

Centenario Debussy en EuroArts

PACO YÁÑEZ

Una de las conmemoraciones que mayor repercusión está alcanzando en el mundo de la música durante el 2018 es la del centenario de la muerte de Claude Debussy (Saint-Germain-en-Laye, 1862 - París, 1918). A ella se han sumado numerosas programaciones orquestales, así como los principales sellos de música culta, con ediciones discográficas en algunos casos realmente generosas, tanto por el número de discos incluidos como por la calidad de las versiones seleccionadas. También el sello alemán EuroArts se ha apuntado al centenario Debussy con la publicación de tres DVDs centrados, respectivamente, en dos de las obras más relevantes dentro de la que, de por sí, es una de las producciones musicales más trascendentes del siglo XX.

La Mer

La primera de las dos ediciones que hoy reseñamos está dedicada a *La Mer* (1903-05), página orquestal protagonista de un doble DVD que combina tres interpretaciones de la misma con dos documentales que ya habían sido publicados por EuroArts en lanzamientos previos. El primero de estos documentales (incluido en el disco que contiene las interpretaciones de estos tres estudios sinfónicos) es *Discovering La Mer* (2007), una película de Angelika Stiehler (de 27 minutos de duración) centrada, como su nombre indica, en *La Mer* y que se adentra en la obra de forma más técnica que los otros documentales que hoy presentamos, incorporando numerosos ejemplos de la partitura superpuestos en pantalla en paralelo con la ejecución orquestal de la misma, a cargo de la Chicago Symphony Orchestra con Daniel Barenboim al frente: toma de abril del año 2000 que es una de las tres interpretaciones íntegras de *La Mer* que incorpora este DVD. En el caso de *Discovering La Mer*, nuestro guía a través de la partitura será el pianista Paul Roberts, escritor y estudioso de la obra de Debussy. Según Roberts, *La Mer* explicita musicalmente la relación del norte de Europa con el mar como ninguna otra obra, mostrando lo que denomina una «relación cósmica» del hombre con la naturaleza. Por supuesto, y como sucederá en los otros dos documentales, son muchas las voces convocadas para hablarnos de Debussy; una de ellas, la de un Jean Cocteau que ahonda en

©

Claude Debussy:
La Mer; Préludes.
Premier livre;
Children's Corner.
Discovering La
Mer, una película
documental de
Angelika Stiehler.



Claude Debussy - Musik kann man nicht lernen, una película documental de Georges Gachot. Daniel Barenboim y Zoltán Kocsis, piano. Chicago Symphony Orchestra. Lucerne Festival Orchestra. The Philadelphia Orchestra. Claudio Abbado, Daniel Barenboim y Eugene Ormandy, directores. Hanno Plate-Andreini, productor ejecutivo. Tres DVDs de 228 (La Mer) y 77 (Préludes) minutos de duración, con grabaciones efectuadas en los años 1977, 1991, 1999, 2000, 2003 y 2007. EuroArts 2064438 (La Mer) y 2013118 (Préludes). Distribuidor en España: Música Directa.

la misma línea que Roberts, al afirmar que Debussy era un verdadero traductor musical de la naturaleza; de ahí, que para Cocteau la música de Debussy ya existiera antes de Debussy, pues es el canto mismo de la naturaleza. Además de estas voces que iluminan nuestra mirada al compositor, también el propio Debussy se hace presente en *Discovering La Mer* por medio de numerosos textos de su puño y letra, en alguno de los cuales nos confiesa que iba para marinero, y que quizás por ello algo de tal querencia haya quedado flotando en *La Mer*.

Pero lo más sustancial de este documental es el exhaustivo análisis que se lleva a cabo de cada uno de los tres movimientos de la obra, por medio de sus diversos temas y significados, siempre apoyados en la partitura, en fragmentos de la interpretación conducida por Daniel Barenboim y en referencias históricas que van del gamelán indonesio (cuyas influencias ve claras Paul Roberts en los juegos de arpas del tercer esbozo sinfónico) a la propia literatura musical europea del siglo XIX, con Franz Liszt en primera instancia y los motivos acuáticos que Roberts toca al piano procedentes de *Au lac de Wallenstadt* (c. 1835-36), partitura que, a su vez, conduce a Franz Schubert y a toda una tradición naturalista en la música culta. Destacan, asimismo, los análisis rítmicos que Roberts efectúa de la partitura, con sus modernas irregularidades, así como los aspectos estructurales, en parte focalizados en la construcción de la coda del primer movimiento, con sus novedades al incluir nuevos materiales (que anteceden al tercer movimiento), en lugar de su habitual función sintético-recapitulativa. El documental de Angelika Stiehler se adentra en ese deseo de renovación musical de Debussy llegando a los años en el conservatorio del compositor, rescatando textos en los que reacciona contra la sacralización de la tradición, afirmando que el gamelán dejaba, por lo que al contrapunto se refiere, en paños menores al propio Palestrina.

