



Universidad
Rey Juan Carlos

Curso 2012-13
Facultad de Ciencias del Turismo
Departamento de Ciencias de la Educación, el Lenguaje,
la Cultura y las Artes

Estudio de *Pagodas* de Claude Debussy: análisis de la relación del arte japonés con la composición y percepción de la obra.

Realizado por: Ana Sánchez Fernández

Tutor: Antonio Palmer Aparicio

RESUMEN

Estudio de Pagodas de Claude Debussy: análisis de la relación del arte japonés con la composición y percepción de la obra.

Múltiples han sido las relaciones establecidas entre distintas parcelas del Arte a lo largo de la Historia, pero es quizá la música la disciplina que más discusiones y disparidad de opiniones ha generado siempre. El matiz abstracto que define a esta disciplina es posiblemente el motivo de su constante comparación con otros medios artísticos y de esa multiplicidad de pareceres. La correspondencia sobre la que se centra este trabajo está relacionada con el fulgurante éxito que obtuvo la llamada *Chinoiserie* o el *Japonismo* en el París *fin-de-siècle*, alzándose como una de las influencias que más ha marcado las distintas manifestaciones artísticas francesas de la época.

El objetivo principal que pretende alcanzar el presente estudio consiste en esclarecer, a través de un profundo estudio del contexto histórico-social que rodeó al compositor Claude Debussy, de todos aquellos datos relevantes en relación a su obra para piano, de los elementos que conforman su lenguaje musical y del origen y significado de la escuela artística japonesa de *Ukiyo-e*, la presencia o no de correspondencias de diversa índole entre su obra para piano *Pagodas* y el arte japonés.

Esta investigación está basada en el método inductivo ya que se ha llegado a las conclusiones finales mediante la observación e interpretación de los resultados obtenidos gracias a las dos herramientas sobre las que se articula el estudio. Dichas herramientas son el análisis armónico-formal de la partitura de *Pagodas* y el cuestionario adjunto a un diseño experimental audiovisual sobre la relación entre la citada obra y la manifestación artística japonesa elegida, una serie de *Estampas* de Katsushika Hokusai.

ABSTRACT

The Study of *Pagodas* by Debussy: analysis of the relationship of the Japanese Art and the composition and perception of the work.

Throughout history, multiple relationships have been established between distinct pieces of Art, but Music, is perhaps the discipline that has always generated the most discussions and diverse opinions. The abstract shade that defines this discipline is possibly the reason for its constant comparison with other artistic mediums and the multiplicity of views. The correspondence on which this paper is focused is related to the meteoric success that was called *Chinoiserie* or *Japonisme* in Paris, *fin-de-siècle*, rising as one of the influences that has marked the various French art forms of the time.

The main objective this study aims to achieve is to clarify, through a thorough study of the historical and social context surrounding the composer Claude Debussy, of all relevant data in relation to his work for piano, of the elements of its musical language and the origin and meaning of the Japanese Art School *Ukiyo-e*, the presence or not of different kinds of correspondences between his work for piano *Pagodas* and Japanese art.

This research is based on the inductive method as the final conclusions have been made by observing and interpreting the results obtained from the two tools on which this study has been articulated. These tools are the harmonic analysis-formal of the *Pagodas* score and the questionnaire as well as the audiovisual experimental design on the relationship between the work in question and the chosen Japanese art form, a series of *Estampas* by Katsushika Hokusai.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	6
INTRODUCCIÓN.....	7
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	9
OBJETIVOS.....	13
HIPÓTESIS.....	14
METODOLOGÍA	15
CAPÍTULO I: CONTEXTUALIZACIÓN	
CONTEXTUALIZACIÓN	17
Marco histórico-social	17
Panorama musical.....	21
CAPÍTULO II: CLAUDE DEBUSSY	
CLAUDE DEBUSSY	26
DEBUSSY AL PIANO.....	34
La obra para piano	34
Las claves de su técnica pianística	38
CAPÍTULO III: CARACTERÍSTICAS DE SU LENGUAJE	
ELEMENTOS DE SU LENGUAJE MUSICAL	42
La idea de “arabesco” – L’Art Nouveau	43
La naturaleza.....	47
Japonismo	48
Triángulo pintura-música-poesía	50

Música India	51
El Gamelán Javanés.....	53
CAPÍTULO IV: ESTUDIO DE <i>ESTAMPAS</i> Y <i>PAGODAS</i>	
LAS ESTAMPAS.....	56
PAGODAS.....	61
CAPÍTULO V: EL ARTE JAPONÉS Y LAS CORRESPONDENCIAS	
EL ARTE GRÁFICO JAPONÉS.....	66
La escuela colorista de “Ukiyo-e”	66
CORRESPONDENCIA ENTRE LAS ARTES	69
CAPÍTULO VI: FUNDAMENTOS Y ESTRUCTURA DE LA ENCUESTA	
REALIZACIÓN DEL CUESTIONARIO.....	72
CAPÍTULO VII: CONCLUSIONES	
CONCLUSIONES	75
BIBLIOGRAFÍA	85
ANEXO I: relación de obras para piano	90
ANEXO II: L’Art Nouveau	92
ANEXO III: Watteau y los Nocturnos de Whistler	93
ANEXO IV: los “noirs” y <i>The Children’s Corner</i>	94
ANEXO V: la Puerta del Vino	95
ANEXO VI: manuscrito de <i>Pagodas</i>	96
ANEXO VII: plantilla de la encuesta	102
ANEXO VIII: resultados completos de la encuesta	107

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar agradecer a mi tutor del trabajo, Antonio Palmer, por su apoyo, recomendaciones e ideas a lo largo de la realización del mismo. También agradecer muy especialmente a Cecilia Aviar, Abelardo Martín, Alicia Díaz-de la Fuente, Antonio Sánchez, Sergio Blecua, Patricia Revilla y Aimée Bell su inestimable ayuda, inspiración y consejos en relación con distintas facetas del trabajo durante el transcurso de la investigación. Aunque de forma anónima, agradecer a todos aquellos que participaron en este estudio al contestar la encuesta adjunta. Sin su colaboración este trabajo no habría sido posible. Y por último, agradecer la comprensión y ayuda de mi familia y amigos.

INTRODUCCIÓN

La elección del compositor Claude Debussy como campo en el que centrar y ubicar el desarrollo del presente estudio se debe a su radical importancia para la evolución de la música del siglo XX y a la magnífica e irremplazable aportación al repertorio del piano que supone su obra para este instrumento. Además, elegimos a este compositor antes que a contemporáneos a él, tales como Ravel, Fauré, Saint-Saëns, Satie o Dukas debido a la mayor comprensión de su lenguaje y su estética, así como a la mayor identificación personal con los mismos. También nos ha parecido de interés la confluencia de corrientes artísticas e influencias multidisciplinares y heterogéneas que se aprecia en el lenguaje de Debussy: literatura, poesía, artes gráficas, músicas exóticas, tradición clásica, la naturaleza y sus proporciones, etc.

Por otro lado, hemos elegido las Estampas como punto de partida para ahondar en las particularidades del lenguaje de Debussy en primer lugar debido a la profunda comprensión de los elementos compositivos que su interpretación práctica actual nos aporta y en segundo lugar por la posición que ocupa dentro de la obra para piano del compositor, a caballo entre las primeras obras de madurez (*Images*, *L'Isle Joyeuse*) y sus dos grandes colecciones (*Préludes* y *Études*). Dentro de este tríptico, hemos decidido enfocar el estudio sobre el primer número, *Pagodas*, con el fin de determinar la posible influencia que el arte japonés tuvo sobre la composición y tiene sobre la percepción de la pieza. Como ejemplo de ese gran abanico estético que supone el arte japonés, hemos escogido la serie de estampas de Katsushika Hokusai *36 vistas del Monte Fuji*. Esto es pues, a grandes rasgos, el objetivo fundamental del presente estudio.

Las perspectivas de investigación del presente trabajo se amparan bajo dos paradigmas distintos. Por un lado, el estudio histórico-analítico previo se ubica bajo el marco teórico de la hermenéutica¹, por el cual vamos a interpretar de forma subjetiva

¹ “El término “hermenéutica” [...] se refiere tanto a una tradición filosófica como a un marco teórico. Se refiere a una actitud “analítica” hacia el campo de la experiencia en el cual la experiencia-visual, teatral, musical y artística, en suma, es abordada como el reino socio-histórico de prácticas interpretativas”. Fernando HERNÁNDEZ: *Bases para un debate sobre investigación artística*, editado en la colección

los datos objetivos resultantes tanto del análisis armónico-formal de la partitura como de la lectura de las monografías, artículos y todo tipo de textos útiles para el presente estudio. Tras esta exégesis, el marco teórico necesario es diferente, en este caso el paradigma positivista², bajo el cual llevaremos a cabo una inducción objetiva de los resultados del cuestionario relativo al vídeo montaje que se presenta junto con el texto del trabajo. En cuanto a esta variedad de paradigmas sobre los cuales basamos la presente investigación, nos amparamos en la *tesis de la diversidad complementaria* de Walker y Evers³ según la cual los distintos paradigmas se apoyan y complementan en el proceso de investigación, a pesar de tener una base ontológica y epistemológica distinta.

Por último, las conclusiones finales de este estudio engloban un amplio abanico de campos y pueden suscitar la atención de profesionales de muy distintos perfiles. Musicólogos que deseen profundizar en el lenguaje musical de Debussy, artistas plásticos que busquen fundamentos para establecer otro tipo de conexiones con Debussy, sociólogos interesados en la influencia cultural sobre la percepción artística, etc. En cualquier caso, son los pianistas que deseen aproximarse a la interpretación de *Pagodas* quienes apreciarán en mayor grado las conclusiones a las que llegaremos en el presente estudio ya que el fundamento teórico y analítico de la relación de la obra con el arte japonés puede enriquecer notoriamente el planteamiento de la materialización sonora de la obra.

“Conocimiento Educativo” del Instituto Superior de Formación del Profesorado de la Secretaría General de Educación, MEC, Madrid, 2006.

² “La finalidad de la investigación en el paradigma positivista es explicar, controlar o predecir los fenómenos, así como verificar teorías o descubrir leyes para regular los fenómenos”. Extraído de Gotzon IBARRETXE: “El conocimiento científico en la investigación musical” en *Introducción a la Investigación en Educación Musical*, ed. Maravillas Díaz, Enclave Creativa, Madrid, 2006.

³ J. C. WALKER y C. W. EVERS: “The epistemological unity of educational research” en *Educational research, Methodology and Measurement: An International Handbook*, ed. J.P. Keeves, Pergamon, Oxford, 1988, pp. 28-36.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En el caso de Claude Debussy tenemos la suerte de contar con un volumen editado por François Lesure y Denis Herlin⁴ con la correspondencia completa del compositor, fuente primaria sin duda inagotable de opiniones, pareceres e intenciones del autor para con su obra, al margen por supuesto de constituir un medio valiosísimo por el cual aproximarnos al carácter, a la persona en sí misma de Claude Debussy a través de sus relaciones y sus amistades.

Como ocurre con cualquier gran compositor, abundan las monografías sobre su vida y obra, ya sean antiguas o modernas. Dada dicha abundancia, conviene señalar ciertos autores de especial interés. Entre ellos destacan Heinrich Strobel⁵, Léon Vallas⁶, Roger Nichols⁷, Edward Lockspeiser⁸ o Alfred Cortot⁹.

Otros textos de crucial importancia son los legados por Marguerite Long¹⁰ en calidad de alumna de Debussy en los que, al margen de anécdotas sobre el carácter y la personalidad del compositor, habla con claridad sobre la técnica pianística y el ideal sonoro propios de su mentor, datos fundamentales a la hora de encarar una interpretación de la obra objeto de estudio. En la misma línea cabe destacar el exhaustivo trabajo sobre la técnica pianística de Luca Chiantore¹¹ en el que, si bien desde un punto de vista radicalmente distinto, menciona aspectos de crucial importancia para entender el pianismo de Debussy.

⁴ François LESURE y Denis HERLIN: *Claude Debussy, Correspondance (1872-1918)*, Gallimard, París, 2005.

⁵ Heinrich STROBEL: *Claude Debussy*, Alianza Música, Madrid, 1990.

⁶ Léon VALLAS: *Claude Debussy et son temps*, Librairie Félix Alcan, París, 1932; León VALLAS: *The Theories of Claude Debussy, musicien français*, Dover, Nueva York, 1967.

⁷ Roger NICHOLS: *Vida de Debussy*, Cambridge University Press, Madrid, 2001.

⁸ Edward LOCKSPEISER: *Debussy: his life and mind*, Macmillan, Nueva York, 1962.

⁹ Alfred CORTOT: *The piano music of Claude Debussy*, J. & W. Chester Ltd., Londres, 1922.

¹⁰ Marguerite LONG: *En el piano con Claude Debussy*, Granica Editor, Buenos Aires, 1972.

¹¹ Luca CHIANTORE: *Historia de la técnica pianística*, Alianza Música, Madrid, 2001.

También debemos tener en cuenta la recopilación de diversos artículos realizada por la Universidad de Cambridge¹² en los que se tratan aspectos muy concretos de la obra del compositor, aunque ninguno centrado en el objeto de estudio del presente trabajo.

Entre los campos recientemente más explotados, de gran interés por su particularidad y complejidad, destaca el de las correspondencias entre las artes en este período de transición entre los siglos XIX y XX. A este respecto, algunas de las monografías más relevantes son la de Stefan Jarocinski¹³ o la de Jean-Michel Nectoux¹⁴.

Es el trabajo de Nectoux uno de los textos más evocadores y originales sobre la relación de la música con el resto de las artes en la obra de Debussy. Sin embargo, aborda el tema de forma muy distinta, ya que valora la influencia de las distintas corrientes artísticas como elementos que conforman el lenguaje y el universo estético del compositor, de una forma más poética que técnica, en lugar de profundizar en dicha influencia a través del análisis estructural, armónico y compositivo de obras en concreto.

Otras monografías se centran en aspectos compositivos o interpretativos muy concretos pero resultan estudios realmente interesantes a la hora de profundizar en la obra del francés. Así, el texto realizado por Siglind Bruhn¹⁵ revela la presencia de todo tipo de elementos ajenos a la música (naturaleza, textos, espiritualidad, etc.) en obras no sólo de Debussy, sino también de Ravel y Messiaen, que influyen de manera decisiva en el resultado sonoro y en la correcta aproximación a su interpretación. También el volumen editado por James R. Briscoe¹⁶ recoge una serie de artículos que ahondan en

¹² Simon TREZISE (ed.): *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

¹³ Stefan JAROCINSKI: *Debussy, impressionnisme et symbolisme*, Éditions du seuil, París, 1970.

¹⁴ Jean-Michel NECTOUX: *Harmonie en bleu et or. Debussy, la musique et les arts*, Fayard, París, 2005.

¹⁵ Siglind BRUHN: *Images and ideas in modern French piano music, the extra-musical subtext in piano Works by Ravel, Debussy and Messiaen*, Pendragon Press, Nueva York, 1997.

¹⁶ James R. BRISCOE (ed.): *Debussy in Performance*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1999.

conceptos relativos a la interpretación de las obras del compositor francés, tanto para piano como para formaciones camerísticas u orquesta. La heterogeneidad de la naturaleza de estos artículos confiere a este texto una gran extensión en cuanto al tratamiento de las diversas áreas que conforman la obra de Debussy.

Por otra parte, mencionar la cantidad y la calidad de los artículos publicados en numerosas revistas nacionales e internacionales, entre los que podemos encontrar incluso alguna entrevista con el propio compositor. En primer lugar cabe destacar la *Cahiers Debussy*¹⁷, revista francesa creada en 1974 por François Lesure en París en la que se publican numerosos estudios, artículos, textos de conferencias o congresos, reseñas de tesis en proceso, etc. En el doble número 17-18 de 1993-94 encontramos un artículo de especial interés para esta investigación: Paul Roberts: “Interpreting Estampes: Three Japanese Prints”, uno de los pocos artículos centrados exclusivamente en esta obra. También en París, creada en 1920 y cesada en 1991, encontramos la *Revue Musicale*¹⁸, revista en la que incluso el propio Debussy llegó a publicar artículos, los cuales podemos encontrar en *El Señor Corchea y otros escritos*¹⁹. Otros artículos relacionados con el objeto de estudio de este trabajo son los firmados por Elwood Hartman²⁰, Yvonne Thirion²¹, François Lesure²² o Jean-Pierre Bartoli²³.

¹⁷ “Cahiers Debussy (bulletin du centre de documentation)”, Centre de Documentation Claude Debussy, París, 1974.

¹⁸ “La Revue Musicale” en *Éditions de la Nouvelle revue française*, París, 1920-1952; Richard-Masse Éditeurs, París, 1952-1981; La Revue Musicale, París, 1981-1991.

¹⁹ Claude DEBUSSY: *El Señor Corchea y otros escritos*, Alianza Música, Madrid, 1987.

²⁰ Elwood HARTMAN: “Japonisme and Nineteenth-Century French Literature” en *Comparative literature studies*, Vol. 18, nº 2, Junio de 1981.

²¹ Yvonne THIRION : “Le Japonisme en France dans la seconde moitié du XIXè siècle à la faveur de la diffusion de l’estampe japonaise” en *Cahiers de l’Association Internationale des Etudes Japonaises*, Vol. XII, nº 13, Junio de 1961.

²² François LESURE: “Debussy et le syndrome de Grenade” en *Revue de Musicologie*. T. 68, nº ½, 1982.

Para terminar, hacer referencia a *Quodlibet*²⁴, publicación musical española de referencia en la que se dedican varios números a la figura de Claude Debussy, a destacar el monográfico sobre el compositor publicado en el número 19 en febrero de 2001.

En cuanto a las tesis existentes en España sobre Debussy, muy pocas versan de aspectos tangenciales o cercanos al tema aquí presentado. Cabe mencionar dos de especial relevancia: “El pensamiento sinestésico en el París finisecular: la música y su relación con la literatura y las artes plásticas”, presentada por Sonsoles Hernández Barbosa en la Universidad Complutense de Madrid el 18 de diciembre de 2010 y “Tonalidad sinestésica: relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal”, presentada por Francisco Javier González Compeán en la Universidad Politécnica de Valencia el 23 de noviembre de 2011. Ambas se centran en parcelas muy distintas entre sí y al tiempo abarcan campos mucho más extensos y complejos que, si bien superan las pretensiones de este estudio, son tangenciales y, por tanto, un referente.

²³ Jean-Pierre BARTOLI: “L’orientalisme dans la musique française du XIXe siècle : la ponctuation, la seconde augmentée et l’apparition de la modalité dans les procédures exotiques”, en *Revue Belge de Musicologie*, Vol. 51, 1997.

²⁴ “Quodlibet”, Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares-Fundación Caja Madrid, Alcalá de Henares, 1995-.

OBJETIVOS

Tras un estudio exhaustivo de la bibliografía existente en torno a la vida y obra de Debussy, así como del estudio de la naturaleza y objetivo de estos textos, hemos llegado a la formulación de unos objetivos concretos para lograr con el presente trabajo:

1. Generar un marco histórico y artístico a través de la estructuración de los acontecimientos más relevantes en la historia, la sociedad y las corrientes artísticas de la época en el que ubicar a Claude Debussy.
2. Definir, explicar y justificar los elementos que conforman el lenguaje armónico y la estética de Claude Debussy
3. Contextualizar las *Estampas* dentro de la obra para piano de Claude Debussy y comparar sus características con las de otras de las piezas más importantes de su catálogo.
4. Analizar los procesos armónico-formales y compositivos de *Pagodas* y elaborar una reconstrucción de las conclusiones del análisis con el fin de esclarecer las posibles influencias estéticas del arte japonés y los elementos de su lenguaje presentes en la obra.
5. Estudiar la influencia del arte japonés sobre *Pagodas* mediante la realización de un video montaje con estampas pertenecientes a la obra *36 vistas del Monte Fuji* de Katsushika Hokusai sobre la grabación de la pieza y una posterior encuesta al visionado del mismo.

HIPÓTESIS

La pregunta sobre la que se fundamenta este estudio es la posible influencia del arte japonés en la composición y percepción de *Pagodas*. Dentro del ecléctico lenguaje estético y armónico de Claude Debussy, las músicas exóticas y en especial las de Oriente y Japón, ocupan un lugar de crucial importancia. A lo largo del trabajo aportaremos todo tipo de datos referentes a su contacto con este tipo de manifestaciones artísticas, sus preferencias dentro de las mismas y evidencias de la presencia de ciertos elementos característicos de dichas manifestaciones en el lenguaje habitual del compositor. Junto a estos datos, estarán los resultados del cuestionario que acompaña el sencillo montaje adjunto del audio de *Pagodas* acompañado de imágenes de estampas de Hokusai. Ambas fuentes, datos y resultados, serán las que nos permitan elaborar unas conclusiones definitivas. Hasta entonces, la hipótesis que planteamos es que la influencia de esta corriente estética y artística de las *Estampas Japonesas* fue para Debussy motivo de inspiración y, por tanto, sí se percibe una influencia o relación entre las mismas y la obra objeto de estudio, *Pagodas*.

METODOLOGÍA

La primera parte del trabajo necesario para este estudio es la búsqueda de bibliografía relacionada con el tema, una búsqueda que ha sido multidisciplinar ya que tanto la Música, la Historia como todo lo relacionado con las disciplinas artísticas plásticas acaecido en la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del siglo XX es relevante y necesario objeto de estudio. Esta búsqueda ha sido igualmente multidisciplinar en el tipo de soporte de los datos necesarios: monografías, correspondencia, artículos, folletos de exposiciones, testimonios de personajes cercanos al compositor, láminas de cuadros y estampas, partituras, manuscritos, programas de mano y críticas de conciertos, etc. entre los que contamos con fuentes primarias (correspondencia, manuscritos, artículos escritos por el propio autor) como con fuentes secundarias (monografías o artículos sobre el compositor, grabaciones de la obra objeto de estudio, programas, reseñas, láminas, partituras, ...) Tras esta búsqueda exhaustiva, procederemos a la interpretación y selección de los datos relevantes para el estudio y comenzaremos con la redacción del texto tras haber confeccionado un hilo conductor que otorgue al conjunto coherencia y conduzca al lector hacia la comprensión de las posteriores conclusiones.

Para determinar el grado de influencia y la cantidad de elementos característicos del arte japonés en la estructura de la obra, realizaremos un análisis armónico, estructural y de la relación de la partitura con elementos extra musicales, como por ejemplo, la dimensión espiritual que puede tener el título de la misma. Tras el análisis, realizaremos una “reconstrucción” de los datos obtenidos para elaborar un primer texto conclusivo previo a los resultados del cuestionario.

Una vez elaborado el grosso del trabajo, pasaremos al diseño experimental de un vídeo montaje para determinar, con la colaboración de personas desinteresadas, el grado de influencia que tiene el arte japonés sobre la recepción de *Pagodas*. Para realizar este experimento nos hemos servido, como herramientas, de la grabación de la obra interpretada por Josep María Colom²⁵, del programa informático de edición de vídeo *iMovie*, del software de gestión de encuestas *Surveymonkey*, del programa *Excel* para la

²⁵ Josep COLOM: *Grandes Pianistas Españoles*, vol. 8, RTVE-Música, 2007.

realización de gráficas con los resultados de la encuesta, de un escáner para obtener la copia digital de los grabados de Hokusai²⁶ y de varias fotografías de Debussy y de la portada de la primera edición de *Estampas*²⁷. La realización del cuestionario y el visionado del montaje se han llevado a cabo a través de su difusión por Internet mediante el citado software, gracias al cual se reciben de forma anónima y automática las respuestas a la encuesta. Posteriormente, realizaremos unas gráficas con los resultados para que la comparación entre las respuestas de cada grupo sea clara e inmediata.

La metodología requerida para toda la primera parte del trabajo, es decir, todo lo referente al paradigma hermenéutico o interpretativo, será la metodología cualitativa y nos serviremos de técnicas tales como la observación implicada y el análisis de documentos. A la hora de recolectar los resultados del breve cuestionario planteado junto con el montaje del audio de *Pagodas* y las imágenes de obras del artista japonés Katsushika Hokusai, será la metodología cuantitativa la necesaria para ordenar los resultados obtenidos.

²⁶ Jocelyn BOUQUILLARD: *Hokusai's Mount Fuji: the complete views in color*, Abrams, Nueva York, 2007.

²⁷ Todo extraído de Paul ROBERTS: *Claude Debussy*, Phaidon, Londres, 2008.

