

STEPHEN WALSH

# DEBUSSY

UN PINTOR  
DE SONIDOS

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS  
DE FRANCISCO LÓPEZ MARTÍN  
Y VICENT MINGUET

BARCELONA 2020



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *Debussy: A Painter in Sound*

Publicado por  
A C A N T I L A D O  
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona  
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956  
correo@acantilado.es  
www.acantilado.es

© 2018 by Stephen Walsh  
© de la traducción, 2020 by Francisco López Martín y Vicent Minguet  
© de esta edición, 2020 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:  
Quaderns Crema, S. A.

[Subvencions i ajuts a l'edició o la traducció.]

En la cubierta, fragmento de *Acantilados en Pourville* (1882),  
de Claude Monet

ISBN: 978-84-17902-34-6  
DEPÓSITO LEGAL: B. 18 537-2020

AIGUADEVIDRE *Gràfica*  
QUADERNS CREMA *Composició*  
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *noviembre de 2020*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,  
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización  
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total  
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o  
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión  
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta  
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

## CONTENIDO

<i>Nota del autor</i>	7
<i>Abreviaturas</i>	8
<i>Preludio. Una biografía muy especial</i>	9
1. El prisionero y el prodigio	18
2. Canciones para Marie	37
3. En la Villa	64
4. Reglas nuevas, valores tradicionales	95
5. Mallarmé y Maeterlinck	128
6. Bilitis y otras mujeres	157
7. Lilly contra el piano	190
8. Hacia el agua	221
9. Imágenes como título y como realidad	251
10. Una casa en decadencia y una catedral sumergida	282
11. Teatros del cuerpo y de la mente	312
12. La guerra en blanco y negro	347
13. Verano indio, invierno estigio	379
14. Lo que la modernidad hizo de él	411
<i>Agradecimientos</i>	425
<i>Bibliografía selecta</i>	427
<i>Ilustraciones</i>	431
<i>Índice</i>	432

*A Chuck Elliott,  
incomparable editor, vecino y amigo.*

[Acantilado no se responsabiliza del contenido de ninguno de los portales de la red mencionados en el libro].

## NOTA DEL AUTOR

Aunque es imposible, desde luego, establecer equivalencias exactas, pueden trazarse algunos paralelos, sobre todo dado que, antes de la Primera Guerra Mundial, las monedas europeas eran estables. El franco se utilizaba de modo habitual en Francia, Bélgica, Suiza e Italia, por igual, y una libra esterlina equivalía a veinticinco francos, y un euro equivaldría a la misma cantidad. En 1900, una comida decente en Francia podía costar cuatro francos, una habitación de hotel de nivel medio unos seis francos y un billete de tren de segunda clase desde París hasta Lyon treinta y ocho francos. Enviar una carta ordinaria dentro del territorio francés costaba quince céntimos. Por lo tanto, los doscientos cincuenta francos mensuales que Debussy ganaba tocando a Wagner cada sábado para la señorita Escudier parecen una suma muy modesta, sobre todo si pensamos que ése era más o menos todo el dinero que ganaba en aquella época, y las cantidades mucho más sustanciosas que recibió más adelante en concepto de adelanto (veinticinco mil francos por la venta de *Pelléas et Mélisande* a Durand, veinte mil por *Khamma*, veinte mil por *El martirio de san Sebastián*) han de ponerse en comparación con la pensión de tres mil seiscientos francos anuales que tenía que pagar a Lilly Texier, su costoso piso en el Bois de Boulogne, el estilo de vida que llevaba aparejado y el hecho de que estas sumas eran islas en un mar agitado. Ni que decir tiene que hubo que pagar el tratamiento médico que recibió en sus últimos años. Nunca recibió ingresos regulares suficientes, le gustaba el lujo y no se administraba bien.

## ABREVIATURAS

- CDMC* François Lesure (ed.), *Claude Debussy: Monsieur Croche et autres écrits*, París, Gallimard, 1987.
- Corr.* François Lesure y Denis Herlin (ed.), *Claude Debussy: Correspondance (1872-1918)*, París, Gallimard, 2005.
- DOM* Richard Langham Smith (ed. y trad.), *Debussy on Music*, Londres, Secker & Warburg, 1977.
- LCD* François Lesure, *Claude Debussy*, Fayard, París, 2003.