El estreno de *La Mer* también concita la atención del primer documental; un estreno descrito como catastrófico por lo pésimamente que fue tocada la partitura, sostiene Paul Roberts que por su enorme dificultad para una orquesta como la Lamoureux que el 15 de octubre de 1905 dio a conocer en París la obra bajo la dirección de Camille Chevillard, un director que, según afirma Roberts, no sintonizaba con la música de Debussy, lo que deparó numerosas críticas tras el estreno, incluso por parte de firmas previamente favorables a Debussy. Sin embargo, a partir de que en 1908 el propio compositor empezase a dirigir *La Mer*, la obra comenzó a ser mejor interpretada y comprendida, convirtiéndose en un éxito hasta el día de hoy, con su refinada combinación -así Roberts la define- de impresionismo y simbolismo: posibilidad, como las soluciones puramente musicales, que depararían trascendentales influencias de cara al futuro de la música, tanto por ritmo como por timbre, sonido, orquestación («la Biblia de la orquestación», como Sergiu Celibidache llamaba a *La Mer*), etc. Es así como llega hasta el siglo XXI esa «flecha solitaria volando por los aires», que Pierre Boulez decía es Claude Debussy; una fecha que para Esa-Pekka Salonen constituye una de las influencias mayores en el futuro, un siglo después de su muerte, de la composición.

El segundo documental, de una hora de duración, es *Claude Debussy - Musik kann man nicht lernen* (2000), una película de Georges Gachot con un enfoque más biográfico en la que se repasa la vida de Debussy por medio de textos y cartas tanto del propio compositor como de muchos de quienes lo conocieron personalmente, además de ofrecernos una

selección de imágenes cinematográficas de época y, sobre todo, de fotografías de Claude Debussy como quizás ninguna otra propuesta audiovisual hasta ahora, lo que eleva el valor del documental. Muchas son las ideas que en limpio sacaremos tras el visionado de esta tan bien construida propuesta, como el carácter suave, meticuloso y ordenado del compositor, algo que se ejemplifica con numerosas tomas de su estudio y de los objetos que disponía sobre su escritorio: estudio en el que observamos una reproducción de *La gran ola de Kanagawa* (c. 1829-33), estampa de Hokusai que tanto influyó en la composición de *La Mer*, obra a la portada de cuya primera edición llevó Debussy dicha impresión nipona (como EuroArts, ciento trece años más tarde, a la carátula de este doble DVD).

Pero lo principal de *Musik kann man nicht lernen* es la palabra de quienes recuerdan a Debussy, como Erik Satie, que habla del gusto, por ambos compartido, por las buenas comidas y bebidas, de sus largas cenas e intensa amistad, de un compositor del que - reconoce- era incapaz de separarse, y que eliminaba de su alrededor cuanto resultaba superficial, obvio, o accesorio. Parte de las alabanzas de Satie lo son, también, para el Debussy pianista, algo que se refuerza en el documental gracias a la audición de *Danseuses de Delphes* en los rollos para pianola registrados por Debussy en 1913, a través de los cuales percibimos con nitidez su calidad técnica y el ambiente verdaderamente lento y grave que imprime a esta primera pieza de sus *Préludes* (1909-13): pura serenidad y respiración poética que nos habla de esa calma como persona a la que también Satie se refería. El Debussy pianista era, según quienes lo habían escuchado, «una lección de armonía permanente»; mientras que para Marguerite Long, Debussy flotaba sobre el teclado, usando el pedal para respirar, como el propio Chopin.

