

Monsieur Croche,
antidiletant

TÍTOL ORIGINAL: *Monsieur Croche antidilettante*

ADVERTIMENT DE L'EDITOR (1921): Les primeres proves d'aquest llibre estaven corregides quan esclatà la guerra. La ciutat on s'havia d'imprimir va trobar-se en territori envaït. D'aquí el retard que malauradament ha sofert, i que n'ha fet una obra pòstuma.

© de la traducció i la introducció:

Vicent Minguet i Sebastià Moranta, 2018

© d'aquesta edició: Riurau Editors i Institut d'Estudis
de Sociologia i Estètica de la Música, 2018

Produït per Jaume Ortolà
Carrer de l'Agregació, núm. 1, 2n 1a
08041 Barcelona
www.riuraueditors.cat
info@riuraueditors.cat

ISBN: 978-84-946213-6-9
Dipòsit legal: B 26704-2018

Impressió: Readontime

CLAUDE DEBUSSY

Monsieur Croche, antidiletant

Edició i traducció del francès
de Vicent Minguet i Sebastià Moranta

Taula

<i>A la recerca de la disciplina en la llibertat: la crítica musical de Claude Debussy</i>	7
<i>Traduir Debussy</i>	18
<i>Cronologia</i>	22
I. Monsieur Croche, antidiletant	29
II. Conversa sobre el Prix de Rome i Saint-Saëns	37
III. La Simfonia	48
IV. Modest Mússorgski	52
V. La Sonata de Paul Dukas	54
VI. Virtuosos	56
VII. L'Òpera	61
VIII. Arthur Nikisch	65
IX. Jules Massenet	68
X. Música a l'aire lliure	72
XI. Evocació	76
XII. Jean-Philippe Rameau	79
XIII. Beethoven	84
XIV. Théâtre Populaire	87
XV. Richard Strauss	93
XVI. Richard Wagner	96
XVII. Siegfried Wagner	101
XVIII. César Franck	103
XIX. L'oblit	105
XX. Edvard Grieg	107
XXI. Vincent d'Indy	110
XXII. El doctor Richter	115

XXIII. Hector Berlioz	119
XXIV. Charles Gounod	124
XXV. Lletra oberta al cavaller Willibald Gluck	128
<i>Catàleg d'obres musicals de Debussy</i>	133
<i>Bibliografia</i>	141
<i>Índex onomàstic i d'obres</i>	152

A la recerca de la disciplina en la llibertat: la crítica musical de Claude Debussy

Ce qu'on pourrait souhaiter de mieux à la musique française c'est: de voir supprimer l'étude de l'harmonie telle qu'on la pratique à l'école et qui est bien la façon la plus solennellement ridicule d'assembler des sons.

Claude Debussy,
«L'orientation musicale» (1902)

Les reflexions escrites sobre música han estat constants al llarg de la història d'Occident. Des de temps antics, hi ha hagut una voluntat, més o menys ferma, de deixar constància escrita no només de les possibilitats d'organització del so i de les relacions harmòniques, sinó fins i tot dels efectes que produïen sobre l'esperit o els humors corporals. D'altra banda, en la història moderna, els escrits dels compositors han gaudit sempre d'un estatus privilegiat: tractats, assaigs, memòries, correspondència... Tots han estat considerats documents essencials a l'hora d'aprofundir en el coneixement dels creadors o de les obres. Aquesta constatació, que ara ens sembla tan evident, no ho fou sempre. Durant molts anys, l'afany científic del positivisme va intentar limitar l'estudi de l'obra i dels estils musicals a la partitura, reclamant-ne l'autonomia absoluta a través de l'estudi de les formes. Les pàgines d'algunes de les revistes musicals més importants de finals del segle XIX així ho confirmen. Els partidaris del formalisme arrufaven el nas davant qualsevol temptativa de descripció o anàlisi de les obres que tingués en compte aspectes extramusicals. L'abús de

l'adjectiu forçat i d'un estil massa florit en els primers esforços hermenèutics tampoc no va ajudar gaire a posar en relleu una informació que podia oferir noves claus de lectura. Amb el pas del temps, però, els nous corrents historiogràfics de la segona meitat del segle xx acceptaren la importància d'aquests materials i aquestes dades. Prova d'això són els estudis sobre significació musical, que continuen ampliant l'horitzó amb eines manllevades de disciplines com ara la psicologia o les ciències cognitives. Les iniciatives d'aquesta mena són fruit d'un gran esforç, d'una tasca que es marca un objectiu final ben ambiciós: oferir noves perspectives, noves lectures i interpretacions del patrimoni musical. Si ho han aconseguit, ha estat gràcies a la renovació constant dels enfocaments analítics, que s'interroguen sobre aspectes com ara els contextos polítics i les dimensions històriques i socials de l'obra.

De manera paral·lela, l'interès que en els darrers decennis ha suscitat l'estudi de la crítica musical, sobretot en el context de les recerques sobre la història de la recepció de les obres, respon sens dubte a l'objectiu d'establir i delimitar l'horitzó estètic en què treballaven els compositors, i també a la voluntat de descriure amb més detall el *Zeitgeist* d'una època. La història de la recepció sempre s'ha basat en el comentari de la crítica per a demostrar les reaccions del públic davant la creació musical, una anàlisi que permet de traçar valoracions molt variades de l'horitzó cultural i estètic, i de les expectatives del públic. Recórrer a les crítiques planteja la necessitat d'avaluar i contextualitzar els antecedents i la formació dels crítics musicals. L'objectiu d'aquesta exploració és arribar a llegir els seus escrits no només en relació amb les obres o els compositors que són objecte de crítica en les columnes de premsa, sinó independentment d'aquests, per a identificar l'adscripció intel·lectual i estètica del

discurs. Sense el mitjà que constitueixen aquests documents, rics en descripcions i detalls de tota mena, no hauria pogut brotar la llavor que ha servit per a construir posteriorment un relat històric diferent del que sovint s'ha imposat com a canònic i prescriptiu.

Sigui com sigui, la verbalització de l'experiència musical mai no ha deixat de ser un afer complex. El primer diari completament dedicat a la crítica musical apareix en el segle XVIII. El devem a Johann Mattheson (1681-1764), compositor, intèrpret, teòric i crític extraordinàriament fecund que, en un afany per oferir un espai exclusivament dedicat a la recensió dels concerts i l'actualitat musical del seu temps, funda la revista *Critica Musica* el 1722 a Hamburg. Si atenem la multiplicació posterior d'aquestes revistes especialitzades, podem assegurar sense cap mena de dubte que la iniciativa, en una terra de sensibilitat musical com Alemanya, va donar de seguida els millors fruits: amb el temps apareixen *Der critische Musicus* (1737-1740), de Johann Adolph Scheibe; *Der critische Musicus an der Spree* (1749-1750) i *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (1754-1762), tots dos de Friedrich Wilhelm Marpurg; o les *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* (1766-1770), de Johann Adam Hiller. Són alguns dels exemples més reeixits del periodisme musical germànic del segle XVIII. Amb tot, el moment àlgid de la crítica musical arriba una mica més tard: se situa en el segon terç del segle XIX. Robert Schumann funda la *Neue Zeitschrift für Musik* el 1834, i hi escriu de manera regular fins al 1844, data en què deixa la direcció de la revista en mans de Franz Brendel. Els textos de Schumann mostren una influència clara de la prosa de Jean Paul i de l'estil d'E. T. A. Hoffmann —que havia practicat la crítica musical en les pàgines de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* entre 1809 i 1819—, i alhora confirmen la importància d'un

moment en què el pes del romanticisme literari alemany i la recepció del llegat musical de Beethoven conflueixen i originen projectes estètics antagonics.

