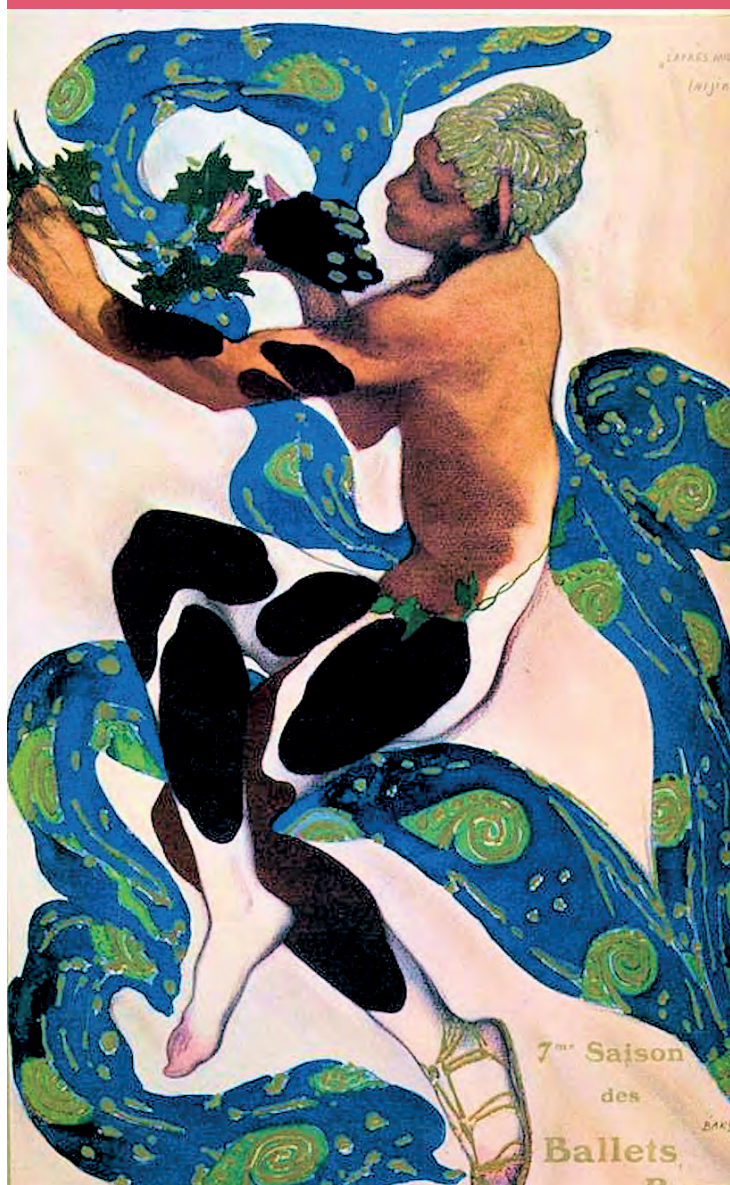


El color prodigioso del simbolismo de

Claude Debussy

■ Por Francisco Javier López R.



Leon Bakst: Programa de *Prélude à L'après-midi d'un faune* (Nijinsky-Ballet).

El timbre es una de las cualidades más seductoras de la obra de Claude Debussy. Este aspecto del sonido, difícil de definir con una cierta concreción, salvo si ahondamos acústicamente en el fenómeno de los sonidos parciales, a menudo se ha relacionado con el color visual en referencia al «color sonoro».

Se ha descrito el timbre como un objeto sonoro cuyas cualidades únicas permiten a los oyentes diferenciar entre instrumentos musicales e identificar los sonidos únicos de un instrumento en contraste con otro (YIQI YUAN, 2021).

El timbre excede a su propia presencia acústica y tiene la virtud de adentrarse en otras capacidades expresivas y psicológicas, pudiendo transmitir lo indescriptible e inefable. Estas cualidades, extrapoladas a otras manifestaciones del arte como la pintura y la poesía, encontraron su mayor arraigo en los movimientos artísticos desarrollados en Francia desde finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Si bien a Debussy se le ha confinado tradicionalmente entre los artistas impresionistas, algo que nunca admitió e incluso denostó, su

sensibilidad se encontraba más cerca de los poetas, con una mayor afición por los pertenecientes al movimiento simbolista, como Mallarmé, Louÿs y Mourey, en cuyo ideario figuraba la música como el arte más poético, puesto que los sonidos musicales no tienen un significado semántico.

Los rasgos más generales del simbolismo pueden rastrearse sin dificultad en el lenguaje musical de Debussy. El artista simbolista contempla la poesía con un aura de misterio, intentando no reflejar la realidad de manera objetiva, explícita y evidente, sino tratando de hacerlo por medio de las insinuaciones que provocan las imágenes y los «símbolos», de manera ambigua, anfibológica y también enigmática; en la construcción formal, los simbolistas renunciaron a la lógica.

Este lenguaje intencionadamente turbio hace que se pierda la expresión semántica de las palabras, consideradas de forma individual. Dentro de las estructuras simbolistas, las palabras se convierten en «vocablos elocuentes» destinados a sugerir, a evocar, más que a describir y definir un significado concreto. Baudelaire hablaba de «palabras sagradas» que, utilizadas como un sortile-



Claude Debussy.

gio por el artista simbolista, revelan un poder evocador de encantamiento (PRUNIER y BAKER, 1933).

