

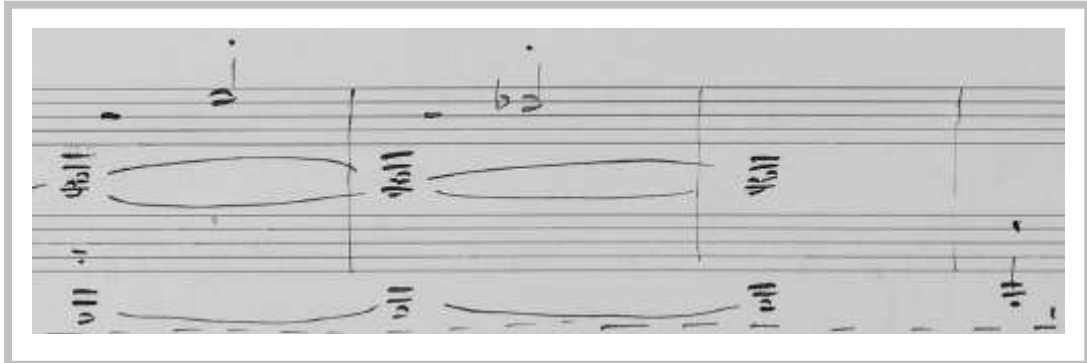


VNIVERSIDAD
D SALAMANCA

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL,
PLÁSTICA Y CORPORAL

Children's Corner, un modelo de
dualidad estética en Debussy



Tesis doctoral presentada por Ramón Otero Moreira

Dirigida por el Profesor Doctor José María García Laborda

Salamanca 2012



Claude Debussy (1909)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
I. ASPECTOS HISTORIOGRÁFICOS.....	11
1. El contexto de la obra: desde <i>Pour le piano</i> hasta <i>Children's Corner</i> (1901-1908).....	13
1.1. <i>Children's Corner</i>	17
2. La dualidad como perspectiva historiográfica para una nueva interpretación de las circunstancias vitales, artísticas y creativas de Debussy en la primera década del siglo XX.....	21
2.1. El plano socioeconómico.....	23
2.2. El plano personal.....	30
2.3. El plano artístico.....	36
2.4. El plano creativo.....	46
3. La recepción del nuevo pianismo de Debussy en Francia y en España.....	61
3.1. La recepción del nuevo pianismo de Debussy en París.....	62
3.2. La primera recepción de la obra pianística de Debussy en España.....	70
3.3. La recepción del elemento español en la música de Debussy.....	80
4. Intimidad, misterio e ironía en el universo infantil de <i>Children's Corner</i>	87
4.1. El universo infantil.....	90
4.2. Humor e ironía.....	100
II. ASPECTOS ANALÍTICOS.....	117
5. Plan de análisis y estructura general de <i>Children's Corner</i>	119
5.1. Estructura general de <i>Children's Corner</i>	126
6. La serie armónica en el lenguaje musical y pianístico de Debussy y el método de análisis por centros armónicos.....	147
6.1. El método de análisis por centros armónicos.....	175
7. Análisis armónico-melódico de <i>Children's Corner</i>	193
7.1. <i>Doctor Gradus ad Parnassum</i>	193
7.2. <i>Jumbo's Lullaby</i>	211
7.3. <i>Serenade for the Doll</i>	223
7.4. <i>The Snow is Dancing</i>	228

7.5. <i>The Little Shepherd</i>	236
7.6. <i>Golliwogg's Cake walk</i>	241
8. Análisis de procesos formales de disociación y síntesis.....	247
8.1. Método de análisis de procesos de disociación y síntesis.....	250
8.2. <i>Doctor Gradus ad Parnassum</i>	255
8.3. <i>Jumbo's Lullaby</i>	258
8.4. <i>Serenade for the Doll</i>	265
8.5. <i>The Snow is Dancing</i>	269
8.6. <i>The Little Shepherd</i>	272
8.7. <i>Golliwogg's Cake walk</i>	274
8.8. Relaciones proporcionales en puntos formales relevantes de la suite....	277
III. ASPECTOS ESTÉTICOS.....	289
9. Algunas reflexiones en torno a la dualidad estética.....	291
9.1. El tiempo dual en Debussy.....	291
9.2. Simbolismo y misterio.....	299
9.3. La estética de la objetividad y la fenomenología del yo.....	308
IV. CONCLUSIONES.....	323
V. FUENTES.....	329
VI. ANEXOS.....	349
ANEXO 1 - Partitura autógrafa de <i>Children's Corner</i>	351
ANEXO 2 - Partitura de <i>Children's Corner</i> (edición crítica).....	389
ANEXO 3 - Partitura de la versión orquestal de <i>Children's Corner</i>	423
ANEXO 4 - Traducciones de las citas del capítulo 3.....	507
ANEXO 5 - CD con grabaciones de <i>Children's Corner</i>	517

Reconocimientos y agradecimientos

En primer lugar, quiero expresar mi gratitud al Doctor José María García Laborda por su trabajo como director de esta tesis doctoral. Además de sus importantes aportaciones al estudio de la recepción, es justo decir que, sin su orientación, sus indicaciones y sus perspicaces comentarios, esta investigación no habría sido posible. También quisiera agradecer al Doctor Edson Zamprónha y al Doctor Antonio Notario Ruiz, sus valiosas críticas al primer estadio de esta investigación, que contribuyeron significativamente en la definición de las líneas de trabajo posteriores. Gracias a todo el profesorado de la Licenciatura de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Salamanca y al profesorado de la *School of Music* de la Universidad de Cardiff, especialmente a la Doctora Caroline Rae, al Doctor Charles Wilson y al personal de la biblioteca de la facultad. Gracias al Señor François-Pierre Goy, del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de París, y al Doctor Cédric Segond-Genovesi, del *Centre de documentation Claude Debussy*, por su eficacia, su amabilidad y su paciencia a la hora de responder a mis preguntas. Gracias a Jaime Moreira Portela, por su apoyo, su ayuda y sus aportaciones.