Tot i que l'Alemanya del segle XIX constitueix un camp de conreu excepcional per a l'exercici de la crítica musical, aquesta també té figures prominents a França, com ara Hector Berlioz o François-Joseph Fétis. Cap a finals del segle, tota una nòmina de compositors —Camille Saint-Saëns, Paul Dukas, Charles Koechlin, Gustave Charpentier o Guy Ropartz, per citar només els més destacats— escriu regularment en diaris i revistes com *Le Figaro*, *Excelsior*, *Comœdia*, *La Revue hebdomadaire*, *Gazette des beaux-arts*, *Le Voltaire* o *La Renaissance littéraire et artistique*, entre d'altres. Els seus judicis musicals i estètics ajuden a formar una opinió popular, enquadren el debat públic i atribueixen valor i legitimitat cultural a determinats collectius, individus i obres. Com que són receptors immediats de la creació musical, les seves cròniques sobre la música més recent influeixen tant en la formació d'un cànon artístic nacional com en el debat sobre la música contemporània. Els escrits d'aquests crítics —la major part dels quals arriben a la «professió» gràcies al seu estatus de compositors o pedagogs musicals de prestigi— són crucials a l'hora de configurar els debats sobre les qüestions musicals i estètiques de l'època. La lectura actual de les seves columnes ens ajuda a seguir els processos que van permetre a aquella generació d'arribar al consens i traçar els arguments sobre els problemes i els interrogants indefugibles a què van haver de fer front. En aquest sentit, la contribució de la crítica complia una funció valuosa, gràcies a la qual podem comentar i valorar retrospectivament les condicions de la vida musical quotidiana, la diversitat dels públics o la transformació de les pautes de consum musical.

Quan Claude Debussy arriba al món, el bo i el millor dels anys

d'expansió de l'economia francesa en l'època del Segon Imperi ja havia quedat enrere. Tot i la desfeta de 1871, la pintura de saló, la *grand opéra* o la novel·la de fulletó continuen ocupant un lloc important dins el cànon de l'academicisme artístic francès en els primers anys de la Tercera República. Són els anys en què Debussy creix i es desenvolupa com a músic. En aquest context, les reaccions d'alguns protagonistes i actors de la vida cultural no es fan esperar: el combat intel·lectual i ideològic es materialitza en una clara ruptura estètica, els primers signes importants de la qual els advertim en el jove Debussy després de l'experiència de l'estada a Roma. La necessitat de revitalització de l'activitat musical i de renovació de les institucions porten Debussy a criticar amb duresa i de manera pública els fonaments del sistema: l'Académie des Beaux-Arts i el reglament mateix del Prix de Rome. Debussy arriba fins i tot a posar en dubte la posició de Saint-Saëns, situat llavors com una mena de patriarca intocable en el cim de la piràmide musical francesa. Tot i la proximitat dels termes del seu combat estètic, l'actitud de Debussy no es pot assimilar a la dels poetes simbolistes pel que fa a la música. Els cercles simbolistes abraçaren gairebé sense fissures l'ideal wagnerià, un model que Debussy abandonaria després d'un idil·li breu però intens, la marca del qual es percep clarament en els *Cinq poèmes de Baudelaire* de 1889. La recerca d'un art nacional i l'oposició netament contrària a les tesis artístiques wagnerianes contribuïren a accentuar, en el cas de Debussy, el caràcter individual d'una ètica i d'uns ideals estètics que ja no eren els de la classe social dominant.

Les primeres pàgines de crítica musical de Debussy no apareixen fins a l'abril de 1901, en *La Revue blanche*, una revista quinzenal de crítica literària i artística en general que, tot i la rivalitat puntual que va mantenir amb el *Mercure de France*, deixà

de publicar-se el 1903. Figures com ara André Gide o Henri de Régnier es troben entre els col·laboradors d'aquesta publicació, de tendències polítiques anarquistes. El cap de redacció és el crític d'art Félix Fénéon, un anarquista declarat, autor de les *Notícies de tres ratlles*. A finals de 1894, quan esclata l'afer Dreyfus, *La Revue blanche* dona un clar suport als partidaris de la revisió del cas, els anomenats «dreyfusards». En els seus escrits, però, Debussy no pren partit mai de manera explícita en relació amb els esdeveniments de la vida política francesa. Les nou columnes que va escriure entre l'abril i el desembre de 1901 per a *La Revue blanche* semblen més aviat un intent de desfer-se de «la pols del passat», de les tradicions d'una època en què ja no es reconeix, tal com assegura Debussy mateix en un escrit dirigit al crític Pierre Lalo el 1905, poc després de l'estrena de *La Mer*.

Per a dur a terme les seves intencions, Debussy escull el personatge de Monsieur Croche, un *alter ego* que apareix per primera vegada en la crònica de l'1 de juliol de 1901, titulada «L'entretien avec Monsieur Croche». Tan bon punt apareix el personatge, Paul Valéry adverteix les afinitats del Monsieur Croche de Debussy amb el seu Monsieur Teste. El 1896, Valéry havia publicat «La soirée avec Monsieur Teste» en les pàgines de *Le Centaure*, una revista d'art dirigida per Henri Albert, i tot fa pensar que Debussy podria haver-s'hi inspirat. Alguns musicòlegs i biògrafs han suggerit les figures de Charles Baudelaire i d'Erik Satie com a model d'aquest crític de crítics. Tal com ha assenyalat Edward Lockspeiser, el seu nom, Croche, presenta una curiosa polisèmia: d'una banda, funciona com a substantiu («corxera»), però també es pot fer servir com a adjectiu, com ara en l'expressió *avoir les mains croches* («ser un garrepa»). De totes maneres, la ironia subtil i la crítica incisiva de Monsieur Croche, «antidiletant» de professió, no sobreviuen més enllà del desembre de 1901, data de la

darrera col·laboració de Debussy amb *La Revue blanche*. François Lesure, un dels grans especialistes en l'obra de Debussy, insinua que l'estrena de la suite completa dels *Nocturnes* per a orquestra i el posterior inici del treball d'orquestració de *Pelléas et Mélisande* es troben entre les causes que porten el compositor a renunciar a l'exercici continuat de la crítica musical en aquest període. La tesi de Lesure sembla força probable, sobretot si tenim en compte que la crítica musical suposava un esforç poc atractiu afegit a les obligacions més immediates que sol·licitava la partitura de *Pelléas* quan faltaven poc més de quatre mesos per a l'estrena de l'òpera. De fet, en una carta a Fénéon de finals de desembre de 1901, Debussy arriba a parlar d'un estat d'esgotament que li ha impedit «d'escriure res en net».

Després del renou provocat per l'estrena de *Pelléas et Mélisande*, que va tenir lloc el 30 d'abril de 1902 a l'Opéra-Comique, Debussy adquireix definitivament una posició privilegiada en el panorama musical francès, i el 1903 signa diversos contractes amb les Éditions Durand. Tanmateix, les dificultats econòmiques que travessa el porten a acceptar una vegada més la feina de crític musical, aquest cop en el diari *Gil Blas*. La col·laboració amb el *Gil Blas* serà més intensa que la mantinguda amb *La Revue blanche*: entre els mesos de gener i juny de 1903, Debussy signa un total de vint-i-cinc articles, a un ritme d'aproximadament un article per setmana. Les cròniques no es limiten a l'actualitat musical de París. La primera, publicada el 12 de gener de 1903, el porta al Théâtre de la Monnaie de Brussel·les, des d'on escriu sobre l'estrena de l'òpera *L'Étranger* de Vincent d'Indy. A finals d'abril, Debussy escriu des de Londres, on assisteix com a corresponsal del *Gil Blas* a la representació de *L'anell del Nibelung* de Wagner, dirigida per Hans Richter entre el 23 d'abril i el 3 de maig de 1903, amb Francis Neilson com a director d'escena. En

aquestes cròniques retrobem algunes de les obsessions antigues i els prejudicis que Monsieur Croche posava de manifest en *La Revue blanche*. Hi apareixen també idees noves, com ara la concepció d'una música per a l'aire lliure. Debussy aprofita les pàgines del *Gil Blas* per a deixar clara la seva postura respecte a la tradició: la defensa de Rameau com a via de retorn a la claredat, la llum i el color distintius de la tradició musical francesa és total. Segons el parer de Debussy, la música francesa ha caigut en mans d'una forma que li és completament aliena. Gluck primer, i Wagner després, l'han buidat d'una personalitat que només es pot recuperar reivindicant el paper central de Rameau, d'una banda; i, de l'altra, la necessitat d'emmirallar-se en la natura com a mestra de la imaginació. La condemna paral·lela que fa Debussy de l'academicisme i de les institucions, amarada d'una finíssima ironia, és definitiva, i va més enllà de la voluntat de ruptura a què ens referíem inicialment. En lloc de les normes i els reglaments, Debussy abraça la idea de l'arabesc i l'orgànic, que li permetran escapar de la mera imitació dels sons de la natura i aixecar un edifici sonor de dimensions inconegudes.