PRELUDIO  
UNA BIOGRAFÍA MUY ESPECIAL

Debussy rechaza todas las herencias y persigue un sueño de improvisación vitrificada; lo repelen esos juegos de construcción que a menudo convierten al compositor en un niño que juega a ser arquitecto; para él, la forma nunca es algo dado; siempre buscó crear algo inanalizable, un desarrollo en cuyo transcurso la sorpresa y la imaginación conservaran sus derechos; el monumento arquitectónico tan sólo le producía desconfianza, pues prefería estructuras en las que el rigor y la libertad se entremezclaran: con él, las palabras, las claves y toda la parafernalia de la erudición pierden su sentido y relevancia; las categorías habituales de una tradición que agoniza resultan inaplicables a su obra, aunque ampliemos su significado.<sup>1</sup>

PIERRE BOULEZ

La imagen de Debussy como un compositor en constante rebeldía contra la tradición musical que encontramos en las líneas que acabamos de citar debe entenderse a luz del rechazo del pasado por parte del propio Pierre Boulez. Sin embargo, no por ello deja de ser una imagen distorsionada. Obvia—tal vez sea inevitable—lo que Debussy tomó del medio musical en el que se formó, lo que aceptó y también lo que rechazó.

Dediqué los primeros doce años de mi vida profesional a la crítica musical *freelance*, actividad que impide de plano la especialización y fuerza a enfrentarse a todo aquello que el repertorio y tu editor se complacen en poner en tu camino, y a encontrar palabras para describirlo. En aquellos tiempos, las

<sup>1</sup> Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, París, Seuil, 1966; *Stocktakings from an Apprenticeship*, trad. Stephen Walsh, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 275.

décadas de 1960 y 1970, se interpretaban ya muchas obras de Debussy, pero también numerosas piezas de otros autores franceses, la música del mundo en el que nació Debussy y contra la que luchó, especialmente en sus años de estudiante. Por supuesto, estaba *Pelléas et Mélisande*, pero también era posible ver un montaje en el Saint Pancras Festival sin los amplios interludios (tal como la compuso Debussy, aunque esta versión nunca se interpretó en vida del autor). Había óperas de Gounod (no sólo *Fausto*) y Bizet (no sólo *Carmen* y *Los pescadores de perlas*); había piezas de Massenet (no sólo *Werther* y *Manon*), Chabrier (*Rey a su pesar*, *La estrella*), Lalo (*El rey de Ys*), Dukas (*Ariadna* y *Barbazul*), Chausson, Fauré (en especial su música de cámara y sus canciones); el centenario de Berlioz, celebrado en 1969, hacía que estuviera omnipresente, pero convivía con Alkan, Franck, Saint-Saëns e incluso d'Indy; tampoco faltaban muchas obras francesas de épocas anteriores (Rameau, François Couperin, Destouches) que Debussy se lamentaba de que no se interpretaran en el París de su juventud.

Incluso era sencillo identificar a todos estos compositores como franceses (a excepción de Franck, que era belga), aunque resultaba mucho más difícil señalar lo que tenían en común. En la introducción a su libro sobre música francesa, Martin Cooper ha ofrecido una lúcida explicación de las diferencias entre la concepción francesa del arte y las de otras naciones, como, por ejemplo, la alemana. Después de citar una observación del crítico W.J. Turner, según la cual «es la sublimidad del alma lo que hace que la música de Beethoven y Bach sea inconmensurablemente más grande que la de Wagner y Debussy», señalaba que «buscar en la música francesa primordialmente una revelación del alma del compositor o señales de lo sublime es buscar algo que los franceses consideran un producto secundario [...] El compositor francés se ocupa a conciencia de los dos datos que nadie puede cuestionar: su inteligencia y sus sentidos». A lo que Cooper añadía:



La consideración de que la obra musical es un artefacto—un objeto dotado de una forma, unas dimensiones, una consistencia y un color planificados—más que la expresión de una emoción cuyo fin se halla en sí misma sitúa al compositor francés más cerca del artista plástico que al de cualquier otra nacionalidad.<sup>2</sup>