A Cecilia, por conocer conmigo la expresión viva de la dualidad: una de las esencias de la cultura gallega. A mi madre y a mi hermana. A mi padre: la técnica y la persistencia. A Fer, por avivar el pensamiento, con o sin premeditación. A todos los que no menciono.

Ramón Otero Moreira, mayo de 2012

INTRODUCCIÓN

1. Presentación y justificación

En el momento de finalizar esta tesis, en mayo de 2012, han transcurrido tres meses desde la celebración del *Colloque International Claude Debussy (1862-1918)*, destinado a la conmemoración del 150 aniversario de su muerte, organizado por el *Centre de documentation Claude Debussy*, en memoria de su fundador, François Lesure, para los días 2, 3, 4 y 5 de febrero¹. El evento fue organizado en asociación con la *Cité de la Musique*, el *Musée d'Orsay*, el *Institut de recherche sur le patrimoine musical en France* (IRPMF-CNRS, *Bibliothèque nationale de France*, Ministerio de Cultura), la *Ecole des Hautes études en sciences sociales* (EHESS), la *Société française de musicologie* (SFM), el *Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris* (CNSMDP), la *Eastman School of Music* (Universidad de Rochester, Estados Unidos), y la Universidad de Sienna (Italia).

En la presentación del ciclo de conferencias, el *Centre de documentation Claude Debussy* observa que la investigación en torno al compositor se ha desarrollado considerablemente en los años recientes y propone un encuentro multidisciplinar para propulsar el surgimiento de nuevos estudios y abrir nuevas

¹ <http://www.debussy.fr/encd/centre/conference.php>

perspectivas en diversos campos de investigación². En este contexto de vitalidad en la investigación en torno a Debussy y con el mismo espíritu multidisciplinar, el presente estudio plantea una reflexión acerca de la música pianística del compositor en conexión con sus circunstancias históricas y su pensamiento estético en la primera década del siglo XX. La investigación se centra en una obra cuya música nunca se ha estudiado en profundidad, la suite *Children's Corner*, una obra que constituye un ejemplo representativo del nuevo lenguaje pianístico del compositor y que contiene, además, interesantes conexiones con el tema del universo infantil de Debussy, el estilo musical francés o la estética de la ironía y la dualidad.

2. Objetivos

El propósito de este trabajo de investigación es doble:

- Estudiar en profundidad la suite para piano *Children's Corner*, compuesta por Debussy en 1908, y poner de manifiesto su relevancia estética como ejemplo representativo de su lenguaje musical y pianístico.
- Presentar el tema de la dualidad en la vida y la obra del compositor de manera exhaustiva y demostrar su importancia como elemento esencial de su estética, ejemplificada en el modelo de *Children's Corner*, y su utilidad como herramienta de estudio.

Ambos puntos están estrechamente vinculados y sirven como eje vertebrador en un trabajo que toca una notable variedad de cuestiones. El trabajo se divide en tres apartados que tratan los aspectos historiográficos, los aspectos analíticos y los aspectos estéticos de la suite a través del tema de la dualidad.

El recorrido parte de las cuestiones más generales del contexto histórico y se aproxima progresivamente a las cuestiones más específicas de la suite. El periodo de estudio está acotado desde la composición de *Pour le piano* en 1901, la obra con la que Debussy da a conocer la nueva estética pianística que desarrollará a lo largo de la década, hasta la composición de *Children's Corner* en 1908. En el apartado historiográfico se tratan las circunstancias del compositor en lo relativo al plano socioeconómico, el personal, el artístico y el creativo. En lo referente al plano artístico

² En esta dirección se puede ver el programa del ciclo de conferencias: <http://www.debussy.fr/docu/programme-colloque.pdf>

y el creativo, se habla de la recepción general de su obra, centrada en la acogida de dos de sus creaciones más ambiciosas, *Pelléas et Mélisande* y *La Mer*, y a continuación se trata la recepción de su obra pianística en París y en España. El apartado historiográfico finaliza con un estudio sobre la temática del universo infantil en la suite y su relación con la estética del misterio y con la ironía.

En el apartado analítico se presenta la estructura general de la suite y se realiza un pormenorizado análisis armónico-melódico y formal con la ayuda de los nuevos métodos de análisis por centros armónicos y de procesos de disociación y síntesis. Por último, se plantean algunas cuestiones relativas a la dualidad estética en lo referente al tiempo, el simbolismo, el misterio y la objetividad, en conexión con los resultados obtenidos en los anteriores apartados.

3. Estado de la cuestión y material bibliográfico

La suite *Children's Corner*, aunque aparece mencionada en un sinnúmero de estudios de manera accesoria, nunca ha recibido una atención directa ni se ha tratado de manera exhaustiva. Los trabajos sobre la obra pianística de Debussy³ contienen poca información acerca de la suite y los análisis⁴ se centran siempre en otras obras como las *Images*, los *Preludes* o los *Etudes*. En este trabajo se reúnen todos los aspectos que se han podido encontrar, relacionados directa o indirectamente con la suite, y que hasta ahora se hallaban diseminados a lo largo de la bibliografía dedicada al estudio del compositor.

El tema de la dualidad está referido en estudios biográficos y de análisis a través de la muy comentada ambigüedad que caracteriza su estética musical, pero

³ CORTOT, Alfred. *French Piano Music*. London: Oxford University Press, 1932; SCHMITZ, Robert E. *The Piano Works of Claude Debussy*. Nueva York: Dover, 1966; ROBERTS, Paul. *Images: The Piano Music of Claude Debussy*. Portland: Amadeus Press, 1996; ORLEDGE, Robert. «Debussy's Piano Music: Some Second Thoughts and Sources of Inspiration». En: *The Musical Times*, Vol. 122, 1.655 (1981), pp. 21-27; HOWAT, Roy. «Debussy's Piano Music: Sources and Performance». En: *Debussy Studies*, edición de Richard Langham Smith, Cambridge University Press, 1997, pp. 78-107; TIMBRELL, Charles. *French Pianism, a Historical Perspective*. Londres: Kahn & Averill, 1999 etc.