CONTEXTUALIZACIÓN

Marco histórico-social

A lo largo del siglo XIX se suceden en la mayor parte de los países europeos continuos cambios de gobierno, revoluciones, conflictos bélicos y sobre todo, una notoria expansión territorial. El caso de Francia es un claro ejemplo de hegemonía económica y desarrollo socio-cultural. Dos Imperios y dos gobiernos republicanos tuvieron lugar en un relativamente corto espacio de tiempo. Napoleón y sus descendientes fueron estandarte de la política imperialista francesa, orientada hacia un capitalismo expansionista, algo que favoreció un crecimiento económico sin precedentes, crecimiento que daría lugar a una cada vez más exigente clase social, la burguesía. Con el paso de los años, se acentúa de forma considerable la separación entre las distintas clases, puesto que el burgués de principios del XX toma como suyas algunas de las costumbres propias de la nobleza y la aristocracia, como por ejemplo el derecho (y casi obligación) al ocio y la distracción.

Es importante remarcar que tanto con el Segundo Imperio, liderado por Napoleón III, como con el mandato de Jules Grevy durante los años de la III República fueron llevados a cabo muchos de los avances políticos, de infraestructuras y tecnológicos que posibilitaron la transición hacia una sociedad moderna: aumentan las redes ferroviarias, las carreteras y puertos; se realiza la estatalización de la enseñanza primaria, que será laica, gratuita y obligatoria, también se implanta el matrimonio civil y se legisla la creación de sindicatos obreros y patronales. Un ejemplo claro de esa tendencia a la modernización social y a la proliferación de la idea de “ocio” como derecho es que en las grandes ciudades, desde la década de 1880, cada vez son más los teatros que optaron por eliminar los bancos de la platea, reemplazándolos por amplias y acolchadas butacas, consecuencia de la divulgación del confort entre esa nueva clase media acomodada. En la misma línea, ya durante los primeros años del siglo XX, la industrialización sigue creciendo, así como la tecnología, la ciencia y los transportes. Los viajes transoceánicos, las comunicaciones instantáneas a través del telégrafo, la electricidad y la luz artificial, el reciente descubrimiento de las bacterias y la radioactividad..., todas estas innovaciones no hicieron sino favorecer y aumentar la

predisposición de la sociedad a la cultura, el ocio y el bienestar. En este nuevo mundo plagado de servicios de todo tipo así como de cada vez un mayor número de comodidades, es donde ubicamos el *esnobismo* característico de la personalidad de Debussy, quien gustaba de aficiones refinadas, cuidaba con delicadeza las formas y disfrutaba en los círculos culturales más elitistas.

Ligado a esa idea de bienestar económico, social y físico -en el más estricto sentido de la palabra- se encuentra el hecho de que nunca hasta entonces Francia ni ningún país de Europa habían vivido un período tan largo de paz. Esta paz provocó un sentimiento unánime de optimismo y de confianza en un futuro inmediato próspero. El último conflicto bélico en el que Francia se vio envuelta fue la Guerra Franco Prusiana, en cuya última batalla, la batalla de Sedán, Napoleón III fue capturado, lo que produjo la ausencia repentina de un líder en el gobierno francés. Así, en 1871 se constituye la Asamblea Nacional de la que saldrá el primer presidente del nuevo gobierno, Adolphe Thiers, pero el pueblo, descontento con la gestión del conflicto armado frente a los prusianos, se sublevó en ese mismo año dando lugar a lo que hoy conocemos como *La Comuna de París*. Pero los insurgentes fueron vencidos de forma apabullante por la Guardia Nacional en una lucha encarnecida en la que siete mil de los levantados fueron fusilados. Finalmente, en 1873 el mariscal Mac-Mahon fue elegido nuevo presidente, en sucesión de Thiers, con la intención de llevar a cabo una transición hacia una restauración de la monarquía, pero sus esfuerzos no dieron resultado. Por fin, en 1875, se estableció de forma constitucional la III República Francesa, inaugurando de este modo el citado largo período de paz en el que se desarrollarían los años de madurez de Claude Debussy.

Por otro lado, aprovechando el esplendor económico y como muestra del nivel científico y cultural alcanzado en Europa, se multiplican las Exposiciones, ya sean nacionales o universales, desde Berlín a Barcelona. Digno de mención es que en muchas de ellas hay interpretaciones musicales, como en la Exposición General de Turín (1884), donde se organizan varias decenas de conciertos en los que tocan las orquestas recién creadas de Turín, Milán, Roma, Parma, etc. La más famosa de todas, desde el punto de vista musical, es la Exposición de París (1889), donde participan agrupaciones musicales de Rusia, EEUU, España, Indonesia, etc. y en la que, como es sobradamente

conocido, el compositor Claude Debussy escucha por vez primera la particular sonoridad del Gamelán balinés.

Paralelamente a estas exposiciones, a finales de la década de 1850 comenzaron a llegar a Francia todo tipo de materiales artísticos procedentes de la lejana tierra del Japón, cerrada a cualquier contacto con el mundo occidental hasta el Tratado de Kanagawa²⁸. Todos estos elementos, tales como cerámicas, lacados o estampas, impactaron profundamente a la sociedad francesa, pero sobre todo calaron muy hondo en la concepción estética tanto de pintores, literatos y músicos. Así surge lo que comúnmente se denomina *Japonismo*, definido según Hartman como “el estudio de la cultura, historia y arte de Japón, así como la incorporación de elementos japoneses en la estructura, presentación o motivos del arte occidental. Es, dicho de forma más sencilla, *Japanophilia*, en cuanto a la colección de arte japonés y la imitación de su estilo²⁹”. Esta tendencia tiene varios antecedentes en la historia francesa. En el siglo XVIII hubo una corriente muy similar calificada como *Chinoiserie* por la que todo tipo de artistas incorporaron a sus obras elementos característicos de la cultura china. En general, tras la Revolución de 1789 y durante buena parte del siglo XIX se puede hablar de un gusto por el *Orientalisme* derivado en un alto grado de los distintos conflictos político-territoriales librados por los dirigentes del país. Así, bajo la estela imperial de Napoleón fueron Roma y Egipto los modelos estéticos principales; con la conquista de Argelia durante el reinado de Luis Felipe I y la participación a favor de Grecia en la guerra de independencia de ésta frente al Imperio Otomano, dicho *Orientalisme* se nutre de elementos del cercano oriente, como por ejemplo las escenas del conflicto de Argelia de Delacroix o las de la batalla entre Turcos y Griegos de Víctor Hugo. En cualquier caso, la vista de las nuevas generaciones de artistas recae, como antaño, en el lejano oriente

²⁸ El tratado de Kanagawa se firmó el 31 de marzo de 1854 entre el Comodoro Matthew Perry de Estados Unidos y las autoridades de Japón. Este tratado terminó con 251 años de aislamiento de Japón y, a la vez, con su política de exclusión, abriendo así los puertos japoneses de Shimoda y Hakodate al comercio con Estados Unidos, garantizando la seguridad de náufragos estadounidenses y estableciendo un cónsul permanente.

²⁹ Elwood HARTMAN: op. cit., p. 141.

con la citada apertura de Japón en los años 50 del XIX, si bien en esta ocasión es “la Tierra del Sol Naciente³⁰” el objeto de inspiración.

En cuanto al aspecto estrictamente musical de la nueva burguesía cabe destacar que el piano se convierte en el instrumento universal. Ya no se encuentra sólo en los salones de los aristócratas más acaudalados sino que es un objeto de casi obligada posesión y por supuesto motivo de orgullo y placer en los hogares más modestos. Los citados cambios y progresos tecnológicos y económicos abaratan los precios y en los albores del siglo XX se cuenta un piano por cada 20 personas. Por otro lado, el afán cultural y artístico del nuevo burgués hace que proliferen los conciertos, las sociedades filarmónicas y las orquestas. Es en este “bullicioso” ambiente en el que enmarcaremos la pretensión de los padres de Debussy de hacer del “oficio” del prometedor niño el de “virtuoso”, tal y como expondremos más adelante.

La primera guerra mundial marca el fin del optimismo. El clima político europeo vuelve a estar marcado por la tensión y la inestabilidad tras esos largos años de paz ya citados. Este proceso se inicia con la firma del acuerdo entre Francia y Rusia (1890) ante un posible conflicto con Alemania, un país en el que las ideas nacionalistas que caracterizaron la segunda mitad del siglo XIX dan paso a unas tendencias extremistas con pretensiones imperialistas. Por otra parte, las rivalidades económicas y coloniales llevan a la constitución de dos bloques enfrentados: por un lado la Triple Alianza (Alemania, Austria-Hungría e Italia) y por otro la Triple Entente (Francia, Rusia e Inglaterra). A este segundo grupo se terminan por unir los Estados Unidos, entre otros, consiguiendo la victoria frente a la Triple Alianza. Tras el armisticio, se firma la Paz de Versalles en enero de 1919, momento en el que Europa está completamente asolada y sumida en un extenuante proceso de reconstrucción política y social. Además, las consecuencias de la guerra son cuantiosas y de muy diversa índole: supone el fin de los grandes imperios europeos (el alemán, el austro-húngaro y el ruso) y la independencia de Polonia, Checoslovaquia, Hungría y Yugoslavia. Por otro lado, las bajas personales no tenían precedente en Europa: alrededor de 13 millones de muertos. Lo mismo ocurrió en lo que respecta a la devastación material. En cualquier caso, esta situación contrasta

³⁰ Elwood HARTMAN: op. cit., p. 142.

con la buena marcha de algunas economías extra continentales, sobre todo Estados Unidos, convertido en el gran acreedor de la “deuda de guerra”.

Así pues, en esta floreciente sociedad va a transcurrir la vida artística de Claude Debussy. Muchos de los acontecimientos aquí citados van a ser clave para comprender su posterior desarrollo como individuo y, como expondremos más adelante, la evolución de ciertos aspectos de su personalidad marcará decisivamente su lenguaje y expresión musical.

Panorama musical

En la segunda mitad del siglo XIX comienzan a surgir por distintas regiones de Europa movimientos y corrientes que pretenden contrariar a la filosofía romántica precedente. Surgen por tanto las primeras escuelas nacionalistas en Rusia con el Grupo de los Cinco y también en Bohemia con Smetana y Dvorak. Al tiempo aparece con fuerza el nacionalismo español de la mano de Felipe Pedrell pero sobre todo de los tres estandartes de dicha escuela: Albéniz, Falla y Granados. Otros casos se tratan de figuras individuales de suma importancia como Grieg en Noruega, Sibelius en Finlandia y, ya en el siglo XX, Elgar en Inglaterra y Charles Ives en Estados Unidos.

Enmarcada dentro de esta nueva tendencia revolucionaria frente a la tradición anterior se encuentra la fundación de la Sociedad Nacional para la música francesa, en 1871, momento en el que se fecha la aparición del Renacimiento musical francés. Esta sociedad nació con la intención de alentar el trabajo de los compositores oriundos con la interpretación de sus obras, propiciando el auge de la música sinfónica y de cámara. Esta iniciativa fue nacionalista en sus comienzos ya que las canciones populares y también la gran música del pasado, como las composiciones de Rameau o Gluck, servían de inspiración a esta nueva generación de compositores franceses. Pero en el caso de Francia el “nacionalismo” fue orientado más como una actitud de elegancia y refinamiento (característicos franceses) hacia la composición musical que como un movimiento artístico que se nutre de un lenguaje basado en el folclore propio. En la misma línea se fundó la Schola Cantorum, la cual albergó numerosos estudios histórico-musicales. Ambas instituciones, Schola y Sociedad, representaban la posibilidad de alejarse de las estrictas normas (del pasado) que regían el Conservatorio de París en aquellos años, abriendo así el camino hacia la innovación musical. Pero poco después,

la misma Schola Cantorum liberal de antaño fue quien comenzó a poner trabas a la “música nueva” de Debussy. Con todo, el movimiento musical del Renacimiento Francés, cuyos objetivos iniciales eran similares a los movimientos nacionalistas que estaban teniendo lugar en otros países, terminó por generar resultados artísticos de crucial importancia para la música a nivel internacional.

Así pues, en el período de tiempo transcurrido entre 1871 y los primeros años del siglo XX se pueden distinguir tres líneas evolutivas principales. En primer lugar, la tradición cosmopolita transmitida por César Franck y continuada por sus alumnos, en cuya música se evidencia una postura anti-romántica en la elaboración de las ideas y en la omisión de los extremos expresivos románticos. Además, un profundo sentimiento religioso subyace en su obra, toda ella de gran seriedad y gravedad. La característica más genuina de sus composiciones probablemente sea el eclecticismo derivado de su capacidad para absorber las influencias extranjeras sin permitir que éstas desvirtúen su personalidad. En segundo lugar encontramos la tradición específicamente francesa transmitida por Camille Saint-Saëns y sus alumnos, sobre todo Gabriel Fauré. La música del primero se caracteriza por el orden, el lirismo, la economía de recursos, el ingenio, la serenidad y el detalle exquisito mientras que la refinada y culta música de Fauré representa fielmente las cualidades aristocráticas de la tradición francesa. Por último, la línea evolutiva fundamental y de mayor alcance en cuanto a su influencia, estaba enraizada en la tradición francesa pero fue llevada hasta límites inimaginables por la música de Ravel pero en mayor medida por Debussy, cuyo lenguaje estaba plagado de influencias de lo más heterogéneo: la música rusa, el gamelán de Java, las escalas pentatónicas, el color de la música española, los planteamientos estéticos de la poesía simbolista y un largo etcétera. Ambos compositores son modernos e innovadores, coincidiendo en muchos factores a veces de forma casual y en ocasiones como resultado de influencias comunes. En cualquier caso, sus estéticas presentan remarcables diferencias. Si bien Debussy es poético, soñador e impreciso en aspectos tonales, formales y rítmicos, Ravel es más objetivo, claro, preciso y detallista en el ritmo, la forma y la tonalidad. La poesía es sustituida por la virilidad, es más irónico, más melodista, sus ritmos son más incisivos y es más convencional, clásico y contrapuntístico.

Al margen de la evolución musical francesa de finales del XIX, la inestabilidad política, la gran guerra y los avances tecnológicos de los primeros años del pasado siglo fueron precursores de un estallido de multitud de corrientes artísticas por todo el continente que, si bien parten de un denominador común, sus desarrollos abarcan parcelas incluso antagónicas.

En la primera década del siglo XX podemos encontrar varios focos artísticos o bien grandes figuras individuales que marcaron el devenir de la estética contemporánea. En primer lugar cabe mencionar, ya por su innovación, ya por su influencia, la compañía de los Ballets Rusos de Diaghilev en París. Este es un claro caso de la búsqueda imperante en la época (en mayor o menor medida en la mayoría de las artes y/o artistas) de la interacción y confluencia de las distintas disciplinas en un mismo hecho o resultado artístico. Así, Satie, Stravinski, Prokofiev e incluso Debussy trabajaban de la mano con figuras como Nijinsky, Picasso o Matisse, cuyos trabajos individuales contribuían a la creación global de una estética radicalmente en contra de la tradición anterior.

Por otro lado, citar el movimiento nacionalista húngaro, un nacionalismo de una naturaleza muy distinta a los citados anteriormente. Bartók sobre todo pero también Kodály fueron pioneros en llevar a cabo un estudio etnomusicólogo basado en el rigor científico a la hora de recolectar en primera persona las manifestaciones musicales populares entre la población de las aldeas fundamentalmente de Hungría pero también de algunas regiones colindantes. Al margen de su valiosísimo y crucial trabajo recolectando fragmentos del folclore húngaro, Bartók se adscribe a la corriente Neoclásica surgida tras la Gran Guerra por la cual ciertos compositores como Stravinsky o Falla rescataron las formas del pasado, si bien el tratamiento y el lenguaje eran completamente innovadores.

Máximo estandarte de ese Neoclasicismo tanto en el mundo del piano como dentro del repertorio sinfónico fue Sergei Prokofiev, cuyas obras, además de servirse de concepciones formales ancladas en la tradición clásica (sonatas, conciertos, sinfonías, etc.), cuentan con un lenguaje completamente personal, con un fino y satírico humor como hilo conductor así como con una gran riqueza melódica, audacia armónica y variedad tímbrica. Quizá la característica más significativa del universo estético y

estilístico de la mayor parte de los “neoclásicos” es la concepción del piano como instrumento de percusión, una concepción radicalmente opuesta al planteamiento sonoro debussista.

En Alemania pesaba en el ambiente el paroxístico posromanticismo de Richard Strauss y su genialidad sin parangón en la composición de poemas sinfónicos. Su cromatismo exacerbado pero todavía ligado a la funcionalidad tonal causó en Bartók una absoluta conmoción. En cualquier caso, en sus composiciones posteriores, el húngaro llevó mucho más lejos el cromatismo del alemán, siempre en busca de un lenguaje propio y como consecuencia de las influencias y planteamientos que fueron enriqueciendo su universo compositivo.

Unos años más tarde, aparece con fuerza en Viena la que probablemente sea el foco teórico-creativo más influyente del siglo XX: la Segunda Escuela Vienesa. Con la figura de Arnold Schönberg surge un sistema compositivo que rompe completamente y para siempre con la tradición clásica anterior: el Dodecafonismo. Dicho sistema plantea la eliminación de la jerarquía de unos sonidos sobre otros y presupone, por tanto, la equiparación total de los doce sonidos de la escala cromática. Estos sonidos se organizan en series en las que deben aparecer las doce alturas ordenadas de manera que se eviten intervalos consonantes, tales como las terceras menores y mayores o las cuartas y quintas justas. Pues bien, este nuevo sistema (explicado aquí someramente) va a marcar de alguna manera a todas las figuras relevantes del panorama musical de los años venideros.

Para concluir este repaso a las distintas vanguardias artísticas, mencionar el concepto de modernidad como fenómeno estético que abarca las citadas manifestaciones artísticas surgidas y desarrolladas a caballo entre el XIX y principios del XX. Dicho concepto no se identifica con una escuela en particular sino que supone una actitud de rechazo hacia la tradición artística romántica. Por tanto, los compositores modernos desarrollaron un estilo propio, muy personal, con un lenguaje nuevo que no sólo se enfrenta con la música anterior sino también con la sociedad y realidad del momento, puesto que no comprendía ni aceptaba esta nueva música.

Y dentro de esa nueva música encontramos como uno de los más influyentes compositores de cara al desarrollo de la música en el siglo XX a Claude Debussy. Con

su obstinado y rebelde carácter siguió fielmente su prodigiosa intuición dando lugar a uno de los universos musicales más personales de la Historia de la Música.

CLAUDE DEBUSSY

Uno de los más grandes e influyentes compositores de su época, Debussy juega un papel fundamental en la transición estética de la música posromántica hacia lo que será el plural universo contemporáneo que caracterizó al siglo XX. Su lenguaje es asombrosamente rico, bebe de múltiples fuentes, pero al mismo tiempo es genuino, revolucionario y original.

Claude Debussy nació el 22 de agosto de 1862 en St. Germain-en-Laye y murió el 25 de marzo de 1918. Uno de los factores que influyó de forma notable en el desarrollo de su personalidad fueron sus humildes orígenes y las relaciones familiares de sus primeros años. Su padre, Manuel-Achille Debussy, regentaba un pequeño negocio de cerámica que hubo de cerrar al poco de nacer Claude por los escasos beneficios que producía; y su madre, una mujer de un fuerte carácter que se ocuparía personalmente de la educación del niño, apenas ganaba dinero como costurera. Tras el cierre de la tienda, se sucedieron varios empleos y además, el padre fue encarcelado en 1871 por participar en *La Comuna de París*, como ya se ha expuesto en el marco histórico, la revolución de la clase obrera frente a la devastadora situación que trajo consigo la derrota en la Guerra Franco Prusiana en 1870. Por otro lado, sus padrinos, Achille Arosa y Clémentine Debussy, vivían en el sur del país en una lujosa residencia en la que acogían a su ahijado en períodos estivales cuando éste no era más que un niño. Como consecuencia de los problemas políticos y laborales, la familia de Debussy cambió en varias ocasiones de domicilio, por lo que apenas cosechaban posesiones más allá de lo estrictamente funcional, algo también debido a la modesta situación económica en la que vivían. Esta carencia de objetos decorativos, adornos, obras de arte y demás ansiadas posesiones para el joven compositor, quien siempre mostró un gusto exquisito y una inclinación hacia el modo de vida aristocrático en parte por su naturaleza y en parte como lógico resultado del contacto con el suntuoso ambiente en el que le recibían sus padrinos, derivó en su madurez en una tendencia casi compulsiva al coleccionismo de todo tipo de *souvenirs* de este estilo, particularmente obras de arte de autores japoneses, muy en boga a la sazón entre los artistas.

También consecuencia de ese carácter nómada de los primeros años de vida de Debussy fue el tardío comienzo formal de sus estudios musicales en el Conservatorio de

París, pues no ingresó en dicho centro hasta 1872. Fue tiempo antes, a los seis años, durante uno de los períodos estivales que el niño pasaba con sus padrinos en el sur de Francia, cuando recibió sus primeras lecciones de piano de la mano de Cerutti, maestro que no apreciaba el talento del joven alumno. Pero, como por casualidad, Antoinette Mauté le escuchó tocar y comenzó a darle clases. De la mano de esta mujer, probablemente alumna de Chopin (si bien no está claramente demostrado³¹), Debussy adquirió como propios los rasgos definitorios de la técnica chopiniana.

Tras su contacto con Mauté, comienza en la citada fecha de 1872 su etapa en el Conservatorio, una etapa tediosa y larga para el talentoso joven. Los regios profesores de la ortodoxa institución, Marmontel, Lavignac, Durand y Guiraud; cortaban las alas de libertad del joven e inquieto Debussy. Sus improvisaciones al piano, en las que generalmente transgredía buena parte de las normas que el maestro se esforzaba en inculcar, eran recibidas como atrevimientos atroces y sin sentido que no harían más que estropear la labor del brillante docente. Además, fueron escasos los éxitos que obtuvo tanto en la clase de piano como en la de solfeo o armonía. Marmontel obligaba a su rebelde alumno a realizar ejercicios de “gimnasia pianística”, ejercicios que éste aborrecía por completo. Semejante choque frontal de concepciones técnicas hizo que el maestro nunca supiera comprender el espíritu fantasioso del joven Debussy. Esta opresiva educación musical le hace desdeñar las interminables reglas de la armonía tradicional y la mecánica preparación técnica a la que le somete su profesor de piano, motivo por el que, afortunadamente, abandonó la pretensión (sobre todo familiar) de convertirse en un virtuoso del instrumento. Por tanto, su reconciliación con la música le vendrá de la mano de su profesor de composición, Guiraud, cuya calidad humana y musical supo intuir el gran talento que tenía entre manos, de manera que no puso objeción alguna al libre desarrollo de su lenguaje.

Por aquel entonces ya se evidenciaban ciertos rasgos característicos de la personalidad de Debussy: la soledad, la ironía reflejo de su escepticismo, el encantamiento ante la naturaleza (sus colores, sus sonidos...), su espíritu de contradicción, un gran hermetismo y un gran recelo por guardar sus pensamientos más personales respecto a su obra, pues nunca hablaba de los recursos que empleaba a la

³¹ Luca CHIANTORE: op. cit., p. 482.

hora de componer, por ejemplo. También su afán por vivir según unos cánones refinados y elegantes en un ambiente intelectual y cultivado estaba ya presente en sus años de estudiante y no fue sino a más con los años.

Precisamente en 1879 un hecho alimentaría vorazmente ese afán: la señora Nadejna Filaretovna Von Meck contrata a Debussy, quien es recomendado por el conservatorio de París por encima de otros alumnos más premiados, para que dé clases a sus hijos y toque con ella a cuatro manos el piano. “Este joven toca bien, su técnica es brillante, pero su manera de tocar no denota ninguna personalidad. Todavía no ha vivido suficiente. Dice que tiene veinte años, pero parece que tiene dieciséis³²”. Von Meck, una viuda de mediana edad, dedicó toda su fortuna y energía a venerar a un compositor al que nunca llegó a conocer, Tchaikovsky. A pesar de la ceguera con la que reverenciaba al ruso, es innegable su extensa y sólida cultura musical así como su destreza frente al piano. Por tanto, durante su estancia en Suiza fue su labor, entre otras, descifrar obras tan cruciales como la *Cuarta Sinfonía* de Tchaikovsky, algo que realmente le fascinaba. Además, viaja con su protectora por Italia, Suiza y Rusia, donde entablará contacto con la música de Borodin, Balakirev y Rimsky-Korsakov. Sin embargo en esta ocasión no tendrá contacto con otro de los grandes compositores rusos de la época, Mussorgsky. Fue en 1889 cuando llegó finalmente a oídos de Debussy la música de aquél, el más significativo compositor del grupo de *Los Cinco*. Escuchó el preludio de *Kowantchina* y pudo ver la partitura de *Boris Godunov*, música cuya sonoridad influyó sobremanera en la obra de Debussy. En cualquier caso, durante las temporadas que pasó bajo la protección de Von Meck, en un ambiente tan cálido, refinado y sensible, Debussy se encontraba inmerso en el placer de conocer nueva música y crear, aun en búsqueda de su personal expresión, la suya propia.