Amb tot, l'experiència literària de Debussy no acaba amb l'etapa del *Gil Blas*. Entre el novembre de 1912 i el març de 1914 escriu diverses columnes per a *Revue musicale* de la Société Internationale de Musique, amb una breu interrupció entre els mesos de juny i octubre de 1913. Aquestes i altres contribucions puntuals en revistes i diaris com ara *Musica*, *Le Figaro*, *Comœdia*, *Le Matin* o el *Mercure de France*, entre d'altres, es poden consultar avui en l'edició completa dels escrits de Debussy que François Lesure va aplegar en un volum editat per Gallimard el 1971, amb el títol *Monsieur Croche et autres écrits*. Aquesta primera edició es va ampliar el 1987 amb alguns articles i entrevistes que es van trobar al llarg dels anys setanta i vuitanta. No obstant això, la

primera compilació important dels escrits no va ser francesa: la devem als esforços del musicòleg Iuli A. Kremliov i la musicòloga i traductora Aleksandra D. Buschen, que el 1964 van editar en rus el volum *Статьи. Рецензии. Беседы* [Articles, ressenyes i entrevistes]; un treball que té encara més mèrit si considerem les dificultats tècniques de l'època —molts materials els foren enviats des de París en microfilms de mala qualitat i fotocòpies, i de vegades no hi constava la data de publicació.

El llibre que el lector té entre les mans es va publicar el 1921, tres anys després de la mort de Debussy, amb el títol *Monsieur Croche antidilettante*.¹ El projecte d'aquest recull es remunta al 1906, data en què l'autor comunica al seu amic Louis Laloy la idea de publicar una selecció dels articles de crítica musical apareguts entre el 1901 i el 1905. La intenció, però, queda en punt mort a causa de l'activitat musical. El projecte pren finalment forma el 1910, i Debussy comença a seleccionar els articles i a fer petites modificacions en la redacció dels textos. Per les cartes que s'han conservat sabem que, cap a finals de 1913 —l'any de l'estrena de *Jeux*—, l'editor Louis Dorbon va rebre una primera versió del llibre de mans de l'autor. Malgrat tot, Debussy no quedà content amb el resultat i va preveure un treball de revisió encara considerable perquè el volum tingués una mínima coherència. El musicòleg francès Denis Herlin ha suggerit que l'esclat de la guerra i la malaltia que patia Debussy —amb totes les complicacions que va haver de suportar en els darrers anys de vida— pogueren ser les causes principals que van impedir de perfilar els detalls finals del volum. El 1918, després de la mort del marit, Emma Debussy va confiar a Louis Laloy la tasca d'enlles-

1. Librairie Dorbon-Ainé / Nouvelle Revue Française, «Les Bibliophiles Fantaisistes», París, 1921.

tir l'original per a la publicació. Les principals diferències entre els articles tal com havien aparegut en la premsa i la versió que se'n publica en *Monsieur Croche* es deuen, en gran mesura, a les modificacions de Laloy.

La present edició en català apareix l'any que se celebra el centenari de la mort del compositor. Un segle després, la posició que ocupa Debussy en el cànon de la música occidental és fora de qualsevol dubte, fins al punt que se'l considera un dels grans músics del segle xx, impulsor de la modernitat estètica i renovador de la tècnica i l'escriptura pianística. En paral·lel, l'interès per la seva obra i els detalls de la creació no han deixat d'augmentar; com a mínim des dels anys seixanta, quan comencen a aparèixer les publicacions més importants sobre la vida i l'obra, com ara la monografia en dos volums d'Edward Lockspeiser, que s'edita coincidint amb el centenari del naixement, el 1962.

Monsieur Croche està estructurat en un total de vint-i-cinc capítols, corresponents als articles publicats en *La Revue blanche* (1901) i en el *Gil Blas* (1903). Només hi ha dues excepcions: el capítol sobre Gounod va aparèixer en *Musica* el 1906, i una part del capítol sobre Massenet reproduceix l'article de comiat que Debussy li va dedicar, publicat en *Le Matin* el 14 d'agost de 1912, l'endemà de la seva mort. Val a dir que des que aparegué el 1921, el llibre en la seva concepció original ha estat traduït a diverses llengües. Hi ha versions en anglès (Langdon Davies, 1928), castellà (Calabrese, 1945; Gómez García, 1978), italià (Cortese, 1945; Magrelli, 1986), alemany (Wille / Klau, 1948; Noch, 1971), neerlandès (Onnen, 1948), polonès (Porębowiczowa, 1961) i romanès (Hoffman, 1965). Hem volgut aprofitar aquesta nova edició per a deixar constància de les divergències que hi ha entre les dues versions dels textos, la major part de les quals es limiten a petits retalls i afegitons. El lector descobrirà també el reciclatge d'al-

gues frases i expressions de l'etapa de *La Revue blanche*, que torren a aparèixer en alguns dels articles de 1903. Hem respectat, així mateix, la distribució dels capítols de l'original, que no sempre segueix l'ordre cronològic.

Per totes aquestes raons, hem cregut oportú deixar anotacions detallades sobre la data, la procedència i les variants dels textos, i també nombrosos aclariments que poden orientar-ne la lectura. Tot plegat respon a la voluntat d'oferir un context històric el més entenedor possible. Debussy continua sent avui un model de recerca de la disciplina en la llibertat, un renovador de la tradició ben entesa, que es va haver de debatre entre l'impuls alliberador de la imaginació i el jou opressor d'un crepuscle —l'obra de Wagner— que molts van confondre amb una aurora. El resultat fou una obra que es rebella contra les fórmules establertes, la influència de la qual sobre la creació musical ha superat amb escreix totes les expectatives.

Les següents pàgines posen de manifest l'aportació de la crítica de Debussy. Són un testimoni essencial a l'hora de definir i precisar amb tots els ets i els uts la naturalesa de l'horitzó estètic del seu temps. Sense capítols com aquests, una part substancial de la història de les idees sobre la música i l'art del segle xx encara restaria per escriure.

Vicent Minguet
Institut d'Estudis de Sociologia
i Estètica de la Música

Traduir Debussy

Els comentaris autojustificatius de traductor inhàbil són, tot sovint, gairebé un subgènere en si mateix. D'altres vegades, com en el cas que tenim entre mans, es fan necessaris uns apunts sobre l'estil de l'autor, el to, les maneres del llenguatge. La «carrera» de Debussy com a crític musical fou una tasca subsidiària de la seva dedicació artística, unes notes ocasionals al marge. Tanmateix, els seus textos són valuosos en la mesura que testimonien l'estètica del compositor: és important el *què*, però també el *com*. I constitueixen un fresc de la cultura de la *Belle Époque* que traspuja una claror hedonista i juganera, una espontaneïtat que relega sense gaires miraments la retòrica romàntica. Es tracta d'un artista que, segons Vladimir Jankélévitch, «detestava el tedi, les abstraccions, la pedanteria, l'austeritat, els embolics de la polifonia»; són uns mots que ens acosten també a una comprensió més justa de la seva prosa.