⁴ FORTE, Allen. «Generative Processes in a Debussy Prelude». En: *Musical Humanism and Its Legacy. Essays in Honor of Claude V. Palisca*, edición de Nancy Kovaleff Baker y Barbara Russano Hanning, Pendragon Press, 1992, pp. 471-486; KOPP, David. «Pentatonic Organization on Two Piano Pieces of Debussy». En: *Journal of Music Theory*, Vol. 41, 2 (1997), pp. 261-287; PASSLER, Jann. «Timbre, Voice-leading, and the Musical Arabesque in Debussy's Piano Music». En: *Debussy in Performance*, edición de James R. Briscoe, New Haven y Londres: Yale University Press, 1999, pp. 225-255 etc.

tampoco se ha tratado de forma directa y en profundidad. La única excepción encontrada es la relativamente reciente tesis de Noel Orillo Verzosa sobre crítica y modernidad musical en la obra de Debussy y de Satie, cuyo enfoque se limita, sin embargo, a tratar la dualidad entre idealismo y realismo en la crítica de la época, mientras que este trabajo aborda el tema de la dualidad en Debussy de un modo más panorámico:

Básicamente, mi tesis es que el concepto de «música moderna», como el concepto de «política moderna» o el de «cultura moderna», era una manifestación de la oposición entre idealismo y realismo, y que la tarea de definir la «modernidad» en la cultura musical francesa consistía en situar la música dentro de este marco binario –ya fuera para reforzar, rechazar, sintetizar, o relacionarse de alguna otra manera con la polaridad que representa⁵.

El apartado historiográfico está elaborado a partir de distintas biografías⁶ y otras fuentes de interés como la recopilación de cartas escritas por el compositor⁷, la recopilación de testimonios sobre su figura⁸ o la colección de sus escritos sobre crítica musical⁹.

Para tratar el tema de la recepción de su obra pianística en Francia y en España, se exploran las críticas de revistas y diarios como *Le Temps*, *La Renaissance Latine*, la *Revue Bleue*, *Le Mercure Musical* o el *Bulletin Française de la S.I.M.* en París y *El Sol*, *La Revista Musical Hispanoamericana*, *El Imparcial* o *La Libertad* en España, de la mano de autores como Louis Laloy, Jean-Aubry, Adolfo Salazar o Miguel Salvador¹⁰. Para el estudio de la recepción de Debussy, es de obligada

⁵ Las traducciones del inglés y del francés, salvo que se indique lo contrario, son todas del autor. Ver VERZOSA, Noel Orillo. *The absolute limits: Debussy, Satie, and the culture of French modernism, ca. 1860–1920*. Berkeley: Universidad de California, 2008.

⁶ VALLAS, León. *Claude Debussy, His Life and Works*. Oxford University Press, 1933; THOMPSON, Oscar. *Debussy Man and Artist*. Dodd, Mead & Company, 1937; LOCKPEISER, Edward. *Debussy, His Life and Mind, volume II, (1902-1918)*. Casell, 1965; DIETSCHY, Marcel. *A Portrait of Claude Debussy*. Oxford University Press, 1994 etc.

⁷ DEBUSSY, Claude. *Debussy Letters*. Traducción de Roger Nichols y edición de Roger Nichols y François Lesure, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1987.

⁸ NICHOLS, Roger (ed.). *Debussy Remembered*. Faber and Faber, 1992.

⁹ DEBUSSY, Claude. *Debussy on Music: the Complete Writings of Debussy*. Alfred Knopf, 1977.

¹⁰ También se tratan los escritos de referencia del momento. FALLA, Manuel de. «Prólogo a la traducción española del libro de Jean-Aubry: la música francesa contemporánea». En: *Revista Musical Hispanoamericana* (Madrid, julio de 1916); FALLA, Manuel de. «Introducción a la música nueva». En: *Revista Musical Hispanoamericana* (diciembre de 1916); ORTEGA Y GASSET, José. «Musicalia». En: *El Sol*, 1.116 (Madrid, 8-3-1921) y ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Alianza editorial, 2009 etc.

consulta la obra de referencia de Johannes Trillig¹¹. El estudio de la recepción de su obra en España constituye un nuevo campo de estudio, iniciado recientemente por José María García Laborda¹².

Para la caracterización de la temática de la suite, junto con los manuales biográficos, se trabajan investigaciones más directamente relacionadas con la cuestión del universo infantil¹³, la estética del misterio¹⁴ o el elemento irónico¹⁵.

En el apartado analítico, la presentación del método de análisis por centros armónicos está basada principalmente en los trabajos de Edmond Costère y de Gary W. Don¹⁶, mientras que la presentación del método de análisis de procesos formales de disociación y síntesis se basa principalmente en los trabajos de Richard Parks y John McFarland¹⁷. En ambos casos, el estado de la cuestión se desarrolla ampliamente en los capítulos 6 y 8, respectivamente.

El apartado estético se apoya fundamentalmente en el pensamiento de Henri Bergson, Gisèle Brelet y Vladimir Jankélévitch¹⁸. En particular, el estudio de este último en torno a la estética del misterio en Debussy, constituye una obra de referencia vital en todos los apartados de este trabajo, por su importante conexión con el tema de la dualidad.

¹¹ TRILLIG, Johannes. *Untersuchungen zur Rezeption Claude Debussys in der Zeitgenössischen Musikkritik*. Verlegt bei Hans Schneider, 1983.

¹² GARCÍA LABORDA, José María. «Nuevas perspectivas historiográficas en torno a la primera recepción de Debussy en España». En: *Revista de Musicología*, Vol. 28, 2 (2005); GARCÍA LABORDA, José María. *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio*. Editorial Academia de Hispanismo, 2011 etc.