Tras este lapso de tiempo, años tremendamente felices para el casi adolescente Debussy, debe volver al conservatorio para finalizar sus estudios. Una decisión crucial va a dar un giro fundamental en su carrera. Es ahora cuando finalmente opta por la composición en lugar de la interpretación, rompiendo así el sueño de los padres de “vivir” del virtuosismo del hijo, cambio con el que comienza a cosechar mejores resultados. De hecho, en 1884 (sin ser su primer intento) resulta galardonado con el

³² Heinrich STROBEL: op. cit., p. 21.

Gran Premio de Roma³³ por su obra *L'Enfant Prodigue*, lo que le llevó a pasar una temporada en la Villa Medici en Roma, meses que crearon en él un profundo desasosiego sólo resarcido por la frenética lectura de todo tipo de obras literarias cuyos autores dejarían una huella indeleble en su particular concepción estética: Baudelaire, Poe, Mallarmé, Shakespeare... Por otro lado, en sus años romanos ya se aprecia su gusto por el arte japonés. Gabriel Pierné, compañero suyo en la Villa Medici, describe de la siguiente forma a Debussy:

“A pesar de vivir uno al lado del otro, no hubo entre él y sus camaradas una intimidad real. Era muy solitario y huía de nuestra compañía. Salía mucho, recorría los anticuarios y hacía un verdadero barrido de minúsculos objetos japoneses que le encantaban³⁴”.

Poco tiempo después de regresar de Roma, a finales de la década de 1880, fue cuando entró en contacto con la música de Wagner de forma plena, ya que en uno de los viajes con Von Meck había escuchado *Tristán e Isolda*. Debussy fue en su juventud un wagneriano convencido, ya que para él la música del alemán significaba el comienzo de una nueva era en la que la tonalidad llegaría a su fin. Pero, la tradición francesa (personificada en Rameau y Couperin, a quienes tanto admiraba) rechazaba toda grandilocuencia y exageración en pos de la sencillez y la elegancia. Finalmente, el peso de esta tradición influye sobre Debussy de tal modo que cambia radicalmente su pensamiento y llega a la conclusión de que es necesario encontrar un lenguaje musical opuesto al romanticismo exacerbado de Wagner. Su ópera *Pelléas et Mélisande* es un primer ejemplo de este nuevo estilo cuyo fin es expresar el máximo de emoción con el mínimo “estruendo” musical. Uno de los rasgos más “rompedores” son unos conceptos armónicos nuevos según los cuales los acordes son fenómenos sonoros aislados, con lo que producen una sensación de estatismo; sensación que se ve acentuada por la utilización de un espectro dinámico reducido ubicado entre el pianísimo y el mezzoforte, lo que genera un resultado sonoro a caballo entre la intensidad y la introversión. Todos estos rasgos ya implícitos en sus primeras obras estarán presentes

³³ Fallo del tribunal del Premio de Roma respecto a la obra presentada por Debussy, *L'Enfant Prodigue*: “un sentido poético muy marcado, colores brillantes y cálidos, música viva y dramática”. Extraído de François LESURE: *Catalogue de l'œuvre de Claude Debussy*, Éditions Minkoff, Ginebra, 1977, p. 57.

³⁴ Gabriel PIERNÉ: *La Revue Musicale*, 1926, p. 11. Citado en Jean-Michel NECTAUX: op. cit., p. 187.

en el grosso de sus composiciones y, por supuesto, en la obra objeto de estudio, *Pagodas*, un claro ejemplo de ese estatismo, introversión y reducido espectro dinámico.

Como el gran innovador que fue supo mantener una actitud tolerante y abierta hacia todo tipo de manifestación artística diferente a la tradición imperante en su país de origen. Esta actitud abierta hacia las músicas exóticas le ayudó a desprenderse de las convenciones musicales anteriores y a estimar el intercambio de influencias y de valores entre los distintos pueblos. Junto con este especial rasgo de su personalidad hay que tener en cuenta las múltiples exposiciones universales realizadas en Francia en los años contemporáneos a la vida artística de Debussy, lo cual favoreció en gran medida el desarrollo de su lenguaje, desarrollo que alcanzó un resultado increíblemente particular y personal, novedoso de tal forma que resultó inspirador para coetáneos y venideros artistas. Al margen de su definida personalidad, este lenguaje debussiano estuvo fundamentalmente marcado, en cuanto a “exotismos” se refiere, por la música oriental, faceta que trataremos ampliamente en el apartado dedicado a su lenguaje musical.

Así, cabe mencionar los datos relativos a su contacto con este tipo de música. Fue en la Exposición Universal de París de 1889 cuando Debussy se acercó por primera vez a la música javanesa, concretamente la de la isla de Bali, caracterizada por una exuberante vitalidad. Tras la escucha de algo tan diametralmente opuesto al sistema tonal occidental lo más sorprendente para él fue la radical originalidad del lenguaje musical utilizado por encima de sus peculiares resultados tímbricos, a pesar de que la sonoridad pretendida en sus obras de inspiración oriental recreaba muchos de esos resultados, algo que lógicamente influyó de forma decisiva en el tratamiento técnico del instrumento.

Con los datos aportados hasta ahora podemos esclarecer ciertas conclusiones. Debido a sus múltiples viajes, al contacto con tanta música durante los mismos así como las ricas conexiones con manifestaciones artísticas y musicales de múltiples culturas, la obra de Debussy resulta una de las más eclécticas y heterogéneas de la Historia de la Música. Pero dentro de esa heterogeneidad y como ocurrió en la mayor parte de los casos de las grandes figuras musicales del XIX y principios del XX, dicha obra se centra en su mayor parte en la composición para piano solo. Esto es debido en parte al casi total perfeccionamiento del mecanismo del instrumento que tuvo lugar en esa época y a

la proliferación casi endémica del mismo entre los distintos estratos sociales, como ya se ha expuesto en el apartado de contextualización. Además, el piano era el instrumento que mejor se adaptaba a su ideario expresivo. La pretensión sugestiva de la música de Debussy encuentra en los fundamentos mecánicos del piano el medio idóneo para la consecución de sus fines imprecisos y plagados de bruma: la capacidad del pedal de fundir y empastar sonidos diferentes, de generar multitud de armónicos o de combinar ataques radicalmente opuestos son la razón por la que el compositor centró su actividad con cierta exclusividad en explotar al máximo las características del citado instrumento. Por tanto, es lógico que sus mayores logros, al margen de los sonados éxitos del *Prélude a l'après-midi d'un faune* y *Pelléas y Melisande* hayan sido obtenidos con algunas de sus colecciones pianísticas, tales como los dos libros de *Préludes* o la serie de *Études*.

Mención aparte merece la peculiar influencia que ejercieron las distintas corrientes plásticas y literarias de finales del siglo XIX sobre el autor que nos ocupa. En un brevísimo espacio de tiempo se cruzan, solapan y yuxtaponen movimientos artísticos y estilísticos tan dispares como el Realismo, el Impresionismo o el Simbolismo. Además, la unidad de las artes comienza en este momento a ser un objetivo y en ocasiones incluso una necesidad por parte de numerosos autores. Así por ejemplo, Gauguin escribe al respecto: “cuando mis zuecos resuenan sobre estas piedras de granito oigo el mismo sonido sordo, apagado pero intenso, que busco en la pintura³⁵”.

En primer lugar, el Realismo. Esta corriente, que tuvo también una importantísima vertiente literaria con Flaubert y Zola a la cabeza, estuvo liderada por el radicalismo de Gustave Courbet, cuyo arte se convirtió en estandarte de la rebelión social del momento. Este realismo dejó paso en la década de los setenta a Édouard Manet y el resto de figuras capitales del impresionismo: Pissarro, Monet, Degas, Renoir y Sisley, cuya pretensión ahora era plasmar lo visible y, sobre todo, captar el efecto de las diferentes orientaciones de la luz sobre la realidad. Pero todavía más allá fueron los simbolistas, quienes en la década de los noventa dominaban de forma indiscutible la

³⁵ Carta a Emile Schuffenecker, Febrero de 1888, en John REWALD: *Post-Impressionism: from Van Gogh to Gauguin*, ed. Museum of Modern Art., Nueva York, 1962. Citado en Paul ROBERTS: “Debussy: ¿impresionista o simbolista?” en *Quodlibet*, Vol. 19, Febrero de 2001, p. 78.

avant-garde francesa, puesto que su meta era la trascendencia de la realidad tangible y visible para lograr la sugestión de imágenes, de universos paralelos a la terrenal existencia del artista. Entre ellos destacan Mallarmé, Verlaine, Rimbaud y el pintor Odilon Redon. El primero, Stéphane Mallarmé, era el anfitrión de una reunión de altísimo nivel organizada cada martes en su apartamento parisino en la que escritores, pintores e intelectuales de toda clase intercambiaban opiniones y pareceres, lo que daba lugar a un ambiente rico y variado y propiciaba, del mismo modo, sustanciales influencias entre los allí presentes y, consecuentemente, entre las disciplinas artísticas que practicaban. Fue en los Martes de Mallarmé donde Debussy bebió del espíritu simbolista: la sugestión, la no afirmación y la libertad de interpretación otorgada al receptor del objeto artístico son características que marcaron su obra quizá de forma mucho más evidente que las técnicas impresionistas. Sobre la pertenencia al movimiento Impresionista o Simbolista de Debussy se han escrito *ríos de tinta* y se han defendido ambas posturas pero, en realidad, el propio Debussy rechazaba de plano esa tendencia a “etiquetar” cada expresión artística. A colación de este rechazo, citar un fragmento de una supuesta conversación entre el propio Debussy y el Señor Corchea:

“[...] Me atreví a decirle que algunos hombres habían tratado, unos en la poesía, otros en la pintura (con dificultad le añadí algunos músicos) de sacudirse el viejo polvo de las tradiciones y que eso sólo había tenido como resultado el que se les calificase de simbolistas o de impresionistas, términos cómodos para despreciar a un semejante... “Son periodistas, la gente del oficio, quienes los tratan así –continuó el señor Corchea, sin vacilar-, no tiene ninguna importancia. Una idea muy bella, en formación, entraña el ridículo para los imbéciles... Puede estar seguro de que hay una esperanza de belleza más segura en esos hombres ridiculizados que en esa especie de rebaño de borregos que se dirige dócilmente hacia los mataderos que una clarividente fatalidad les prepara³⁶”.

Con todo, la música de Debussy, en su fase de plena madurez, fue la precursora de la mayor parte de la música moderna y lo convirtió en uno de los compositores más importantes de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Sus innovaciones fueron, por encima de todo, armónicas. Los acordes para él, más que piezas de un complejo y estructurado entramado, constituyen colores variados y delicados efectos en sí mismos,

³⁶ Claude DEBUSSY: op. cit., p. 48.

sin recurrir a ellos como soporte de ninguna tonalidad concreta ni progresión tradicional. Esta falta de tonalidad estricta generaba una vaguedad direccional en la música y un resultado sonoro al tiempo velado y plagado de sutiles matices. Por consiguiente, Debussy no creó una escuela de composición como tal, pero sí “creó escuela” en cuanto a la que fue su aportación fundamental: la liberación de la música de las limitaciones armónicas tradicionales.

DEBUSSY AL PIANO

La obra para piano

El conjunto formado por las composiciones pianísticas de Claude Debussy, de la misma forma que ocurría con Chopin, fue concebido desde el piano y no para el piano, de manera que cada efecto dinámico o tímbrico nace del instrumento. Estos innovadores “efectos” generan un nuevo universo sonoro absolutamente original y contrario al ideario romántico. Este conjunto, por tanto, constituye uno de los ejemplos más brillantes, personales e influyentes de la literatura pianística, a la altura de la importancia de la obra para piano de otros tales como Chopin o Liszt.

La multitud de influencias y el polifacético perfil del compositor hacen complicado hablar de una “homogeneidad” en su obra pero, al mismo tiempo, hay ciertas características comunes al grosso del conjunto. Estas características o rasgos más relevantes y de alguna manera constantes en su escritura son las secuencias armónicas alteradas con acordes extraños, la utilización de la escala de tonos enteros, las sucesiones de cuartas y quintas justas así como séptimas y novenas, la obstinada repetición de ciertos motivos rítmicos, el tratamiento de acordes considerados disonantes como si fueran consonantes entre los que escribe con frecuencia retardos que otorgan al resultado armónico un matiz vago e indeciso, el gusto por las métricas irregulares, el habitual despliegue de arpeggios, la brevedad de sus ideas melódicas sometidas muchas de ellas a las influencias modales para desvirtuar la tonalidad y la ausencia prácticamente total de indicaciones de pedal. Al margen de estas ideas generales, la naturaleza de las obras del compositor obedece a patrones muy diversos y, como consecuencia, el lenguaje utilizado se ve influenciado en gran medida por las características de dichos patrones.

Al margen de estas características técnicas, también podemos apreciar una homogeneidad en cuanto al planteamiento estético subyacente en toda su obra. Esta homogeneidad viene dada por su clasicismo, resultado de la profunda admiración que profesaba a los maestros del XVIII, concretamente Bach y los clavecinistas franceses (Rameau, Couperin), y su pretensión de recoger el testigo del pianismo de Chopin y Schumann para seguir avanzando en esa misma línea. Ese clasicismo se muestra en la

obra de Debussy en la limitación de los medios expresivos en contra del paroxismo romántico, en la imitación de la claridad y precisión rítmica de sus antecesores franceses, en el empleo de formas como la *tocatta* o *zarabanda* y otras que se amoldan al esquema simétrico tripartito con recapitulación al final así como en la utilización de escritura contrapuntística, como por ejemplo en el segundo cuaderno de *Images*. Por otra parte, ese testigo heredado de Chopin y Schumann se explica, del mismo modo, en la admiración que Debussy sentía hacia su música tras haberla estudiado en profundidad. Como ellos, el francés se sirve de piezas breves como medio idóneo para la concentración de su ideario expresivo. Estas pequeñas piezas, por lo general, son agrupadas en colecciones y llevan significativos títulos. Esta mirada hacia el romanticismo explica también su gusto por lo exótico y lo antiguo así como el uso ocasional que hace de melodías nacionales o populares en su obra, como es el caso de *Jardins sous la pluie* donde Debussy hace uso de una nana francesa y la canción popular *Nous n'irons plus au bois*, tal como veremos más adelante.

Otro de los rasgos comunes al total de la obra para piano de Debussy es el uso que hace de las tonalidades. Para él, las tonalidades son un elemento de color y de timbre, puesto que se muestran como elementos aislados, emancipados de las antiguas estructuras modulantes. Además, algunas de ellas tuvieron especial valor expresivo para el compositor. Por ejemplo, Do mayor es la tonalidad neutra e incolora, relacionada con el movimiento puro (*Étude pour les cinq doigts, Voiles*). La menor implica el vigor físico, escribiendo bajo su estela bloques de acordes (*Prélude de la Suite pour le piano*). Re menor corresponde a la nieve, al silencio, a la soledad y la muerte (*Des Pas sur la neige*). Fa mayor sirve para expresar un humor frío (*General Lavine*) y Do sostenido menor es una tonalidad de confidencias, de emoción y amargura (*Feuilles Mortes*). En general, las tonalidades mayores de sostenidos evocan la luz y la magia de Oriente como Si mayor (*Pagodas, Les collines d'Anacapri*) o Fa sostenido mayor (*Poissons d'or*) y las tonalidades mayores de bemoles están relacionadas con la noche, las aguas durmientes y el claro de luna como Re bemol mayor (*Claire de Lune, Reflets dans l'eau* o *Nocturne*).

La producción pianística³⁷ de Debussy puede dividirse en seis etapas. La primera abarca desde 1880 hasta 1890 y está formada por páginas de juventud como los *Deux Arabesques* o *Rêverie*. La segunda se sitúa entre 1890 y 1901 y en ella se encuentran las obras de transición hacia la madurez como la *Suite Bergamasque* o la *Suite Pour le Piano*. Por el momento, no se aprecian trazas de “debussismo” en estas obras, no hay lugar a la sugestión. La práctica totalidad de los títulos hace referencia a ese clasicismo y romanticismo subyugado a su obra como ocurre en las citadas *Suites* o en las piezas *Valse Romantique* o *Nocturne*. Su tercera etapa, 1903 – 1907, constituye su primer período de madurez. En él alcanzan su apogeo las investigaciones sobre el color y la sonoridad del piano en obras como las *Estampes*, *L’isle jouyeux* y las dos series de *Images*. Si *Pour le Piano* constituye un primer ejemplo de definición de la técnica pianística debussiana, *Estampes* es una primera redacción de lo que será el universo “impresionista” de Debussy y además prólogo de las grandes colecciones, las citadas *Images* y las venideras *Préludes* y *Études*. Entre 1907 y 1908, su cuarto período, escribe su colección más íntima, *The Children’s Corner*, junto con otras obras como el *Homenaje a Haydn* o *La plus que Lente*. Su quinta etapa, comprendida entre 1909 y 1912, corresponde con la aparición de los dos libros de *Préludes* los cuales elevan el camino iniciado en *Estampas* y al mismo tiempo dan pie a la última etapa, la cual se va a desarrollar entre 1913 y 1915. En estos años la concepción pianística de Debussy alcanza su máximo esplendor con los dos libros de *Études*, obra que supone el perfecto resumen de su técnica compositiva e interpretativa. Por otro lado, Debussy siempre fue consciente de la necesidad de la música francesa de ser fiel a sus orígenes y a su particular carácter. Esto se evidencia sobre todo en esta última etapa de su vida, además del caso de juventud ya citado al respecto de la música de Wagner, cuando planeó escribir una serie de seis sonatas camerísticas dentro de un estilo nacionalista inspirado en Rameau. Finalmente sólo tuvo tiempo de completar tres de ellas: la sonata para violonchelo (1915), la sonata para flauta, viola y arpa (1915) y la sonata para violín (1916-17).

En cuanto a la evolución estilística inteligible a lo largo de la obra del compositor, el pianismo de Debussy no se dirige hacia la dimensión orquestal propia de

³⁷ Consultar el Anexo I donde aparece la relación de obras para piano de Debussy.

Brahms, esto es, no es un piano sinfónico pero sí es un piano pleno de timbres, unos timbres buscados con la intención de “sugerir” sonidos que la mecánica del instrumento no permite obtener. Esta sugerencia es llevada a cabo mediante el uso de todo tipo de procedimientos tales como notas pedales o escalas exóticas (elementos ya expuestos al comienzo del presente apartado) y sobre todo por medio de la abundancia de expresiones muy concretas dirigidas al intérprete. A este respecto es interesante señalar que las colecciones a las que nos referimos como punto culminante (*Études*, *Préludes*) fueron escritas después de *La Mer*, las *Images* orquestales o incluso *Pelléas et Mélisande*, hecho que permite deducir la influencia de la variedad tímbrica y sonora de la orquesta a la hora de componer esas colecciones para piano.

En el conjunto de *Préludes* de Debussy, si bien el compositor sigue la definición de la forma tal y como fue tratada a lo largo de la historia de la música, esto es, una pieza breve y originalmente pensada como movimiento previo o introducción a una composición formalmente más compleja, el contenido es muy diferente. La música de los dos cuadernos de *Préludes* se mueve en un mundo seductor, corresponde a un arte que busca generar en el oyente evocaciones imprecisas mediante la sugestión poética, ausente de toda orientación concreta. Por tanto, si los preludios de Bach desprendían un carácter funcional y los de Chopin y otros románticos se caracterizaban por la unidad e independencia formal, Debussy dota a sus preludios de un matiz descriptivo y al tiempo, de una complejidad formal no reñida con la brevedad que estas piezas, del mismo modo que sus antiguas homólogas, muestran. A tal brevedad se suma la extraordinaria diversidad que caracteriza estas obras, cuyas páginas pintorescas, nostálgicas o extrovertidas pretenden evocar todo tipo de “impresiones”. Estos dos cuadernos, ricos de todos los artificios posibles propios de una escritura pianística muy sofisticada, no habían alcanzado el grado de perfección que llegará con los *Études*.

Al margen de las influencias y rasgos comunes anteriormente mencionados, cada época tiene su propio pianismo y tanto en el siglo XVIII como en el XIX los grandes compositores plasmaron las claves de su técnica en capitales colecciones de estudios o métodos para teclado, desde Couperin hasta Chopin, Schumann o Liszt. Del mismo modo, Debussy concentra en un asombroso ejemplo de sintetización los rasgos definitorios de su interpretación pianística en su colección de *Douze Études* para piano. Dedicados “a la memoria de Federico Chopin”, esta obra vio la luz en el momento en el

que el compositor trabajaba para su fiel editor Jacques Durand en la revisión de la obra del maestro polaco. No es descabellado pensar que ese constante contacto con las partituras del genio al que tanto admiraba pudo ser motivo de inspiración para esta última colección. En ella, Debussy resume magistralmente las astucias técnicas empleadas en toda su obra anterior. No pretenden tanto ser una obra pedagógica como un compendio del estilo “debussysta”, un “testamento pianístico” que quizá podríamos tildar del más acabado ejemplo de toda su producción y la piedra angular sobre la que se fundamenta un “nuevo pianismo”, un pianismo que verá su natural continuación en la música de Stravinsky, Boulez, Bartók o Messiaen.

Las claves de su técnica pianística

Si Beethoven rebasó los límites del piano, Chopin transformó la por completo la técnica pianística y Liszt explotó hasta lo imposible el virtuosismo, Debussy da un paso más allá en sutileza y expresividad con su ejecución al piano. Es, sin duda, el más claro ejemplo de la pretensión de obviar la “distancia” entre el pianista y las cuerdas: “es preciso olvidar que el piano tiene macillos³⁸” y, tal y como ha quedado registrado en los comentarios de aquellos que le escucharon tocar, esa idea es precisamente la que mejor define, si bien poéticamente, su disposición ante el instrumento. Un primer testimonio es el siguiente:

“Debussy era un pianista incomparable. ¿Cómo olvidar la elasticidad, la sutileza, la profundidad de su ataque? Cuando flotaba con una suavidad tan penetrante sobre el teclado, lo estrechaba y podía lograr de él acentos de un extraordinario poder expresivo. Allí encontramos el secreto, el enigma pianístico de su música; allí reside la técnica especial de Debussy: en la elegancia de una presión constante y en el color que, gracias a ello, obtenía de su simple piano. En general tocaba con medias tintas, pero con una sonoridad llena e intensa sin ninguna dureza en el ataque [...]. La escala de sus matices iba del *ppp* al *forte* sin llegar jamás a sonoridades desordenadas en las que se perdieran las sutilezas armónicas³⁹”.

³⁸ Marguerite LONG: op. cit., p. 60.

³⁹ *Ibidem*. pp. 36-37.

Particularmente evocadores son los tres sustantivos iniciales que Marguerite Long, aventajada alumna y fiel admiradora, emplea para describir la técnica del compositor: elasticidad, sutileza y profundidad. En la misma línea están las palabras de su editor y amigo Jacques Durand: “Una sonoridad llena, una gran delicadeza, una finura impecable, un rubato imperceptible que siempre encajaba con el tiempo, un manejo del pedal sorprendente: de esto se componía la técnica de Debussy⁴⁰”.

Los pianistas contemporáneos a Debussy tales como Long, Viñes, Casella, etc., supieron ver que las convenciones interpretativas vigentes en aquel entonces no se adecuaban a las exigencias sonoras de la “nueva música” creada por el compositor. Por supuesto, esto suponía una revisión de la ejecución técnica de la misma. Así, el resultado sonoro debía ser sutil en el tratamiento de la melodía de forma que empastara y casi se difuminara con la armonía, una armonía llena y compacta, y debía del mismo modo matizar con claridad y precisión los contrastes indicados. Por tanto, la pretensión de Debussy era dar lugar a un sonido lleno, sin angulosidades ni grandes estridencias, alejado de la densidad de Brahms o el cantábile de Chopin, una plenitud más asociada con la opacidad y la yuxtaposición armónica. Al respecto cabe citar uno de los múltiples comentarios del compositor recopilados por la ya citada Marguerite Long al respecto de la sonoridad “timbrada”: “el quinto dedo de los virtuosos, ¡qué plaga!⁴¹”.

