran desdén por la perfección de la escritura musical —sorprendente en él— como enemiga de la inspiración y la espontaneidad; declara no tener ningún sistema musical y no creer en ellos; declara airadamente, «yo no revoluciono; no destruyo nada». Y al mismo tiempo, habla constantemente de la necesidad de crear una música «al aire libre» y de la influencia de la naturaleza, como suprema maestra de música. Debussy, como los pintores impresionistas —a los que jamás alude, ni al término «impresionismo»— necesita salir del salón, del estudio, y hacer una música más fresca, más simple, más directa: «hay que conseguir una música más desnuda... El ruido del mar, la línea del horizonte, el viento en las hojas, el canto de un pájaro producen en nosotros múltiples impresiones. Y de repente, sin quererlo conscientemente, uno de esos recuerdos sale fuera de nosotros y se expresa en el lenguaje musical» —la cita no puede ser más significativa. O bien afirma: «La complicación extrema es lo contrario del arte. Es necesario que la belleza sea *sensible*, que nos procure un goce inmediato, que se imponga o insinúe en nosotros sin que tengamos que hacer ningún esfuerzo para aprehenderla». ¡Curioso que su propia visión de su música no pueda ser más opuesta a la interpretación que hiciera de ella Ortega y Gasset!

En resumen, una obra interesantísima, correctamente traducida, que viene a enriquecer la lite-

ratura musical en español. Si el lector sabe pasar por alto las muchas bobadas que Debussy pudo escribir, y sacar partido de las muchas verdades que sus escritos encierran, el provecho será grande

Novedades discográficas

VOLUNTARIAMENTE nos hemos ceñido aquí a las novedades discográficas próximas a la estética y a los gustos de Debussy, tema central de nuestra crónica: Fauré, gran predecesor del impresionismo; el *Pélleas* debussyista y *Boris Godunov* por el que Debussy sintiera tan gran entusiasmo.

G. Fauré: Réquiem. V. de los Ángeles (sopr.). D. Fischer-Dieskau (bar.) Orq. del Conservatorio de París. Dir.: André Cluytens. CD. CDC-7 47836 2. EMI.

G. Fauré: Réquiem. Ravel: Pavana. Sheila Armstrong (sopr.). D. Fischer Dieskau (bar.). Orq. de París. Dir.: D. Barenboim. CD. CDM-7 69038 2. EMI.

Han sido reeditadas en CD las dos versiones más hermosas que conocemos del *Réquiem* de Fauré, junto al reciente registro de C. M. Giulini (DGG). La intimidad, refinamiento, sencillez y transparencia del *Réquiem* de Fauré hacen de esta obra una página de singular belleza en la historia de la música francesa, como el más importante eslabón de una cadena de *Misas de Réquiem* francesas dominadas por la contención, la elegancia y la resignación (Campra, Gilés, Charpentier, Fauré, Duruflé). En 1963 el gran director André Cluytens llevó a cabo su histórico registro de esta obra, modelo de todos los ulterio-

res, junto a dos cantantes como soñados para esta música: Victoria de los Angeles y Dietrich Fischer-Dieskau. Es difícil pensar en una interpretación de mayor inspiración y poesía. Sin embargo, de nuevo con Fischer-Dieskau, la versión realizada por Barenboim en 1975 se aproximaría mucho a la de Cluytens: difícil elección entre dos interpretaciones soberbias de una obra maravillosa.

Claude Debussy: Pélleas et Mélisande. Opera en 5 actos. Libreto de M. Maeterlinck. Frederica von Stade (Mélisande), Richard Stilwell (Pélleas), José van Dam (Golaud), Ruggero Raimondi (Arkel). Filarmónica de Berlín. Dir.: Herbert von Karajan. 3 CDS. CDS-7 49350 2. EMI.

La ópera de Debussy, *Pélleas et Mélisande*, es una de las obras más importantes de nuestro siglo y representa uno de los momentos clave en la evolución musical de la ópera de nuestro tiempo. Obra celeberrima, sobre la que se han vertido ríos de tinta, se escucha rarísima vez en nuestro país y es el disco el medio idóneo para conocerla. Acaba de ser reeditada en CD —y pocas obras requieren tanto la pureza sonora— la prodigiosa grabación de Karajan, realizada en 1979 con un elenco verdaderamente idóneo. Karajan, en plena madurez, se manifestó como un intérprete del impresionismo de una calidad que hasta entonces era inimaginable: imposible pensar en una mayor exquisitez sonora que la manifestada por una Filarmónica de Berlín transfigurada y convertida en una auténtica orquesta francesa desde el punto de vista tímbrico.

De la devoción de Debussy por esta obra hay abundantes testimonios en *El Sr. Corchea...*, arriba comentado. Según él mismo declaraba, se trata de «una obra



Claude
Debussy

muy sencilla, que! puede interesar a todo el mundo». La identidad del discurso literario y musical alcanza en esta obra de exquisita emotividad unas cotas rara vez alcanzadas.

Si todo el reparto es prodigioso, destaquemos la creación milagrosa de la formidable cantante norteamericana Frederica von Stade, que otorga a Mélisande la «fragilidad», el «encanto distante» y la «dulzura desvanecida» que Debussy soñó para; este personaje que necesita algo más que un buen cantante paría convertirse en realidad.

M. Mussorgsky: Boris Godunov. Opera en 4 actos y prólogo. Libreto de Muásorgsky según Pushkin y Karanizin. Versión de Rimsky-Korsakov. Boris Christoff (Boris), Evelyn Lear (Marina), Dimitr Ouzounov (Dimitri). Coros de la Opera Nacional de Sofía. Orq. de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio. Dir.: André Cluytens. 3 CDS. CDS-7 47993 8. EMI.

Opera adorada por Debussy y los músicos franceses de su generación, *Boris Godunov* representa uno de los puntos fundamentales de la historia del teatro lírico de cualquier época. Reaparece ahora, después de muchos años de ausencia, la grabación más genial realizada nunca; de esta obra: la dirigida por André Cluytens en 1963, que supo aunar los elementos más diversos; en una interpretación tan perfecta y coherente como refinada y expresiva. Ante una versión de tal finura, es fácil comprender el entusiasmo de los impresionistas por esta música, tantas veces vulgarizada y maltratada. Boris Christoff canta el papel de Boris y Dimitri Ouzounov el de Dimitri con una perfección que hace que la coincidencia de los nombres de cantantes y personajes parezca algo más que fruto de la casualidad! La soprano americana, Evelyn Lear, encarna el papel de Marina de manera no menos prodigiosa. Pero por encima de todo, la dirección de Cluytens es de una frescura, de una espontaneidad, de una «sencillez» verdaderamente perfectas, que ponen de manifiesto esa capacidad de Mussorgsky para «hablar de nosotros mismos con un acento más tierno y más profundo» —son palabras de Debussy. «Jamas —prosigue el autor de *Pelléas*— una sensibilidad tan delicada se ha traducido por medios tan simples; parece el arte de un salvaje curioso que descubriese la música a cada paso de su emoción». Eso es, exactamente, lo que consigue hacer realidad Cluytens, cuyo gran mérito consiste precisamente en mirar la música del ruso con los ojos y la sensibilidad, no del romanticismo, sino del impresionismo francés.