El método de construcción de cualquier poema que no fuera meramente narrativo seguía por lo general el «método cine», que recurre a la yuxtaposición de esos elementos constructivos, como si los fotogramas de una película se sucedieran no siguiendo la lógica temporal, sino de un modo arbitrario y subjetivo por parte del artista (LÓPEZ, 2021). Una euforia o un frenesí alcanzan un mayor efecto al ser seguidos por otros estados anímicos de la misma especie, y para ello no es necesario que haya una conexión lógica: la vinculación es totalmente emocional.

Los rasgos más generales del simbolismo pueden rastrearse sin dificultad en el lenguaje musical de Debussy

Se persigue representar los misterios que esconde la realidad, la intimidad y las emociones del poeta, con una renuncia a la métrica tradicional, poniendo en práctica el verso libre, el poema en prosa y las asociaciones de ideas sin sometimiento a un esquema formal convencional. Todo ello merced a procedimientos técnicos que incluyen repeticiones de palabras, paralelismos y, especialmente, las sinestesias en su enfoque psicológico «como imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente» (DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, 2022). La asociación de un objeto, percibido a través de un sentido —vista, oído, olfato, gusto y tacto— con la impresión que se recibe a través de otro: «perfume azur (azul)», olfato y vista; «melodía fragante», oído y olfato; «áspero destello», tacto y vista, representa uno de los recursos más sugestivos del Simbolismo.

Los artistas simbolistas exploraban, a través de sus respectivas artes, un modo de eva-

dirse de aquello que concebían como decadencia de su tiempo, por lo general dirigido hacia un pasado quimérico e idealizado a través de expresiones y símbolos relacionados con escenas pastorales.

La música para el simbolista se encuentra en un contexto de suprema importancia, influyendo en el ritmo, la musicalidad de sus versos y en la sonoridad de las palabras empleadas.

Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Verlaine (1844-1896), Charles Baudelaire (1821-1867) y Arthur Rimbaud (1854-1891),



Mallarmé por el fotógrafo Paul Nadar (hacia 1890).

todos poetas, contribuyeron al afianzamiento de esta nueva estética, aunque todo empezó con Baudelaire, cuya inspiración le llegaba de Leconte de Lisle (1818-1894). El movimiento poético se inspiró en un soneto de Baudelaire titulado «Correspondencias» —perteneciente a su libro *Las flores del mal* (1857), donde cita que el hombre transita por la naturaleza «entre bosques de símbolos»—.

El comienzo del simbolismo se estima que fue en 1886, año de la publicación en el periódico *Le Figaro* (18 de septiembre, p. 150) de «*Le Symbolisme. Un manifeste littéraire*», del griego Jean Moréas (1856-1910), quien definió este nuevo estilo como:

[...] Enemiga de la enseñanza, de la declamación, de la falsa sensibilidad, de la descripción objetiva, la poesía simbolista busca vestir la Idea de una forma sensible, que, no obstante, no sería su propio objeto, sino que, al servir para expresar la Idea, permanecería sujeta. [...] La Idea, a su vez, no debe dejarse privar de las suntuosas togas de las analogías exteriores; pues el carácter esencial del arte simbólico consiste en no llegar jamás hasta la concepción de la Idea en sí. Así, en este arte, los cuadros de la naturaleza, las acciones de los hombres, todos los fenómenos concretos no sabrían manifestarse ellos mismos: son simples apariencias sensibles destinadas a representar sus afinidades esotéricas con Ideas primordiales. [...] Para la traducción exacta de su síntesis, el simbolismo necesita un estilo arquetípico y complejo: limpios vocablos, el período que se apuntala alternando con el período de los desfallecimientos ondulantes, los pleonasmos significativos, las misteriosas elipses, el anacoluto en suspenso, tropo audaz y multiforme.

[...] Ya hemos propuesto el nombre de simbolismo como el único capaz de designar razonablemente la tendencia actual del espíritu creador en el arte. Este nombre puede mantenerse.

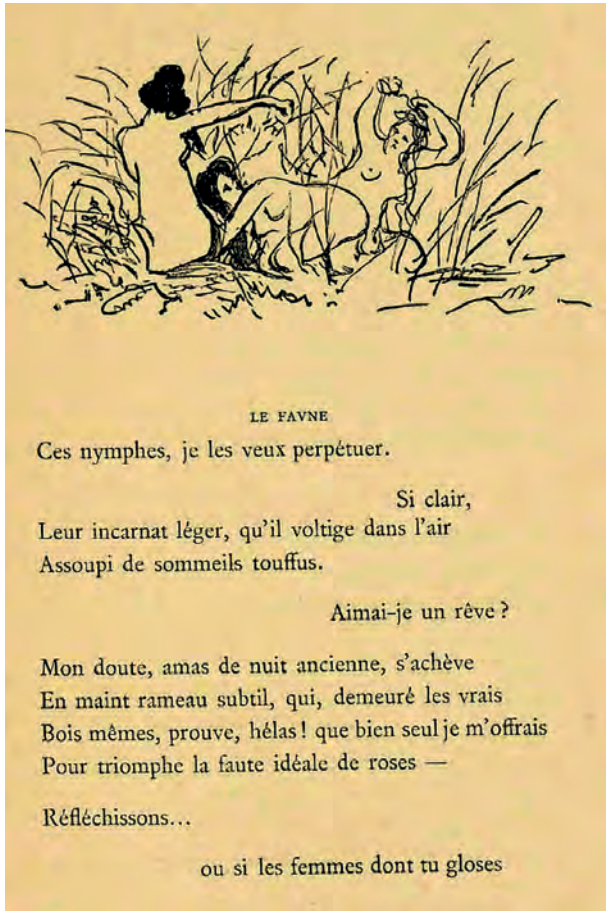
Se ha dicho al principio de este artículo que la evolución del arte es de carácter cíclico y extremadamente complicada en sus divergencias, de modo que para seguir la filiación exacta de la nueva escuela habría que remontarse a ciertos poemas de Alfred de Vigny, a Shakespeare, a los místicos, e incluso