Es también muy ilustrativo el tipo de instrumentos por los que sentía especial predilección. De los Érard elogiaba su sofisticado sistema de pedalización, el cual permitía mantener el sonido en el registro grave al tiempo que bajaban los apagadores del registro agudo. A modo de curiosidad, citar su interés en el modelo *Aliquot-Flügel* de Blüthner, cuya riqueza tímbrica era superior a cualquier otro instrumento ya que contaba con una cuerda a mayores la cual simplemente vibraba por simpatía. Al margen de lo anecdótico de estos sistemas, sus pianos predilectos eran los instrumentos de pared, en concreto el modelo Bechstein con el que trabajó la mayor parte de su vida. Por tanto, esta predilección denota un claro interés en un tipo de sonoridad reducida y la renuncia manifiesta al mecanismo recientemente estandarizado en los pianos de cola del

⁴⁰ Jacques DURAND: *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*, A. Durand et Fils, vol. II, París, 1925, p. 21. Citado en Luca CHIANTORE: op. cit., p. 480.

⁴¹ Marguerite LONG: op. cit., p. 22.

doble escape. Los pianos de pared de la época contaban con un sonido más plano, un teclado ligero y además, revelan una clara preferencia por la dimensión íntima y casi doméstica de la ejecución. De hecho, es bien sabido que en las contadas ocasiones en las que ofrecía interpretaciones públicas en salas más amplias, algo con lo que apenas disfrutaba, prefería mantener la tapa cerrada, con el fin de obtener un sonido “encubierto”.

Influido desde sus comienzos pianísticos por la técnica chopiniana de la mano de su maestra Mauté de Fleurville, Debussy siempre otorgó primacía a la naturalidad del gesto frente a la restricción de movimientos y el ataque incisivo. Por tanto, el legado pianístico de Chopin encontró su testigo en la figura del compositor francés quien, con su visión técnica siempre elegante, íntima y refinada, supo llevar aun más lejos la flexibilidad y libertad de movimientos proclamadas por el polaco. Este tipo de detalles técnicos serán reveladores a la hora de comprender su imaginario sonoro y sus preferencias estéticas.

A parte de lo decisiva que fue para el propio desarrollo técnico de Debussy la estela innovadora y revolucionaria de Chopin, hay otros factores que contribuyeron notablemente a la consecución de su propia y característica “revolución pianística”. En primer lugar, la intención de imitar ciertos fenómenos de la naturaleza fue el punto de partida para el desarrollo de nuevos tipos de ataque. Las ráfagas de viento de *Ce qu’a vu le vent d’ouest*, la lluvia constante de *Jardins sous la pluie* o los copos de nieve que se suceden en *The snow is dancing* van más allá de la mera referencia poética a fenómenos naturales como elemento sugestivo. Estos títulos esconden en sus pentagramas un sofisticado planteamiento sonoro mimético que condicionan por completo el ataque de la tecla. Tanto es así que las tres piezas requieren sendos movimientos imitativos. Es decir, la mano ha de simular las peculiares características de cada fenómeno atmosférico. Por otra parte, otro de los factores que enriquecen y completan la particular técnica de Debussy es la riqueza de efectos pianísticos de Liszt, riqueza que sabe combinar con maestría con la ya expuesta flexibilidad propia de Chopin. Esta superposición de elementos tan heterogéneos y al tiempo tratados de una forma tan personal, dan como resultado un pianismo plenamente original y de una gran exigencia al intérprete. Además, al respecto de esa superposición de elementos cabe destacar que Debussy se sintió siempre más atraído por la yuxtaposición de los fenómenos que por su

momentánea relevancia, algo que iba más allá del tipo de diseños pianísticos utilizados, puesto que influía en la relación que éstos tenían entre sí. Precisamente esta relación entre los elementos de su escritura da lugar a una retahíla de distintos movimientos del dedo, de la mano y del brazo los cuales aparecen libres de cualquier atadura y se suceden uno a otro sin un orden aparente.

Por último, otro de los factores capitales que dan lugar al universo técnico de Debussy lo encarna el contacto con la música oriental. En este caso es el factor tímbrico lo que interesa destacar de esa amplísima y acusada influencia que el Este tuvo en el compositor. Por tanto, ese factor tímbrico que tanto le fascinó a la sazón le impulsó a dar con nuevos tipos de ataque capaces de reproducir o más bien recordar a la característica sonoridad de los instrumentos del Gamelán Javanés.

Quienes escuchaban tocar a Debussy hablaban de “suavidad, presión continua y color” y resaltaban la ausencia de manierismo y la simplicidad que desprendía su técnica pianística. Esta simplicidad, derivada de la ausencia de relevancia de los sucesos armónicos y del fino trazo melódico, dibujado sin sobresaltos, provocaba la admiración y sorpresa del público. Gran parte de todos estos aspectos relacionados con la técnica pianística de Debussy y con su imaginario sonoro al piano son respaldados por las interpretaciones que él mismo grabó en los rollos de pianola de Welte-Mignon alrededor de 1912, extraordinarios ejemplos de su técnica del sonido. En estos rollos hay catorce piezas: *D'un cahier d'esquisses*, *La plus que lente*, *La soirée dans Grenade*, las seis piezas de *Children's Corner* y cinco de los *Préludes*: *Danseuses de Delphes*, *Le vent dans la plaine*, *La cathédrale engloutie*, *La danse de Puck* y *Minstrels*. A pesar de que la ejecución del compositor no es siempre perfecta en su acabado, estas grabaciones consiguen “reproducir” ese ataque fluido y poco percutido que le era propio, confirman ese control inmenso sobre el ataque de la tecla que tanto fascinó a sus coetáneos, muestran su forma tan personal y efectiva de utilizar los pedales y evocan la atmósfera sugestiva inefable que generaba con su interpretación.

ELEMENTOS DE SU LENGUAJE MUSICAL

La pretensión de este trabajo es arrojar luz sobre una cuestión poco ahondada en la múltiple literatura musical y analítica dedicada a la vida y obra del compositor Claude Debussy. Por tanto, el presente epígrafe dedicado a los elementos de su lenguaje musical, tal y como reza el título, no tiene como fin sacar a colación la retahíla ya consabida del material musical con el que jugaba a la hora de componer, esto es, escalas exóticas, de tonos enteros, modos antiguos, quintas y octavas paralelas, etc. sino proponer una mirada enfocada un paso más allá de la mera utilización de tal o cual procedimiento, concretamente hacia el “oeste” por un lado y hacia la fructífera permeabilidad recíproca de las artes en el París *fin-de-siècle*.

Antes de entrar en detalles sobre los distintos aspectos que dan lugar al plural universo estético debussiano, es preciso citar algunas consideraciones previas. En primer lugar, parafrasear al propio compositor respecto a su idea de cuál debe ser el fin último del Arte: “el Arte es la más bella de las mentiras. Y aunque se intente incorporarle la vida con su apariencia cotidiana, hay que desear que siga siendo una gran mentira, so pena de convertirlo en algo utilitario, tan triste como una fábrica⁴²”. En defensa de esa “ficción” que debe, a su juicio, constituir el Arte, Debussy perpetró una dura crítica a la música descriptiva o programática, como la dedicada a la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven, nada menos. Esta crítica al programatismo se explica por el prácticamente nulo espacio que deja dicho procedimiento a la libertad de la imaginación y la evocación. Como alternativa opuesta a esta descripción o representación fiel de la realidad sensible el francés propone la “transposición sentimental⁴³” gracias a la cual Debussy es capaz de llegar a las recónditas profundidades de lo “ideal” y de superar las primarias barreras de la percepción “sensible”. Bajo este marco de pensamiento previo resulta esclarecedor el tratamiento que hace en su obra de los elementos que vamos a enumerar a continuación, los cuales conforman el ya más que citado ecléctico lenguaje musical del compositor que nos ocupa. Así, en sus obras de inspiración española no hay referencias técnicas evidentes al folclore nacional pero sin embargo Debussy es capaz de captar las sutilezas del carácter de dicha música. Ocurre lo mismo con el resto de influencias recibidas.

⁴² Claude DEBUSSY: op cit., p. 62.

⁴³ Íbidem. p. 87.

Todas traspasan la representación fiel de la fuente original (Japón, España, India, L'Art Nouveau, etc.) y muestran la esencia misma de su naturaleza, perfectamente amoldadas a la expresión propia del genio francés.

La idea de “arabesco” – L'Art Nouveau

“En esa época [la de Bach] florecía el *adorable arabesco* y la música participaba también de las leyes de la belleza inscritas en el movimiento total de la naturaleza⁴⁴”.

Esta cita es especialmente reveladora en cuanto a la importancia que otorgaba Debussy a la figura ornamental del *arabesco*. Este concepto constituye en sí mismo la esencia de la estética debussysta ya que contiene los rasgos fundamentales que, en opinión del compositor, caracterizan al hecho artístico musical. Según Maurice J.E. Brown, el *arabesco*

“es un término aparentemente introducido durante la conquista árabe de España, primero aplicado a la arquitectura y pintura para describir un friso cuyas elaboraciones plagadas de florituras tienen su homólogo en la ornamentación musical. En música este término tiene tres posibles acepciones: la decoración contrapuntística de un tema básico; la elaboración de un motivo mediante grupetos o figuras de escalas, lo que fue la técnica básica de variación temática del siglo XIX; y por último, un rápido cambio de series armónicas que decoran un punto en el transcurso de una composición⁴⁵”.

Por otro lado, el arabesco está íntimamente ligado con la relación entre Arte y Naturaleza que Debussy tanto aprecia (y que se evidencia en multitud de sus obras cuya temática se centra en elementos de la misma), ya que esa silueta libre, ondulada y caracolada está presente en la morfología de cualquier elemento representativo de la naturaleza. Otra de las razones por las que Debussy estimaba tanto esta concepción figurativa es que el arabesco no obedece a estructuras y formas preestablecidas por los regios y jerárquicos dictámenes propios de la tradición musical anterior, sino que fluye libremente generando una atmósfera óptima para la evocación y sugestión, algo que era inviable mediante los procedimientos románticos de desarrollo temático. Además, para

⁴⁴ Claude DEBUSSY: op cit., p. 61.

⁴⁵ VV. AA.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. I, ed. Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, 1980, p. 794-795.

él esta idea de arabesco era la “base de todas las formas de arte⁴⁶” y como tal, no resulta completamente original sino que ya hay ejemplos en la música de los grandes maestros del pasado:

“Los primitivos, Palestrina, Vitoria, Orlando di Lasso, etc. utilizaron este divino *arabesco*. Encontraron su principio en el canto gregoriano y apuntalaron los frágiles almocárabes con resistentes contrapuntos. Bach, retomando el arabesco, lo hizo más flexible, más fluido y, a pesar de la severa disciplina que este maestro imponía a la Belleza, pudo moverse con esa libre fantasía, siempre renovada, que todavía asombra en nuestra época⁴⁷”.

En su obra son múltiples los ejemplos de la presencia de ese “arabesco”, como la misma obra objeto de este estudio, *Pagodas*, pero quizá son sus composiciones de juventud *Deux Arabesques*, el ejemplo más evidente de la importancia que otorgaba a este “gesto” musical de matiz fundamentalmente decorativo. El resultado artístico de la utilización de dicho gesto trasciende las sólidas estructuras tradicionales caracterizadas por la *direccionalidad* y se convierte en *suspensión* ornamental.

En cuanto a la relación con la corriente artística de L’Art Nouveau, hay testimonios de la simpatía que sentía Debussy hacia dicha corriente. Así por ejemplo, su amigo Pierre Louÿs describía el piso en el que el compositor vivía en la calle Cardinet como “tu guarida Art Nouveau⁴⁸”. A grandes rasgos, esta nueva tendencia basaba buena parte de sus característicos diseños en formas propias de la naturaleza, en especial de las formas curvas que muestran las plantas de la vid. Para Lockspeiser

“existen multitud de evidencias que muestran que la sensibilidad musical y artística de Debussy en este punto era un reflejo de las teorías del movimiento de L’Art Nouveau. Su concepción de la melodía como *arabesco* era la correspondencia musical de dichas teorías⁴⁹”.

⁴⁶ Claude DEBUSSY: op. cit., p. 33-34.

⁴⁷ *Íbidem*. p. 34.

⁴⁸ Edward LOCKSPEISER: op. cit., vol. I, p. 119.

⁴⁹ *Íbidem*. p. 118.

Esta nueva tendencia fue difundida sobre todo por Siegfried Bing, quien también dedicó sus esfuerzos a dar a conocer el arte procedente de los países orientales. L'Art Nouveau pretendía romper con las bases de la tradición artística histórica y para tal fin, se apoyaba en principios muy simples: la utilización de motivos abstractos inspirados en formas de la naturaleza o de formas de arte oriental, la primacía de la pureza de las líneas y el interés en trabajar con materiales poco habituales tales como el metal, la madera, el gres o la tierra⁵⁰. Además, una de sus pretensiones era crear obras de arte con utilidad en la vida “real”, como todo tipo de mobiliario y otros objetos cotidianos.

En el manifiesto de apertura de la exposición que Siegfried Bing organizó en 1895 en el número 22 de la *rue de Provence* en París se cita una frase gracias a la cual podemos acercarnos sin temor a equivocarnos a Claude Debussy al espíritu del movimiento Art Nouveau: “L'Art Nouveau incluye todas aquellas manifestaciones artísticas, sin exclusión de categorías ni preferencias de escuela, las cuales rompan su relación con el pasado y creen obras marcadas con un sentimiento netamente personal⁵¹”. Por tanto, el paralelismo implícito entre dicha corriente y la intención del compositor reside en la figura de Debussy como “renovador” de la estética musical francesa en tanto creador de un lenguaje nuevo y, al tiempo, defensor de una tradición nacional auténtica.

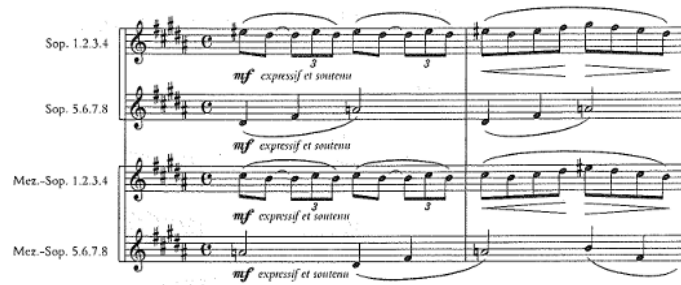
Con la intención de aclarar la polifacética noción de “arabesco” en la música de Debussy, vamos a citar algunos ejemplos. En primer lugar, citar la pieza que, según Jean-Michel Nectaux, “es la más cercana a L'Art Nouveau por su escritura, temática y concepción general⁵²”: *Sirènes*, el tercer de los *Nocturnes* para orquesta. En esta obra encontramos el contorno del arabesco en las voces femeninas, en su voluptuoso y encantador canto:

⁵⁰ Consultar Anexo II en el que se recogen algunas imágenes de manifestaciones artísticas pertenecientes a L'Art Nouveau.

⁵¹ Gabriel P. WEISBERG: *Art Nouveau Bing. Paris style 1900*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1986, p. 91.

⁵² Jean-Michel NECTAUX: op. cit., p. 139.

Sirènes (Trois Nocturnes pour orchestre, III)



Otro de los ejemplos reveladores de la presencia del arabesco en la obra de Debussy es el comienzo de *L'Isle joyeuse*, obra en la que el compositor se sirve de dicha figura en cuanto su valor ornamental visual, plástico y no en el sentido de la “ornamentación” musical:

L'Isle joyeuse



En la misma línea del puro valor ornamental del dibujo que genera la música está el siguiente fragmento de la primera pieza del segundo volumen de *Images* para piano, *Cloches à travers les feuilles*:

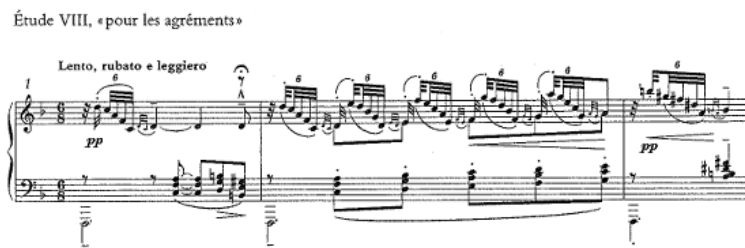
Cloches à travers les feuilles (Images pour piano, II/1)



Por último, citar otro tipo de arabesco que según Françoise Gervais en su artículo *La Notion d'arabesque chez Debussy*⁵³, tiene un perfil más lineal y los sonidos que lo forman realizan una progresión por grados conjuntos. Uno de los ejemplos que

⁵³ François GERVAIS: “La Notion d'arabesque chez Debussy”, *Revue Musicale*, nº 241, 1958, p. 10.

mejor ilustra este arabesco *lineal* es el comienzo del séptimo estudio, *Pour les agréments*:



Con todo, es evidente que tanto la noción de arabesco como el ideario estético propio de L'Art Nouveau están presentes en el planteamiento estético y actitud artística del compositor (ruptura, tradición auténtica, búsqueda de una “nueva música”, etc.) así como en multitud de ejemplos de su obra, lo que no hace sino confirmar la postura tolerante y abierta característica del compositor en cuanto a empaparse de otras artes e influencias y de enriquecer el ya de por sí plural y variado lenguaje musical del mismo.

La naturaleza

“La música es una matemática misteriosa cuyos elementos participan del Infinito. Es responsable del movimiento de las aguas, del juego de curvas que describen las brisas cambiantes, ¡nada es más musical que una puesta de Sol! Para quien sepa mirar con atención, es la más bella lección de desarrollo escrita en ese libro tan frecuentado por los músicos, quiero decir: la Naturaleza...⁵⁴”.

Es evidente, por tanto, la conexión que para Debussy existía entre la música y la naturaleza. Como ya hemos expuesto, esta relación se hace patente en muchos de los títulos de sus obras (*Ce qu'a vu le vent d'ouest*, *Des pas sur le neige*, *Jardins sous la pluie*, *Reflets dans l'eau*, *Les collines d'Anacapri*, etc.) y también en el protagonismo que le es otorgado en sus escritos. Así por ejemplo, Debussy expone que “la colaboración misteriosa de las ráfagas de aire, del movimiento de las hojas y del perfume de las flores se haría realidad y la música agruparía a todos estos elementos en un conjunto tan natural que parecería participar de cada uno de ellos...⁵⁵”; o establece una original analogía al imaginar

⁵⁴ Claude DEBUSSY: op. cit., p. 156.

⁵⁵ Íbidem. p. 69.

a los árboles como “tubos de un órgano universal⁵⁶”. A esta conexión entre música y naturaleza se refiere Anne Roubet con el término “cosmogonía sonora⁵⁷”.

Caroline Potter se refiere a la “idealización de la naturaleza” en Debussy como reacción al estilo de vida de la “civilización moderna”, la cual había desarrollado su hábitat fuera del seno de la naturaleza, hecho que suponía la pérdida del “paraíso perdido”. Por tanto, de ese “malestar hacia el presente” surge la devota admiración de Debussy por la música antigua o las manifestaciones artísticas no adscritas a la tradición occidental, todas ellas alejadas del presente en el tiempo y el espacio⁵⁸.

La citada animadversión que sentía Debussy por la representación fiel de la realidad frente al atractivo que encontraba en la búsqueda de correspondencias es el motivo por el cual el compositor basa su acercamiento a la naturaleza a través de dichas correspondencias, que como tales no esclarecen al completo el sentido que encierran, lo que produce un halo de misterio a su alrededor. Este misterio generado era la herramienta perfecta para “sugerir” y no “afirmar”, “plantear” sin “resolver”, algo absolutamente propio del movimiento simbolista además de pieza clave en el complejo y colorido “rompecabezas” que supone el lenguaje musical debussiano.

Japonismo

Esta tendencia (de la que ya hemos citado la definición de Hartman en el apartado de contextualización) surge con fuerza tras las exposiciones universales de Londres (1862) y París (1867, 1878 y 1889). Coleccionistas, críticos de arte y escritores tales como Philippe Burty, quien en 1872 acuñó el término, Émile Guimet o Émile Zola fueron los primeros entusiastas de todo tipo de objetos procedentes de Japón. Pero al poco tiempo todo tipo de artistas, aunque en mayor medida los pintores impresionistas,

⁵⁶ Claude DEBUSSY: op. cit., p. 69.

⁵⁷ Anne ROUBET: “Debussy et le mythe. Affinités et ambivalences”, en *Claude Debussy. Jeux de Formes*, ed. Maxime Joos, Éditions Rue d’Ulm, París, 2004.

⁵⁸ Caroline POTTER: “Debussy and nature” en *The Cambridge companion to Debussy*, ed. Simon Trezise, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, p. 138-139.

se adhirieron al fenómeno: Monet, Whistler, Gauguin, etc. estudiaron desde la más absoluta admiración la estética característica de, sobre todo, las *estampas japonesas*.

Uno de los más importantes difusores de esta nueva moda artística fue Louis Gonse al crear la galería de arte *Georges Petit* en 1883, la cual contaba con una notoria exposición japonesa formada por algo más de tres mil piezas, además de haber escrito una importante monografía sobre el tema⁵⁹. Siegfried Bing, por su parte, entre 1888 y 1891 editó la revista *Le Japon Artistique*, publicación que contaba con reproducciones en color, muy atractivas para la época. Por otro lado, los quince volúmenes de *Manga* de Hokusai fueron reimpresos en Japón e importados a Europa, lo cual sirvió de fuente iconográfica para numerosos artistas de la época. Tal fue el impacto y la difusión que, en poquísimos tiempo, tuvo el arte procedente de Japón en el *fin-de-siècle* francés. Para describir en rasgos generales sus características, reproducir aquí las palabras de Nectaux:

“El arte japonés, basado en líneas delicadas inspiradas en la naturaleza, constituye un ejemplo perfecto de sugestión, incluso de abstracción: no muestra valores humanos inteligibles a simple vista. Además, se revela como una de las fuentes esenciales de inspiración de L’Art Nouveau: el concepto de arabesco les conecta estrechamente así como la perspectiva plana y la ausencia de sombra⁶⁰”.

Vemos aquí de nuevo otro ejemplo de las múltiples correspondencias entre las distintas corrientes y manifestaciones artísticas propias de esta época. En cualquier caso, esta estética cautivó desde el primer momento a Debussy. Ya en sus años en Roma mostró interés hacia este tipo de objetos, como ya se ha expuesto en el apartado dedicado al compositor. Pero en su madurez la adquisición de estampas, rollos, vasijas y todo tipo de elementos es llevada a cabo con verdadera fascinación. De hecho, por lo general llamaba la atención el contraste entre sus preciadas y delicadas antigüedades artísticas y el más que modesto mobiliario “funcional” con el que contaba en su apartamento.

⁵⁹ Louis GONSE: *L’Art Japonaise*, Société Française d’éditions d’art, París, 1886.

⁶⁰ Jean-Michel NECTAUX: op. cit., p. 187.

Por tanto, la influencia más evidente de este fenómeno artístico y social del *Japonismo* en la obra de Claude Debussy la encontramos en lo referente a la claridad de líneas, el estatismo armónico derivado de la ausencia de perspectiva pictórica, la naturaleza como fuente de inspiración y la no representación “fiel” en favor de la sugestión y evocación.

Triángulo pintura-música-poesía

Son múltiples las referencias que existen en cuanto a la relación de Debussy con otro tipo de manifestaciones artísticas. Contaba entre sus más íntimos amigos a figuras literarias de primer nivel tales como Verlaine o Mallarmé además de algunos pintores como Odilon Redon, con quien mantuvo una fructífera relación. Por otro lado, era buen conocedor de la obra de otros pintores contemporáneos o ligeramente anteriores, tales como Whistler o Turner.

En su obra podemos apreciar de forma clara la influencia que estas artes ejercieron sobre él. Ya entre sus primeras composiciones, canciones basadas en poemas de Musset, Girod o Banville, entre muchos otros, vemos su interés hacia los textos. En la década de los ochenta, del mismo modo, escribe un cierto número de canciones basadas en textos de Verlaine, de cuya obra se sirvió también para componer sus *Fêtes Galantes*, así como el poema lírico *La Damselle Élué* inspirado por el poema de Rossetti (traducido al francés por Sarrazín⁶¹), siendo estos sólo varios de los numerosísimos ejemplos. Su primera composición basada en un texto de Mallarmé, la melodía *Apparition*, fue el paso previo a lo que sería una de las colaboraciones más fructíferas entre artistas de la época: el *Prélude a l'après-midi d'un faune*. No sólo se aúnan aquí el texto de Mallarmé y la música de Debussy sino que años después Nijinsky lo llevaría al ballet. Otro de los grandes logros del compositor en cuanto a incluir textos en su obra fue el drama lírico *Pelléas et Mélisande*, basado en el texto homónimo de Maurice Maeterlinck.