Creo que aquí tenemos una perfecta descripción de la actitud de Debussy ante su obra, e incluso de la obra misma. Sin embargo, dicha descripción no encaja exactamente con los otros compositores citados más arriba. O, mejor dicho, sólo encaja en parte. Y es precisamente este carácter híbrido de un gran número de obras de la música francesa del siglo XIX—su cumplimiento parcial de las aspiraciones que, según el análisis de Cooper, la volverían genuinamente francesa—lo que explica el contexto contra el que se rebeló Debussy, primero como estudiante y después como compositor y crítico musical. El problema, para decirlo en dos palabras, era la música alemana. Desde Gluck hasta Wagner, la influencia alemana en los compositores franceses había sido irresistible y, desde el punto de vista de Debussy, profundamente dañina. «La influencia de Gluck en la música francesa», escribió en *Gil Blas* después de una representación de *Castor et Pollux* ('Cástor y Pólux') de Rameau, «es bien conocida, una influencia que sólo pudo manifestarse gracias a la intervención de la delfina María Antonieta (una austríaca)». La música de Rameau, prosigue:

... es una mezcla de ternura delicada y encantadora, acentuación precisa, declamación estricta en los recitativos, sin esa afectación de profundidad propia de los alemanes, ni su necesidad de subrayarlo todo dando golpes en la mesa o de explicarse incesantemente, como diciendo: «sois un atajo de auténticos cretinos, que no entendéis nada salvo que se os obligue de antemano a comulgar con ruedas de molino».<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Martin Cooper, *French Music from the Death of Berlioz to the Death of Fauré*, Londres, Oxford University Press, 1961, pp. 1-2.

<sup>3</sup> *Gil Blas*, 2 de febrero de 1903, en: *CDMC*, p. 91; *DOM*, pp. 111-112.

Como es bien sabido, Gluck había pontificado sobre la naturaleza de la ópera y había aspirado a convertir lo que en Lully y Rameau había sido un espectáculo esencialmente artificial e híbrido en una alegoría moral integrada y de altos vuelos sobre la vida y la muerte. Y Gluck había sido uno de los compositores favoritos de Berlioz, a quien Debussy, a su vez, llamaba «el músico preferido de quienes no conocían demasiado bien la música». <sup>4</sup> En una carta anterior lo había llamado «un inmenso farsante que llegó a creer en sus propios engaños», y más adelante lo acusaría de «buscar efectos como un loco, razón por la que mucha de su música resulta insoportable». <sup>5</sup> Berlioz, escribió en *Gil Blas*, «adora de tal modo el color novelesco que a veces se olvida de la música». <sup>6</sup>

Así pues, resulta que, desde el comienzo, la música francesa del siglo XIX se había visto desviada de su auténtico camino por la influencia de la grandilocuencia germana y del alma germánica. Berlioz había llegado en realidad a un callejón sin salida, al menos en lo que respecta a la música francesa. Sin embargo, ésta había padecido una influencia mucho peor, la de Wagner. En cierto modo, la amplitud de la influencia de Wagner en la música francesa resulta curiosa, entre otras cosas porque llegó a su punto culminante en las décadas posteriores al desastre de la guerra franco-prusiana, cuando habría cabido esperar que en Francia se produjera una intensa reacción contra todo lo que fuera remotamente germánico. Se trataba casi de una humillación autoinfligida ante la raza dominante.

Los orígenes wagnerianos de la literatura simbolista francesa habían precedido a la guerra en la persona de Baudelaire, y en todo caso fueron sumamente selectivos, una cues-

<sup>4</sup> *Gil Blas*, 8 de mayo de 1903, en: *CDMC*, p. 169; *DOM*, p. 193.

<sup>5</sup> Cartas de «Jueves», febrero de 1893, a André Poniatowski, *Corr.*, p. 115; y mediados de septiembre de 1903, a Charles Levadé, *ibid.*, p. 784.

<sup>6</sup> *Gil Blas*, 26 de enero de 1903, en: *CDMC*, p. 85; *DOM*, p. 101.

tión de filosofía y atmósfera estética, sin consecuencias técnicas concretas. Sin embargo, en el caso de los compositores se trató de un fenómeno más amplio y, según el punto de vista de Debussy, consiguientemente dañino. Los músicos franceses acudieron en tropel al primer festival celebrado en Bayreuth en 1876 y a los que se organizaron en la década de 1880. En París se creó en 1885 la *Revue wagnérienne*, de corta vida, con colaboradores predominantemente literarios, pero en la década de 1880 la influencia de Wagner se dejaba notar en todos los ámbitos de la música francesa, sobre todo, aunque no exclusivamente, en la ópera, que en Francia había sido siempre la piedra de toque de la excelencia musical. Los compositores luchaban por asimilar las propuestas técnicas de Wagner sin ser capaces de igualar su control de la proporción y la continuidad o su brillantez orquestal. Recursos como el leitmotiv, la incesante armonía cromática o los argumentos con una fuerte carga mítica y casi simbólica se adoptaron como si fueran trajes sacados de un ropero de gala, sin llegar a penetrar realmente en la esencia de su pensamiento musical o dramático.