¹³ ORLEDGE, Robert. «Another Look inside Debussy's "Toybox"». En: *The Musical Times*, Vol. 117, 1.606 (1976).

¹⁴ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*. Éditions de la Baconnière, 1949.

¹⁵ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La ironía*. Taurus, 1982; CASABLANCAS, Benet. *El humor en la música. Broma, parodia e ironía*. Reichenberger, 2000; HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo: *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

¹⁶ COSTÈRE, Edmond. *Mort ou transfigurations de l'harmonie*. Presses Universitaires de France, 1962; DON, Gary W. «Brilliant Colors Provocatively Mixed: Overtone Structures in the Music of Debussy». En: *Music Theory Spectrum*, Vol. 23, 1 (2001), pp. 61-73.

¹⁷ PARKS, Richard S. *The Music of Claude Debussy*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1989; PARKS, Richard. «Music's Inner Dance: Form, Pacing and Complexity in Debussy's Music». En: *The Cambridge Companion to Debussy*. Edición de Simon Trezise, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 197-231; MCFARLAND, Mark. «Debussy: The Origins of a Method». En: *Journal of Music Theory*, Vol. 48, 2, (2004), pp. 259-324.

¹⁸ BERGSON, Henri. *Memoria y vida*. Alianza editorial, 2004; BRELET, Gisèle. *Estética y creación musical*. Librería Hachette S.A., 1957; JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La música y lo inefable*. Alpha Decay, 2005 y JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*. Éditions de la Baconnière, 1949.

4. Fuentes

En lo referente al trabajo con fuentes directas, en el apartado historiográfico se recurre principalmente a la recopilación de cartas de Debussy y a su colección de escritos de crítica musical, que se complementan con la recolección de testimonios de amigos, colegas y colaboradores del compositor¹⁹.

En cuanto al apartado analítico, se ha empleado principalmente la partitura autógrafa de la suite y la edición crítica realizada por Roy Howat como fuentes principales²⁰. La partitura autógrafa se encuentra en el departamento de Música de la *Bibliothèque nationale* de Francia, con la signatura MS. 983²¹, adonde fue transferida desde el Conservatorio de París en 1964, que a su vez había recibido la partitura como parte de una donación de la firma Durand & C^{ie} en 1923. El autógrafo incluye todos los números de la suite, salvo el tercero, que se corresponde con *Serenade for the Doll*, cuya ubicación de la versión manuscrita se desconoce. En la edición crítica, Howat describe el manuscrito de la siguiente manera:

17 pliegos con 22 carillas de papel pautado, 34.5 x 25 cm. No hay relieves ni marcas de agua visibles. Las páginas, sin atar, están adheridas con una signatura. La música ocupa 15 dorsos rectos, numerados por Debussy a lápiz 1-3, 4-6, 7, 8-10, 11-12 y 13-15 para las seis piezas. Los demás pliegos sirven como página para el título y contraportada. La tercera pieza está indicada en la p. 7 solo por su título –«III-Sérénade [*sic*] for the Doll»– seguidas de la explicación «(gravée)» a lápiz (todo autógrafo). La segunda pieza está titulada «Jimbo's Lullaby», como en la fuente E más abajo [primera edición de la suite completa].

La página para el título, escrito por Debussy, dice: «Children's Corner» (tinta azul, con un floreo bajo la «C» inicial). Otra mano ha añadido en el extremo superior izquierdo de la página, «n° 126 / Panthéon» (a lápiz), y, en la parte de abajo de la página, «Cot: 7188 / Copyright 1908 / Chaimbaud» (el impresor).

¹⁹ DEBUSSY, Claude. *Debussy Letters*. Op. cit.; DEBUSSY, Claude. *Debussy on Music: the Complete Writings of Debussy*. Op. cit. y NICHOLS, Roger (ed.). *Debussy Remembered*. Op. cit., respectivamente.

²⁰ Proyecto en curso de *Œuvres Complètes* de Debussy en 34 volúmenes, auspiciado por el Ministerio de Cultura, el *Centre national de Recherche scientifique* y la *Bibliothèque nationale* de Francia. HOWAT, Roy (Ed.). *Œuvres Complètes, Série 1, Vol. 2: Images (1894 – dédiées à Y. Lerolle), Pour le piano, Children's Corner*. París: Éditions Durand, 1998.

²¹ El manuscrito, que se reproduce íntegramente en el anexo 1, se puede visualizar también en la siguiente dirección, en formato con baja resolución: <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=IFN-52000863&M=chemindefer>.

La música está escrita con tinta negra, los títulos individuales y algunas indicaciones de tempo con tinta azul, y a lápiz los números utilizados como abreviatura para indicar las repeticiones de compases de pasajes anteriores (notablemente los compases 57-63 de «The Snow is Dancing» y los compases 92-109 y 114-124 de «Golliwogg's Cake walk»). En dos sistemas de «The Snow is Dancing» la armadura de clave está añadida en tinta roja, en otra mano. Una considerable proporción de la edición de indicaciones de tempo y dinámicas, especialmente la de las dos primeras piezas, no aparecen aquí y fueron evidentemente añadidas en las primeras pruebas. Por el contrario, las piezas cuarta y sexta muestran indicaciones metronómicas incompletas, sin los números finales²².