Otro tipo de influencias, las pictóricas, están presentes igualmente en el legado pianístico del compositor. Así por ejemplo, *L'Isle joyeuse* está inspirada en el cuadro de Watteau *L'Embarquement pour Cythère*, los *Nocturnos* para orquesta tienen como

⁶¹ François LESURE: op. cit., 1977.

posible fuente de inspiración la obra de Whistler⁶² y la portada de *The Children's Corner*⁶³ recuerda al imaginario casi surrealista de Redon del que se sirvió como inspiración en varias ocasiones para decorar él mismo la primera página de las ediciones de algunas de sus obras, como es el caso, portada cuya estética trae a la memoria concretamente algunos de los “noirs” de Redon.⁶⁴ A modo de anécdota, Ricardo Viñes describe en su diario íntimo una escena que evidencia la influencia de la pintura sobre la música de Debussy:

“Fui a casa de Debussy y de nuevo me hizo escuchar sus últimas piezas, *Pour le piano*, de las que me enviará una copia a final de mes. ¡Qué casualidad, le dije que sus piezas me recordaban a cuadros de Turner y me respondió que, precisamente, antes de componerlas había pasado largos ratos en la sala Turner de Londres!⁶⁵”.

En cualquier caso, las conexiones con la pintura y la literatura son claras y evidentes. Por último, baste citar la importancia otorgada por Debussy a los textos de Baudelaire, concretamente los poemas *Las Flores del mal*, uno de los cuales fue utilizado por Debussy en la composición del cuarto preludio del primer volumen.

Música India

De todas las influencias presentes en el lenguaje de Debussy es la de esta música quizá la más difícil de establecer con exactitud. El comienzo de su interés hacia ella está marcado por su amistad con personajes como Laloy, Segalen o Bailly. Los dos primeros realizaron largos viajes por Asia y Oceanía de los que trajeron consigo numerosos recuerdos, experiencias y souvenirs. Por su parte, en la Librería de Arte Independiente de París, lugar consagrado a la documentación sobre las prácticas del ocultismo y la

⁶² Consultar el Anexo III en el que aparecen el cuadro de Watteau y algunos de los nocturnos de Whistler.

⁶³ Sonsoles HERNÁNDEZ: *Un martes en casa de Mallarmé. Redon Debussy y Mallarmé encontrados*, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2010, p. 51.

⁶⁴ Consultar el Anexo IV en el que aparecen algunos de los “noirs” de Redon y la portada de *The Children's Corner* diseñada por Debussy.

⁶⁵ Henri GIL-MARCHEX: *Tres músicos franceses, Rameau, Berlioz, Debussy. Evocación de la vida artística de París en los siglos XVIII, XIX y XX*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1970, p. 137.

adivinación, fue donde entabló amistad con Edmond Bailly⁶⁶, gran conocedor de las tradiciones hindúes, editor y escritor de varios textos al respecto. Estos tres hombres permitirán a Debussy entrar en contacto con la filosofía musical hindú y escuchar descripciones (más o menos poéticas) de las características de la música que allí pudieron escuchar y, del mismo modo, le otorgarán otro tipo de “fuentes de inspiración” tales como textos búdicos, descripciones de los instrumentos típicos, etc. Pero quizá la definitiva influencia que recibió Debussy en cuanto a la música india fue la fructífera relación que mantuvo en los años anteriores a la Guerra con un grupo tradicional hindú liderado por el músico sufí Inayat Khan. Gracias a este grupo, además de presenciar en vivo y en directo un ejemplo de dicha manifestación musical, el compositor conoce la técnica de la *vina*, instrumento semejante a un laúd de grandes dimensiones procedente de la tradición carnática⁶⁷ india en el que la resonancia de los bordones se mantiene de forma sutil y continua sobre las fluctuaciones de la melodía.

Así, en su música es muy frecuente encontrar bajos estáticos complementados por la superposición de progresiones que rehúyen la dialéctica cadencial típica de la música occidental. Por otro lado, Debussy conocía bien el significado filosófico del término *raga*, definición que describe dicho término como un modo de sonidos que aparecen en un determinado orden y que constituye el medio por el cual el compositor “da color” al planteamiento tonal de la pieza (la palabra *raga* deriva del sánscrito “color”). Además, cada *raga* implica un determinado momento del día o de la noche, un determinado tipo de luz, etc.

Sobre el papel, en la obra de Debussy encontramos con frecuencia largos pasajes dominados por bajos estáticos sobre los cuales aparece un diseño melódico con cierto matiz improvisatorio, como en el comienzo de *Pagodas*, tal y como veremos en el posterior apartado dedicado a su estudio.

⁶⁶ Roy HOWAT: “La música india” en *Cahiers Debussy*, París, 1988-1989.

⁶⁷ La música carnática es la música clásica del sur de la India, diferente de la música indostaní. Su interpretación se basa en un raga, sistema que comprende la escala, la altura, la fórmula melódica, el carácter emocional, los melismas u otras prescripciones, y un tala, ciclos rítmicos temporales con secuencias repetidas. La interpretación suele tener una introducción libre, cuya función es interiorizar la sonoridad a modo de preludio que precede al raga, con el tala y sus ciclos.

También la utilización de los *raga* en su doble vertiente técnica y filosófica, es decir, en cuanto a la utilización de un determinado grupo de sonidos y a la ubicación de la obra en un determinado momento del día, todo ello relacionado con la más subjetiva acepción del término “color”; la incorporación evocadora del papel de los *tambura*, instrumento típico hindú cuyo fin es servir de sustento armónico al resto de partes de la música mediante la repetición constante (a modo de ostinato) de ciertos intervallos, generalmente de quintas u octavas, como en el comienzo de la imagen para piano del segundo volumen *Et la lune descend sur le temple qui fut*:



O el empleo reiterado de intervallos de segunda con la intención de evocar las técnicas de interpretación de los instrumentos de cuerda orientales, como la citada *vina* o el *sitar*, como ocurre en los primeros compases del preludio *Pasos sobre la nieve*:



Estas características son sólo algunas de las más evidentes en un análisis técnico de las composiciones de Debussy ya que dado su carácter tendente a lo simbólico, sugestivo y, en general, a toda manifestación sutil; los pequeños detalles, referencias y guiños a todo lo adscrito a la tradición musical hindú, si bien con toda probabilidad abarcan más aspectos, pueden llegar a pasar desapercibidos a un análisis tal.

El Gamelán Javanés

“El contrapunto de la música javanesa muestra tal complejidad que las obras de Palestrina no son más que un juego de niños en comparación. Y si lo escucha sin

prejuicios europeos, el encanto de esa “percusión”, uno se ve obligado a admitir que la nuestra es un ruido bárbaro propio de un circo ambulante...⁶⁸”.

El contacto que tuvo Debussy con el Gamelán de Java comenzó en la Exposición Universal de París de 1889. El *gamelán* no es sino el conjunto instrumental y musical más popular en Indonesia y recibe tal nombre fundamentalmente en Java y Malasia. Este conjunto puede estar formado desde un pequeño grupo de instrumentos hasta más de 75 entre los que encontramos instrumentos de cuerda, en ocasiones voz solista femenina o un coro mixto o masculino a los que generalmente acompaña una flauta y, sobre todo y de hecho lo que más llamó la atención de Debussy, una colorista variedad de instrumentos de percusión. Entre los más comunes destacan el *Saron*, que consiste en unas tablillas sobre una caja de resonancia que se toca con mazo de madera o hueso, y varios tipos de *Xilófonos de madera*, como el *Gender*, construido con láminas delgadas de bronce suspendidas por cuerdas sobre tubos de resonancia separados, o el *Bonnang*, un Gong abombado de bronce de tres tamaños que poseen nombres onomatopéyicos. Según la combinación de instrumentos utilizada en el Gamelán se distinguen dos estilos bien diferenciados: el *ruidoso*, realizado por los instrumentos de bronce, y el *suave*, en el que participa la flauta y los instrumentos de cuerda. En estos estilos y en adición a los instrumentos anteriormente citados podemos encontrar otros bien de hierro o bien de bambú. Esta presencia mayoritaria de instrumentos percusivos da origen a una música en la que el ritmo es el factor que cohesiona los elementos que la forman. Así, uno de los esquemas armónico-rítmicos más frecuentes en esta música era el contrapunto sincopado sobre un motivo melódico basado en la escala pentatónica. Y justamente este esquema es tal y como da comienzo *Pagodas*:



Por último, cabe citar un rasgo espiritual característico de esta formación el cual sin duda no pasó desapercibido al entendimiento de Debussy. En dicha formación es

⁶⁸ Claude DEBUSSY: op. cit., p. 229.

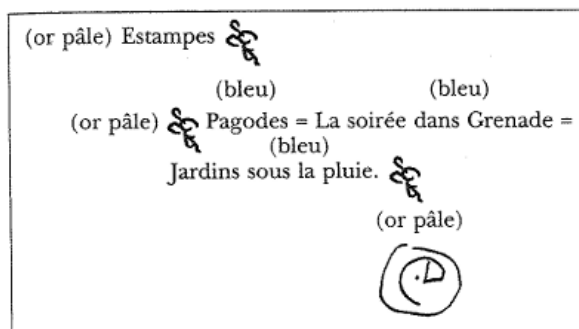
muy importante el aspecto comunal. De hecho, está sustentada en una sólida base democrática de manera que la música está integrada en la vida social y ritual de la comunidad, lo que difiere de pleno con la tradición musical de Occidente, marcadamente individualista.

Lo que sin duda más impactó a Debussy, amén de la particular gracia y elegancia de las bailarinas de Java, su singular maquillaje y sus lentos, casi imperceptibles movimientos y ese matiz cotidiano y social de la música, fue la cantidad de instrumentos de percusión tan peculiares propios de la tradición javanesa: todos eran muy distintos entre sí, los materiales con los que estaban contruidos, la morfología que presentaban y por supuesto el sonido que producían, lo cual generaba una riqueza tímbrica insospechada y desconcertante para el joven compositor. Así, aquella experiencia en la Exposición del 89 dejó una huella indeleble en su recuerdo, una huella que marcará de forma evidente muchas de sus composiciones venideras.

LAS ESTAMPAS

Estampes es un original y colorido tríptico compuesto en julio de 1903 y dedicado a Jacques-Émile Blanche, si bien *La soirée dans Grenade* estuvo originalmente dedicada a Pierre Louÿs. La primera edición fue, como la práctica totalidad de su obra, realizada por Durand en octubre de ese mismo año y, meses más tarde, en enero de 1904, Ricardo Viñes, a quien podríamos calificar del “pianista oficial” en los estrenos de Debussy, ejecutó la primera audición pública en la Sala Érard de la Sociedad Nacional de la Música en París.

La mencionada originalidad y colorido propios de esta obra, rasgos que le confieren su particular carácter, son el resultado de la intención del compositor de “evocar” ambientes lejanos. Debussy lleva a cabo esta evocación mediante la cuidadosa elección de las palabras del título, las sutilezas armónicas y las remembranzas presentes en cada una de las piezas en relación al lugar o situación que pretenden sugerir, hecho que queda perfectamente explicado en palabras del propio Debussy: “de las tres piezas de piano que he escrito me gustan sobre todo los títulos: *Pagodes*, *La Soirée dans Grenade*, *Jardins sous la pluie*. Cuando no se tiene los medios para pagarse los viajes hay que suplirlos con la imaginación⁶⁹”. La sutileza del compositor iba más allá de las palabras, ya que especificó del siguiente modo a su editor Jacques Durand⁷⁰ cómo y en qué color quería que aparecieran los títulos en la portada de la partitura:



⁶⁹ Carta a André Messager, 7 de septiembre de 1903 en François LESURE y Denis HERLIN: op. cit., p. 778.

⁷⁰ Carta a Jacques Durand, 27 de agosto de 1903 en Íbidem. p. 769.

Esta importancia al título como elemento sugestivo comienza en *Estampas*, obra a partir de la cual los títulos ambiguos, cuya intención será “orientar” al oyente hacia la intención expresiva del compositor pero con la suficiente sutileza como para dejar campo a la propia imaginación de quien escucha, serán uno de los rasgos característicos de las obras del francés. Además, esta obra inaugura una década en la producción de Debussy (1903-1913) en la que se pone de manifiesto una mayor atención a la sugerencia impresionista y a la transformación en sonido de la realidad visual, en este caso el estático y pacífico carácter de la música del Japón, el exotismo árabe y el fragor propios del sur de España y la estilizada recreación de una tormenta de verano sobre el telón de fondo originado por el carácter lírico y tierno de las melodías populares sobre las que se basa la tercera de las estampas, tal como expondremos más adelante.

Por otro lado, estas tres piezas son las primeras piedras en el camino que llevará a Debussy a explorar tres atmósferas sugestivas de crucial importancia en su producción pianística: oriente, el exotismo hispano-árabe y el agua. De este modo, podemos establecer ciertas conexiones entre estas obras y otras, ejemplos de cada uno de los citados elementos temáticos o evocadores, en su mayor parte posteriores a la composición de las *Estampas*.

Así, *Pagodas* junto con *Poissons d'Or* encuentran su origen en elementos característicos de la cultura oriental, si bien el carácter musical y los elementos presentes en la segunda sugieren una mayor cercanía a las obras basadas en figuraciones “acuáticas”. En cualquier caso, se han llegado a sugerir hasta siete posibles elementos “de inspiración” de esta obra⁷¹, entre los que encontramos una Estampa japonesa, motivo por el cual se puede establecer tal conexión entre ambas piezas. Otra de las piezas que muestran paralelismos con la obra objeto de estudio pertenece a la segunda serie de Imágenes: *Et la lune descend sur le temple qui fut*. Esta obra está basada en parte en la música de Java, del mismo modo que *Pagodas*, aunque en ella aparezcan esas referencias javanesas junto con otro tema inspirado en una melodía popular inglesa.

⁷¹ E. Robert SCHMITZ: *The piano works of Claude Debussy*, Dover Publications, Nueva York, 1966, pp. 113-114.

Por su parte, *La Soirée dans Grenade* cuenta con varios ejemplos cercanos en espíritu y temática dentro de la producción pianística de Debussy. En primer lugar citar la única obra anterior a la producción de las *Estampas* que guarda algún tipo de semejanza con las piezas que conforman el tríptico objeto de estudio, *Lindaraja*, escrita en 1901 para dos pianos. Esta composición es la primera que presenta elementos característicos de la música española, fundamentalmente ritmos concretos y ciertos tipos de intervalos. El otro ejemplo lo constituye el tercer preludio del segundo libro, *La Puerta del Vino*, cuyo título procede de una postal que Manuel de Falla envió desde Granada al compositor francés la cual mostraba una imagen de la Puerta del Vino⁷², una construcción perteneciente al conjunto de la Alhambra.

La última de las *Estampas*, *Jardins sous la pluie*, se adscribe a uno de los recursos más utilizados por la música del período impresionista: la imitación de fenómenos acuáticos. Entre las composiciones del francés son varias las obras que, en mayor o menor medida, guardan relación con el agua. En primer lugar, *L'isle joyeuse*, pieza inspirada, como ya se ha expuesto, por el cuadro *L'Embarquement pour Cythère* de Watteau, hecho que centra la temática principal de la obra musical en las referencias mitológicas presentes en el cuadro, concretamente en torno a la deidad de Venus. En cualquier caso, la obra presenta un tipo de escritura plagada de alusiones al vaivén característico del agua marina. Por su parte, la primera pieza de la primera serie de *Images*, *Reflets dans l'eau*, está inspirada del mismo modo en el agua, tal y como reza el título, pero en esta ocasión no es la intención de Debussy plasmar en la escritura el murmullo de las cascadas o el movimiento del oleaje sino captar las transformaciones de la luz al reflejarse sobre el agua. También en los *Préludes* encontramos un ejemplo relacionado con el agua: *Ondine*. El título hace referencia a las ninfas acuáticas de la mitología nórdica y la escritura, plagada de sutileza y de un refinado carácter, evoca sonoridades características del elemento líquido. Por último, *Pour remercier la pluie au matin*, el último de los *Six Épigraphe Antiques*, es la pieza que quizá guarda el mayor parecido con los *Jardins*, ya que del mismo modo que éstos recrea el golpeteo de la lluvia.

⁷² Consultar el Anexo V en el que aparece una fotografía de la Puerta del Vino de la Alhambra.

Cabe mencionar ciertos aspectos relativos a la composición y a las características musicales de las piezas que conforman este tríptico a modo de marco estético para encarar el posterior análisis compositivo de *Pagodas*, obra en la que ahondaremos en el siguiente epígrafe. Por tanto, la segunda de las piezas, *La Soirée dans Grenade*, cuya dedicatoria (como ya se ha citado) iba a ser en primer lugar para Pierre Louÿs debido a que relataba con frecuencia a Debussy sus viajes por el Sur de España⁷³, consiste en una habanera en la que están presentes de forma estilizada las fragancias, luces y sombras de las noches de España a tenor de una particular voluptuosidad. En relación a esta obra hay varios comentarios significativos de Manuel de Falla sobre la intención compositiva de Debussy, como el que se muestra a continuación: “porque él quería, sobre todo, [...] la evocación del embrujo de Andalucía⁷⁴”. Y sobre el resultado y acabado de la pieza, el que sigue: “Aquí es Andalucía la que se nos presenta: la verdad sin la autenticidad, podríamos decir, ya que no hay un solo compás tomado del folclore español y, no obstante, todo el trozo, hasta en sus menores detalles, hace sentir a España⁷⁵”. A estos colores hispano-árabes tan marcados se opone la delicada precisión de la escritura de *Jardins sous la pluie*, obra estructurada alrededor de dos canciones populares francesas: *Nous n’irons plus au bois* y la nana *Do, do, l’enfant do*. Esta obra cuanta con una primera versión dentro de las *Images Oubliées* la cual lleva la presente indicación: “Algunos aspectos de *Nous n’irons plus au bois*, porque hace un tiempo espantoso”, indicación que terminó por generar el fantástico resultado estético resultante de la explotación de la idea de “lluvia” junto con la luminosidad de la canción popular *Nous n’irons plus au bois* y la ternura e ingenuidad de la nana *Do, do, l’enfant do*. En cuanto a la alusión a unos “jardines” hay dos opiniones defendidas por Gaby Dupont y por Jacques-Émile Blanche respectivamente sobre qué lugar pudo inspirar a Debussy. La primera afirma que fue el jardín de Madeimoselle de la

⁷³ Paul ROBERTS: op. cit, 2008, p. 163.

⁷⁴ Manuel DE FALLA: “Claude Debussy y España” en *Revue Musicale*, París, Diciembre de 1920, p. 207.

⁷⁵ *Ibidem*. p. 208.

Rouvraye, en Orbec en 1895, mientras que Blanche apunta que fue en Auteuil en 1903 tras una gran tormenta⁷⁶.

Con todo, podemos afirmar que el tríptico formado por *Pagodas*, *La soirée dans Grenade* y *Jardins sous la pluie* muestra por vez primera muchas de las facetas características del lenguaje de madurez de Debussy, es decir, los títulos sugestivos; las asociaciones con conceptos tales como Oriente, el exotismo hispano-árabe o las referencias al elemento acuático; la unificación en colecciones de piezas breves; la cuidadosa elección del diseño de la portada y la representación estilizada que no fiel de la realidad. Por tanto, es clara su crucial importancia dentro del conjunto de composiciones pianísticas del autor. Así, una vez hemos ahondado en la estructura, relevancia e influencia del tríptico, pasemos a profundizar en la pieza con la que da comienzo, *Pagodas*.

⁷⁶ François LESURE: op. cit, 1977, p 105.

PAGODAS

La “pagoda” en cuanto a estructura arquitectónica se corresponde con una torre búdica que alberga las representaciones de la deidad y se deriva del *stupa* hindú, edificio que igualmente tenía como función dar cabida a las figuras sagradas. Su estructura proviene asimismo de estos *stupa* hindúes, fundamentalmente los múltiples pisos, siempre impares en total. Más adelante, los elementos hindúes desaparecerán y las pagodas se construirán siguiendo el canon chino de techos voladizos y vigas vidriadas, características por las cuales se conocen hoy en día las *pagodas*. Este canon generalizó una serie de aspectos de la edificación, como por ejemplo la base octogonal de la estructura y la fijación (con excepciones) de la cantidad de alturas que debía tener, un total de siete, ya no sólo un número impar cualquiera. El aspecto más importante pasa a ser la altura, la direccionalidad hacia el cielo, con lo que de alguna manera esta estructura elimina las paredes y multiplica los techos. Además, la curva con la que se definen sus ángulos implica siempre un aspecto elegante, vinculado con el factor espiritual derivado de su antecesor hindú.

Para empezar, de esta acepción arquitectónica del término “pagoda” como templo sagrado podemos deducir que su utilización como título impregna a la obra de un cierto matiz contemplativo o meditativo. Por otro lado, la referencia a dicha estructura inevitablemente transporta la mente del oyente, antes siquiera de escuchar el primer compás, a Oriente. Pero su música, como detallaremos a continuación, está plagada de elementos propios, característicos y genuinos de las manifestaciones musicales orientales, como los *raga* de la música india, la percusión tan característica del Gamelán de Java o la escala de tonos enteros tan popularmente asociada a la “música china”.

Como ya hemos expuesto en apartados anteriores, las *Estampas* suponen una primera muestra de la madurez compositiva de Debussy y marcan el inicio de su período más fructífero. Por tanto, el lenguaje evoluciona y el tratamiento del instrumento va mucho más lejos que hasta entonces. Así, según Mark DeVoto:

“Pagodas (entre otras) marca el comienzo de un estilo pianístico impresionista que huye de las frases regulares, los tempos regulares y los ritmos de danza de las obras tempranas y abandona el estilo digital o mecánico por otro rapsódico, completamente

libre a la hora de cambiar de tempo o textura, con mayor concentración sobre las dinámicas suaves, los arpeggios débilmente medidos y el uso simultáneo de registros agudos y graves⁷⁷.

La estructura formal de la obra se corresponde con un ABA en el que la reexposición es ligeramente diferente para enlazar con una gran coda basada, en su mayor parte, en elementos ya conocidos. Uno de los elementos presentes a lo largo de toda la pieza es una lenta progresión armónica del bajo que funciona como base estática sobre la que se desarrolla el arabesco motivico en primer plano. Los cambios armónicos se producen de forma gradual y concretamente en el pasaje del comienzo se suceden cada dos compases, coincidiendo así de forma exacta con la duración de todo ese motivo en arabesco, lo que genera una atmósfera velada, sin ángulos, íntimamente relacionada con el contrapunto rítmico y la sonoridad de la percusión del gamelán⁷⁸ así como con la morfología del diseño de arabesco propio de L'Art Nouveau:

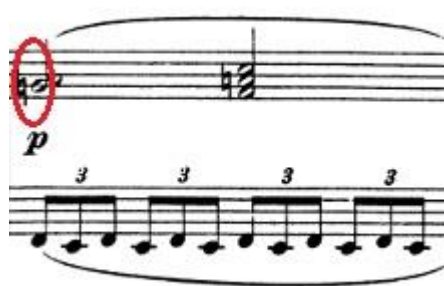
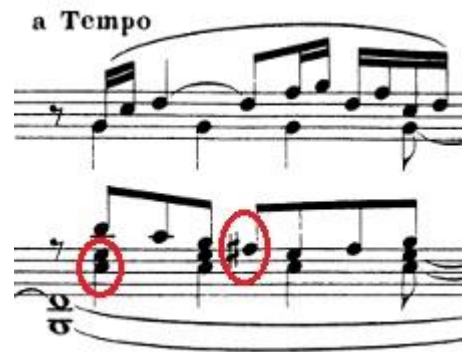
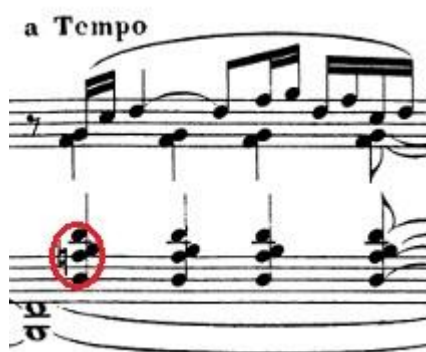
The image shows a musical score for piano, likely from Debussy's 'Arabesque' series. The score is in 4/4 time and includes markings for 'Modérément animé', 'PIANO', 'pp', 'm.d.', 'm.g.', 'Arabesco e intervalo de 2ª', 'Bajos percusivos', 'Escritura sincopada', 'a Tempo', and 'Rit.'. Red circles and boxes highlight specific rhythmic and harmonic elements, such as the 'Bajos percusivos' and the 'Arabesco e intervalo de 2ª'.

⁷⁷ Mark DEVOTO: "The Debussy sound: color, texture, gesture", *The Cambridge companion to Debussy*, ed. Simon Trezise, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, p. 185.

⁷⁸ Los instrumentos de percusión utilizados en toda la música del gamelán indonesio (principalmente metalófonos de bronce) no coinciden demasiado con la idea que un occidental tiene de lo "percusivo": se trata de instrumentos melódicos, de extensión bastante parecida entre sí, cuyas líneas componen planos tímbricamente diferentes en el marco de un mismo color dominante.