Sabem que Debussy tendia a ser descurat, o vague si més no, en els detalls més controvertits de la notació musical, com ara les anotacions sobre el tempo, les inflexions dinàmiques, les articulacions o l'ús del pedal en l'escriptura pianística. Aquesta *nonchalance* es manifesta així mateix en els articles que oferim en el present volum, on s'aprecia una certa poètica de la vaguetat que no desentona del tot dins el corrent simbolista, i que era també un remarcable tret de caràcter. Editors i traductors han mostrat un desconcert queixós davant l'estil de Debussy. Per exemple, Eberhardt Klemm, curador del llibre *Einsame Gespräche mit Monsieur Croche* (Leipzig, 1971), s'hi referia en aquests termes:

Ben segur que no va invertir gaire temps en les seves crítiques. La majoria semblen improvisacions, i l'estil és més aviat descuidat que no pas escrupolós. De vegades, ni tan sols s'expressa amb correcció gramatical.

Mentre que Aleksandra Buschen, responsable de la traducció al rus (Moscou / Leningrad, 1964), advertia en una nota que havia hagut de fer front a «obstacles de tipus literari i estilístic»; i explicava als lectors que Debussy

tan bon punt agafa la ploma per a escriure crítica musical i ressenyes, és propens a fer ús d'un llenguatge nebulós, rere el qual s'amaga adesiara el sentit recte d'allò que es diu; un estil en què el pensament pot interpretar-se de maneres diverses. Les observacions de Debussy són enginyoses, precises i plenes de lògica, però de vegades s'expressen amb una capriciosa descurança que arriba a confondre el lector. Aquesta mena d'imperficcions sempre són un destorb, sobretot quan, com en aquest cas, qui tradueix no cercava només de transmetre amb absoluta precisió el sentit del text traduït, sinó que també volia preservar l'especificitat estilística de l'original.

Ens trobem davant uns escrits amb una intenció doctrinal evident, però formulada per mitjà d'una veu inimitable i gens convencional, una *liberté de ton* que confereix al conjunt una originalitat espurnejant. Quan l'autor reclama que ens deslliurem «d'aquelles petites manies formals i tonalitats arbitràriament precises que destorben la música d'una manera tan maldestra», hom percep que això afecta també la dicció de les seves opinions crítiques, a voltes mancades aparentment de centre i d'estructura. Debussy defuig els tecnicismes, i quan n'utilitza algun —com ara *ordonnance* o *développement*— acostuma a fer-ho d'una manera per-

sonal i amb oscil·lacions de significat. Les paraules que projecta en Monsieur Croche, aviat entenem que es refereixen a ell mateix:

Parlava d'una partitura d'orquestra com si fos un quadre, sense recórrer gairebé mai a mots tècnics, sinó fent servir mots inusuals, d'una elegància opaca i una mica desgastada que tenia talment un so de medalles antigues.

Escriu Josef Häusler, traductor a l'alemany (Stuttgart, 1974) de la compilació editada tres anys abans per François Lesure, que els comentaris de Debussy són una combinació llampant de serietat admonitòria, tota la gamma d'una ironia que és expressa o implícita segons el moment, i agressivitat indissimulada; i que hi ha matisos importants que tot just es perceben després de diverses lectures. En aquesta línia, cal insistir en la rellevància del sarcasme en Debussy, les sortides irreverents i la pulsio iconoclasta, que alguns experts han il·lustrat amb les nocions de blasfèmia o sacrilegi a fi de suggerir l'impacte que aquelles llicències devien tenir en els melòmans benpensants. En el segon capítol de *Monsieur Croche, antidiletant*, per exemple, la institució del Prix de Rome —«un joc, o més aviat un esport nacional»— i els mecanismes de selecció dels *pensionnaires* són tractats amb desdeny, i l'autor diu que tota l'alegria s'esvaï quan va rebre la notícia que n'era el guanyador. En un altre passatge, afirma que veure sortir el sol és més útil que anar a sentir la *Simfonia Pastoral*, i més tard menysté «el vell repertori simfònic de sempre» d'ençà de Beethoven. També compara l'interior de l'Òpera Garnier amb uns banys turcs, i anomena «soroll» la música que encara s'hi interpreta. Es rabeja en la tofa de cabells d'alguns directors d'orquestra centreeuropeus, i en la ignorància i les actituds mundanes del públic. O bé, en l'article «Música a l'aire lliure», ve a dir que *L'anell del Nibelung* és una

composició idònia per a tocar-la amb un orguenet. En traslladar la prosa de Debussy, doncs, un dels objectius és arribar a transmetre els elements connotatius amb el seu rerefons pragmàtic, fer entenedores la ironia velada i la humorada punyent, i evitar que el to personal quedi amagat rere una capa d'eixutesa filològica.

En la nostra tasca com a traductors, ens hem imposat una idea ajustada de la fidelitat al text; en aquest sentit, hem procurat reproduir la cadència de la veu literària del músic i n'hem acceptat de grat els «defectes». Així i tot, de tant en tant hem assumit el risc de voler desfer l'ambigüitat i «aclarir» la nostra lectura. Poques vegades hem cregut necessari alterar la disposició en paràgrafs del text de 1921: en són l'excepció algunes rèpliques de les converses entre Debussy i Monsieur Croche dels dos primers capítols. En general, hem pres exemple de la traducció a l'italià de Valerio Magrelli —apareguda el 1986 a Edizioni Studio Tesi, i després reeditada, el 2003, amb el segell de qualitat de la Piccola Biblioteca Adelphi—, que és la més fidel a l'original de què tenim coneixença. En contrast amb el criteri observable en la versió italiana, però, de vegades hem intentat posar una mica d'ordre enmig de períodes sintàctics que ens pareixien massa feixucs, o quan topàvem amb diverses oracions successives enllaçades amb punt i coma.

Finalment, volem agrair la col·laboració de Maria Toldrà, que ens ha ajudat a trobar el to oportú en recrear la «Lletra oberta al cavaller Willibald Gluck»: un peculiar exercici d'anacronisme sorneguer amb què Debussy, nacionalista mordaç i *musicien français* irreductible, passa comptes amb la línia operística germànica per a situar-se al costat del seu benvolgut Rameau, i que constitueix formalment un colofó inesperat al recull.

Vicent Minguet i Sebastià Moranta
Barcelona / Frankfurt, setembre del 2018

Cronologia

- 1862 El 22 d'agost, a Saint-Germain-en-Laye —al nord-est de París—, neix Achille-Claude Debussy, fill de Manuel-Achille Debussy i de Victorine Manoury.
- 1863 Neix Adèle-Clémentine, segona filla del matrimoni Debussy.
- 1864 Achille-Claude Debussy és batejat el 31 de juliol. Els padrins són la seva tia, Clémentine Debussy, i l'amic d'aquesta, Achille Arosa. Els pares de Debussy tanquen la botiga de porcellana que regenten a Saint-Germain-en-Laye i la família es trasllada a Clichy, al nord de París.
- 1867 Neix Emmanuel, tercer fill del matrimoni Debussy.
- 1868 Manuel-Achille comença a treballar a la impremta Paul Dupont, i la família s'installa en un apartament de la Rue Saint-Honoré, 69, a París.
- 1870 Neix Alfred, quart fill del matrimoni Debussy. Amb l'esclat de la Guerra Francoprussiana, Victorine es trasllada amb els nens a casa de la seva cunyada Clémentine, a Canes. Debussy rep les primeres classes de música de la mà del violinista Jean Cerutti.
- 1871 El mes de març tanca la impremta Dupont. Manuel-Achille s'allista en la Guàrdia Nacional i participa en la batalla de la Comuna de París. Com a conseqüència de la derrota, és jutjat i condemnat pel consell de guerra a quatre anys d'empresonament. Victorine es trasllada a París amb els fills i s'installa en un apartament de la Rue Pigalle, 59. Debussy rep classes de piano d'Antoinette Mauté, sogra de Verlaine.
- 1872 Després de superar unes proves d'accés en què participen cent cinquanta-set aspirants, Debussy —que llavors té només deu anys i no ha anat mai a escola— és admès al Conservatori de París; primer en la classe de piano d'Antoine Marmontel i després en la de solfeig d'Albert Lavignac. En aquesta institució estudiarà un total d'onze anys.
- 1873 Després de complir un any de presó, la sentència de Manuel-Achille és commutada per quatre anys de suspensió dels drets civils. La família es trasllada a un petit apartament de la Rue Clapeyron, 13. Al novembre neix Eugène-Octave, el cinquè fill de la família Debussy.