Entre los muchos recuerdos de amigos y compañeros de Claude Debussy, como Ígor Stravinski, Jacques Durand, Manuel de Falla, Paul Dukas, Maggie Teyte, Pierre Louÿs y un largo etcétera, destaca la presencia del compositor y director de orquesta Manuel Rosenthal, que en la filmación más reciente de cuantas se incluyen a modo de entrevistas en el documental recuerda su época en el Conservatorio de París y la impronta que en él marcaba Debussy, las novedades que aportaba su música, así como la habilidad del compositor para conseguir siempre lo mejor, ya fuera en una bollería, ya en su piano, mostrando una exigencia inaudita fruto de una severa autocrítica y del no ceder al gusto imperante. Recuerda también Rosenthal como, de joven, estando con un Maurice Ravel ya seriamente enfermo, le había preguntado al compositor del célebre *Boléro* qué música le gustaría que tocasen en su entierro (pregunta que un ya anciano Rosenthal reconoce carente de tacto), a lo que Ravel contestó que el *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1891-94), pues decía que «es la única obra perfecta en toda la historia de la música». El *Prélude*, que escuchamos en el documental en la superlativa lectura de Sergiu Celibidache también publicada en DVD por EuroArts (2059118), era para Ravel la transcripción perfecta de la idea generatriz de la obra, sin un solo fallo de escritura; algo que, escuchando la versión del director rumano, alcanza todo su esplendor.

Como no podía ser de otra forma en un documental sobre Debussy, se adentra Gachot en las influencias multiculturales en la obra del compositor francés, buena parte de ellas bebidas en la Exposición Universal de París del año 1889, en la que Debussy escuchó desde música africana o indonesia a un folclore español que absorberá y hará suyo sin haber pisado jamás España (como tampoco Asia). La interpretación a cargo del Brodsky Quartett

del *Cuarteto de cuerda en sol menor* (1893) es un buen ejemplo de ello en *Musik kann man nicht lernen*, demostrando el gusto de Debussy por lo exótico y lo hermoso, como bien lo ejemplificaba su análogo gusto por las antigüedades (en cuyas tiendas podía pasar horas), la pintura (con especial predilección por la obra de Monet), y la literatura, lo que permite a Gachot adentrarse en la ópera *Pelléas et Mélisande* (1893-1902) desde las conversaciones de Satie con Debussy en el momento en que este último componía *Rodrigue et Chimène* (1890-93), impeliéndolo Satie a abandonar las *wagnerianas* por algo más francés, dirigiendo su mirada a Maurice Maeterlinck. El metraje dedicado a *Pelléas* (que se acompaña de una puesta en escena con dirección musical de Pierre Boulez) es parte del más técnico del documental, analizando su dramaturgia y puntos de inflexión, así como su desarrollo y lo que el estreno supuso para la popularidad de un Debussy que creía que su ópera no era más que una pequeña ventana por la que abrir una mirada al inabarcable mundo de su admirado Maeterlinck a través de la música; una música en cuyas tesituras vocales nos introducimos escuchando grabaciones de época de Mary Garden, la *Mélisande* del estreno parisino.

Los últimos minutos del documental se centran en la que fue última relación sentimental de Debussy, con Emma Bardac, así como en la vida del compositor en su nueva casa, su pasión por la jardinería y la revolución que supuso la llegada de su hija, Claude-Emma, lo que se ejemplifica musicalmente con fragmentos de la pianística *Children's Corner* (1906-08) interpretada por Zoltán Kocsis (un Kocsis cuya interpretación al completo de este ciclo podemos disfrutar como *bonus* en el segundo DVD). A través de las cartas y de las postales enviadas por Debussy a su hija durante sus giras como pianista en el extranjero para poder mejorar la nada holgada economía familiar, seremos partícipes de la tan cercana y afectiva relación entre padre e hija, así como de la insobornable honestidad de un Debussy que se impelía a no creer en nada ni en nadie porque otros lo(s) hubieran sacralizado, imponiéndose amar únicamente la música, la soledad, el silencio, o la naturaleza. Resulta especialmente conmovedor escuchar el texto de la hija del compositor escrito tras la muerte de su padre, en el que describe el óbito y su triste soledad; máxime, teniendo en cuenta que «Chouchou» (como llamaban a la niña en familia) contaba tan sólo 12 años de edad.