Ya desde el comienzo aparece como una constante en toda la obra el intervalo de segunda de forma sincopada, recurso que también extrapola Debussy a todo tipo de acordes, los cuales aparecen como un contrapunto sincopado a los motivos melódicos de cada sección. Dicho material temático están generalmente basado en un diseño pentatónico que aparece en obstinado retorno y que se encuentra fundido sobre las siguientes cinco notas: SI-DO#-RE#-FA#-SOL#.

Después del arranque pentatónico de la obra, el material melódico se desarrolla hacia sonoridades modales ajenas a la tradición javanesa mediante la introducción progresiva de notas que modifican el “color” o el carácter de toda esta primera sección, entendido ese “color” en el más poético significado del *raga* indio. En el siguiente ejemplo podremos ver cómo al motivo anteriormente citado incorpora las siguientes notas: LA-MI-LA#-SOL-MI#.



A lo largo de la obra se produce una continua alternancia que va más allá de la constante repetición del citado intervalo de segunda. Esta alternancia suele aparecer entre las notas RE-DO ya sea como tresillos o como acorde. Por último, en varios de los pasajes de esta obra podemos encontrar la repetición a modo de ostinato de diversos

elementos rítmicos que producen un cierto estatismo, tal y como se muestra en los siguientes ejemplos:

Alternancia RE-DO:



Ostinatos rítmicos:



Todas estas características, los bajos percusivos imitadores del Gamelán Javanés, el contrapunto rítmico producido por la gran cantidad de síncopas, la utilización de ciertos intervalos (sobre todo segundas, pero también quintas y octavas), la base melódica pentatónica de toda la pieza, la modificación colorista de la gama sonora que caracteriza a la obra (modificación muy cercana a los *raga* hindúes), la presencia de largas armonías y ostinatos rítmicos como elementos de gran estatismo y la flexibilidad que se desprende del motivo en arabesco recurrente a lo largo de la composición nos permiten demostrar que *Pagodas* está plagada de referencias técnicas a la música del mundo oriental, concretamente a los *ragas* de la música india y a la mayor parte de las características musicales del Gamelán de Java. Del mismo modo, no podemos afirmar que en el aspecto meramente técnico o compositivo haya constancia de elementos de la misma naturaleza pertenecientes al arte gráfico japonés, pero sí se evidencia una clara relación en cuanto a conceptos que trascienden la percepción inmediata, sensorial. Nos referimos al trasfondo “espiritual” o “simbólico” que desprenden ambas manifestaciones artísticas, la música mediante el uso del estatismo

armónico-rítmico y los grabados a través de la plasmación de imágenes estilizadas e idealizadas de la realidad cotidiana mediante la utilización de colores fríos contrastados, trazos muy finos y precisos y personajes en actitud, semblante y gesto reposado, gentil y en calma.

EL ARTE GRÁFICO JAPONÉS

La escuela colorista de “Ukiyo-e”

El término que da nombre a esta escuela, “Ukiyo-e”, significa “pintura del mundo ligero y transitorio⁷⁹”. Sus obras, a pesar de ser miradas con cierto desprecio por los críticos de arte más severos del Japón, son la manifestación del arte japonés más difundida y apreciada en el mundo Occidental, especialmente en el círculo artístico impresionista francés de finales del XIX. Por otro lado, la pintura de Ukiyo-e evidencia un fenómeno social acaecido a la sazón en el Período de Edo. La clase social de los mercaderes ganaba cada vez más influencia y el consiguiente bienestar económico propició la aparición del concepto de “ocio”, lo que desembocó en un interés hacia los placeres. Así, escenas propias de la vida ociosa y figuras femeninas son el tema que dio origen al nuevo arte pictórico. Precisamente, como comentábamos, ése es el significado de *ukiyo*: el mundo transitorio e intrascendente que refleja estos ambientes.

Cuando surgió esta escuela, en el siglo XVII, el nombre de Ukiyo-e se aplicaba a la referida escuela pictórica, pero posteriormente daba nombre a los grabados hechos en madera, técnica que terminó por encarnar la popularidad de dicha escuela en el mundo Occidental. De hecho, fue tan alta la demanda de obras Ukiyo-e que, al ser imposible realizar las numerosas copias requeridas, empezaron a hacerse grabados en madera que facilitaban la reproducción. Fue Hishikawa Moronobu (1618-1694) quien dio el crucial paso desde los biombos y *kakemono* a los grabados en madera, haciendo posible esa gran cantidad de reproducciones para satisfacer la altísima cantidad de encargos.

Las características técnicas de esta escuela fueron evolucionando con el paso del tiempo y las aportaciones de las figuras artísticas más relevantes. Al comienzo, eran comunes las líneas fuertes y colores relativamente simples pero poco después se instauraron dos de los rasgos constantes en la escuela de Ukiyo-e: el diseño abstracto, tan propio de la tradición japonesa, y el contrastante y variado colorido que presentan sus obras. Ese colorido se halla fundamentalmente en la representación de los *kimono* o

⁷⁹ Fernando G. GUTIÉRREZ: *Summa Artis, Historia General del Arte. Vol. XXI: El Arte del Japón*, Espasa Calpe, Madrid, 1979, p. 420.

trajes típicos japoneses con los que los artistas visten a las figuras protagonistas de sus obras, trajes que son representados con un gusto exquisito y un derroche de diseños diferentes. Además, era habitual representar a las figuras protagonistas con un leve alargamiento del rostro, lo que se corresponde con los cánones de belleza ideal característicos del Período de Edo.

En sus orígenes, Ukiyo-e se inspiraba en escenas populares de la vida cotidiana. En dichas obras se representaban figuras de gran tamaño las cuales solían aparecer idealizadas y dominando prácticamente solas la superficie del cuadro. Tales figuras, que empezaron a pintarse como tema casi único de las obras de Ukiyo-e, eran mujeres populares, conocidas y admiradas por todos, quienes en muchas ocasiones aparecían en el transcurso de escenas amorosas, lo que nunca había sido objeto de la pintura tradicional, a excepción de las obras que reproducen paisajes literarios. Otro tema de la pintura de Ukiyo-e de los siglos XVII y XVIII, cuyo máximo exponente fue Toshusai Shokarū, fueron los actores célebres del teatro *kabuki*. Shokarū realizaba primeros planos de actores de *kabuki* pintados bajo la estela de un cierto expresionismo, lo que daba como resultado un estilo muy personal. También en el siglo XVIII, de la mano del artista Suzuki Harunobu (1725-1770) aparece un mundo poético e idealizado, marcado por un cierto sentimentalismo, donde las figuras aparecen en conjuntos y bajo una atmósfera tranquila e íntima. Sólo cuando la escuela de pintura empezaba a mostrar cierta decadencia, a principios del XIX, debido al tratamiento de los mismos temas tan manidos y ya faltos de toda originalidad creadora, Hokusai e Hiroshige consiguieron reavivar su éxito con la fresca e innovadora propuesta de interpretación del paisaje que ofrecían sus obras.

Katsushika Hokusai (1760-1849) fue quizá el artista Ukiyo-e que más difusión y éxito cosechó tanto en Japón como más allá de sus fronteras. El tema de sus obras se reduce a las escenas populares de trabajadores y pescadores durante sus labores diarias y al paisaje, hecho que rompió de forma radical con lo que hasta ahora había consistido en la temática tradicional de la escuela. La que posiblemente sea la más aclamada de sus numerosísimas obras la constituye sus *Treinta y seis vistas del Monte Fuji*, obra que vio la luz en 1829. En ella, Hokusai representa de forma originalísima distintos paisajes dominados por la silueta del monte Fuji, por lo general mediante la superposición de grandes zonas de colores planos, lo que infunde a la obra un matiz abstracto. Además,

tiene un sentido muy personal de la perspectiva, algo que llamó especialmente la atención, como hemos visto, en sus admiradores impresionistas. En sus últimas obras, por ejemplo la citada colección de vistas del Fuji, mezcla referencias a la pintura de Occidente con la técnica japonesa del grabado en madera lo que da como resultado una pintura nueva, originalísima y muy estimada por los pintores del siglo XIX en Francia.

CORRESPONDENCIA ENTRE LAS ARTES

Ya a mediados del siglo XIX hay referencias a la idea de unificación de las artes o de interrelación de las mismas, con lo que era común que un escritor se viera influenciado por una composición o un músico influenciado por una pintura. Más adelante, con Wagner, se sientan las bases de la concepción de “la obra de arte total”, hecho propiciado por la necesidad común a todos los artistas de poner en arte (sea cual sea el lenguaje empleado) un mundo de sensaciones y de sentimientos que les es común. Así pues, este polifacético y multidisciplinar universo artístico será el punto de partida para el desarrollo de pintores, escritores y músicos en el París finisecular bajo el denominador común del impresionismo y el simbolismo.

Por otro lado, hay que tener en cuenta algunos conceptos y teorías que surgieron con fuerza en la época. En primer lugar, el concepto de Sinestesia, el cual consiste en la percepción de una determinada sensación mediante un sentido diferente al que la ha estimulado y, por tanto, una correspondencia sensorial entre dos sentidos diferentes. Y en segundo lugar, la teoría de las correspondencias⁸⁰ de Baudelaire, teoría que influenció de manera notable a los artistas venideros, puesto que supuso el germen de las nuevas corrientes estéticas. Dicha teoría promulga una concepción de la realidad basada en la analogía subyacente o simbólica de manera que sólo a través de los sentidos, o mejor dicho, de la correspondencia entre unos y otros (color, sonido, olor), se manifestaba físicamente esta concepción integradora de la realidad, la cual encontraba su mejor materialización en la condición multisensorial del hecho artístico. Estas correspondencias eran para Debussy el medio idóneo a través del cual establecer la relación entre la música y el resto de las artes. Dichas correspondencias entre el resultado musical y la realidad o naturaleza a la que hacen referencia se llevan a cabo en su obra mediante la sugerencia y la evocación y nunca de forma descriptiva. Según el propio Debussy: “Quería una libertad que la música atesora más que cualquier otro arte, al no

⁸⁰ La teoría de las correspondencias del poeta Baudelaire representa el fundamento de la estética simbolista, según la cual el mundo es un bosque de símbolos donde todo está relacionado estrechamente mediante afinidades misteriosas, siendo el artista el encargado de indagar en dichas relaciones analógicas creando nuevas atmósferas sugerentes y misteriosas.

limitarse a reproducir la naturaleza más o menos exactamente, sino las correspondencias misteriosas que existen entre Naturaleza e Imaginación⁸¹”.

Al margen de estas teorías y del interés por el concepto de obra de arte “total”, la música y las tendencias artísticas en general han estado en estrecha relación en todos y cada uno de los períodos de la historia, por lo que han compartido tanto temas como preceptos estéticos y filosóficos. Sin embargo, es la correspondencia establecida entre el impresionismo pictórico y el musical uno de los ejemplos más claros y llamativos. En las artes plásticas impresionistas, la piedra angular de la técnica y el fundamento teórico por el cual se regían era la luz y el color. Monet partió de la idea física de que el color no existe en sí, sino que es nuestra retina la que recompone los diferentes matices del espectro luminoso que llega a ella⁸². Por tanto, no se sirve de colores nítidos y bien diferenciados para elaborar las imágenes, sino que a través de pequeñas pinceladas de colores distintos crea formas muy poco definidas y apenas sin contorno para que sea el observador quien realice el trabajo de dar significado al conjunto. De este modo, la imagen que el artista pretende plasmar toma forma a medida que la mirada receptora se aleja más o menos del propio cuadro, momento en el que se produce la mezcla de todas esas pinceladas difusas.

Llevar esta práctica al terreno musical resulta menos complejo de lo que a primera vista puede parecer. La clave está en el planteamiento armónico. A diferencia de la tradición anterior, en la música impresionista predomina la ausencia prácticamente total de jerarquía a la hora de plasmar las relaciones entre los acordes. Éstos pasan a ser los homólogos de esas “pinceladas difusas”: lo verdaderamente importante es el “color” que cada acorde aporta al total, no la definición clara y precisa de cada uno en relación a los demás. Para ello, del mismo modo que la mirada otorga sentido a esos cuadros imprecisos, es nuestro oído quien se encarga de fundir todas estas contribuciones en nuestra propia concepción del hecho musical percibido.

⁸¹ Claude DEBUSSY: op. cit., p. 57.

⁸² Wolfgang DÖMLING: “La reunificación de las artes: apuntes sobre la historia de una idea”, *Quodlibet*, Vol. 37, Enero-Abril de 2007.

En paralelo a las correspondencias estéticas más relacionadas con la “artesanía” inherente a cualquier manifestación artística se encuentran las más puramente filosóficas, es decir, la búsqueda de expresar las mismas ideas o connotaciones a través de medios y técnicas muy distintos. Es en este ámbito donde podemos ubicar las relaciones entre corrientes tan dispares y alejadas en tiempo y espacio como son las distintas manifestaciones artísticas pictóricas, literarias y musicales de finales del XIX francesas y el arte japonés del Período de Edo, concretamente la escuela de Ukiyo-e. En particular Debussy, como ya hemos visto a lo largo de este trabajo, no se quedó atrás en cuanto a entusiasmo hacia estas piezas, piezas que coleccionaba, utilizaba como diseños de sus portadas (como es el caso de *La Mer*) o simplemente resultaban elementos de inspiración para la composición. La razón fundamental por la que tanto Debussy como otros artistas, principalmente los pintores impresionistas, se fijaron en este tipo de objetos reside en su trasfondo espiritual, o mejor dicho, en la ausencia de un trasfondo inteligible a simple vista. Este contenido bien espiritual o bien filosófico emanaba de las obras mediante recursos tales como la sugestión o la alusión implícita de todo tipo de valores humanos. Es exactamente éste el eje sobre el que se articula toda esta “gran ola” japonesa presente en las obras de los más grandes artistas del París *fin-de-siècle*.

REALIZACIÓN DEL CUESTIONARIO

La idea de plantear el cuestionario como herramienta clave para la investigación surge debido a la intención de averiguar qué grado de relación perciben la mayor cantidad de individuos de todo tipo de características personales y profesionales entre las estampas de Hokusai, elegido como representante del amplio concepto de “arte japonés”, y *Pagodas* de Claude Debussy. Además, esta herramienta de investigación permite, en mayor medida aunque no de manera total, trascender la mera hermenéutica del investigador y su propia opinión o percepción dando lugar a una conclusión ampliamente fundamentada en el parecer de todos esos individuos encuestados. Por otro lado, el formato de la encuesta nos ha parecido que era el que mejor se adaptaba a la investigación ya que nos ha permitido recolectar un alto número de opiniones al llegar a una gran cantidad de personas quienes al realizar el cuestionario de forma anónima, se han sentido con toda probabilidad más libres a la hora de expresar sus ideas al respecto, se correspondan éstas o no a la línea argumental a la que el investigador puede dar a entender que prefiere.

Así pues, la encuesta está estructurada en cuatro grandes bloques: datos personales y formación, preferencias estéticas, preguntas generales y preguntas concretas. Hemos planteado esta organización en bloques en primer lugar para crear un perfil claro del encuestado y en segundo lugar con la intención de generar un proceso de “embudo” con las cuestiones hasta llegar al punto clave de todo este diseño experimental que no es sino la influencia, relación o complementariedad entre el vídeo propuesto y la encuesta adjunta. Por otro lado, creemos que esta estructuración permite llegar a conclusiones que abarcan campos más allá de la mera relación entre la obra y el arte gráfico japonés, tales como aspectos sociológicos o culturales. En las preguntas generales y concretas se han estructurado las respuestas en cinco opciones dispuestas en orden creciente de acuerdo con la pregunta. Se ha escogido el cinco como número de posibilidades porque creemos que es lo suficientemente amplio como para dar cabida a la suficiente cantidad de pareceres distintos.

En el primer bloque, datos personales, los individuos encuestados han tenido que responder preguntas relativas a edad, sexo, nivel de estudios académicos y formación musical. Por su parte, en el segundo de los bloques, preferencias estéticas, éstos han

tenido que comentar sus particulares gustos en cuanto a la música clásica y concretamente a la música del compositor Claude Debussy, además de redactar brevemente algún caso concreto en el que hayan percibido esas correspondencias mencionadas entre diversos medios de expresión artística. Con estos datos pretendemos establecer posteriores conexiones entre las opiniones que manifiesten y sus características personales, es decir, dilucidar hasta qué punto influyen aspectos como los estudios superiores, el grado de conocimientos musicales, la edad o la propia experiencia artística en la percepción de esa posible relación planteada como hipótesis fundamental del presente estudio entre *Pagodas* y las *Estampas* de Hokusai.

Los dos últimos grandes bloques, sin duda el corpus primordial de este cuestionario, se corresponden con las preguntas generales y las concretas. Aquéllas simplemente pretenden conocer la primera impresión del encuestado en cuanto a la relación que percibe entre el estímulo auditivo de la obra de Debussy y el visual producido por la secuencia de imágenes japonesas. De esta forma podemos extraer una primera conclusión general sobre dicha relación además de la valiosa información que nos permite recolectar el cuadro de texto en el que el individuo puede expresar o, mejor dicho, concretar el porqué de su elección anterior, algo que nos aporta una visión mucho más rica y más clara de las sensaciones que ha percibido. Por último, las preguntas concretas pretenden ir un poco más allá del taxativo “relación sí o no” que a priori pueden dar a entender las preguntas generales. Así, hemos creído oportuno establecer ciertas asociaciones inevitablemente personales entre distintos aspectos tanto de la música como de los grabados con el fin de averiguar qué grado de homogeneidad o disparidad hay en las opiniones de los encuestados y, en definitiva, qué nivel de relación encuentran entre ambas manifestaciones. Al final de este apartado hemos incluido asimismo un último cuadro de texto en el que los participantes en este diseño experimental han podido formular con mayor exactitud su propia visión u opinión de manera que de nuevo los resultados de las cuestiones se han visto en suma enriquecidos por estos pareceres, en su mayoría muy dispares en cuanto a naturaleza y eso a pesar de contar con numerosas respuestas realmente escuetas.

Los resultados esperados a modo de “hipótesis” en cuanto a la cuestión principal del trabajo, esa relación entre *Pagodas* y *Estampas* como medio expresivo elegido entre el amplio abanico de las manifestaciones artísticas japonesas, amén de los demás

apartados comentados pertenecientes a otros campos o sencillamente a otras preguntas, los hemos planteado en tres posibilidades distintas a la espera de poder enmarcar los resultados reales en una (o quizá en varias) de las enumeradas a continuación:

1. Un parecido geométrico puramente perceptivo entre los trazos de las *Estampas* y la morfología de la música sobre la partitura, es decir, una relación estrictamente mimética.
2. Una relación metafórica por la cual una estructura musical recuerda o se parece a un concepto o valor de algún modo trascendente, como un cierto grado de espiritualidad, serenidad o estatismo.
3. Una mimesis, menos tajante y sensorial que la citada en el primer caso, entre aspectos derivados de la herencia cultural, esto es, la asociación de ciertas cualidades de la música y de los grabados por el hecho de que tradicionalmente hemos aprendido que ciertas sonoridades y ciertos colores, trazos, escenas, etc. pertenecen a un tipo de cultura “oriental”.

Con todo, pasaremos a continuación a señalar y enumerar las conclusiones a las que hemos llegado tras el estudio pormenorizado de todas y cada una de las respuestas recibidas y así poder esclarecer cuál de estas hipótesis se corresponde con la realidad obtenida.

CONCLUSIONES

El presente estudio tiene dos vertientes conclusivas: por un lado las asociaciones extraídas del estudio de la partitura y por otro los resultados del cuestionario adjunto, conclusiones todas respaldadas por la gran primera parte de este estudio, cuyo carácter referencial o bibliográfico nos sirve como un gran “estado de la cuestión” previo a la elaboración de este texto final. Las citadas vertientes se encuentran encaminadas hacia la búsqueda de la posible relación entre las manifestaciones artísticas japonesas (concretamente con las *Estampas* de Hokusai) y la obra objeto de estudio, *Pagodas*. En cualquier caso, los datos obtenidos se corresponden con campos muy alejados entre sí, ya que uno se basa en el estudio técnico de la composición y el otro pertenece a un campo más próximo a la sociología y no tanto a un aspecto musical puramente técnico.

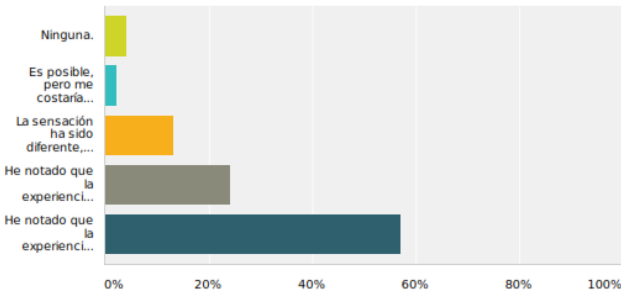
En cuanto a la primera de esas vertientes, el estudio de la partitura, podemos concluir que los elementos técnicos proceden en su mayoría de las tradiciones musicales indostánicas e indonesias respectivamente, esto es, la música procedente de la tradición carnática hindú y el gamelán javanés de Indonesia. Sin embargo, la relación con el arte japonés se manifiesta en el trasfondo expresivo de la pieza y la expresión de sentimientos, ideas o sensaciones mediante la evocación y la sugerencia, es decir, la afirmación no implícita del pensamiento creador. Estas dos facetas, el contenido subliminal y la sugestión como medio comunicativo, son elementos clave en la estética debussysta y a su vez, rasgos característicos de la obra de Hokusai quien, si bien su pretensión era captar lo “transitorio” o escenas rutinarias de la vida en el Japón, plasmaba en su obra la realidad bajo un prisma idealizado, prisma bajo el cual tenían cabida múltiples valores humanos o sencillamente conceptos implícitos relativos al carácter que emanaba la imagen. Un ejemplo de esta relación entre el arte japonés y el carácter que desprende *Pagodas* es la perfección que muestra aquel tipo de objetos artísticos. Tal como dice Hartman, “el arte japonés cuenta entre sus encantos con la sensación de la perfección. Es sin duda una de las causas de la atracción irresistible que el objeto japonés ha ejercido sobre el espíritu europeo⁸³”.

⁸³ Elwood HARTMAN: op. cit., p. 146.

Por otro lado, la segunda de las citadas vertientes conlleva una mayor cantidad de datos a valorar con anterioridad a redactar las presentes conclusiones. Por un lado hay que tener en cuenta que a la hora de realizar la encuesta la opinión del investigador ha quedado irremediabilmente reflejada en muchas de las cuestiones, como por ejemplo en lo relativo a las posibles similitudes entre la armonía y el estatismo o entre el tipo de trazo con el perfil melódico. Esto sin duda ha marcado el radio de opinión de los individuos encuestados, pero, a nuestro parecer, era algo en cierto grado inevitable. Una vez aclarado este punto, dichas conclusiones muestran diferentes perfiles: el que únicamente se ciñe a la relación entre la pieza propuesta y las *Estampas* que aparecen en el vídeo, el que muestra la comparación entre distintos aspectos técnicos de la música y de las imágenes secuenciadas así como el relativo al estudio sociológico planteado a posteriori para dilucidar qué grado de influencia ha tenido en las respuestas de los encuestados factores como el nivel de estudios musicales, la edad o las preferencias estéticas.

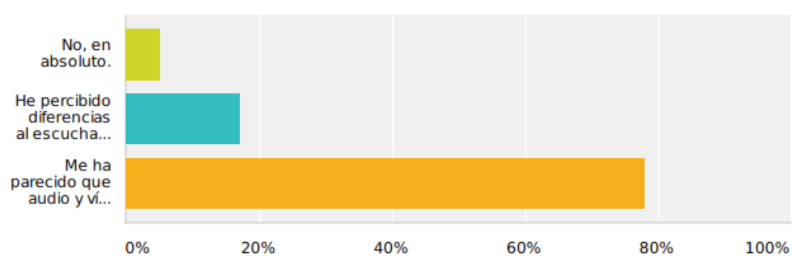
Los datos referidos a la relación o influencia entre *Pagodas* y las *Estampas* han sido extraídos de las preguntas relativas a las correspondencias discernidas entre ambas durante la visualización del vídeo propuesto, tras lo que cada individuo encuestado ha valorado las distintas cuestiones sobre ese grado de influencia y cuyos resultados gráficos se muestran a continuación:

- *A grandes rasgos, ¿ha percibido alguna diferencia entre escuchar la pieza sobre el fondo estático a escucharla sobre la secuencia de imágenes?*



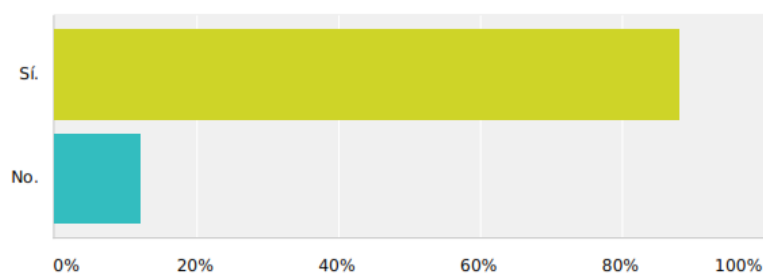
Opciones de respuesta	Respuestas
Ninguna.	4% 4
Es posible, pero me costaría afirmarlo sin dudar.	2% 2
La sensación ha sido diferente, pero sólo lo he notado visualmente.	13% 13
He notado que la experiencia auditiva fue diferente con la secuencia de imágenes, pero no sabría explicar por qué.	24% 24
He notado que la experiencia auditiva fue diferente con la secuencia de imágenes y sabría explicar por qué.	57,00% 57
Total	100

- ¿Le ha parecido que el audio y el vídeo estaban relacionados de algún modo, el que sea?