- 1876 Al juny, Debussy rep la primera medalla en l'examen de solfeig al Conservatori. Ofereix per primera vegada un concert públic, a Chauny (Aisne), acompanyant al piano la cantant Léontine Mendès amb un programa integrat per extractes d'àries d'òpera.
- 1877 Debussy entra en la classe d'harmonia d'Émile Durand i rep el segon premi en el concurs de final d'any de la classe de piano (l'única recompensa que aconseguirà durant els anys d'estudi de l'instrument al Conservatori). Mor de meningitis Eugène-Octave, germà petit de Debussy.
- 1879 Residència estival al Château de Chenonceaux, a la Vall del Loira, on forma part de l'orquestra de cambra de Marguerite Wilson-Pelouze, fervent admiradora de Wagner i Flaubert. Debussy decideix dedicar-se a la composició. Escriu les primeres obres: dues melodies per a soprano i piano, *Madrid, princesse des Espagnes* i *Ballade à la lune*, amb textos d'Alfred de Musset. Entra en la classe d'acompanyament d'Auguste Bazille.
- 1880 Rep el primer premi en la classe d'acompanyament. Durant els mesos d'estiu és contractat com a pianista per a acompanyar la baronessa Nadejda von Meck en una gira per França, Suïssa i Itàlia. Escriu el *Trio en sol*, per a piano, violí i violoncel. Entra en la classe de composició d'Ernest Guiraud i treballa a temps parcial com a pianista acompanyant de la classe de cant de Victorine Moreau-Sainti, on coneixerà la cantant Marie Vasnier, catorze anys major que ell, casada i mare de dos fills, de la qual s'enamora.
- 1881 Escriu diverses cançons per a veu i piano sobre poemes de Théodore de Banville i Leconte de Lisle, que dedica a Marie Vasnier. Des de juliol fins a desembre realitza una gira per Rússia amb la baronessa Nadejda von Meck.
- 1882 Primer intent no reeixit en el concurs del Prix de Rome amb *Le Printemps*, per a cor femení i orquestra. Segona estada a Rússia amb la baronessa Nadejda von Meck. Escriu *En sourdine* i *Mandoline*, per a veu i piano, sobre poemes de Verlaine.
- 1883 Treballa com a pianista acompanyant de la societat coral amateur La Concordia. Obté el segon premi en el concurs del Prix de Rome, amb la cantata *Le Gladiateur*, per a tres solistes vocals i orquestra, sobre textos d'Émile Moreau.
- 1884 Obté finalment el Premier Grand Prix en el concurs del Prix de Rome, amb la cantata *L'Enfant prodigue*, sobre textos d'Édouard Guinand.

- 1885 Durant un període de dos anys, Debussy viu a Roma, a la Villa Médici, on comparteix residència amb compositors com ara Paul Vidal o Gabriel Pierné. Envia la versió per a cant i piano de *Zuleima*, una oda simfònica sobre textos de la tragèdia *Almansor* (1823) de Heinrich Heine, a la comissió de seguiment del Conservatori de París.
- 1886 Franz Liszt visita la Villa Médici. Debussy i Paul Vidal toquen la *Simfonia Faust* en la versió per a dos pianos.
- 1887 Envia la suite simfònica *Printemps*, en versió per a cor i dos pianos, a la comissió de seguiment del Conservatori de París. A principis de març, Debussy abandona Roma, sense completar l'estada de quatre anys prevista en el reglament del premi, i torna a París, a casa dels pares. Freqüenta cafès de la capital com ara Chez Pousset, Chez Tommen i Vachette. Escolta el primer acte de *Tristany i Isolda* de Richard Wagner als Concerts Lamoureux.
- 1888 Debussy és nomenat membre de la Société Nationale de Musique. Es trasllada a viure en un apartament de la Rue de Berlin, 27 i acaba la tercera composició que ha d'enviar a la comissió del Prix de Rome, *La Damaïsselle élue*, amb textos de Dante Gabriel Rossetti. Primer viatge a Bayreuth, on assisteix a la representació de *Parsifal* i *Els mestres cantaires* sota la direcció de Felix Mottl.
- 1889 Debussy visita l'Exposició Universal de París i assisteix al concert dirigit per Rimski-Kórsakov al Trocadéro. Segon viatge a Bayreuth: representació de *Tristany i Isolda* dirigida per Felix Mottl.
- 1890 Enllesteix i publica els *Cinq poèmes de Charles Baudelaire*, per a veu i piano. Coneix Gabrielle Dupont (Gaby). Freqüenta els *mardis* de Mallarmé i assisteix regularment als espectacles de Le Chat Noir, on coneix Erik Satie. Es trasllada, durant uns mesos, a un petit apartament del Boulevard Malesherbes, 76.
- 1891 S'installa finalment en un apartament de la Rue de Londres, 42. Acaba les *Trois mélodies* sobre poemes de Verlaine. Sollicita permís a Maurice Maeterlinck per a adaptar musicalment *La Princesse Maleine*, però no l'obté.
- 1892 Debussy deixa de fer servir el seu primer nom, Achille, quan signa les obres.
- 1893 El 17 de maig assisteix a la primera representació teatral de *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck amb escenografia d'Aurélien Lugné-Poe, i comença a treballar en una òpera sobre aquesta obra després d'obtenir el permís de l'autor. S'installa amb la seva parella, Gaby Dupont, en un apartament de la Rue Gustave Doré, 10. El Quartet Ysaÿe estrena el seu *Quatuor à cordes*.

- 1894 Debussy participa com a pianista en els recitals amb obres de Wagner que organitza Mme Escudier en el seu apartament. Es compromet amb la cantant Thérèse Roger, però la relació es trenca quan aquesta s'assabenta que ell encara es veu amb Gaby Dupont. Compon les *Images* per a piano. El 22 de desembre s'estrena, sota la direcció de Gustave Doret, el *Prélude à l'après-midi d'un faune* a la sala d'Harcourt de la Société Nationale de Musique.
- 1895 Completa *Pelléas et Mélisande*.
- 1896 Per a mantenir-se econòmicament, Debussy torna a oferir concerts amb música de Wagner, ara al saló de Mme Godard-Decrais.
- 1897 Gaby Dupont s'intenta suïcidar després de trobar una carta adreçada a Debussy per la seva amant. Comença a treballar en les *Trois chansons de Bilitis* i els *Nocturnes*, per a orquestra. Inicia els contactes amb André Messager i Albert Carré per a programar *Pelléas et Mélisande* a l'Opéra-Comique.
- 1898 Trenca definitivament la seva relació amb Gaby Dupont i es trasllada a viure en un apartament de la Rue Cardinet, 58.
- 1899 Inicia una nova relació sentimental, aquest cop amb una model, Marie-Rosalie Texier (Lilly), amb la qual contreu finalment matrimoni el 3 d'octubre. Acaba de compondre els *Nocturnes*.
- 1900 S'estrenen les *Trois chansons de Bilitis* a la Société Nationale de Musique, i els *Nocturnes* als Concerts Lamoureux, sota la direcció de Camille Chevillard.
- 1901 Entre els mesos d'abril i desembre, Debussy escriu crítiques musicals per a *La Revue blanche*. Compon *Lindaraja*, per a dos pianos. Inicia el treball d'orquestració de *Pelléas et Mélisande*.
- 1902 L'11 de gener el pianista d'origen català Ricard Viñes ofereix la primera audició pública de la suite *Pour le piano* a la sala Érard de la Société Nationale de Musique. El 30 d'abril s'estrena *Pelléas et Mélisande* a l'Opéra-Comique sota la direcció d'André Messager. Debussy manté una forta discussió amb Maeterlinck sobre l'assignació del paper principal de Mélisande a Mary Garden.
- 1903 Entre els mesos de gener i juny, Debussy escriu un article setmanal de crítica musical per a la revista *Gil Blas*. Rep el títol de *chevalier de la Légion d'honneur*. Viatja a Londres com a corresponent del *Gil Blas* per a informar sobre les representacions de la Tetralogia de Wagner que Hans Richter dirigeix al Covent Garden. Coneix Emma Bardac, esposa d'un banquer i mare de Raoul —un alumne seu—, de la qual s'enamora. Comença a treballar en les *Images* per a piano i en *La Mer*.