más allá. Estas cuestiones requerirían un volumen de comentarios; digamos, pues, que Charles Baudelaire debe ser considerado como el verdadero precursor del presente movimiento; el señor Stéphane Mallarmé lo dotó de un sentido de lo misterioso e inefable; el señor Paul Verlaine rompió, en su honor, las crueles cadenas del verso que los prestigiosos dedos del señor Théodore de Banville habían ablandado anteriormente. Sin embargo, el encanto supremo aún no se ha consumado, un trabajo obstinado y celoso solicita a los recién llegados. [...]

El simbolismo es substancialmente poético, compartiendo con el parnasianismo y el decadentismo la reacción contra el realismo y el naturalismo. Su discrepancia con el modo de considerar el arte de los parnasianos, radica en que no se muestran contrarios a la sentimentalidad y a la incursión de la intimidad, un rasgo de los autores románticos, y nunca consideran al poeta como un desarraigado social.

Para Mallarmé, autor del poema *L'Après-midi d'un faune*, la palabra era su unidad de pensamiento y de expresión más allá del significado semántico. No ejerció la elocuencia y la retórica al modo de los clásicos, y confería a las palabras asociaciones imposibles. Sus versos manifiestan «llanto de violines» y «tristes chapoteos de fuentes exóticas», que no son sino símbolos y pensamientos irreales gravitando en la imaginación cuando son percibidos, eludiendo una asociación con la realidad objetiva. El sentido literal de las palabras y frases no representaban para él lo importante, porque estaba

**El simbolismo es
substancialmente
poético, compartiendo
con el parnasianismo y el
decadentismo la reacción contra
el realismo y el naturalismo**



Mallarmé *L'Après-midi d'un faune* (1876).1.ª pág.
Dibujo: Edouard Manet.

persuadido que las imágenes musicales, y el éxtasis que provocan, lo acercaban a los verdaderos orígenes de la poesía (LÓPEZ, 2021).

A la música de Debussy se le suele asociar la etiqueta de «impresionismo» debido al uso de técnicas de fragmentación y a la generación de efectos atmosféricos y de timbre. Incluso Léon Vallas (1879-1926), uno de los primeros biógrafos y amigo personal de Claude Debussy, escribió en 1926 sobre el *Prélude à l'après-midi d'un faune*:

[...] Para usar una frase que se ha convertido en estereotipo por su exactitud y verdad, permiten a Debussy crear una atmósfera sin precedentes por su fluidez y su vibración. Esta obra es sin duda una obra maestra del Impresionismo musical. Han pasado muchos años desde su creación, pero el tiempo no ha disminuido su originalidad ni

atenuado sus tintes y colores. [...] (VALLAS, 1973).

René Leibowitz (1986), también refiriéndose al *Prélude à l'après-midi d'un faune*, cita: «[...] La mayoría de las interpretaciones de esta obra muestran precisamente las cualidades “vagas” y “difusas” con las que se cree hacer justicia al carácter “impresionista” de la partitura. [...]». (LEIBOWITZ, 1986).

Stefan Jarocinski, en *Debussy: Impressionism and Symbolism*, hace unas observaciones en relación con la dualidad entre el impresionismo y el simbolismo atribuidos a Debussy:

[...]. Parece seguro que Debussy no se encontró en medio de los simbolistas por casualidad. Como todos los grandes artistas, se negó a repetir fórmulas gastadas y se vinculó a las vanguardias de su época. La aportación de los impresionistas fue duradera, pero su estética ya no satisfacía ni a ellos ni a nadie [...].

[...]. Ver en el impresionismo la tendencia principal del periodo literario fue un error de los teóricos, la noción de impresionismo musical fue otro [...] Fueron los simbolistas los que hicieron tomar conciencia de ello a todos los artistas, y a Debussy, fueron quienes, bajo la égida de Mallarmé, representaban la nueva vanguardia de la época. [...]

Paul Dukas (1865-1935), manifestó en la revista *L'Hebdomadaire*, de febrero de 1901, la siguiente alusión al simbolismo y el tratamiento del color en Debussy en relación con el estreno de *Nuages y Fêtes*:

[...] Así, cada obra de M. Debussy nos depara una nueva sorpresa... De hecho, M. Debussy es inclasificable. La mayoría de sus composiciones son símbolos de símbolos, expresados en un lenguaje tan rico y tan persuasivo que alcanza la elocuencia de una palabra nueva, con sus propias leyes, y a menu-

do mucho más inteligible que el lenguaje de los poemas en los que se basa. Tal es el caso, por ejemplo, con *L'après-midi d'un faune*. [...]