Para el joven Debussy, estudiante en el Conservatorio de París a finales de la década de 1870 y principio de la década de 1880, había otro aspecto crucial de la vida musical que había caído en poder del pensamiento alemán. La enseñanza de la armonía y del contrapunto (*solfège*) y de la forma estaba profundamente arraigada, y lo sigue estando, en la música de Bach y de los maestros del clasicismo vienés. Ciertamente, los elementos del contrapunto procedían de Palestrina, pero el autor del sistema (el *Gradus ad Parnassum*) era un austríaco del siglo XVIII, Johann Joseph Fux. Por si eso no era poco, la enseñanza de piano había estado dominada desde sus inicios por el método de otro vienés (aunque de ascendencia checa), Carl Czerny, discípulo de Beethoven. Toda esta pedagogía estaba impregnada de conceptos relativos al sistema y la lógica que para Debussy eran extraños a las

formas de pensar y de sentir propiamente francesas, aunque es evidente que en realidad a lo que se oponía era a la conexión entre ese aparato teórico y los grandes monumentos de la música alemana, que tenían su culminación en los abrumadores dramas musicales del propio Wagner. Al fin y al cabo, la lógica en sí pertenecía tanto a la esfera francesa (cartesiana) como a la alemana (kantiano-hegeliana). La diferencia radicaba en gran medida en una cuestión de atmósfera y, a decir verdad, *amour propre*.

La cambiante actitud de Debussy ante Wagner está destinada a ser un tema recurrente en una biografía musical como ésta. Casi ningún otro compositor francés logró admirar la música de Wagner y escapar a los aspectos más perniciosos de su influencia, al tiempo que extraía de ella toda clase de imágenes musicales aisladas—acordes, progresiones fragmentarias y lo que podríamos llamar situaciones musicales—y las reelaboraba de un modo que expresaba su idea personal de la belleza sensual. En parte por esas mismas razones, de joven solía evitar la compañía y la conversación de otros músicos; prefería la de poetas, escritores, artistas de cabaret y, hasta cierto punto, pintores. Era uno de los pocos músicos que asistía a los martes de Mallarmé. Trabajó una breve e intensa amistad con el compositor Ernest Chausson, a su vez una figura en cierto modo ajena al *establishment* musical, pero muy versado en arte, que poseía una casa llena de imágenes hermosas y muchos vínculos con artistas gracias a su cuñado, el pintor Henry Lerolle. Chausson había sido un ferviente wagneriano que había viajado desde muy pronto a Múnich y Bayreuth para asistir a representaciones de Wagner. Sin embargo, los amigos de Debussy que sentían mayor pasión por Wagner no eran músicos sino escritores, en especial Pierre Louÿs y el periodista suizo Robert Godet, uno de los miembros fundadores de la *Revue wagnérienne*.

Al rechazar a Wagner, Debussy pensaba en una música que priorizara lo que él consideraba las virtudes del arte fran-

cés, «su claridad expresiva, su precisión y la consistencia de su forma, las cualidades particulares y específicas del genio francés». De hecho, logró mucho más. Al fin y al cabo, podía haberse dedicado sencillamente a seguir la (insincera) apelación de Nietzsche a «mediterraneizar la música»<sup>7</sup> conforme al espíritu de *Carmen* de Bizet, una obra maestra que desprende frescura y vitalidad pero que no reinventa el lenguaje. En su lugar, no sólo descartó la pesada melancolía norteña de *El anillo del nibelungo* y *Tristán e Isolda*, sino que desechó la mayor parte de la infraestructura gramatical que había soportado los inmensos marcos narrativos de Wagner. De repente aparece una concentración, una focalización en ideas e imágenes particulares que, como señala Cooper, es hasta cierto punto pictórica. No se trata de tomar partido en la tormentosa cuestión de si a Debussy se lo puede llamar impresionista o no. Tiene más que ver con la forma en que cualquier pintor maneja el motivo dentro de los límites del cuadro. En la mayoría de su música, Debussy parece trabajar con motivos y marcos, en lugar de con el discurso progresivo y novelístico no sólo de la ópera wagneriana, sino de toda la tradición sinfónica de la música del siglo XIX. Tal vez tuviera cierta conciencia de que, al trabajar de ese modo, estaba proponiendo un cambio significativo en el lenguaje, que tendría consecuencias en la obra de otros compositores. O tal vez estuviera simplemente bromeando cuando dijo a Louis Laloy: «Al menos he conseguido una mesa de 75 centímetros para escribir cosas que sin duda revolucionarán el mundo».<sup>8</sup> Debussy escribió estas palabras en un hotel junto al mar, cerca de Dieppe, en agosto de 1906, mientras intentaba trabajar en el segundo libro de *Images* ('Imágenes'), en piezas como *Cloches à travers les feuilles* ('Campanas a través de las hojas')