- 1904 Ricard Viñes estrena les *Estampes* a la Société Nationale de Musique. Debussy se separa de Lilly, que s'intenta suïcidar disparant-se un tret al ventre, i se'n va a passar uns dies a Normandia amb Emma. Compon la segona sèrie de les *Fêtes galantes* (dedicada a Emma), *Masques* i *L'Isle joyeuse*.
- 1905 Emma, ja embarassada, es divorcia del seu marit, Sigismond Bardac, i es trasllada a viure amb Debussy a l'Avenue du Bois-de-Boulogne, 64. El 15 d'octubre s'estrena *La Mer* als Concerts Lamoureux sota la direcció de Camille Chevillard. El 30 d'octubre neix la filla, Claude-Emma (Chouchou). El pianista Maurice Dumesnil estrena *Hommage à Rameau*. A partir d'aquest any, Debussy confiarà l'edició exclusiva de les seves obres a Jacques Durand.
- 1906 Primera audició pública de la primera sèrie d'*Images* per a piano, a càrrec de Ricard Viñes. Debussy comença a treballar en *Ibéria*.
- 1908 El 12 de gener, Debussy dirigeix per primera vegada una de les seves obres, *La Mer*, als Concerts Colonne. El 20 de gener contreu matrimoni amb Emma. Compon *Children's Corner*, per a piano. Ricard Viñes estrena la segona sèrie d'*Images*.
- 1909 Debussy dirigeix el *Prélude à l'après-midi d'un faune* i els *Nocturnes* al Queen's Hall de Londres. Apareixen els primers símptomes de la malaltia intestinal que li causarà la mort. És nomenat membre del Consell del Conservatori Superior de París. *Pelléas et Mélisande* es representa al Covent Garden. Es publica la primera biografia en francès de Claude Debussy, a càrrec de Louis Laloy.
- 1910 Estrena d'*Ibéria* als Concerts Colonne. Debussy coneix Gustav Mahler i Ígor Stravinski a París. El 28 d'octubre mor Manuel-Achille, pare de Debussy. Ofereix concerts a Viena i Budapest dirigint les seves obres. Gabriele D'Annunzio li proposa de col·laborar en una adaptació musical del seu *Saint Sébastien*, que esdevindrà *Le Martyre de saint Sébastien*. Completa les *Images* per a orquestra i el primer volum de *Préludes* per a piano. Debussy deixa de pagar a Lilly la pensió compensatòria de separació.
- 1911 Gustav Mahler dirigeix *Ibéria* a Nova York. El 22 de maig s'estrena *Le Martyre de saint Sébastien* al Théâtre du Châtelet, sota la direcció d'André Caplet.
- 1912 Els ballets russos de Diàguilev ofereixen una versió del *Prélude à l'après-midi d'un faune* amb coreografia de Nijinski. Debussy i Stravinski llegeixen *La consagració de la primavera* al piano, a quatre mans, a casa de Louis Laloy.

- 1913 Per raons econòmiques, Debussy torna a escriure articles de crítica musical, en aquesta ocasió per a la *Revue musicale* de la Société Internationale de Musique, dirigida pel crític francès Émile Vuillermoz. Debussy dirigeix les tres *Images* per a orquestra als Concerts Colonne i participa en la inauguració del Théâtre des Champs-Élysées dirigint el *Prélude à l'après-midi d'un faune*. En aquesta mateixa sala s'estrena, el 15 de maig, el seu ballet *Jeux* —sota la direcció de Pierre Monteux i la participació dels ballets russos—, tan sols dues setmanes abans de l'estrena de *La consagració de la primavera* de Stravinski. Es publica el segon llibre de *Préludes* per a piano.
- 1914 Debussy corregeix les proves d'impremta de *Monsieur Croche antidilettante*. Concerts a Roma, Amsterdam, París i Londres. Esclata la Primera Guerra Mundial i la família de Debussy, tot i les dificultats econòmiques que travessa, trasllada la seva residència al Grand Hôtel d'Angers. Debussy accepta de revisar les obres de Chopin per a l'edició que prepara Durand.
- 1915 Mor Victorine, la mare de Debussy, i també la mare d'Emma. Compon *En blanc et noir*, els *Études* per a piano, la *Sonate* per a violoncel i piano, i la *Sonate* per a arpa, flauta i viola. Se li diagnostica un càncer rectal, i el 7 de desembre se sotmet a una intervenció quirúrgica que no reïx a extirpar-lo.
- 1916 Debussy és condemnat per un jutge a pagar a Lilly la quantitat de 30.000 francs en concepte de pensió compensatòria de la separació (els 3.600 francs anuals que no li pagava des del 1910). La família Debussy es trasllada a Moulleau, a prop d'Arcachon. S'agreguen els problemes econòmics i de salut. Completa la redacció del llibret per a la *Châte de la maison d'Usher*.
- 1917 Debussy acaba la *Sonate* per a violí i piano, que ell mateix estrena al piano amb el violinista francès Gaston Poulet a la sala Gaveau de París. Trasllat de la residència a Saint-Jean-de-Luz, al País Basc del Nord, i últims concerts en públic a Biarritz, en benefici d'obres de caritat.
- 1918 S'agreja l'estat de salut de Debussy, que ha d'allitar-se i finalment mor el 15 de març. L'11 de novembre se signa l'armistici de la Primera Guerra Mundial.
- 1919 El 14 de juliol mor Chouchou, filla de Debussy i Emma, a causa del tractament rebut per a recuperar-se d'una diftèria.

I. Monsieur Croche, antidiletant²

La vesprada era encisadora, i jo m'havia decidit a no fer res... (per ser educat, diguem que somiava). En realitat, no era un d'aquells moments admirables de què més endavant es parla amb tendresa, i amb la pretensió que prepararen l'Avenir. No... Eren moments sense cap mena de pretensió, de pura i simple «bona voluntat».

Somiava... Expressar-se?... Acabar aquesta obra o aquella altra?... Tants interrogants que sorgeixen d'una vanitat pueril, la necessitat de deslliurar-se a qualsevol preu d'una idea amb què s'ha viscut massa temps; i amb tot això, mal dissimulada, la mania insensata de mostrar-se superior als altres. Ser superior als altres mai no ha suposat un gran esforç, si no hi afegim el noble desig de ser superior a un mateix... Es tracta tan sols d'una alquímia més particular, a la qual cal oferir en holocaust la pròpia personalitat, petita i preuada... Una cosa així és difícil de sostenir, i absolutament improductiva. D'altra banda, sollicitar l'aprovació unànime implica perdre molt de temps en manifestacions constants o en una propaganda incansable; tot això per a guanyar-se el dret de formar part d'un estol de grans homes, els noms dels quals s'intercanvien a fi de revifar làngüides converses d'art... No hi voldria pas insistir, per no desanimar ningú.