Opciones de respuesta	Respuestas	
No, en absoluto.	5%	5
He percibido diferencias al escuchar el audio con la secuencia de imágenes pero no sabría definir si audio y vídeo estaban relacionados.	17%	17
Me ha parecido que audio y vídeo estaban relacionados de algún modo.	78%	78
Total de encuestados: 100		

- Por último, ¿cree que la audición de *Pagodas de Debussy* se ve de alguna manera “complementada” por el visionado de la sucesión de imágenes de estampas de Hokusai?



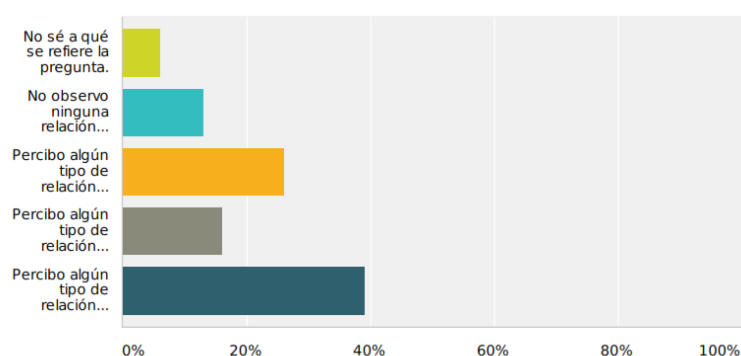
Opciones de respuesta	Respuestas	
Sí.	88%	88
No.	12%	12
Total		100

De estas tres gráficas podemos deducir que la gran mayoría de los encuestados ha observado al menos una relación (más o menos evidente) entre las imágenes y el audio. El factor que más duda ha generado, a tenor de los datos, es el tipo de relación o diferencia que han podido observar ya que si se estudia la primera de las gráficas recién expuestas podemos ver que un 24% de los participantes no sabrían explicar qué tipo de diferencia han advertido a la hora de visualizar las imágenes al tiempo que escuchaban

Pagodas frente a un 57% de encuestados que sí sabrían explicar qué tipo de diferencia fue la que percibieron. En cualquier caso, el 88% y el 78% de respuestas afirmativas de las siguientes dos gráficas revelan una conclusión clara: la gran mayoría de los encuestados encuentra una relación a simple vista entre la escucha de *Pagodas* y la visualización de la secuencia de imágenes de *Estampas* de Hokusai.

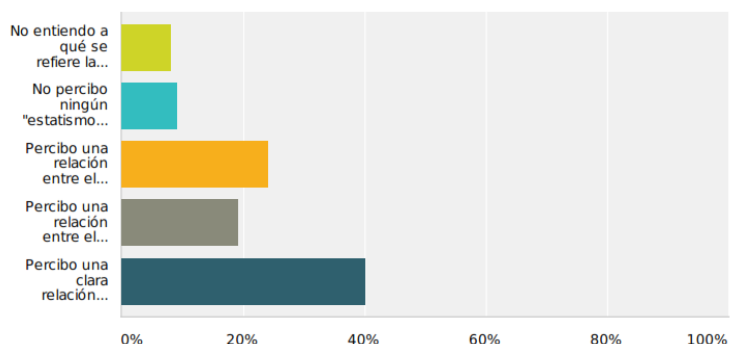
En cuanto al segundo de los perfiles conclusivos del presente estudio, el que se centra en la comparativa de rasgos técnicos pertenecientes tanto a la música como a las imágenes secuenciadas, han sido extraídos del bloque dedicado a las preguntas concretas, lo que podríamos denominar como la última fase del diseño en “embudo” de la encuesta. Las gráficas de dicho bloque se muestran a continuación, gráficas que posteriormente pasaremos a comentar:

- *¿Observa alguna relación entre los colores fríos de las estampas y las características armónicas y melódicas de la música?*



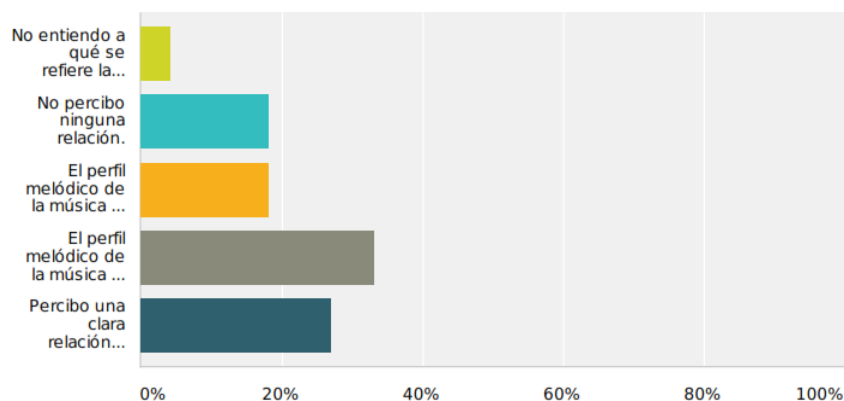
Opciones de respuesta	Respuestas
No sé a qué se refiere la pregunta.	6% 6
No observo ninguna relación entre los colores de las estampas y las armonías que escucho.	13% 13
Percibo algún tipo de relación entre lo que escucho y lo que veo, pero no sabría decir si la relación se da entre colores y armonías.	26% 26
Percibo algún tipo de relación entre lo que escucho y lo que veo, pero esta relación no se da entre colores y armonías.	16% 16
Percibo algún tipo de relación entre los colores fríos de las estampas y las armonías o melodías de la música.	39% 39
Total	100

- *A su parecer, ¿el estatismo armónico (fragmentos prolongados de la misma armonía) de la música se corresponde de algún modo con el carácter que desprenden las estampas?*



Opciones de respuesta	Respuestas	
No entiendo a qué se refiere la pregunta.	8%	8
No percibo ningún "estatismo armónico" en la música.	9%	9
Percibo una relación entre el carácter de la música y el carácter de las estampas, al margen de ese "estatismo".	24%	24
Percibo una relación entre el "estatismo armónico" y la imagen, pero no sabría explicar por qué.	19%	19
Percibo una clara relación entre el "estatismo armónico" y el carácter que desprenden las estampas.	40%	40
Total		100

- *¿Tiene para usted alguna relación el gesto o perfil melódico de la música con el trazo fino y definido de las estampas?*



Opciones de respuesta	Respuestas	
No entiendo a qué se refiere la pregunta.	4%	4
No percibo ninguna relación.	18%	18
El perfil melódico de la música me sugiere una relación con las estampas, pero no sabría definir qué tipo de relación.	18%	18
El perfil melódico de la música me sugiere una relación con las estampas, pero no con el tipo de trazo.	33%	33
Percibo una clara relación entre el perfil melódico de la música y el trazo fino y definido de las estampas.	27%	27
Total		100

Como se observa a primera vista, estas preguntas ofrecen unos resultados mucho más variados que las expuestas anteriormente. A pesar de ya haberlo citado en reiteradas ocasiones, es preciso volver a reincidir en que las preguntas que vamos a valorar a continuación son las que más influidas están por la opinión o parecer del investigador, ya que de alguna manera hemos marcado el camino de las posibles respuestas de los participantes con la acotación de las hipotéticas relaciones entre música e imágenes. En cualquier caso, la primera de estas preguntas, referida a la relación entre los colores fríos y las armonías o melodías, podemos observar que sólo un 13% no ha percibido ningún tipo de relación entre dichos aspectos, a nuestro juicio el dato más esclarecedor. La mayoría de las respuestas se han repartido entre las tres opciones de relación: existe tal correspondencia entre imágenes y audio pero no sabría decir entre qué aspectos, existe tal correspondencia pero no se da entre armonías y colores y por último, existe tal correspondencia y ocurre entre los citados factores. La gran mayoría, 26% dudosos y 39% firmes en que esa relación aparece entre los aspectos sugeridos, no niega que estos aspectos estén relacionados, sólo un 16% lo hace. En la siguiente pregunta, la cual expone la posible relación entre el carácter de las estampas y el estatismo armónico de la pieza, el peso fuerte (40%) se lo lleva la respuesta afirmativa y con posibilidad de explicar tal postura. El 24%, sin embargo, ha respondido que efectivamente encuentra relación entre el carácter de las *Estampas* y la música, pero al margen completamente del estatismo armónico propuesto por el investigador. Finalmente, un 19% ha opinado que sí encuentra relación entre el carácter y el estatismo armónico, pero a diferencia de aquel 40% no podrían explicar el porqué de su elección. Para terminar con este apartado de preguntas generales, comentar la última de las aquí mostradas, referida a la posible relación entre el perfil melódico de la música y el trazo fino de los grabados. Esta cuestión es sin duda la que más controversia ha generado, ya que a diferencia de las anteriores no se observa una clara superioridad de ninguna de las posibles respuestas. Con un 18% de respuestas encontramos dos de las posibles opciones: la negación de cualquier tipo de relación entre los factores sugeridos y la aceptación de una posible relación pero sin poder definir entre qué aspectos ocurre. Esto permite entrever que quizá el planteamiento de la pregunta es en demasía concreto o subjetivo y que la gran mayoría de los encuestados no lo ha podido ratificar. De hecho, un 33% ha afirmado que el perfil melódico de la música se asemeja en cierto modo con

las estampas, pero no con el trazo definido de las mismas. Sólo un 27% ha dilucidado una semejanza clara entre estas dos facetas de ambos medios artísticos.

Por tanto, podemos afirmar que hay una relación entre ciertos aspectos técnicos en la percepción simultánea de ambas manifestaciones artísticas, si bien no de forma tan evidente o rotunda como ocurrió con las preguntas más generales, las dirigidas a averiguar si los encuestados encontraban alguna relación entre *Pagodas* y la secuencia de imágenes de las *Estampas*. Esto puede ser debido a la excesiva subjetividad con la que han sido planteadas las cuestiones, subjetividad que estimamos inevitable a la hora de marcar o escoger ciertos aspectos propios de ambas manifestaciones artísticas susceptibles de ser comparados entre sí.

Para proseguir, pasar a comentar el tercero de los perfiles conclusivos anteriormente expuestos, el relativo al estudio sociológico. Antes de elaborar las conclusiones asociadas a este marco, vamos a definir qué tipo de individuos han participado en la encuesta. Nos referimos a los datos más generales, esto es: edad, sexo, estudios y formación musical. En cuanto al primer parámetro, la edad, la mayoría de los participantes se encuentran en la franja comprendida entre los 20 y los 35 años, concretamente un 64%. El segundo de ellos, el sexo, no muestra apenas diferencia ya que hay un porcentaje casi idéntico de participación femenina (51%) y masculina (49%). Lo mismo ocurre en cuanto a los estudios, ya que la práctica totalidad, 84%, ha cursado estudios superiores. Sin embargo, es el último de los parámetros, el relativo a la formación musical, el que muestra más disparidades y es sin duda el elemento clave para llevar a cabo la interpretación de las respuestas más centradas en la relación o correspondencia entre los dos medios artísticos propuestos. Así pues, entre los participantes en la encuesta un 39% tiene el título superior de música frente a un 23% que nunca ha realizado ningún estudio, ya sea reglado o no, relativo a las enseñanzas musicales. Muy cerca se encuentra la cantidad de encuestados que tiene el título profesional de música, un 22%. Ya más alejados, con un 10%, están aquellos que han realizado algún curso oficial en el conservatorio y por último, un simbólico 6% de participantes que en alguna ocasión han tenido un acercamiento amateur a la práctica musical. Una vez presentado el perfil personal de los individuos participantes en la encuesta, vamos a pasar a elaborar conclusiones entre estos datos y las respuestas libres.

Tras haber leído e interpretado las contestaciones dadas a las preguntas que presentan un cuadro de texto libre podemos extraer varias conclusiones. En primer lugar, como acabamos de prever, el factor personal que más ha influido en el tipo de respuestas obtenidas ha sido sin lugar a dudas la formación musical. Por otro lado, aspectos como el tipo de música que acostumbran a escuchar o la edad apenas han influido, si bien ésta ha marcado una cierta diferencia en algunas de las respuestas en cuanto a la seriedad y formalidad en el texto escrito. Por tanto, vamos a profundizar en las diferencias denotadas por el mayor o menor grado de educación musical. En rasgos generales, las respuestas de los participantes que poseen estudios musicales superiores están muy documentadas, muestran un conocimiento artístico teórico elevado (un ejemplo es la mención del Gamelán Javanés o las escalas pentatónicas), valoran más la abstracción pura al margen de las imágenes, citan ejemplos alejados de los tópicos, hacen un mayor número de asociaciones entre la música y ciertas características de las estampas como los colores, la sincronía del cambio de imagen con cambios armónicos, “olas que rompen” con crescendos en la música, etc. y por último algunos manifiestan que el estímulo visual “molesta” o “desvía” la atención de la escucha. Por su parte, los encuestados que han marcado que no han cursado estudios superiores y sobre todo los que no tuvieron apenas un contacto académico con la música muestran un tipo de respuestas notablemente distintas. En primer lugar, la mayor parte de ellos logran una mayor abstracción conceptual si la música está acompañada de imágenes. También se observa una mayor cantidad de respuestas negativas, negatividad expresada con rotundidad. Al tiempo, estas respuestas muestran un número de incongruencias lo bastante elevado como para tildar este hecho de excepcional. Es decir, muchos de los cuestionarios en los que la mayor parte de las preguntas en torno a la relación han sido respondidas de forma negativa muestran una última reflexión en la que el encuestado comenta que para él sí se complementan música e imagen, algo que no ocurre en prácticamente ningún caso de los participantes “músicos”. Por último, cabe mencionar que las respuestas de este grupo son mucho más sencillas, más escuetas y muestran, como norma general, ejemplos muy característicos tales como la influencia entre el impresionismo pictórico y el musical o, uno de los ejemplos más citados, el caso concreto de la obra de Mussorgsky, *Cuadros de una exposición*. A modo de curiosidad, otros de los ejemplos más comentados, independientemente de este factor de formación musical, son artistas del siglo XX como Schoenberg y Kandinsky, la relación entre

compositores con pintores del mismo período (sobre todo el período impresionista ya mencionado) o el establecimiento de relaciones de cierta música con distintas manifestaciones arquitectónicas.

Así pues, estos datos no hacen sino ratificar la influencia tan crucial que la herencia o tradición cultural ejerce sobre la percepción de un hecho artístico. Aunque un número elevadísimo de encuestados ha encontrado, finalmente, una relación o complementariedad entre música e imágenes, los matices más sutiles, las opiniones más personales y el juicio último de cada uno de ellos está indiscutiblemente guiado y acotado por su cultura. A modo de reflexión, plantear aquí que la percepción completamente libre de un hecho artístico tan abstracto como es la música es prácticamente irrealizable. Las asociaciones necesarias para comprender y asimilar cualquier manifestación musical requieren en primer lugar un aprendizaje cultural, como ocurre con la música folclórica de cada país cuyas particulares características se absorben durante la vida cotidiana del ser humano y además de un mayor o menor grado de conocimiento de ciertas “normas” o “reglas” por las cuales dicha manifestación musical se rige. Con lo cual, la percepción de la relación entre la obra propuesta y los ejemplos de arte gráfico del Japón está absolutamente marcada por dicha influencia cultural: las asociaciones entre Oriente y conceptos como la espiritualidad, la serenidad o la trascendencia así como la relación de la “escala china” (pentatónica) con ese lugar y esos conceptos. Estos factores han sido aprendidos por el individuo a raíz de medios tan dispares como el estudio de la Historia, el Arte y la Religión o incluso el visionado de ciertas películas ambientadas en países asiáticos, algo que se escapa del nivel cultural o el perfil profesional de los individuos y es, desde luego, inevitable entre los integrantes de una sociedad.

A modo de resumen de este apartado conclusivo, vamos a enumerar las ideas principales a las que hemos llegado. En primer lugar, la relación de la composición sobre la partitura con el arte japonés se encuentra en el factor conceptual, en el trasfondo expresivo tanto de la música como de los grabados y se concentra fundamentalmente en el elemento de “perfección” y “espiritualidad” que de ambos se desprende. En cuanto a los resultados de la encuesta, podemos condensar la reflexión hasta aquí prolongada en tres aspectos. El primero y más fundamental es que los datos

afirman que existe una clara relación intuitiva entre la escucha de *Pagodas* y la visualización de la secuencia de imágenes de las *Estampas* japonesas. En segundo lugar, las asociaciones concretas entre aspectos puramente técnicos pertenecientes a ambas manifestaciones artísticas han generado un mayor número de discordancias entre los encuestados pero, en cualquier caso, de nuevo los datos revelan una clara relación entre los elementos comparados. Por último, del brevísimo y nada ambicioso estudio “sociológico” llevado a cabo tras la realización de la encuesta, podemos deducir que todas y cada una de las respuestas recibidas están al 100% influenciadas por la tradición, nivel y educación cultural de los encuestados, a pesar de lo cual los resultados son mucho más homogéneos de lo que a priori cabría esperar. Como vemos, de los tres posibles resultados planteados en el apartado de “Realización del Cuestionario” es el tercero sin duda el que se amolda a los datos reales obtenidos de la realización de la encuesta. Esa mimesis abstracta entre la música y los grabados inducida por los factores de herencia y tradición cultural en cuanto a las características que definen todo lo llamado “oriental”. Así, vemos corroborada la hipótesis planteada al comienzo de este texto: la “posible” relación entre el arte japonés con la composición y percepción de *Pagodas* de Debussy queda de este modo demostrada.

BIBLIOGRAFÍA

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAVANEL, Claude: *Claude Debussy, a bibliography*, Detroit Studies in Music Bibliography, Detroit, 1974.

AUSTIN, William W.: *La música en el siglo XX: desde Debussy hasta la muerte de Stravinsky*, Taurus, Madrid, 1985.

BOUQUILLARD, Jocelyn: *Hokusai's Mount Fuji: the complete views in color*, Abrams, Nueva York, 2007.

BRUHN, Siglind: *Images and ideas in modern French piano music, the extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy and Messiaen*, Pendragon, Nueva York, 1997.

CHENNEVIERE, Daniel: *Claudio Debussy y su obra*, UME, Madrid, 1921.

CHIANTORE, Luca: *Historia de la Técnica Pianística*, Alianza Música, Madrid, 2001.

DEBUSSY, Claude: *El señor Corchea y otros escritos*, Alianza Música, Madrid, 1987.

DÖMLING, Wolfgang: “La reunificación de las artes: apuntes sobre la historia de una idea”, *Quodlibet*, Vol. 37, Enero-Abril de 2007.

DE FALLA, Manuel: “Claude Debussy y España”, *Revue Musicale*, Diciembre de 1920.

DUBY, George: *La historia del mundo en 317 mapas*, Editorial Debate, Madrid, 1989.

Dumesnil, Maurice: *How to play and teach Debussy*, Schroeder & Gunther, Nueva York, 1932.

FERCHAULT, Guy: *Claudio Debussy*, Ediciones El grifón, Madrid, 1955.

GERVAIS, François: “La notion d’arabesque chez Debussy”, *Revue Musicale*, N° 241, 1958.

GILMAN, Lawrence: “Claude Debussy, Poet and Dreamer”, *The North American Review*, Vol. 183, nº 602, Noviembre de 1906.

GIL-MARCHEX, Henri: *Tres músicos franceses, Rameau, Berlioz, Debussy. Evocación de la vida artística de París en los siglos XVIII, XIX y XX*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1970.

GOLDMAN, David Paul: “El esoterismo como determinante del lenguaje armónico de Debussy”, *Quodlibet*, Vol. 19, Febrero de 2001.

GONSE, Louis: *L'Art Japonaise*, Société Française d'éditions d'art, París, 1886.

GORDON, Stewart: *A history of keyboard literature*, Schirmer Books, Nueva York, 1996.

GUTIÉRREZ, Fernando G.: *Summa Artis, Historia General del Arte. Vol. XXI: El Arte del Japón*, Espasa Calpe, Madrid, 1979.

HARTMAN, Elwood: “Japonisme and Nineteenth-Century French Literature”, *Comparative literature studies*, Vol.18, nº 2, Junio de 1981.

HERNÁNDEZ, Fernando: *Bases para un debate sobre investigación artística*, editado en la colección “Conocimiento Educativo” del Instituto Superior de Formación del Profesorado de la Secretaría General de Educación, MEC, Madrid, 2006.

HERNÁNDEZ, Sonsoles: *Un martes en casa de Mallarmé. Redon Debussy y Mallarmé encontrados*, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2010.

HOWAT, Roy: “Debussy et les musiques de l'Inde”, *Cahiers Debussy*, Centre de Documentation Claude Debussy, Nº 13, 1989.

HOWAT, Roy: “Debussy, naturaleza y proporción”, *Quodlibet*, Vol. 19, Febrero de 2001.

JAROCINSKI, Stefan: “Debussy, impressionnisme et symbolisme”, Éditions du Seuil, París, 1970.

KUHN, Thomas S.: *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de cultura económica, México D.F., 1971.

LATHAM, Alison (ed.): *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, Nueva York, 2002.

LESURE, François: “Debussy et le syndrome de Grenade”, *Revue de Musicologie*, T. 68, n° ½, 1982.

LESURE, François : *Catalogue de l'œuvre de Claude Debussy*, Éditions Minkoff, Ginebra 1977.

LOCKSPEISER, Edward: *Debussy: his life and mind*, Macmillan, Nueva York, 1962.

LONG, Marguerite: *En el piano con Claude Debussy*, Granica Editor, Buenos Aires, 1972.

NECTOUX, Jean-Michel: “Debussy et Mallarmé”, *Cahiers Debussy*, Centre de Documentation Claude Debussy, N° 13, 1989.

NECTOUX, Jean-Michel: *Harmonie en bleu et or: Debussy, la musique et les arts*, Fayard, París, 2005.

NICHOLS, Roger: *Vida de Debussy*, Cambridge University Press, Madrid, 2001.

NIQUET, Hervé (ed.): *Claude Debussy et le prix de Rome*, Glossa Ediciones Singulares, San Lorenzo del Escorial, 2009.

PAJARES, Roberto L.: *Historia de la música en seis bloques. Bloque 1: Músicos y contexto*, Editorial Aebius, Madrid, 2010.

PROD'HOMME, Jacques-Gabriel: “Claude Achille Debussy”, *The Musical Quarterly*, Vol. 4, n° 4, Octubre de 1918.

RIVIÈRE, Jean Roger: *Summa Artis, Historia General del Arte. Vol. XX: El Arte de la China*, Espasa Calpe, Madrid, 1979.

ROBERTS, Paul: *Claude Debussy*, Phaidon, Londres, 2008.

ROBERTS, Paul: “Debussy: ¿impresionista o simbolista?”, *Quodlibet*, Vol. 19, Febrero de 2001.

ROBERTS, Paul: “Interpreting Estampes: three japanese prints”, *Cahiers Debussy*, Centre de Documentation Claude Debussy, N° 18, 1994.