[...] En el primero de estos *Nocturnos*, el «decorado» consiste en nubes que se despliegan sobre un cielo inmutable, cuyo lento avance logra «en angustiosos tonos grises ligeramente teñidos de blanco», que no pretende ser una representación meteorológica de tal fenómeno, como podría pensarse. Es cierto que hace alusión a él, a través de los continuos acordes suntuosos, cuyas progresiones ascendentes y descendentes recuerdan la arquitectura de los cielos. Así que la imitación está ahí, pero a distancia. Sin embargo, el verdadero significado de la pieza sigue siendo simbólico y, aunque es diferente de las obras anteriores del compositor, comparte con ellas: traduce la analogía a través de la analogía en un medio musical en el que todos los elementos, armonía, ritmo y melodía, parecen en cierto modo haberse desvanecido en el éter del símbolo, como reducidos a un estado imponderable. Como siempre ocurre con M. Debussy, hay que añadir que esta música se justifica por su sutileza y su musicalidad. [...]

En 1883, Mallarmé publicó el poema *Aparición* en la revista de línea simbolista *Lutèce*. Al poco tiempo, Debussy, que aún no conocía personalmente al escritor, compuso una adaptación musical del mismo, dejando el primer rastro directo de las influencias del simbolismo en su arte (JAROCINSKI, 1976).

En los años que residió en Villa Médici (Roma) (1884-1887), becado por ganar el «Premio de Roma», abordó un proyecto que no llegó a concluir sobre la obra *Diane au bois*, de Théodore de Banville (1823-1891), escritor del movimiento parnasiano y precursor de la corriente simbolista. Debussy basó su obra en la escena de la conquista de Diana por Eros (Acto II, escena IV).

Sobre la iniciativa de *Diane*, mantuvo correspondencia con su amigo y mentor durante esta época, Henri Vasnier:

[...] No sé si ya te he hablado de *Diane au bois* de Th. de Banville. Creo que sí. Bueno, esto es lo que voy a utilizar como prueba, y como mi primera presentación, hay otra razón por la que estoy haciendo Diane —es que no es en absoluto una reminiscencia de los poemas utilizados en las presentaciones, que son básicamente sólo cantatas perfeccionadas—. Gracias a Dios, ya me he cansado de uno, y me parece que hay que aprovechar lo único bueno de la Villa (uno de tus argumentos), es decir, la total libertad para trabajar, para hacer algo original y no recaer siempre en los mismos caminos, es seguro que el Instituto no me dará la razón, encontrando obviamente que su camino es el único bueno. [...]

(LESURE, 2005: 28).

Cuando regresó a París, acudió muy a menudo a la Librairie de L'Art Indépendant, lugar de reunión y tertulia de los artistas simbolistas y lugar donde conoció a Stéphane Mallarmé.

La conexión del poeta con Debussy de finales de 1890 nos proporciona una valiosa información sobre la estética que plantearía el compositor durante gran parte de su vida.

Fue un asiduo en las tertulias que organizaba el poeta en su casa de la *rue* de Rome, llamadas «*Mardis* de Mallarmé» (Martes de Mallarmé). Allí entabló numerosas amistades del círculo simbolista, de las que absorbió gran parte de sus planteamientos y puso en práctica dentro del contexto de las composiciones de los años siguientes. Entre los asistentes habituales a los salones de los «Martes de Mallarmé» se hallaban: Paul Verlaine, Charles Morice, Henri de Régnier, Francis Viélé-Griffin, Georges Rodenbach, Marcel Schwob, Camille Mauclair, Pierre Louÿs, y los pintores Paul Gauguin y Odilon Redon,

entre otros. Según afirma François Lesure, Debussy no era un adicto de las reuniones en casa de Mallarmé en el sentido literal de la palabra, pero llegó a intimar con el grupo tanto como para presentar a los tertulianos al príncipe Poniatowski, buen amigo y protector del músico en tiempos difíciles.

Cuando Debussy conoció la obra simbolista de Maurice Maeterlinck (1862-1949) *Pelléas et Mélisande*, y fue consciente de que este era exactamente el tipo de drama que había estado buscando, abandonó un proyecto en el que estaba trabajando sobre un libreto de Catulle Mendès (1841-1909), *Rodrigo et Chimène*, ópera inspirada en el Cid, pues, según confesó a Paul Dukas: «[...] estoy totalmente en desacuerdo con todo lo que sueño, exigiendo un tipo de música que me es ajena» (Lesure, 2009: 114).

En 1908, el crítico musical M. Clarck sostenía que Debussy utilizaba los acordes del mismo modo que Mallarmé utilizaba las palabras, «como símbolos y pistas para la imaginación del oyente» (CODE, 2001: 493). En el lenguaje de Debussy puede observarse que la mayoría del material musical junto con los procedimientos que intervienen en la composición de sus obras, como timbres, acordes, dinámicas, alteraciones del *tempo*, articulaciones, tesituras, etc., y sus relaciones, forman parte de estructuras amplias que invocan estados emocionales que pueden interpretarse en dimensión narrativa.