La vesprada continuava sent encisadora; però, tal com ja us

2. El text d'aquest capítol es correspon amb el de dos articles. En primer lloc hi ha, complet, el text de l'article titulat «L'entretien avec M. Croche», que aparegué publicat en *La Revue blanche* l'1 de juliol de 1901. Després hi ha els quatre primers paràgrafs de l'article publicat en *La Revue blanche* l'1 d'abril de 1901, el primer que va escriure Debussy per a aquesta revista.

heu adonat, no em trobava a plaer amb mi mateix... Em perdia en la llunyania i em veia a la deriva, enmig d'idees generals d'allò més enutjoses.

Fou en aquest moment precis que tocaren a la porta, i vaig fer coneixença amb Monsieur Croche. La seva entrada a casa meva és plena d'incidents naturals o absurds, però explicar-ho amb detall afeixugaria inútilment l'interès d'aquest relat.

Monsieur Croche tenia el cap petit i eixut, i gestos visiblement entrenats per a mantenir discussions metafísiques; la seva fisonomia feia recordar l'aspecte del joquei Tom Lane, i també el de Thiers.³ Parlava molt baixet, no reia mai, i de vegades remarcava la conversa amb un somriure mut que començava pel nas i li arrugava tota la cara, igual com l'aigua tranquil·la quan algú hi llança una pedra. Es feia llarg i insuportable.

De seguida em despertà la curiositat amb la seva visió particular de la música. Parlava d'una partitura d'orquestra com si fos un quadre, sense recórrer gairebé mai a mots tècnics, sinó fent servir mots inusuals, d'una elegància opaca i una mica desgastada que tenia talment un so de medalles antigues. Recordo el paral·lel que va establir entre l'orquestra de Beethoven —comparable, segons ell, a una fórmula en blanc i negre capaç de produir, de re-

3. Segons indica Edward Lockspeiser, un dels principals biògrafs de Debussy, el nom del joquei anglès no era Tom, sinó Frederick Lane. Vegeu LOCKSPEISER, Edward, *Debussy: His Life and Mind*, vol. 2, Nova York, MacMillan, 1962, p. 54. Recordem aquí també, tal com ho fa Valerio Magrelli en la seva traducció a l'italià de *Monsieur Croche antidilettante*, que en l'article original de *La Revue blanche* Debussy afegia una altra frase per a completar la descripció de Monsieur Croche: «Son allure générale donnait l'impression d'un couteau neuf» («El seu posat general feia la impressió d'un ganivet nou»). L'eliminació de l'esmentada frase en aquest capítol per a l'edició de 1921 es deu, molt probablement, al fet que Debussy torna a fer servir la mateixa expressió en l'article sobre la *Simfonia Pastoral* publicat en el *Gil Blas* el 16 de febrer de 1903, on es pot llegir: «M. Weingartner, physiquement, donne à première vue l'impression d'un couteau neuf» (vegeu el capítol XIII, sobre Beethoven).

sultes d'això, l'exquisida gamma dels grisos — i la de Wagner: una espècie de màstic multicolor estès de manera quasi uniforme, i on em deia que ja no podia distingir el so d'un violí del d'un trombó.

Com que el seu somriure insuportable apareixia sobretot en els moments en què parlava de música, de sobte em vaig decidir a demanar-li quin era el seu ofici. Em respongué amb una veu que ofegava qualsevol intent de crítica: «Antidiletant...». I va continuar en un to monòton i exasperat: «¿Us heu fixat mai en l'hostilitat del públic d'una sala de concerts? ¿Heu contemplat aquelles cares grises d'avorriment, d'indiferència, o fins i tot d'estúpidesa? Mai no participen del dramatisme pur que s'expressa mitjançant el conflicte simfònic, on s'albira la possibilitat d'arribar al cim de l'edifici sonor i respirar allà dalt una atmosfera de bellesa completa! Aquesta gent, benvolgut senyor, sempre fan l'efecte de ser convidats més o menys ben educats: pateixen pacientment el tedi de la seva feina, i si no se'n van, és només perquè els cal fer-se veure a la sortida; si no fos per això, ¿per què haurien de venir? Reconeixeu que hi ha prou motius per a sentir horror de la música per sempre més...».

Vist que jo afirmava que havia assistit, i fins i tot participat, en entusiasmes molt recomanables, ell respongué: «Aneu errat de comptes, i si mostràreu tant entusiasme, era només amb la idea secreta que un dia us retrien el mateix honor! ¿No sabeu que una vertadera impressió de bellesa només pot tenir el silenci com a conseqüència?... En fi, vegem-ho! Quan assistiu a aquella meravella quotidiana que és una posta de sol, ¿no heu tingut mai la idea d'aplaudir? Suposo que admetreu, tanmateix, que el seu desenvolupament és una mica més imprevist que totes les vostres historietes sonores. Una altra cosa, encara... Us sentiú massa feble, i us veieu incapaç d'incorporar-hi la vostra ànima. Davant una suposada obra d'art, però, trobeu la manera de rescabalar-vos-en, disposeu d'un argot clàssic que us permet de parlar-ne a cor què vols».

No vaig gosar dir-li que estava bastant d'acord amb el seu parer, perquè no hi ha res que assequi tant la conversa com una afirmació; em vaig estimar més demanar-li si feia música. Aixecà brusquement el cap, i digué: «Senyor, no m'agraden els especialistes. Per a mi, especialitzar-se vol dir restringir el propi univers, i convertir-se en una cosa semblant a aquells cavalls que, antigament, feien girar la manovella dels cavallets de fira i morien sota els acords de la ben coneguda *Marche Lorraine!*⁴ Tanmateix, conec tota la música, i només n'he obtingut l'orgull particular d'estar assegurat contra qualsevol mena de sorpresa... Dos compassos em donen la clau d'una simfonia o de qualsevol altra anècdota musical».

«Mireu... Malgrat que en alguns grans homes es pot constatar un “obstinat rigor” a renovar-se, no s'esdevé pas així en molts altres, que repeteixen de manera insistent coses que havien assolit temps enrere; la seva habilitat m'és indiferent. I se'ls tracta de mestres! Aneu amb compte que tot això no sigui més que una manera amable d'alliberar-se'n o de disculpar pràctiques molt semblants. En resum, intento oblidar la música, perquè destorba la meua capacitat d'escoltar la que no conec pas, o que coneixeré “demà”... ¿Per què lligar-se a allò que es coneix massa bé?».

Li vaig parlar dels més famosos entre els contemporanis; es mostrà més agressiu que mai... «Tinc molta més curiositat per les impressions sinceres i sentides lleialment que no pas per la crítica, perquè aquesta s'assembla massa sovint a brillants variacions de l'estil: “Us heu equivocat perquè no ho heu fet tal com jo.” O

4. Marxa composta el 1892 per Louis Ganne (1862-1923) amb motiu de la 18a Fête Fédérale de Gymnastique de França, celebrada els dies 5 i 6 de juny de 1892 a Nancy. L'obra s'interpreta en l'acte de rebuda de la delegació txeca de gimnàstica. Sembla que Ganne es va inspirar en marxes semblants del compositor txec František Kmoch (1848-1912) i n'aprofità l'esperit patriòtic per a fer una citació de la cançó *En passant par la Lorraine*.

també: “Vós teniu talent, jo no; això no pot continuar per aquest camí”... Intento veure, a través de les obres, els múltiples moviments que les feren néixer i la vida interior que contenen; ¿em direu que no és més interessant això que aquell joc que consisteix a desmuntar-les com rellotges estranys?».

«La gent no es recorda que, quan eren nens, tenien prohibit esventrar els ninots... (això ja és un crim, una traïció del misteri): volen continuar ficant el seu nas estètic on no fa gens de falta. Tot i que ja no esbotzen ninots, tanmateix expliquen, desmunten i maten fredament el misteri: és més còmode, i pot servir per a tafanejar. Una evident falta de comprensió, Déu meu, justifica els uns; mentre que els altres, més ferotges, actuen amb premeditació: bé que els cal defensar la seva preuada, petita mediocritat... Aquests darrers tenen una clientela fidel».