Pasando al capítulo de interpretaciones de *La Mer* -todas registradas en vivo-, la primera de ellas nos conduce al año 1977, de la mano de Eugene Ormandy al frente de la Philadelphia Orchestra. Se trata de una versión no tan delicada y detallista como las dos siguientes, pero si cabe más ruda y directa, con un mar más nórdico y batido, lo que por momentos se agradece. Ello contrasta con la lectura de la Chicago Symphony Orchestra y Daniel Barenboim, registro efectuado en abril del año 2000 en Colonia que ya ha conocido numerosas ediciones previas en TDK y EuroArts. Estamos ante un mar wagneriano, mucho más ampuloso y cromático, así como más redondeado y firme. Quizás no es un enfoque tan netamente debussyano como el de un Pierre Boulez, pero funciona y alquitara sonoridades de gran refinamiento, algo a lo que ayuda una enorme CSO, orquesta con la que el propio Barenboim había registrado, tan sólo tres meses antes, *La Mer* para el sello Teldec (8573-81702-2): versión con un punto más de perfección, aunque con análogos planteamientos interpretativos: rocosos, verticales y con mar de fondo en sus pasajes más impetuosos. Si la de Barenboim es una *Mer* ciclópea y unitaria, la de Claudio Abbado en su registro del año 2003 al frente de la Lucerne Festival Orchestra en su sede del KKL es una versión casi ofrecida a los rutilantes solistas de la formación suiza para que estos brillen

camerísticamente en una lectura, en conjunto, que acusa falta de empaque y visión global. Eso sí, cuando uno tiene en su orquesta a músicos como el trompetista Reinhold Friedrich, entonces puede abandonarse a sus atriles principales, que estos ya se encargarán de sacar lustre a la partitura, aunque desde la batuta se haga, como tantas veces fue el caso del último Abbado, una lectura menos analítica, más de corrido. En global, de estas tres versiones, me quedaría, por su solidez y tan unitario sentido orquestal, con la lectura de la Sinfónica de Chicago; si bien mis preferencias a día de hoy, dentro de la prolija fonografía de la obra, irían para dos versiones en disco compacto, ambas tan distintas entre sí, rescatando aquello de que en la variedad está el gusto: la del año 1966 de Pierre Boulez al frente de la New Philharmonia Orchestra (Sony SM2K 68327) y ese monumento fonográfico que es el registro del 13 de septiembre de 1992 con Sergiu Celibidache al frente de la Münchner Philharmoniker (EMI 5 56520 2).

Préludes

El segundo lanzamiento de EuroArts para conmemorar el centenario Debussy es, en realidad, otro reciclado del sello alemán, pues se trata de una reedición en DVD del Blu-ray titulado *Daniel Barenboim plays and explains Les Préludes* (a su vez, con ediciones previas en DVD en TDK y EuroArts). Con casi una hora de duración, el DVD lo protagoniza la película de Paul Smaczny *Entre Quatre-Z-Yeux* (1999), otro interesante trabajo audiovisual centrado ya no en *Les Préludes* al completo, sino en su primer libro, cuya interpretación disfrutamos, de nuevo, en manos de Daniel Barenboim. El gran pero que le ponemos a este DVD es que no incluya la lectura íntegra del pianista argentino, pues parte de su interpretación se solapa con lecturas de numerosos textos sobre Debussy, en línea con los documentales presentes en los DVDs dedicados a *La Mer*. Por tanto, si queremos disfrutar de este primer libro de los *Préludes* en la (misma) grabación de Barenboim tendremos que irnos a su edición en disco compacto por el sello Deutsche Grammophon (479 8741), lanzada al mercado este mismo año, con un nivel interpretativo realmente alto que colocaría entre las referencias de estas partituras. Al comenzar el documental de Paul Smaczny con el rollo pianístico en el que el propio Debussy tocaba *Danseuses de Delphes*, podemos comparar directamente ambas versiones, muy cercanas en *tempo* y estilo, lo que nos habla aún mejor de una interpretación barenboimmiana que parece informada por la pianola del compositor.

Para Barenboim, el piano de Debussy «es el arte de la sugestión, la sugestión del cambio de armonía, la sugestión de un color. La música de Debussy es, por así decirlo, el arte de la ilusión», el ver un paisaje a lo lejos, intuyéndolo pero sin tener que llegar al mismo. Como las del propio Debussy, las lecturas de Barenboim son las de un poeta declamando su poesía: línea de *tempo* y recitado que acerca estas interpretaciones al territorio poético de un Arturo Benedetti Michelangeli en su colosal registro para Deutsche Grammophon (449 438-2): la cima de la interpretación debussyana, para quien estas líneas firma. Mientras que el italiano dejaba amplios resquicios para el misterio, para lo indecible, incluso a través de la música; Barenboim refleja de un modo muy especial en su lectura la importancia de la naturaleza en Debussy, aspecto también central en el documental. Así, para Daniel Barenboim la música de Debussy es una apropiación personalizada, en línea con el mejor impresionismo, de los sonidos de la naturaleza (como ya Cocteau nos había sugerido), convertidos en materia prima para la imaginación musical, algo que refuerza el propio