Así como en las obras *Prélude à l'après-midi d'un faune* y *Syrinx* se muestra el anhelo simbolista de escapar de la modernidad hacia el mundo pastoral y mitológico de la Arcadia, encarnado por ninfas y ná-

yades, con un argumento conectado intensamente con la naturaleza, en el desarrollo narrativo de la *Sonata Segunda*, para flauta, viola y arpa, la presencia de un título como *Pastorale* es un «símbolo» de ese anhelado pasado idealizado.

Para expresar estados de ánimo, júbilo, indolencia o melancolía, ideas más conceptuales que materiales, Debussy utiliza una variada combinación sincrónica de elementos técnicos y tímbricos, mediante la acción simultánea de diferentes registros, alturas de sonidos o, sencillamente, mediante la combinación de diversos instrumentos, tratados de manera homofónica, homorrítmica, polirrítmica o al unísono.

Para William Austin (1920-2000), en Debussy el «ritmo» no denota un escueto marcador de duración de sonidos o grupos de sonidos, significa calidad de movimiento. En sus preludios para piano pedía a veces un «ritmo acariciador», y una vez instó a que «este ritmo tuviera el valor sonoro de un paisaje frío y doloroso» (AUSTIN, 1985), todos ellos conceptos simbolistas.

El flautista Louis Fleury (1878-1926) en «The flute and its powers of expression» de 1922, publicado en la revista *Music and Letters*, en su comparación de *Syrinx* con la *Sicilienne* de la sonata para flauta y clave en *mi bemol mayor* BWV 1031 de J. S. Bach para destacar la técnica de la descripción, no como reflejo de hechos concretos materiales, sino de aspectos conceptuales propios del pensamiento humano, escribe:

[...] Y al igual que era fácil, a pesar de la ausencia de programa, descubrir un sentimiento de melancolía en las tres

En el lenguaje de Debussy puede observarse que la mayoría del material musical junto con los procedimientos que intervienen en la composición de sus obras, como timbres, acordes, dinámicas, alteraciones del *tempo*, articulaciones, tesituras, etc., y sus relaciones, forman parte de estructuras amplias que invocan estados emocionales que pueden interpretarse en dimensión narrativa

piezas que acabamos de mencionar, con esta pieza de Debussy [se refiere a *Syrinx*], música de programa como es —de hecho, un lamento era exactamente lo que el compositor tenía que expresar—, este maestro moderno utiliza, como ven, exactamente la misma técnica; tiene una frase de largo aliento, emplea la octava inferior, no se permite ninguna explosión temperamental, se limita a la expresión más severa y sobria de un gran sufrimiento mental.

El pathos. ¿Debemos decir que la expresión de sentimientos más intensos está más allá de los poderes de la flauta? No; la flauta también puede alcanzar el patetismo, pero los casos son raros, tan raros que sólo puedo pensar en dos en los que alcanzó lo sublime, y se necesitó genio para hacerlo. Una vez más, Bach, y con él Glück. [...] (FLEURY, 1922: 388)

Al trasladar estos principios al plano de la música, comprobamos que más allá del aspecto emotivo, el timbre es siempre dinámico e inesperado porque se desarrolla a través de diferentes interacciones de la ejecución de los instrumentistas en su conjunto, y como una suma de acciones individuales, tales como la articulación, el vibrato y la dinámica.

Debussy fue un importante precursor de la innovación tímbrica en su época, e influyó notablemente en un gran número de compositores de comienzos del siglo XX. Pierre Boulez (1925-2016) declaró la importancia de Debussy en la liberación del timbre frente a las restricciones tradicionales y estereotipos del siglo XIX.

Consideró el *Prélude à l'après-midi d'un faune* como el comienzo de la música moderna y la primera obra sinfónica del siglo XX:

[...] Con la flauta del fauno comienza un nuevo aliento del arte musical, no tanto el arte del desarrollo musical como su libertad formal, su expresión y su técnica. La utilización de los tim-

bres es esencialmente nueva, con una delicadeza y una seguridad de toque excepcionales; el uso de ciertos instrumentos, como la flauta, la trompa y el arpa, es característico de la forma en que Debussy los utilizó en sus obras posteriores; los instrumentos de viento-madera están tan ligeramente manejados y utilizados con seguridad que se está en presencia de un milagro de equilibrio y claridad de sonido. Esta partitura posee una fuerza juvenil que aún no se ha agotado y, al igual que la poesía moderna tiene seguramente sus raíces en algunos poemas de Baudelaire, puede decirse que la música moderna comienza con *Preludio a la siesta de un fauno*. [...] (ENCYCLOPÉDIE DE LA MUSIQUE, Fasquelle, 1958)

En el romanticismo, los instrumentos ya no tenían asignadas funciones específicas y fijas como durante el siglo XVIII. A los timbres propios de cada instrumento se les atribuyeron nuevas componentes sentimentales que expresaban coloraciones, sutilezas diversas y matices cambiantes. En su mayor parte debido a la literatura y la poesía. La metáfora visual del color del sonido se expresaba con adjetivos imprecisos y ambiguos. Los compositores románticos también empezaron a destacar los aspectos subliminales y efímeros del sonido, como Hector Berlioz, que fue uno de los primeros compositores que se aproximó a la idea de una emancipación tímbrica sobre otros elementos constitutivos de la creación musical. Así, se crearon nuevos «objetos sonoros» en el proceso de la orquestación a partir de la combinación de diferentes instrumentos.