Para la elaboración de la edición crítica, Roy Howat se valió de los siguientes documentos como fuentes principales: la partitura autógrafa; la primera edición completa de la suite, publicada por Durand el 30 de septiembre de 1908; la primera edición de *Sérénade à la poupée*, publicada por Durand el 4 de junio de 1908 como un extracto de la suite y la edición de *Sérénade à la poupée* del *Méthode moderne de piano*²³ de Octavie Carrier-Belleuse, que por motivos desconocidos, no se publicó hasta 1910²⁴. Las fuentes secundarias son: la transcripción orquestal realizada por André Caplet en 1910 y publicada por Durand el 24 de marzo de 1911; los rollos de pianola nº 2.733 de la casa Welte-Mignon, grabados por Debussy probablemente en 1912, y la versión revisada de los rollos de pianola en un nuevo formato, probablemente de 1921, con unos *tempi* más moderados, que sugieren una mayor fidelidad con la interpretación del compositor²⁵. La edición crítica incluye variantes de los rollos de pianola grabados por Debussy en pentagramas auxiliares, añadidos editoriales entre corchetes y ligaduras o reguladores dinámicos editoriales con una línea vertical o diagonal a la mitad²⁶. La versión orquestal no se puede considerar como una fuente directa, puesto que la transcripción fue realizada enteramente por André Caplet, sin la supervisión de Debussy²⁷.

²² Ver anexo 1. Los problemas con el título de la segunda pieza se comentan en el capítulo 1. HOWAT, Roy (Ed.). *Œuvres Complètes, Série 1, Vol. 2: Images (1894 – dédiées à Y. Lerolle), Pour le piano, Children's Corner*. Op. cit., p. 95.

²³ CARRIER-BELLEUSE, Octavie. *Méthode moderne de piano*. París: Rouart-Lerolle, 1910.

²⁴ Ver HOWAT, Roy (Ed.). *Œuvres Complètes, Série 1, Vol. 2*. Op. cit., pp. XVIII y 94-95.

²⁵ *Ibid.*, p. 95.

²⁶ Ver anexo 2.

²⁷ Ver anexo 3. Por el mismo motivo, Howat puntualiza que es una fuente secundaria a la que no se le da un valor definitivo. HOWAT, Roy (Ed.). *Œuvres Complètes, Série 1, Vol. 2*. Op. cit., p. 95.

En cuanto a las fuentes indirectas, como ya se refiere más arriba, el material bibliográfico (estudios biográficos, historiográficos, analíticos etc.) se desarrolla más ampliamente, junto con el estado de la cuestión, en los puntos correspondientes de cada apartado: recepción general y pianística, en Francia y en España (capítulos 2 y 3); el elemento español (capítulo 3); el elemento irónico (capítulo 4); la tendencia a una investigación multidisciplinar (capítulo 5); la serie armónica en el lenguaje musical y pianístico de Debussy (capítulo 6); los procesos formales de disociación y síntesis (capítulo 8) y la dualidad en la estética de Debussy (capítulo 9).

5. Metodología

En el primer apartado se pone en práctica una perspectiva historiográfica basada en la dualidad entre el universo ideal particular de Debussy y la realidad práctica de su contexto histórico, desde la cual se examinan las circunstancias del compositor en el plano socioeconómico, el personal, el artístico y el creativo.

Con el estudio de la recepción de la música pianística de Debussy en España, se establece una relación entre la dualidad idealidad-realidad y las dinámicas de asimilación, por parte del público, del elemento español en la obra del compositor. Esta relación se analiza en conexión con dos aspectos: el tema de la mediterraneidad, tal y como la define Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*, y la resistencia de Debussy a la copia exacta de la fuente de inspiración.

En lo referente a la temática de la suite, la dualidad se presenta a través de la estética del misterio y el elemento irónico, especialmente significativo en la cita del tema de Tristán en *Golliwogg's Cake walk* y su relación con la oposición entre la estética moderna y la romántica.

El apartado analítico se basa en dos nuevos métodos diseñados para examinar la presencia de elementos duales en la música del compositor. El primer método parte de la hipótesis de que el sistema tonal y el lenguaje de Debussy constituyen dos interpretaciones distintas de una misma ley natural: la serie armónica²⁸. Dicho método consiste en identificar centros armónicos y clasificarlos como estables, ambiguos,

²⁸ La hipótesis parte por tanto de la diferenciación entre sistema, lenguaje y ley acústica natural. La estética de Debussy admite elementos lingüísticos tonales pero no su sistematización, lo cual permite que puedan convivir con elementos posttonales: todos provienen de la serie armónica.

polivalentes o inestables, según su nivel de afinidad con el modelo de organización de alturas de la serie armónica. El segundo método permite identificar y comparar procesos de disociación y síntesis en distintos parámetros formales como el armónico, el textural, el métrico o el motivico.

En el apartado estético se plantean distintas conexiones entre las cuestiones observadas en los anteriores apartados y la concepción temporal de la música de Debussy, el simbolismo, el misterio y la objetividad, a través del tema de la dualidad. En definitiva, la metodología desarrollada se propone desvelar la existencia de relaciones internas entre los aspectos historiográficos, los analíticos y los estéticos de forma congruente y organizada, con la dualidad como constante y eje vertebrador.

En otro orden de cosas, las citas del capítulo 3, sobre la recepción del pianismo de Debussy en Francia y en España, aparecen en su idioma original, para facilitar una aproximación más directa a las críticas de la época. En el anexo 4 se puede consultar una relación con las traducciones de dichas citas. Salvo que se especifique lo contrario, todas las traducciones son del autor.

I. ASPECTOS HISTORIOGRÁFICOS

Capítulo 1

El contexto de la obra: desde *Pour le piano* hasta *Children's Corner* (1901-1909)

Como primera toma de contacto, en este capítulo se exponen a grandes rasgos las circunstancias de la vida de Debussy durante la primera década del siglo XX. Según la periodización de Edward Lockpeiser, la última etapa en la vida del compositor se divide entre el periodo del «debussismo», desde la producción de *Pelléas et Mélisande* en 1902 hasta 1907, y el periodo de viajes y principales piezas encargadas, desde 1908 hasta su muerte en 1918¹. En este estudio se toma la composición de la suite *Pour le piano* en 1901 como punto de partida, ya que con esta obra el compositor retomó la escritura pianística, después de un periodo centrado en trabajos para otras formaciones instrumentales. Así, desde 1901 y hasta el estreno de *Children's Corner* en 1908, la etapa estudiada comprende todo el periodo del «debussismo» y finaliza con el comienzo del periodo de viajes.