<sup>7</sup> Friedrich Nietzsche, «El caso Wagner», en: *Escritos sobre Wagner*, trad. Joan B. Llinares, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, p. 182.

<sup>8</sup> Carta del 27 de agosto de 1906 a Louis Laloy, *Corr.*, p. 967.

y *Et la lune descend sur le temple qui fut* ('La luna desciende sobre el antiguo templo'), que verdaderamente pusieron cabeza abajo, sin grandes alharacas, el lenguaje de la música.

Lo que sigue es una biografía muy especial, pero no deja de ser una biografía, con la diferencia de que procura tratar la música de Debussy como la expresión crucial de su vida intelectual, en lugar de presentar, como sucede en muchas «vidas de compositores», una serie de incidentes más bien agotadora que da contenido a la historia sin brindarle demasiado interés narrativo. Mi enfoque exige inevitablemente cierta cantidad de disquisiciones musicales, si bien espero que no resulten impenetrables para el lector no especializado al que le interesen. La bibliografía existente sobre Debussy es rica y amplia; hay biografías puras y estudios sobre su música, totales o parciales. En su mayor parte se trata de obras excelentes, entre las que no faltan algunas verdaderamente brillantes. Sin duda, me he basado en gran medida en muchas de ellas, espero que citándolas siempre como es debido. Sin embargo, no me consta que exista ningún libro donde se adopte una estrategia como la mía.

Escribir sobre Debussy, sobre su vida y su obra, me ha procurado el mayor placer imaginable. Pocos compositores han tenido una imagen tan precisa de la música que querían componer, y menos aún han sido tan implacables y meticulosos a la hora de buscar la expresión exacta de esa imagen. Los compositores del siglo XIX (por no decir nada de sus predecesores) habían trabajado valiéndose de un conjunto de procedimientos establecidos que en teoría debían permitirles crear música en grandes cantidades sin apenas tener que reflexionar, aunque ni que decir tiene que ésta no es una descripción justa de cómo trabajaban realmente. Sin embargo, eso era más o menos lo que se enseñaba a los estudiantes de conservatorio, y contra lo que se rebeló Debussy. En última instancia tenía que formular cada detalle de su música a medida que avanzaba, pensar la disposición y la conti-

## PRELUDIO

nidad, el diseño y el equilibrio estructurales, más o menos empezando de cero con cada pieza. En el siglo xx, esta forma de trabajar fue convirtiéndose en la norma, pero Debussy fue el primero en aplicarla y nadie, desde entonces, lo ha hecho con tanta habilidad o logrando tan bellos resultados.

## EL PRISIONERO Y EL PRODIGIO

Nunca es sencillo situar los comienzos, pues incluso ellos proceden de otra parte. El mismísimo Big Bang tuvo sus causas. No obstante, si queremos sostener, como ya han hecho otros autores, que la música del siglo XX inició su andadura con Achille-Claude Debussy, no resulta absurdo afirmar que todo empezó en el campo de prisioneros de Satory, al sur de Versalles, a finales de 1871.