compositor, cuando afirma: «No prestamos oído a los cientos de sonidos de la naturaleza. Escuchamos con muy poca atención la variada música que la naturaleza nos ofrece en abundancia». Palabras de Debussy en este documental a ese mismo pensamiento compositivo nos conducen, al declarar el francés que la música debería evitar el caer en lo excesivamente abstracto, en la intelectualización, o en un universo únicamente interior; buscando Debussy, al contrario, lo exterior, la música de cuanto nos rodea; algo que, según Barenboim, resulta muy francés, al unirse un pensamiento que dice matemático con toda una *joie de vivre*...

...esa alegría se percibe de un modo evidente en algunos de estos *Préludes*, como en una muy racial *Sérénade interrompue* que Barenboim carga de ecos del folclore español, uniendo duende y una digitación fantástica, muy matizada en planos, sugerencias, matices rítmicos y un *tempo* perfecto, todo ello filmado por Smaczny con una luz tenue y nocturnal, algo que comparte con el preludio *Des pas sur la neige*, igualmente azulado en esta película, intensamente crepuscular, acompañada la interpretación de Daniel Barenboim por hermosos paisajes naturales, fotografías y una ficción presente en varios de los *Préludes* (de hecho, en algunos momentos veremos al propio Barenboim ser partícipe de dicho metraje, lanzando sugerentes miradas a la actriz en una biblioteca, a raíz de la influencia de la literatura en la música de Debussy, mientras se escuchan recitados de Baudelaire). La literatura es uno de los muchos temas que *Entre Quatre-Z-Yeux* y *Musik kann man nicht lernen* comparten, así como documentos gráficos y textos, como los de Erik Satie e Ígor Stravinski presentes en ambas películas, reforzando nuestra concepción de la música de Debussy como una búsqueda de la libertad, a caballo entre la naturaleza, la literatura y la imaginación; una búsqueda que, paradójicamente, según Satie no era la del Debussy ciudadano, pues su amigo lo recuerda como alguien nada revolucionario en lo social; más bien, un burgués que incluso rechazaba reivindicaciones obreras como la de las ocho horas laborales o las subidas salariales; eso sí -recuerda Satie-, excepto sus propias subidas.

Todo un mundo de contrastes, por tanto, que se refuerzan con las propias lecturas de los *Préludes* del primer libro a cargo de un Daniel Barenboim que es capaz de pasar del suspendido ambiente de *Des pas sur la neige* a un *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* totalmente distinto en digitación y rotundidad, tan contrastante, aunque igualmente soberbio en claridad y técnica. Siguiendo con los contrastes, el DVD nos ofrece como *bonus* fragmentos del concierto de Daniel Barenboim en el Teatro Colón en el cual celebró su medio siglo sobre los escenarios, aquí con páginas de Frédéric Chopin y Robert Schumann también recogidas en diversas ediciones previas de EuroArts, aunque en el caso del *bonus* la calidad de imagen deja bastante que desear, siendo muy inferior a la del documental de Paul Smaczny.

Por lo que se refiere a las ratios de imagen de los DVDs, éstas son de 16:9 (excepto 4:3 para la filmación televisiva de *La Mer* del año 1977), con formato NTSC y región 0. El sonido se ha editado únicamente en PCM estéreo, pero con una buena calidad; como, en general, la imagen, aunque pierde con respecto al Blu-ray en pantalla grande. Las bandas de subtítulos incluyen el castellano en el documental *Discovering La Mer* (aunque no se indique tal cosa en la contraportada del DVD) y en la edición dedicada a los *Préludes*, mientras que en *Musik kann man nicht lernen* hemos de irnos a los idiomas dominantes en la música culta europea: alemán, francés e inglés. Los libretos, como es habitual en estas

ediciones en DVD, son muy escuetos: 7 páginas, en la edición dedicada a *La Mer*; 10 páginas, en la de los *Préludes*, simplemente para una presentación del contenido y la especificación de sus cortes. Dos ediciones, por tanto, para celebrar a uno de los genios por antonomasia del siglo XX, a un Claude Debussy cuya música sigue tan fresca como hace cien años y cuyo conocimiento se ve incrementado gracias a ejercicios de buena divulgación como la que estos tres DVDs aportan a nuestras filmotecas.

Estos DVDs han sido enviados para su recensión por [EuroArts](#)