Debussy expresa en sus artículos que tratan sobre el sentir simbolista, una cierta pesadumbre e insatisfacción hacia su tiempo, de forma especial en relación con el ambiente de la música, donde, en su opinión, el wagnerismo estaba despojando día a día la gloriosa tradición musical francesa, de la que él se sentía especialmente sensibilizado por

hacerla renacer, lo que nos lleva a cuestionar: ¿es esto una forma de respuesta simbolista a la modernidad intentando escapar en el propio pasado?

El tratamiento de los timbres por parte de Debussy, heredero aún de una tradición romántica, incluso se solapa con aspectos de la estética de los movimientos artísticos de su época, principalmente el simbolista, citado arriba, y más concretamente con la seducción que causaba lo alusivo, la evocación exótica de lo geográficamente lejano y la representación no explícita de lo que el artista oye en su interior sobre una realidad que lo envuelve.

Debussy expresa en sus artículos que tratan sobre el sentir simbolista, una cierta pesadumbre e insatisfacción hacia su tiempo, de forma especial en relación con el ambiente de la música, donde, en su opinión, el wagnerismo estaba despojando día a día la gloriosa tradición musical francesa

Su música rompió con las tradiciones de la orquestación del siglo XIX. En la técnica empleada, obtenía sonoridades concretas de los instrumentos —con un cierto énfasis en la flauta— mediante dinámicas suaves, articulaciones matizadas y desarrollos melódicos en forma de arabescos para construir efectos y sensaciones más próximas a lo volátil que a lo permanente. Encontró en el sonido el medio ideal para expresar los ideales simbolistas de lo indescriptible y las fantasías que habitan más allá de la realidad prosaica.

En su posicionamiento de la búsqueda de la tradición nacional, consideró que los timbres individuales de la flauta, la viola y el arpa de la *Sonata Segunda* podían adaptarse a esta retrospectiva de la música barroca francesa como homenaje a la historia musical de Francia. Y aunque esta sonata recuerda la tradición barroca mediante el

uso de alguna danza —*Rondo*—, el diseño tipográfico del título y las denominaciones de los movimientos, con epígrafes al modo de François Couperin, Debussy continuó centrándose en la sonoridad resultante, como ya venía haciendo en obras anteriores, donde los sonidos y timbres característicos evocan un arte difícil de expresar con sencillas palabras a través de insinuaciones a lo onírico y misterioso.

Los tratados de instrumentación del siglo XIX habrían servido de primera inspiración para formar en la mente de Debussy su asociación simbolista de la personalidad sonora de los instrumentos, de forma especial con la flauta en su aspecto solista, como puede constatarse en el *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-94) y *Syrinx (La flûte de Pan)* (1913).

En la *Sonata* para flauta, viola y arpa, Debussy combina con discreción las sonoridades instrumentales, y resalta en primer plano los timbres peculiares de cada instrumento en modo solista, como si quisiera transmitir un lastimero retorno al pasado remoto. La primera frase de la obra nos traslada de inmediato, por su timbre y la sensación de un *déjà vu*, a la antigüedad mítica de la Arcadia, con faunos, ninfas y oréades, debido a las asociaciones tímbricas convencionales de la flauta de Debussy con el tañido de un arpa «ancestral».

Sin duda, los grandes tratados del siglo XIX marcaron la senda de sus nuevos planteamientos tímbricos, como el de Hector Berlioz (1803-1869), creador de la *Symphonie fantastique*, op. 14 (1830), donde en su asignación de identidad y expresión de los timbres instrumentales en el contexto del idealismo romántico, escribió sobre el sonido de la flauta en su *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, op. 10 (1843-44).

Podemos leer que ya se refiere a las características de la reciente flauta con sistema Böhm, y considera que el sonido en el registro grave es «caracterizado» —podría entenderse como dramático— dulce en el registro

SONATE

pour Flûte Alto et Harpe

CLAUDE DEBUSSY

Pastorale

Primera pág. Sonata para flauta, viola y arpa de Claude Debussy.

medio y bastante penetrante en el agudo. Realza su personalidad «tímbrica» al decir que es capaz de evocar sentimientos que ningún otro instrumento podría disputarle: «[...] Si se trata de proporcionar a un canto triste un matiz afligido, pero humilde y flexible a la vez, los sonidos débiles del registro medio en los tonos de do menor y re menor, sobre todo, producirán el matiz deseado [...]». (BERLIOZ, 1843: 153)

Sobre el arpa indica en la pág. 80: «[...] Las cuerdas graves [...], cuyo sonido es tan velado, tan misterioso y tan bello, casi nunca se han utilizado excepto para el acompañamiento grave de la mano izquierda; esto es un error. [...]». Y sobre la viola dice: «[...] De todos los instrumentos de la orquesta, la viola

es aquél cuyas excelentes cualidades se han pasado por alto durante mucho tiempo. Es tan ágil como el violín, el sonido de sus cuerdas graves tiene una mordacidad particular, sus notas agudas brillan con un acento tristemente apasionado, y su timbre en general, con una profunda melancolía, difiere del de los demás instrumentos de arco [...]».