Por supuesto, también esta causa tenía sus causas. Si un joven compositor en ciernes llamado Charles de Sivry no se hubiera implicado en las actividades de la Comuna de París en la primavera de 1871, o si Manuel-Achille Debussy no hubiese perdido su trabajo de impresor en la empresa de Paul Dupont en noviembre de 1870 y, presa de la desesperación, no hubiera trabajado en el servicio de provisiones de la *mairie* del primer *arrondissement* de París, un puesto en apariencia inocente que lo llevó inexorablemente a su promoción al rango de capitán en el 13.º batallón de *communards* al cabo de menos de seis meses, estos dos guijarros más o menos insignificantes dentro de la corriente de la historia revolucionaria de París tal vez no hubieran chocado nunca, y la vida habría tomado un rumbo muy distinto para el hijo de nueve años de Manuel-Achille, supuestamente dotado de talento musical, aunque hasta entonces no lo hubiera demostrado.

Es verdad que el carácter de Manuel, no exento de cierta inconstancia, había tenido ya el efecto secundario de introducir la música en la existencia del joven Achille-Claude. Cuando tenía dos años, su padre había abandonado su tienda de porcelana, con la que no había tenido éxito, en el lejano suburbio occidental de Saint-Germain-en-Laye, se había



mudado a la casa de su suegra en Clichy y había empezado a vender artículos para el hogar, mientras su mujer, Victorine, se dedicaba a la costura. Cuatro años más tarde volvió a cambiar de profesión y se convirtió en impresor.

Sin embargo, ya antes de los desastres de la guerra prusiana de 1870, el terrible sitio que siguió a la derrota francesa y las salvajes diez semanas de la Comuna en la primavera de 1871, la situación de la familia había llegado a ser tan precaria que Victorine había enviado a sus tres hijos a vivir con la hermana de Manuel, Clémentine, recientemente casada con un hotelero en Cannes. Como Clémentine era una burguesa moderadamente acomodada que tenía las aspiraciones normales de su clase, su sobrino Achille, que entonces contaba siete años,<sup>1</sup> tomó clases de piano con un violinista italiano llamado Jean Cerutti, y quizá también recibiera aliento para pintar, pues Cerutti y su esposa compartían casa con dos o tres artistas. Como era de esperar, el violinista no advirtió talento especial alguno en aquel niño un tanto reservado. Sin embargo, las lecciones hubieron de tener algún efecto, porque, cuando Manuel hablaba con su compañero de prisión en Satory, decía con orgullo que su hijo mayor tenía talento musical y sabía tocar el piano.

El propio Manuel no sabía mucho de música y se había preocupado poco por la educación de su hijo. Achille no había ido al colegio y sólo había tomado lecciones con su madre, hija de una cocinera y un carrocero. Es probable que Manuel sólo mencionara la música porque De Sivry le había dicho que era músico. Por lo tanto, debió de ser una sorpresa para él cuando De Sivry anunció que su propia madre era una pianista consumada, discípula—afirmaba ella—del mismísimo Chopin, e insistió en que habría que llevar al pequeño Achille a verla y escuchar sus consejos. Es muy dudoso

<sup>1</sup> En su niñez y juventud, Debussy se hacía llamar siempre Achille, nombre que sólo cambió por el de Claude en 1890.

que la propuesta hubiera sido formulada porque Manuel hubiese dado alguna prueba del inusual talento de su hijo, y tal vez estuviera únicamente destinada a complacer a un padre que estaba atravesando un momento difícil.

Sin embargo, aquella sugerencia tuvo un peso decisivo. Manuel permaneció en Satory hasta el verano de 1872, pero mucho antes Victorine se había presentado con su hijo en la casa de Montmartre de madame Antoinette Mauté, madre de Charles de Sivry en virtud de un matrimonio previo, y había acordado que Achille recibiría clases de piano con ella. Madame Mauté es una figura mucho más interesante e importante de lo que con frecuencia se ha afirmado. Su pretensión de haber estudiado con Chopin, que había enseñado sobre todo a damas de la alta sociedad con una habilidad limitada, se ha tomado casi siempre con reservas. Sin embargo, Debussy creía en ella y siempre habló con respeto de sus enseñanzas y su forma de tocar. Al cabo de más de cuarenta años transmitió lo que le había dicho sobre el consejo de Chopin a la hora de practicar, un consejo que parece verídico: «Quería que se estudiara sin pedal y, con muy raras excepciones, que no se mantuviera [ni siquiera en concierto]». <sup>2</sup> Madame Mauté le descubrió a Bach, afirmó, «y lo tocaba como hoy nadie lo toca, insuflándole vida». <sup>3</sup>

Es posible que a Debussy también lo impresionaran ciertos rasgos bohemios del encanto personal de madame Mauté, como pudo entrever el poeta Paul Verlaine, que se casó con su hija adolescente, Mathilde, en 1870 y que más adelante describiría a su suegra como «un alma encantadora, una artista de raza y de talento, una excelente intérprete de gusto exquisito, inteligente y devota de todos cuantos amaba». <sup>4</sup>

<sup>2</sup> Carta a Jacques Durand, 1.º de septiembre de 1915, *Corr.*, 1926-1927.