A principios de la década, Debussy se encontraba en una difícil situación financiera, agravada por el repentino fallecimiento de su benefactor, Georges Hartmann. Esta situación lo llevó a aceptar el encargo de las *Chansons de Bilitis*, que fueron representadas el 7 de febrero de 1901, y la oferta de escribir en *La Revue Blanche*, en la que firmó su primer artículo el 1 de abril del mismo año. La revista había alcanzado un notable reconocimiento en el ámbito cultural con la participación

¹ Ambos periodos se superponen hacia la segunda mitad de la década. LOCKPEISER, Edward. *Debussy, His Life and Mind, volume II, (1902-1918)*. Londres: Casell, 1965, p. 4.

I. Aspectos historiográficos

de personalidades como Verlaine, Mallarmé, Jules Laforgue, de Regniér o Catullo Mendes, y ahora brindaba a Debussy un espacio donde expresar libremente sus opiniones, con la firma de *Monsieur Croche Antidilettante*. Este mismo año, con la composición de *Pour le piano*, Debussy emprendió una revolución lingüística en el terreno pianístico. Así y todo, fue en el terreno operístico donde tuvo lugar la revolución que causó un giro en su carrera musical. El 5 de mayo de 1901, el compositor comunicó una importante noticia a su amigo Pierre Louÿs: «*tengo la promesa escrita de M. A. Carré [director de la Opéra-Comique] de que llevará a escena Pelléas et Mélisande la próxima temporada*»².

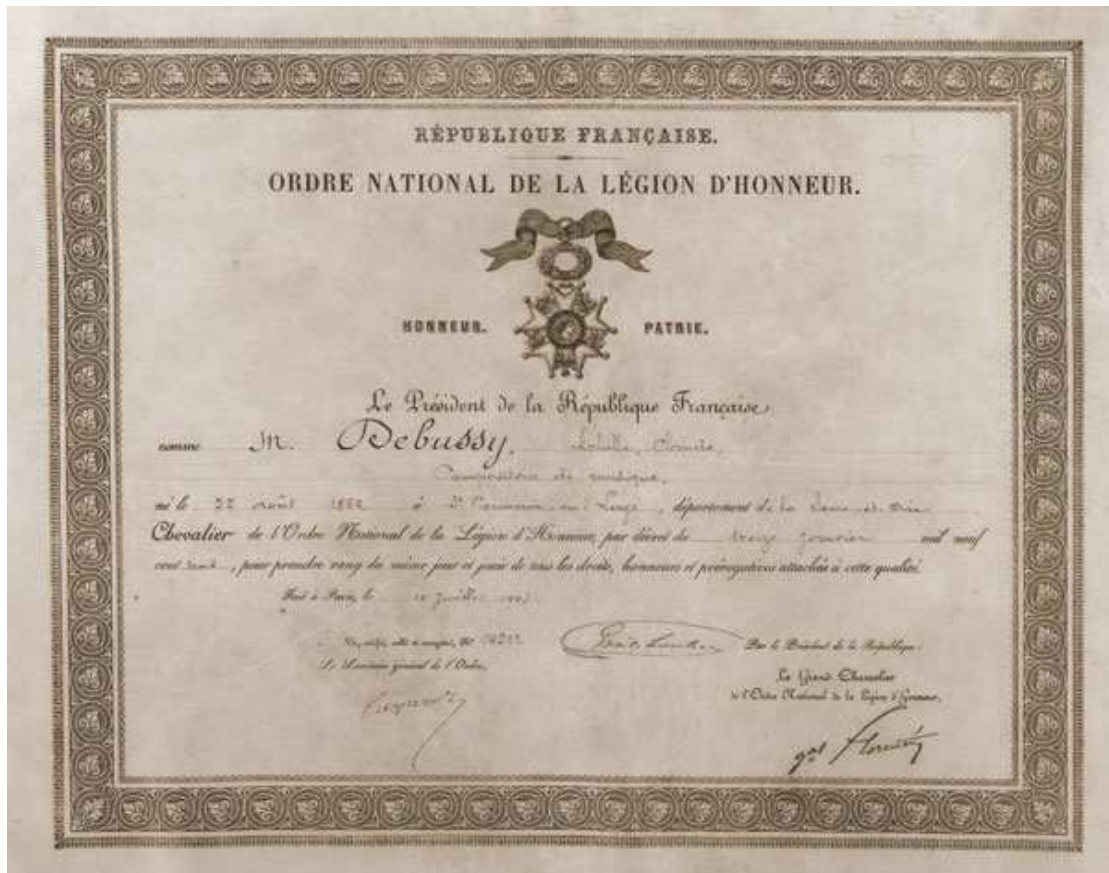
El 13 de enero de 1902 comenzaron los ensayos de los cantantes en la *Opéra-Comique*, el 27 de enero el director André Messager se unió con la orquesta y en marzo orquesta y cantantes comenzaron a trabajar juntos. El 28 de abril tuvo lugar el ensayo general abierto al público y el 30 de abril el estreno oficial. En otoño, Debussy se dedicó a los ensayos para una reposición de su ópera y a un proyecto sobre la obra de Shakespeare, *As you like it*. En 1903, el año en que fue condecorado *Chevalier* de la *Légion d'Honneur*, completó parte del proyecto sobre el cuento de Edgar Allan Poe, *The Devil in the Belfry*, y comenzó su productiva participación en la revista *Gil Blas*, que entre el 12 de enero y el 28 de junio, daría lugar a no menos de 24 artículos. En junio aceptó el encargo de la *Rapsodie* para saxofón y a principios de julio renunció a su columna y compuso las *Estampes* para piano en Bichain. En esta misma localidad, a la que se había desplazado con su entonces esposa Rosalie Texier, anunció la idea de componer *La Mer* en una carta a Messager dos meses después³. El 1 de octubre acudió a una invitación de Raoul Bardac para comer en compañía de su madre Emma Bardac. Debussy y ella estrecharon su relación durante aquel otoño y a comienzos del año siguiente.