Charles-Marie Widor (1844-1937) también contempla la debilidad del registro medio de la flauta. En *The technique of the modern orchestra* (1906), escribe en las páginas 11, 12 y 18:

[...] Aunque la flauta sobresale en la ejecución de pasajes floridos, y sus tonalidades favoritas son, en consecuencia, aquellas cuyas

armaduras contienen pocos sostenidos o bemoles, sin embargo, cuando se le pide que emita una melodía dulce y tierna, ninguna tonalidad le va mejor que la de re bemol. Varias atractivas composiciones modernas son prueba suficiente de ello. La bemol es también una tonalidad excelente, como puede verse en el siguiente ejemplo, que también ilustra otro punto que merece ser comentado. Aquí vemos un Andante que termina en un do *pianissimo* tan dulce y puro que parecería ser una de las mejores notas de la Flauta, a pesar de la observación hecha anteriormente [...].

La razón es que este do final no se obtiene de la manera habitual. El interés

prete en este caso hace uso de la digitación en Fa (duodécima inferior), la presión de los labios produce el tercer parcial superior, como el dedo en una cuerda de violín. [...]

Pág. 18 ...[...] Observación: La flauta es tan débil de tono en su registro medio, en comparación con otros instrumentos de viento, que, cuando se usa en combinación con ellos, sólo empieza a mostrarse de Sol o La [registro medio] hacia arriba. Escrito más bajo, no se escucha y es perjudicial más que de otra manera. La única pregunta que nos atreveríamos a hacer a Weber sería sobre sus Segundas Flautas, a menudo una octava por debajo de sus Primeras Flautas, y, en consecuencia, no sonoras, mientras que los otros instrumentos están siempre tan admirablemente tratados en su incomparable orquestación [...].

Fiel a sus propuestas, podemos observar en Widor que en el tercer movimiento, *Romance*, de su *Suite* para flauta, op. 34, la tonalidad principal sobre armadura es la bemol, muy próxima a re bemol.

En las páginas 129 y 134, hace las siguientes citas sobre el arpa:

«[...] Este sistema de doble acción es muy ingenioso. Fue inventado por Sébastien Erard y, como señala Gevaert, lleva todo un siglo adaptándose a las múltiples condiciones de la música moderna, permitiendo ejecutar pasajes cromáticos y esos *glissandos* [sic], diatónicos o no, que parecen arrojar una especie de bruma poética sobre toda la orquesta. [...]».

[...] Si, como un violinista que toca *sul ponticello*, el arpista puntea las cuerdas en su extremo inferior, cerca de la caja de resonancia, el tono producido puede confundirse fácilmente con el timbre metálico de la guitarra. [...]».

Sobre el uso de los armónicos del arpa, explica: «[...] Por supuesto, los armónicos no pueden utilizarse en los pasajes en *forte*: son misteriosos y poéticos como las gotas de rocío que brillan a la luz de la luna. Recuerdan a los sonidos que resuenan en un sueño; sólo pueden oírse cuando todo se acalla en el silencio y el sueño. [...]».

Nikolái Rimsky-Kórsakov (1844-1908), en su tratado, *Principios de orquestación*, comenzado en 1873, también nos aporta un destello sobre el concepto que se tuvo de la flauta durante esta época. En la pág. 19 de la edición en inglés, aparece una opinión relevante en cuanto al carácter sonoro de la flauta:

[...] En el intento de caracterizar el timbre de cada instrumento típico de las cuatro familias, desde un punto de vista sicológico, no vacilo en hacer las siguientes observaciones generales que se aplican generalmente a los registros medio y superior de cada instrumento:

a) Flauta. - Cualidad fría, especialmente adecuada, en tono mayor, a melodías de carácter ligero y grácil; en la tonalidad menor, hasta ligeros toques de tristeza pasajera. [...]

Sobre el arpa, aparece una valoración en la página 29: «[...] La tierna cualidad poética del arpa se adapta a todos los matices dinámicos, pero nunca es un instrumento muy potente, y el orquestador debe tratarlo con respeto. [...]»

El suizo Robert Godet (1866-1950), periodista, crítico musical y traductor, destacó el efecto estilístico de la combinación de timbres en la *Sonata Segunda*, y por ese motivo se refirió a ella como una obra moderna, así como por su capacidad para «evocar la música del pasado» a través de los sonidos peculiares de cada instrumento. En una extensa carta enviada a Debussy en respuesta a otra del compositor, el 5 de enero de 1917, le expresa (LESURE, 2005: 2.072):

[...] Su paquete llegó apenas unas horas antes de su carta. Mi alegría y gratitud son grandes [...].

[...] [...] En cuanto a la *Sonata* acabo de lanzarme sobre este fino y sutil alimento con la excesiva avidez de un hambriento [...] No descubro, a primera vista, tantos abismos como dices entre el actual Claude Debussy y su *Sonata* para flauta, viola y arpa. Esta isla, bañada en un elemento fluido, que es tu reino, siempre me ha parecido atravesada por las aguas que fluyen y que sostienen la vida allí. A medida que lo exploras, cruzas uno u otro de estos ríos y, en la nueva orilla, la alegría del descubrimiento borra o transforma los recuerdos de la otra orilla. Pero a veces, sin detener tu marcha hacia adelante, algo te hace volver la vista atrás, y me parece que tu *Sonata Francesa 2e* es una de esas miradas retrospectivas, gracias a las cuales nunca hay discontinuidad en el viaje por el que poco a poco te vas adueñando del dominio asignado a tu genio. [...] ¿Qué combinación más feliz de timbres se podría desear que la que usted utilizó? Y, al mismo tiempo, ¡cómo es, hoy, ievocar cosas de ayer! Me parece que la viola, cuando medita, sonrío, llora o suspira imitando tu juventud, la evoca en una especie de resurrección velada y le presta inflexiones más tiernas (en un sentido deliciosamente infantil) que las que conoce el lenguaje de la realidad; y ya sea que la flauta se deslice o se arrastre, alternativamente saltando y un poco lánguida, es en el estilo de un divino Puck¹ melancólico, que parece preguntarse sobre el profundo significado de sus caprichos aéreos. Has casado estas dos voces, una más cálida como una voz del alma, la otra más fría como una indicación del decorado, en la atmósfera tejida alrededor de sus amores por el arpa, una