- ROUBET, Anne: “Debussy et le mythe. Affinités et ambivalences”, en *Claude Debussy. Jeux de Formes*, ed. Maxime Joos, Éditions Rue d’Ulm, París, 2004.
- Schonberg, Harold : *Los grandes compositores Vol. II: de Johann Strauss a los Minimalistas*, Editorial Ma non Troppo, Barcelona, 2004.
- SCHMITZ, E. Robert: *The piano works of Claude Debussy*, Dover Publications, Nueva York, 1966.
- STROBEL, Heinrich: *Claude Debussy*, Alianza Música, Madrid, 1990.
- THIRION, Yvonne : “Le Japonisme en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle à la faveur de la diffusion de l’estampe japonaise”, *Cahiers de l’Association Internationale des Etudes Japonaises*, Vol. XII, nº 13, Junio de 1961.
- TREZISE, Simon (ed.): *The Cambridge companion to Debussy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- TRÍAS, Ernesto: *El canto de las sirenas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007.
- VALLAS, Léon: *Claude Debussy et son temps*, Librairie Félix Alcan, París, 1932.
- VVAA: *Claude Debussy, Correspondance (1872-1918)*, Gallimard, París, 2005.
- VVAA: *Introducción a la investigación en educación musical*, Enclave Creativa, editado por Maravillas Díaz, Madrid, 2006.
- VVAA: *Historia de la música occidental, Vol. II*, Alianza Música, Madrid, 2001.
- VVAA: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. I.*, MacMillan Publishers Limited, editado por Stanley Sadie, Londres, 1980.
- VVAA: “The piano works of Claude Debussy”, *The Musical Quarterly*, Vol. 7, nº 3, Junio de 1921.
- WEISBERG, Gabriel P.: *Art Nouveau Bing. Paris style 1900*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1986, p. 91

REFERENCIAS WEB

Centre de Documentation Claude Debussy

www.debussy.fr

Última consulta: 28 de mayo de 2013.

Biblioteca digital JSTOR

www.jstor.org

Última consulta: 8 de mayo de 2013.

Biblioteca Nacional de España

www.bne.es

Última consulta: 17 de mayo de 2013.

Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares

www.musicalcala.com

Última consulta: 1 de junio de 2013.

Biblioteca Nacional de Francia

www.bnf.fr

Última consulta: 15 de marzo de 2013.

ANEXO I: relación de obras para piano

A continuación se presenta el listado de composiciones para piano solo, piano y orquesta, piano a cuatro manos o para dos pianos de Claude Debussy según el orden del catálogo realizado por François Lesure⁸⁴:

Danse Bohémienne L. 9

Symphonie en Si mineur L. 10 (para piano a cuatro manos)

Divertissement L.36 (para piano a cuatro manos)

Petite Suite L. 65 (para piano a cuatro manos)

Deux arabesques L. 66

Mazurka L. 67

Rêverie L. 68

Tarantelle Styrienne L. 69

Ballade Slave L. 70

Valse Romantique L. 71

Fantasie pour Piano et Orquestre L. 73

Suite Bergamasque L. 75

Images Oubliées L. 87

Suite Pour le Piano L. 95

Lindaraja L. 97 (para dos pianos)

⁸⁴ François LESURE: op. cit., 1977.

ANEXO I

D'un Cahier d'Esquisses L. 99

Estampes L. 100

Masques L. 105

L'Isle Joyeuse L. 106

Pièce pour piano L. 108 (escrita para el concurso de la revista *Musica*)

Images Vol. I L. 110

Images Vol. II L. 111

The Children's Corner L. 113

The Little Nigar (cake walk) L. 114

Hommage a Joseph Haydn L. 115

I Livre de Préludes L. 117

La plus que lente L. 121

II Livre de Préludes L. 123

Six Épigraphes Antiques L. 131

Berceuse Héroïque L. 132

Pièce pour piano L. 133 (escrita para la obra "Vêtement du blessé")

En blanc et noir L. 134 (para dos pianos)

Douze Études L. 136

Élégie L. 138

ANEXO II

ANEXO II: L'Art Nouveau



ANEXO III

ANEXO III: Watteau y los Nocturnos de Whistler

L'Embarquement pour Cythère :



Dos ejemplos de la serie de Nocturnos de Whistler:



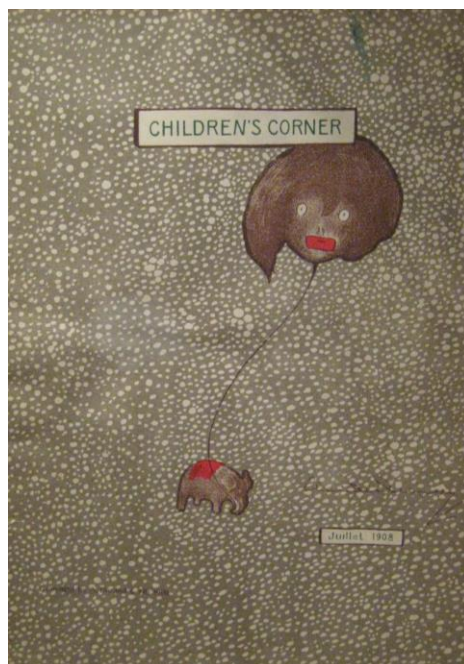
ANEXO IV

ANEXO IV: los “noirs” y *The Children’s Corner*

Dos de los “noirs” de Redon:



Imagen de la portada de *The Children’s Corner* diseñada por Claude Debussy:

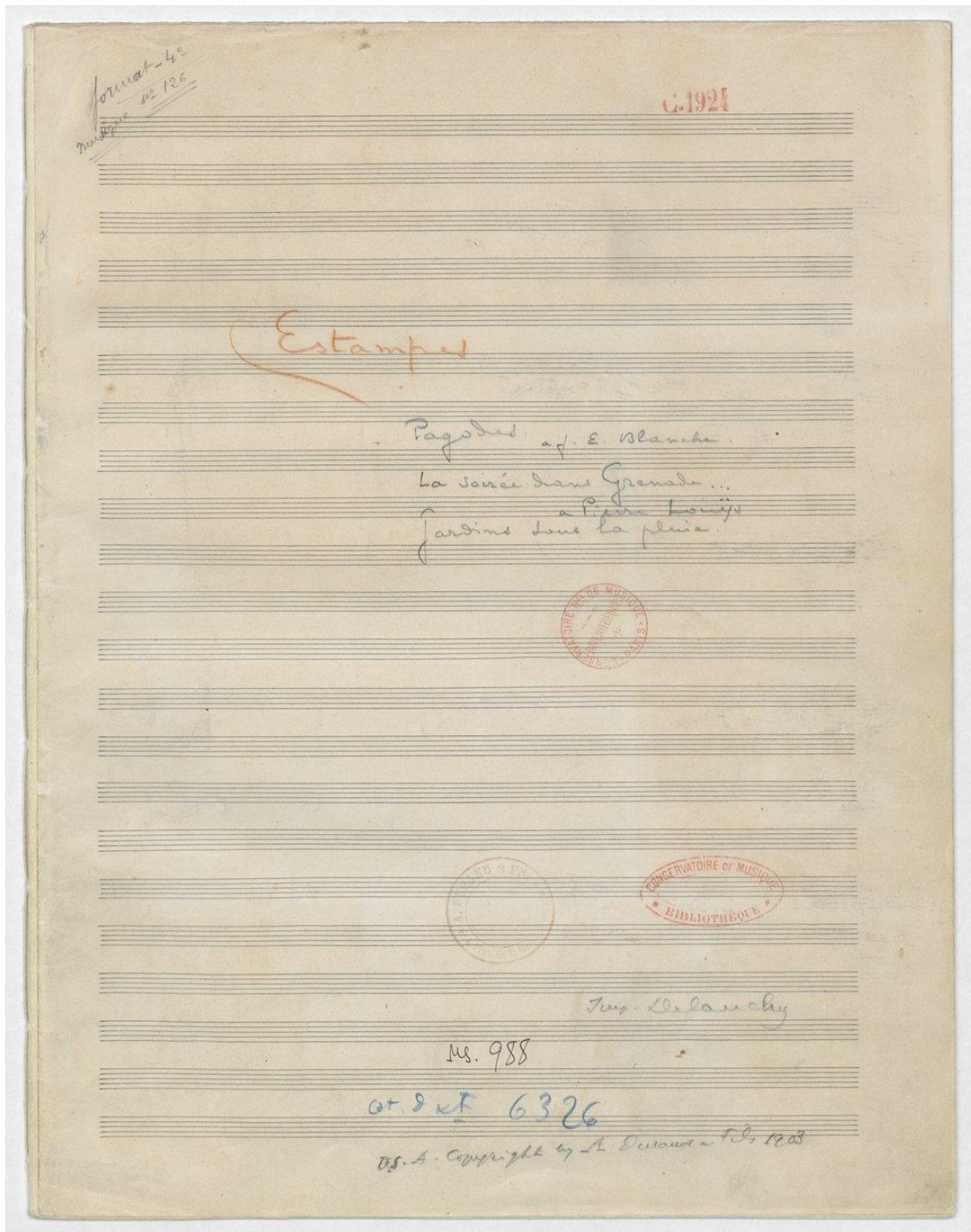


ANEXO V: la Puerta del Vino

Imagen de La Puerta del Vino de la Alhambra de Granada:



ANEXO VI: MANUSCRITO DE PAGODAS



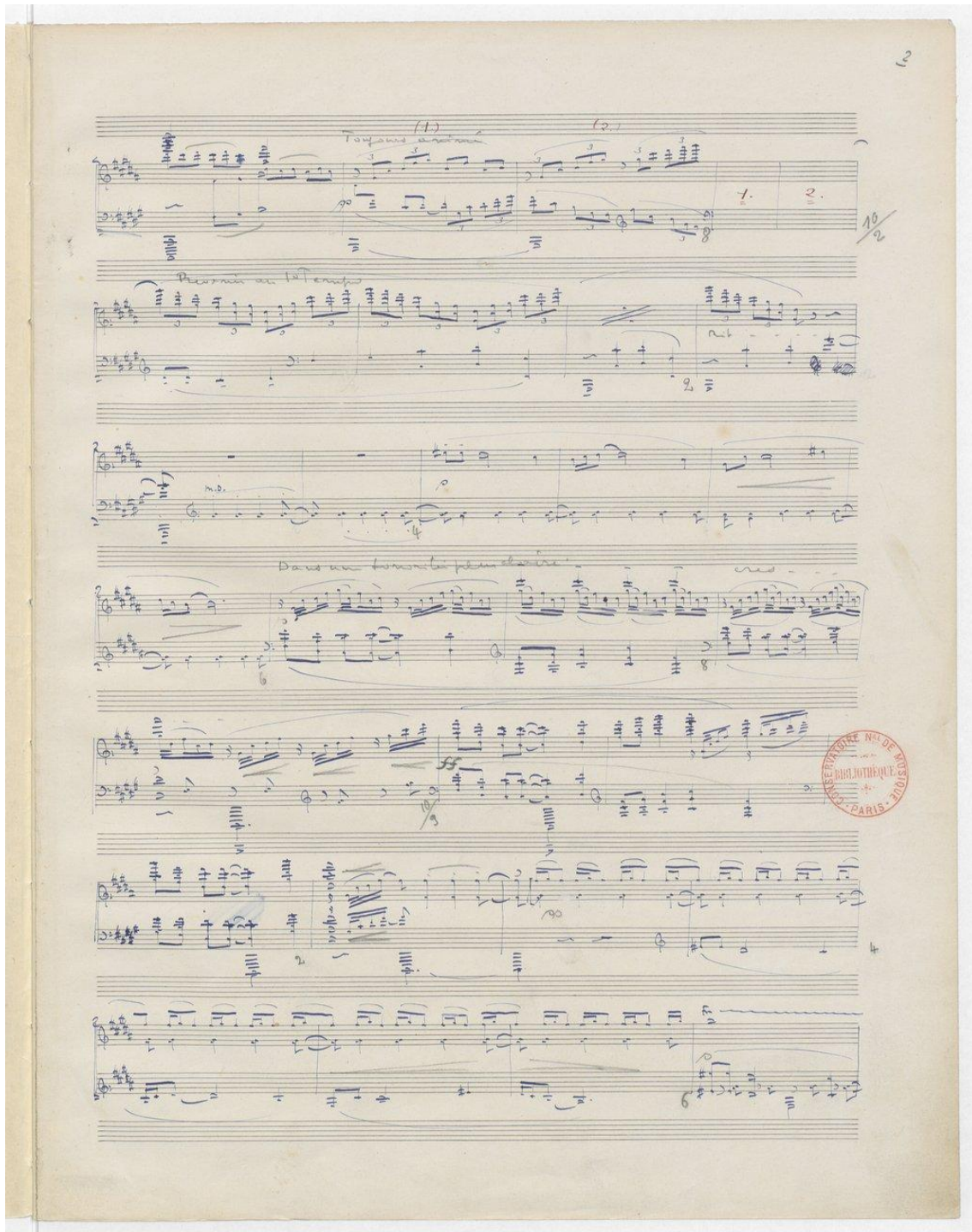
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

ANEXO VI: MANUSCRITO DE PAGODAS

The image shows a handwritten musical manuscript on aged paper. At the top left, there is a red circular library stamp from the "BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE" with the number "30051". The title "Pagodas." is written in red ink at the top right, with the number "142" circled above it. The manuscript consists of several staves of music, primarily in treble and bass clefs, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The tempo/mood is indicated as "modérément animé" at the top. There are several handwritten annotations in red and black ink, including "a tempo", "Allegro", and "Allegro". At the bottom left, there is a handwritten note "114" and "M. S. A. Copyright by A. Durand & Co. 1909". In the center bottom, there is a handwritten note "cat. G. F. 6326 (1)". At the bottom right, there is a handwritten note "114" and "A. Durand & Co. éditeurs à Paris". The manuscript is numbered "142" in the top right corner and "114" in the bottom right corner. The number "18.987" is written in the bottom center.

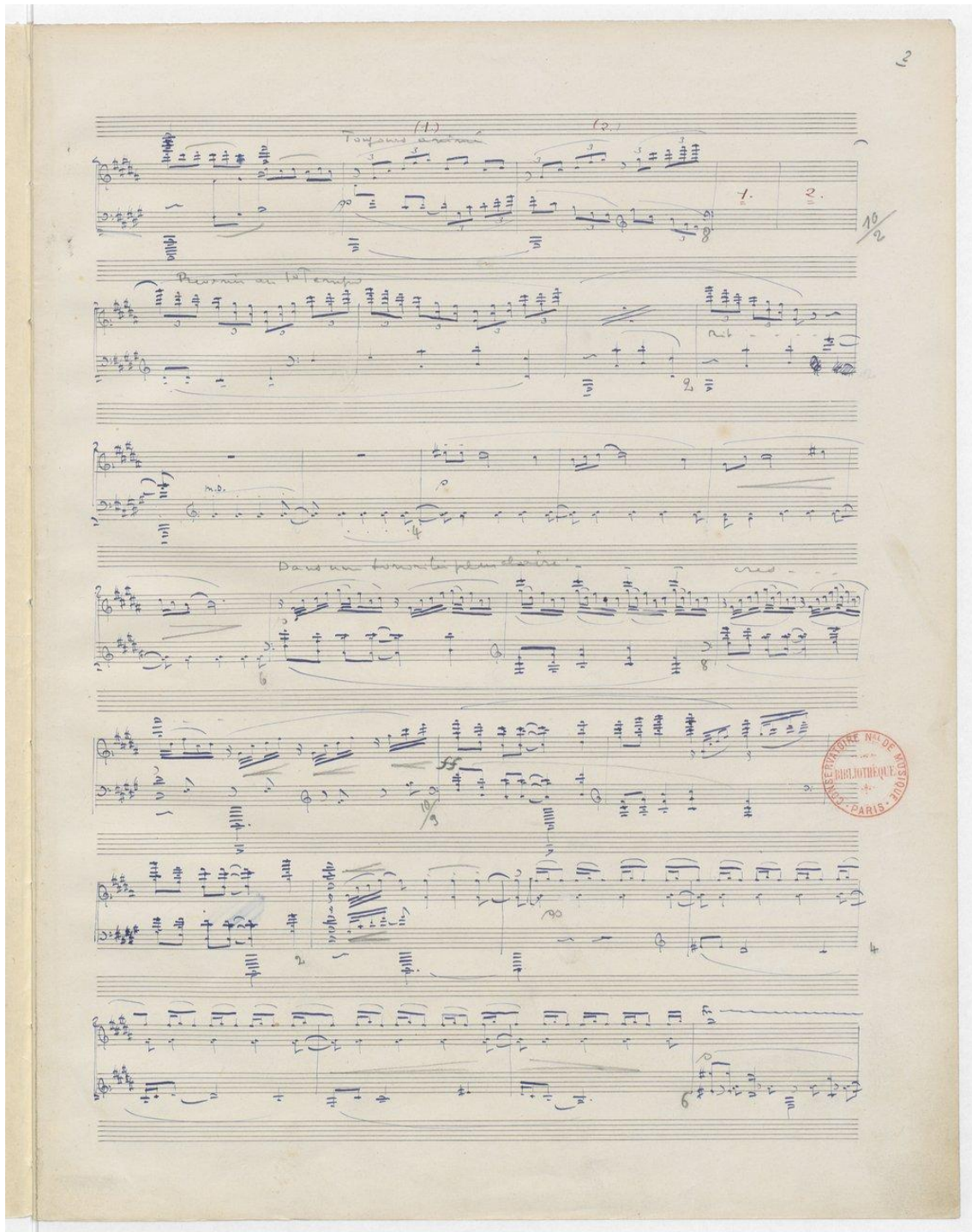
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

ANEXO VI: MANUSCRITO DE PAGODAS



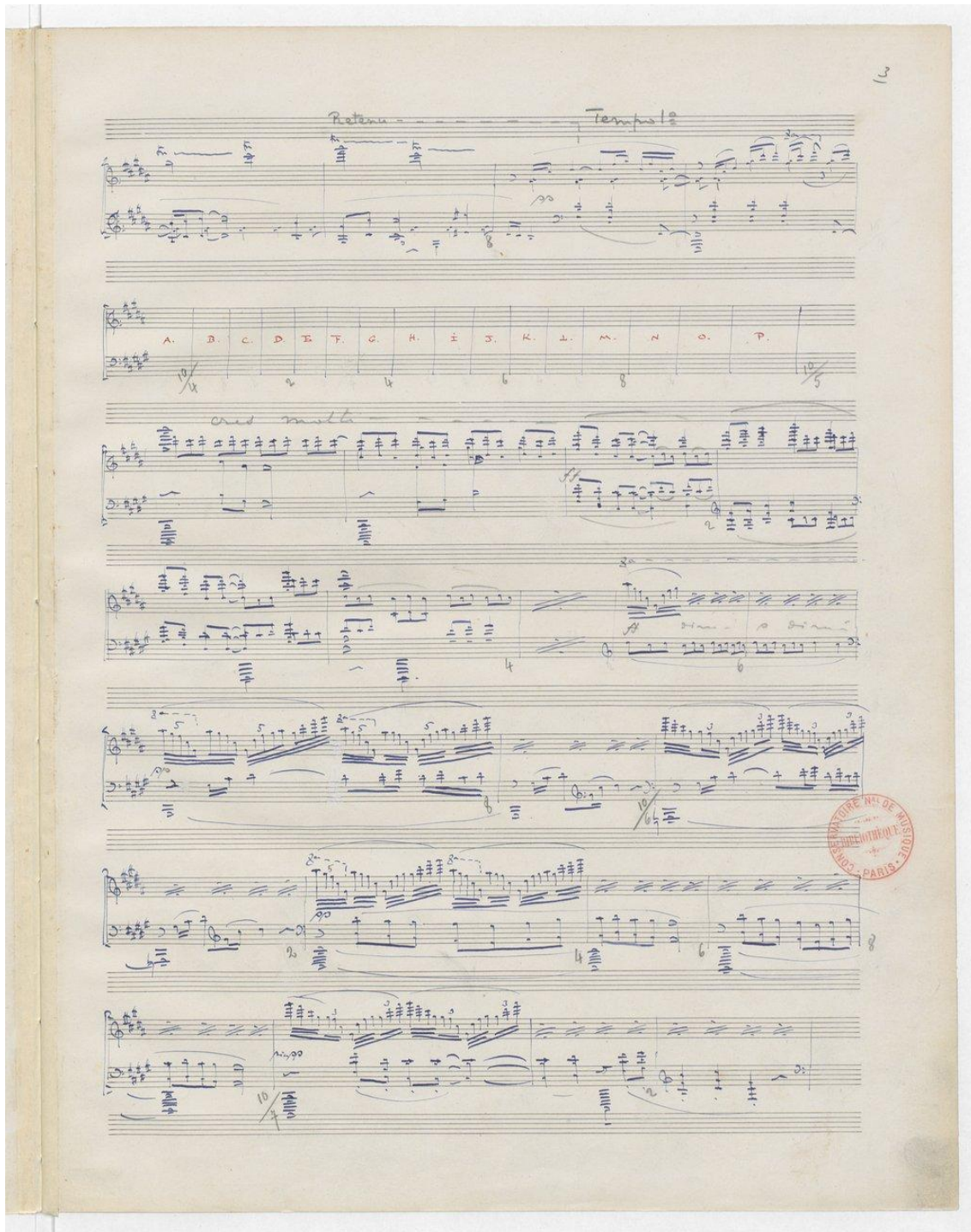
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

ANEXO VI: MANUSCRITO DE PAGODAS



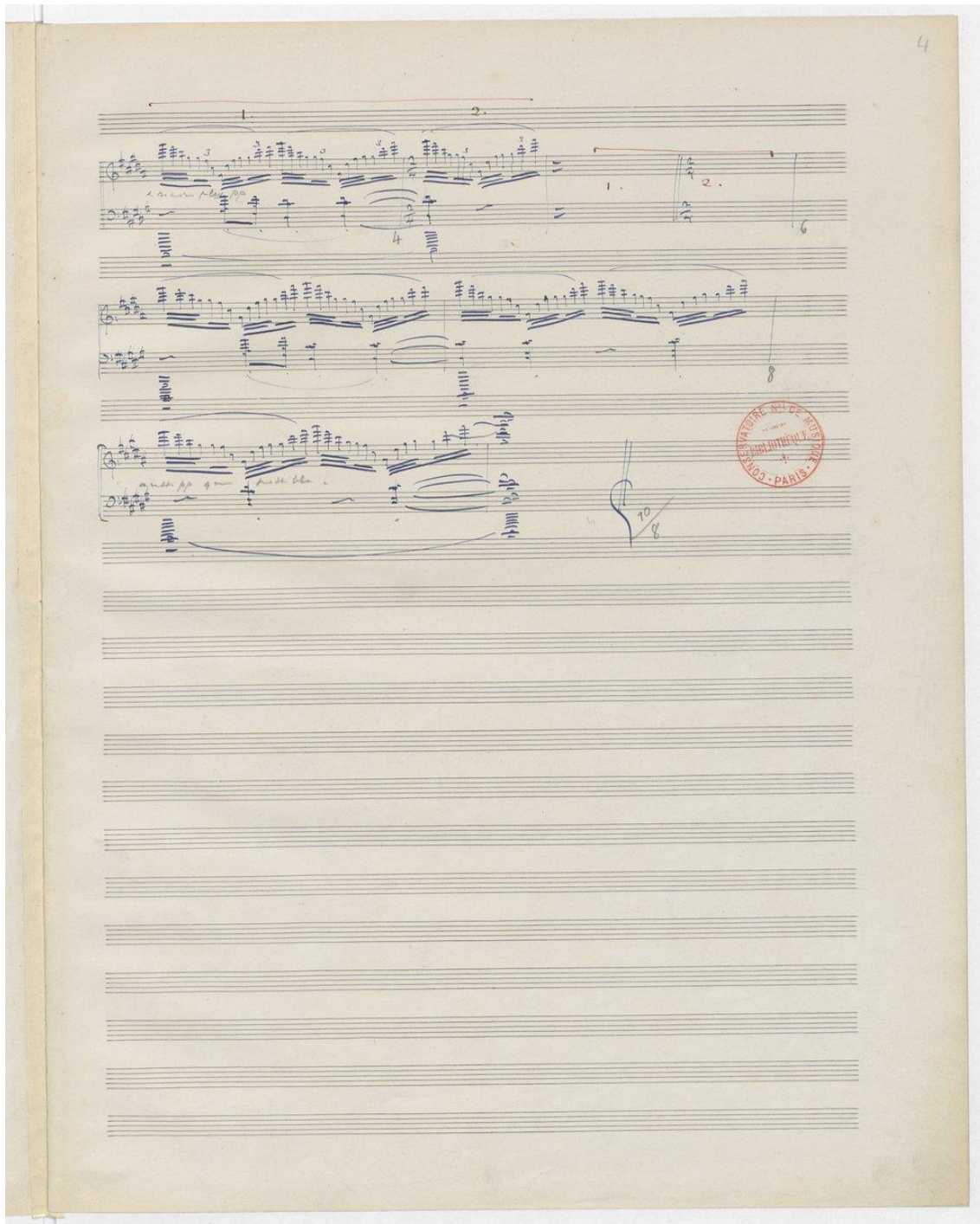
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

ANEXO VI: MANUSCRITO DE PAGODAS



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

ANEXO VI: MANUSCRITO DE PAGODAS



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