«M'ocupo molt poc de les obres consagrades sigui per l'èxit o per la tradició; d'una vegada per totes, Meyerbeer,⁵ Thalberg,⁶ Reyer...⁷ són homes de geni, fet que no té gaire importància».

«Els diumenges que el bon Déu és amable, no escolto música de cap mena; ja em sabreu disculpar... En definitiva, us prego que retingueu la paraula “Impressions”, que m'agrada perquè em dóna la llibertat de resguardar la meua emoció de qualsevol estètica paràsita».

«Teniu una certa tendència a engrandir esdeveniments que hau-

5. Giacomo Meyerbeer (1791-1864). Compositor d'origen alemany format a Itàlia. Desenvolupà la seva carrera a París, on conreà un gran èxit, fins al punt d'esdevenir un dels principals exponents de la *grand opéra* francesa.

6. Sigismund Thalberg (1812-1871). Compositor i pianista austríac nascut a Ginebra. Pel que fa a la tècnica pianística, el seu virtuosisme li permeté rivalitzar amb Franz Liszt. Thalberg va excel·lir en la composició de fantasies sobre temes d'òpera, que aleshores gaudien d'una certa popularitat.

7. Ernest Reyer (1823-1909). Compositor francès originari de Marsella. Entre les seves òperes més destacades figuren *Érostrate* (1862), *Sigurd* (1882) i *Salammbô* (1890).

rien semblat naturals, per exemple, en l'època de Bach. Em parleu de la sonata de Paul Dukas; ¿que tal vegada és amic vostre, i fins i tot crític musical?⁸ Raons de pes per a parlar-ne bé. Tanmateix, ja us han superat en les lloances, i Pierre Lalo,⁹ en un article del diari *Le Temps* dedicat en exclusiva a aquesta sonata, la preferia a les que van escriure Schumann i Chopin. És cert que el nerviosisme de Chopin no fou capaç de vinclar-se davant la paciència que la confecció d'una sonata requereix; en féu més aviat “esbossos molt ben acabats”. Malgrat tot, es pot afirmar que inaugurarà una manera personal de tractar aquesta forma, sense oblidar la deliciosa musicalitat que inventava en tals ocasions. Era un home d'idees generoses, i les canviava sovint sense exigir-ne aquell rendiment del cent per cent que és la glòria més alta d'alguns dels nostres mestres».

«Com és natural, Lalo no deixa d'evocar la gran ombra de Beethoven respecte a la sonata del vostre amic Dukas. Si jo hagués estat en el seu lloc, no m'hauria pas sentit gaire afalagat! Les sonates de Beethoven estan molt mal escrites per al piano; per expressar-ho amb precisió, són transcripcions d'orquestra, sobretot les darreres; sovint es troba a faltar una tercera mà que Beethoven sentia sens dubte, o almenys així m'ho sembla. Era

8. Paul Dukas (1865-1935). Compositor francès, autor de l'òpera *Ariane et Barbe-Bleue* (1907) i del poema simfònic *L'apprent de bruixot* (1897). Entre 1927 i 1935, Dukas ensenyà composició al Conservatori Superior de París. S'inicià com a crític musical a vint-i-sis anys en la *Revue hebdomadaire*, on escrigué més de cent cinquanta articles entre 1892 i 1901, i col·laborà amb publicacions com ara la *Gazette des beaux-arts* o la *Revue musicale*. Vegeu SAMAZEUILH, Gustave (ed.), *Les écrits de Paul Dukas sur la musique*, París, SEFI, 1948. En un article anterior, publicat en *La Revue blanche* el 15 d'abril de 1901, Debussy feia una crítica favorable de la *Sonata* per a piano de Dukas (vegeu capítol V, «La Sonata de Paul Dukas»).

9. Pierre Lalo (1866-1943). Compositor, musicòleg i crític musical francès, fill del compositor Édouard Lalo. Com a crític musical, Lalo col·laborà amb el diari *Le Temps*. Després d'haver assistit a l'estrena de *Pelléas et Mélisande* a l'Opéra-Comique, el 20 de maig de 1902 Lalo publicà un llarg article favorable a Debussy en què celebrava l'alliberament de la «tirania wagneriana», i alhora lloava l'originalitat i la bellesa de l'obra.

millor deixar Schumann i Chopin tranquils: aquests van escriure de debò per al piano, i si a Pierre Lalo això li sembla poca cosa, almenys pot estar-los agraït per haver obert el camí de la perfecció que representen Dukas... i alguns altres».

Monsieur Croche pronuncià aquestes darreres paraules amb una fredor impertorbable: era acceptar-ho, o llançar-ho per la finestra. Jo estava massa interessat en el que em deia i vaig deixar-lo continuar, després d'un llarg silenci en què semblava viure tot just per al fum del seu cigar, del qual observava encuriós l'espiral blava enfilant-se, com si hi admirés curioses deformacions, potser sistemes audaços... El seu silenci desconcertava i feia una mica de por... I continuà: «La música és una suma de forces disperses... I d'això se'n fa una cançó especulativa! Prefereixo les poques notes del flabiol d'un pastor egipci, que collabora amb el paisatge i sent harmonies que els vostres tractats ignoren... Els músics només escolten la música escrita per mans hàbils; mai la que hi ha inscrita en la natura. Veure sortir el sol és més útil que sentir la *Simfonia Pastoral*. ¿Per a què serveix el vostre art quasi incompreensible? ¿No us convindria suprimir aquelles complicacions paràsites tan enginyoses que fan que s'assembli al pany d'una caixa forta?... Sou incapaços de progressar perquè només enteneu de música, i obeïu unes lleis bàrbares i desconegudes... Us saluden amb epítets sumptuosos, però no sou més que una colla de murrís! Quelcom entre el mico i el criat».

Vaig gosar dir-li que alguns homes havien intentat —uns en la poesia, uns altres en la pintura (amb penes i treballs hi vaig afegir uns quants músics)— treure la vella pols de les tradicions, i que l'únic resultat havia estat que els tractessin de simbolistes o impressionistes; termes còmodes per a menysprear els semblants...

«Són els periodistes, la gent de l'ofici, els qui van tractar-los així», continuà Monsieur Croche, impertorbable. «No té importància. Una idea molt bella, a mesura que es va formant, als im-

bècils els sembla ridícula... Podeu estar segur que hi ha una esperança de bellesa més certa en aquests homes ridiculitzats que en aquella espècie de ramat d'ovelles anant dòcilment als escorxadors que una fatalitat clarivident els prepara».

«Ser sempre únic... sense tara... L'entusiasme de la gent que envolta un artista el malmet als meus ulls, tanta és la por que tinc que acabi convertint-se tot just en l'expressió del seu ambient».

«Cal cercar la disciplina en la llibertat, i no en les fórmules d'una filosofia que ha esdevingut caduca i tan sols és bona per als febles. No escoltar els consells de ningú, tret del vent que passa i ens conta la història del món».

En aquest moment, Monsieur Croche va parèixer que s'aclaria: em semblava veure'l per dins, i sentia les seves paraules com una música inaudita. No puc transcriure de manera adequada la seva singular eloqüència. Tal vegada això...

«¿Coneixeu una emoció més bella que descobrir un home que havia estat desconegut al llarg dels segles, i desxifrar-ne el secret per atzar?... Haver estat un d'aquests homes... Heus ací l'única forma acceptable de glòria».

Clarejava; Monsieur Croche, visiblement cansat, se n'anà. El vaig acompanyar a la porta; no va pensar a donar-me la mà, i jo no em vaig preocupar de donar-li les gràcies. Vaig escoltar una llarga estona el soroll de les seves passes, que s'anava apagant, un replà rere l'altre. No gosava esperar que un bon dia el tornaria a veure.¹⁰

10. En l'article original, Debussy afegia la següent postdata: «La Société de Concerts del Conservatori tingué l'oportunitat de nomenar recentment el senyor A. Messager com a director. Per descomptat, la va perdre... Els subscriptors d'aquest saló de música per a cervells esquifits podran continuar dormint.»