<sup>3</sup> Annie Joly-Segalen y André Schaeffner, *Segalen et Debussy*, citado en *LCD*, p. 20.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 18.

Verlaine, que se escapó a Bruselas con Arthur Rimbaud poco después de que su joven esposa le hubiera dado un hijo muy poco deseado, no era precisamente la clase de hombre inclinado a elogiar el encanto convencional de una suegra de clase media. Curiosamente, su opinión queda confirmada por un informe policial sobre madame Mauté tras la derrota de la Comuna, pues, como madre artista de un sospechoso republicano, se sospechaba que debía de sentir simpatías por ella:

Una mujer de unos cuarenta y cinco años, de moral ligera, sobre todo en otros tiempos, que da clases de piano, pese a que su marido tiene unos ingresos de diez mil o quince mil francos. Libre-pensadora, antirreligiosa, a veces hace el papel de mujer honesta en la noble compañía que sus conexiones con el mundo del piano le han procurado.<sup>5</sup>

La voz del sistema siempre condenará la individualidad, pero tiene un fino instinto. Madame Mauté era una mujer espiritual, independiente y refinada, que, en tiempos más felices, podría haber sido la anfitriona de un salón artístico. Es indudable que enseñó a Debussy algo más que a tocar el piano.

Por indicación suya, los padres de Debussy solicitaron su ingreso en el Conservatorio de París en el otoño de 1872. No parece probable que la idea se les hubiera ocurrido a ellos, y todavía menos que hubiesen podido encontrar entre sus conocidos a un músico de suficiente prestigio para actuar como mentor o valedor ante esa institución augusta y profundamente ortodoxa. Sin embargo, encontraron a un mentor en la distinguida persona de Félicien David, el famoso compositor de *Le Désert* ('El desierto'), miembro—desde la muerte de Berlioz en 1869—del Institut de France y—más oportuno todavía—jurado del comité examinador del Conserva-

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 19.

torio. Las razones por las que David apoyó la causa de aquel niño de diez años todavía por pulir siguen siendo un misterio. Es cierto que en aquella época David vivía en Saint-Germain-en-Laye, pero en 1872 aquel simple hecho distaba de servir para establecer vínculos con el pequeño. Tuvo que oírlo tocar y leer entre líneas. El caso es que algo excepcional en su forma de tocar le hizo reconocer un oído experimentado como el suyo. En la audición celebrada el 22 de octubre de 1872 era uno de los ciento cincuenta y siete candidatos, la mayoría, sin duda, mucho mayores que él. Sólo se admitió a treinta y tres y Achille-Claude Debussy fue uno de ellos.

Mostrar a los diez años el virtuosismo de un adulto, o casi, en un instrumento musical es inusual, pero en absoluto anormal. La interpretación musical, como las matemáticas y el ajedrez, es una actividad en la que pueden descollar niños dotados precozmente, al parecer de manera por completo aleatoria, y eclipsar a todos los adultos, salvo a los más brillantes (muchos de los cuales fueron a su vez prodigios infantiles). Sin embargo, parece casi increíble que Achille, apenas dos años después de haber empezado a tomar clases de piano, hubiera llegado a ser un pequeño virtuoso de ese nivel. Gabriel Pierné, coetáneo suyo en la clase de piano, había ingresado en el Conservatorio de Metz a los cinco años de edad. Es posible que Achille tocara con soltura. Sin embargo, sus primeros profesores de piano en el Conservatorio, Antoine Marmontel y su asistente, Alphonse Duvernoy, destacaron otros aspectos de su pianismo. Duvernoy elogió la calidad de la pulsación y el sonido del muchacho, y, como a Marmontel, lo impresionó su inteligencia. El segundo año, Marmontel observó que tenía un «temperamento realmente artístico», con lo que sin duda quería decir que Achille no tocaba como un niño brillante, sino que captaba cualidades más intangibles en la música y sabía expresarlas mediante su forma de tocar.