atmósfera tan característica a su emoción que parece dibujar las figuras que están implícitamente esbozadas, y se unen o se separan, se unen entre ellas y se separan la una de la otra, como las formas fantásticas de un paisaje compuesto por el juego de luces y sombras, e infinitamente, según que las nubes oculten una parte, atenúen o subrayen los detalles, o que el sol haga resaltar toda la armonía. En resumen, se trata de un prestigioso conjunto de elementos que son en sí mismos muy simples, y el fruto sutil de una «ingenuidad», si esta palabra no le choca al mago que hay en ti. [...]

Así, Godet descubre la yuxtaposición de estados de ánimo creado por las voces tan diferentes de la flauta y la viola, unificadas por las sonoridades del arpa; aunque el propio Debussy ya se refirió sobre ello al manifestar el carácter indefinido de la obra en una anterior carta enviada a su amigo suizo el 11 de diciembre de 1916:

«[...] En fin, como está [la composición] no suena mal. No me corresponde a mí hablarte de la música... ¡Podría hacerlo, sin embargo, sin sonrojarme porque es de un Debussy que ya no conozco...! Es terriblemente melancólico. ¿Y no sé si es para reír o llorar? ¿Tal vez ambas cosas? [...] (LESURE, 2005: 2.057).

Debussy percibió en esta *Sonata* su etapa de juventud, a juzgar por esta correspondencia, donde se reconoce a sí mismo en las primeras obras orquestales con relación a las coloreadas sonoridades y su armonía ambigua. Se hace lúcida la idea de un estilo y lenguaje musical con trayectoria parabólica en cuanto al sonido en sí mismo y al color instrumental, que recupera en la última fase de su vida, aun incorporando otros aspectos no menos relevantes que se asocian con su pujante nacionalismo en retrospectiva hacia

¹ Se refiere al Preludio 11 del libro 1 de *Préludes* L. 117: *La danza de Puck*.

Rameau y otros gloriosos compositores franceses del siglo XVIII.

Godet lo confirma en la carta a Debussy cuando le contesta: «[...] No descubro, a primera vista, tantos abismos como dices [...] tu *Sonata Francesa 2ª* es una de esas miradas retrospectivas, gracias a las cuales nunca hay discontinuidad en el viaje por el que poco a poco te vas adueñando del dominio asignado a tu genio. [...]», y considera que la *Sonata* está conectada con las obras más antiguas del compositor, al apreciar que el sonido mira hacia su pasado musical por su continuidad con el uso de timbres difuminados y fugaces. Pero también indica que estos atributos constituyen la base para futuros progresos creativos, por su orientación hacia un nuevo propósito con la combinación de timbres instrumentales, expresado en su proyectado e inconcluso ciclo de las seis sonatas, aunque siempre sobre un fondo armónico ambiguo como corresponde a la personalidad inmutable del compositor. ■



Francisco Javier López R.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *Encyclopédie de la Musique*, París, Fasquelle Editeurs, 1958.
- AUSTIN, William, *Claude Debussy. Prelude to «the afternoon of a faun»*, Nueva York, Norton, 1970.
- BERLIOZ, Hector, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, op. 10, París, Henry Lemoine, 1843, p. 153.
- CODE, David, «Hearing Debussy Reading Mallarmé: Music après Wagner in the *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*», *Journal of the American Musicological Society* 54, n.º 3 (otoño de 2001).
- FLEURY, Louis, «The flute and its powers of expression», *Music and Letters*, vol. III, n.º 4, octubre, 1922, págs. 383-393.
- JAROCINSKI, Stefan, *Debussy: Impressionism and Symbolism*, Eulenburg, 1976.
- LEIBOWITZ, René, *Le compositeur et son double: essais sur l'interprétation musicale*, París, Gallimard, 1986, p. 252
- LESURE, François y otros, *Correspondance: (1872-1918)*, París, Gallimard, 2005.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier. *Préludio a la siesta de un fauno*. Valencia, Sonata Ediciones, 2021.
- PRUNIER, Henry y BAKER, Theodore, «Musical Symbolism», *The Musical Quarterly* 19, n.º 1 (enero 1933), pp. 18-28.
- VALLAS, Léon, *Claude Debussy, his life and Works*; Maire y Grace O'Brien (versión inglesa), Nueva York, Dover, 1973.
- YIQI YUAN, Jasmine, *Sonic Ephemerality and Expression: Timbral Aesthetics in Debussy's Writings for Flute*, Submitted in Partial Fulfillment of the Prerequisite for Honors in Music, Advisor: Gurminder Kaur Bhogal, Massachusetts, Jewett Arts Center Wellesley College, 2021.