² Se mantiene la cursiva que figura en el original citado. DIETSCHY, Marcel. *A Portrait of Claude Debussy*. Edición y traducción del francés de William Ashbrook y Margaret G. Cobb, Oxford: Oxford University Press, 1994, p. 110. DIETSCHY, Marcel. *La passion de Claude Debussy*. Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1962.

³ Carta a André Messager del sábado 12 de septiembre de 1903. DEBUSSY, Claude. *Debussy Letters*. Traducción de Roger Nichols y edición de Roger Nichols y François Lesure, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1987, pp. 141-142.

1. El contexto de la obra: desde *Pour le piano* hasta *Children's Corner* (1901-1908)

Figura 1 - Condecoración de Debussy como *Chevalier* de la *Légion d'honneur*



El 9 de enero de 1904 se estrenaron las *Estampes*, en un concierto a cargo de Ricardo Viñes en el que se bisó *Jardins sous la pluie*, y en febrero se publicó la pieza *D'un cahier d'esquisses*. Durante el mismo año, el compositor completó las *Trois chansons de France*, publicadas en mayo con una dedicatoria a Mme. Sigismund Bardac, y trabajó en un drama musical sobre la obra *King Lear* de Shakespeare. En abril terminó la *Danse sacrée et danse profane* para arpa y orquesta de cuerda, encargada por Pleyel para una nueva arpa cromática sin pedales. El 15 de julio envió a Lilly a Bichain y a finales del mismo mes se marchó con Emma de viaje a la isla de Jersey y a Dieppe. Tras sucesivas amenazas, Lilly-Textier cometió un intento de suicidio el 13 de octubre, disparándose en el pecho pero sin causar daños en ningún órgano vital. Entre junio y agosto, Debussy compuso *Masques*, *L'isle joyeuse* y la segunda serie de *Fêtes galantes* sobre textos de Verlaine, que fue estrenada el 23 de junio con una nueva dedicatoria a Emma Bardac. En septiembre, las canciones se interpretaron de nuevo junto con las dos obras para piano.

En enero de 1905, Debussy recibió la noticia del embarazo de Emma y en los meses siguientes prosiguió su trabajo en el tríptico sinfónico *La Mer*, que completó el

I. Aspectos historiográficos

5 de marzo. En esta fecha los derechos de su obra fueron reservados a la editorial de Jaques Durand, a través de un contrato que le serviría para garantizar una cierta seguridad económica anual. Entre julio y agosto, el compositor realizó en Eastbourne la corrección de las pruebas de *La Mer* y terminó la primera serie de *Images* para piano. El 2 de agosto, el divorcio con Lilly-Texier se resolvió definitivamente en proceso judicial. En octubre, Debussy se mudó a la Avenue du Bois de Boulogne y el día 15 del mismo mes se estrenó *La Mer*, bajo la batuta de Camille Chevillard, y se publicaron las *Images* para piano. El lunes 30 de octubre de 1905 nació Chouchou, a quien Debussy iba a dedicar la mayor parte de su tiempo en 1906, además de escribir la *Sérénade à la poupée* y trabajar en *Ibéria* y *The Devil in the Belfry*. De acuerdo con Edward Lockpeiser y Marcel Dietschy, este año constituyó el último lapso de tranquilidad y buena salud del compositor.

El 9 de enero de 1907, la gira de *Pelléas* por el extranjero dio comienzo con su estreno en Bruselas. Durante el otoño, después de un año de escasa productividad, el compositor completó la segunda serie de *Images* para piano, que serían estrenadas por Ricardo Viñes el 21 de febrero. En octubre Debussy conoció a André Caplet, que se volvería un íntimo amigo y un importante colaborador, y se concretó en Londres lo que sería el comienzo de sus viajes como director e intérprete. El 15 de enero de 1908, el compositor subió al podio por primera vez como director de orquesta para el primer ensayo de *La Mer* con la orquesta Colonne, que dirigió el 19 y el 26 del mismo mes, como preparación para el estreno londinense en el *Queen's Hall* el 1 de febrero.

Tras haberse divorciado de su primera esposa el 2 de agosto de 1905 y después de tres años de convivencia, Debussy se casó con Emma Bardac el 20 de enero de 1908. A lo largo del año prosiguió su trabajo en *Orphée* con Victor Segalen, en *Tristan* con Gabriel Mourey, y por su cuenta en *The Devil in the Belfry* y *The Fall of the House of Usher*. Aquel verano escribió la suite para piano *Children's Corner*.

1. El contexto de la obra: desde *Pour le piano* hasta *Children's Corner* (1901-1908)

1.1. *Children's Corner*

Como se indica en el volumen de *Œuvres Complètes de Claude Debussy* dedicado a la suite, dos motivaciones confluyeron en el origen de la obra⁴. En primer lugar, hacia la segunda mitad de 1905, la profesora de piano Octavie Carrier-Belleuse pidió a Debussy una pieza para piano con la intención de incluirla en un método para la enseñanza del instrumento. El 8 de marzo de 1906 el compositor escribió en respuesta a la petición: «Mademoiselle, finalmente terminé la pieza que solicitó... Tan solo, antes de enviarle la pieza, espero que los plazos no hayan pasado ya y que su *méthode* no esté a punto de publicarse mañana»⁵. En una carta a la profesora de piano del 12 de abril de 1906, Debussy identificó la pieza con el título de *Sérénade à la poupée* [*Serenata a la muñeca*] y solicitó una prueba impresa con la intención de entregar una copia a su editor Jaques Durand. La pieza se publicaría primero con el nombre francés como un extracto de la suite *Children's Corner* el 4 de junio de 1908.

La otra motivación que propició la composición de la suite fue el nacimiento de Claude-Emma Debussy, conocida como *Chouchou*, el lunes 30 de octubre de 1905, poco después de que el compositor se estableciera en su nueva casa con Emma Bardac. Debussy trabajó durante el verano de 1908 en la obra, que quedó terminada para el mes agosto. La suite *Children's Corner* fue el primer trabajo que Debussy dedicó a su hija y su implicación personal se puede entrever ya en su preocupación por la cubierta. La atención que el compositor solía prestar a cada plano estético queda demostrada en esta carta a su editor acerca de la portada de las *Estampes*:

El no. 8 es perfecto... sin embargo, ahora pienso que el color elegido originalmente para las letras resultaría un poco cargado. Propongo la siguiente combinación como una solución ideal: (*o pâle*) *Estampes* (azul) *Pagodes* (oro pálido) – *La Soirée dans Grenade* (azul) *Jardins sous la pluie* (oro pálido)/ C. D. El azul sería el de la dirección en la parte superior de esta carta y el oro pálido en amarillo.

Imprimir en oro no será difícil ni muy caro, ya que Ollendorf ha publicado unos cuantos libros con ese color en la cubierta. Te estoy enormemente agradecido

⁴ Ver HOWAT, Roy (ed.). *Œuvres Complètes, Série I, Vol. 2: Images (1894 – dédiées à Y. Lerolle), Pour le piano, Children's Corner*. París: Éditions Durand, 1998, p. XVIII.

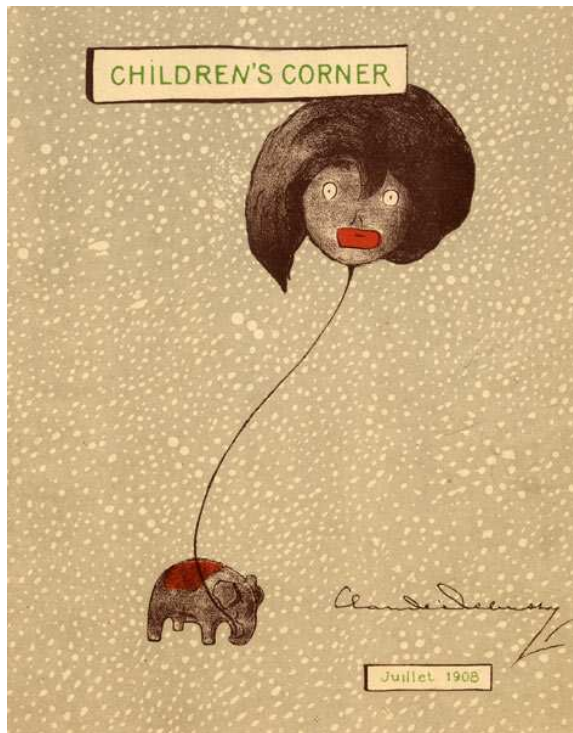
⁵ Por causas desconocidas, Octavie Carrier-Belleuse no publicó su método hasta 1910. *Ibid.*, p. XVIII.

I. Aspectos historiográficos

por seguirme la corriente con mi manía por las cubiertas; como con todos los maniáticos, es una forma segura de llegar a mi corazón⁶.

En el caso de la cubierta de *Children's Corner*, Debussy da un paso más al diseñarla él mismo con un dibujo del elefante Jumbo y el muñeco Golliwogg (supuestamente, dos juguetes de Chouchou). En una carta a J. Durand, el compositor especifica: «Aquí está mi firma en la tinta más negra... para *Children's Corner*, el rojo en la cubierta debe ser un rojo anaranjado –trata de rodear la cabeza de "Golliwogg" con un halo dorado–, un papel gris luminoso en el que haya "nevado" hará de fondo»⁷.

Figura 2 - Cubierta de *Children's Corner*, dibujada por Debussy



También fue por Chouchou que Debussy decidió poner en inglés los títulos de cada pieza, como una alusión a la institutriz inglesa que por aquel entonces enseñaba su idioma a la pequeña. Aunque, en 1908, el compositor confesó a una entrevistadora americana su desconocimiento del idioma inglés, Dolly Bardac lo describe como un

⁶ En la cita no se hace justicia al nivel de detalle mostrado en la carta de Debussy. En el original cada título aparece distribuido de manera que los distintos colores posibles se sitúen sobre o entre los títulos a los que hacen referencia. El azul, por ejemplo, aparece bajo *Estampes* y sobre «Pagodes» como una de las posibilidades para cada título. Abajo a la derecha, en el modelo propuesto, figura el sello con sus iniciales. El no. 8 es una referencia a la tipografía. Carta a Jaques Durand de agosto de 1903. DEBUSSY, Claude. *Debussy Letters*. Op. cit., p. 138.

⁷ Carta a Jaques Durand del 6 de agosto de 1908. *Ibid.*, p. 195.

1. El contexto de la obra: desde *Pour le piano* hasta *Children's Corner* (1901-1908)

anglófilo, que en ocasiones pedía que le tradujeran aquellos artículos de las revistas inglesas en los que estaba interesado⁸. Es por esto que Debussy introdujo algunos errores en la escritura de los títulos, como *Serenade of the Doll, Jimbo*⁹ o *cake-walk*. La serie completa quedaría como sigue: *Doctor Gradus ad Parnassum*, una alusión al tratado armónico de Clementi; *Jumbo's Lullaby*, o la canción de cuna del elefante; *Serenade for the Doll*; *The Snow is Dancing* (la nieve está danzando); *The Little Shepherd* (el pequeño pastor) y *Golliwogg's Cake walk*.

Figura 3 - Debussy con su hija Chouchou



El volumen se publicó el 30 de septiembre, como apunta Roy Howat, a tiempo para el tercer cumpleaños de Chouchou el mes siguiente. El pianista Harold Bauer llevó a cabo la *première* en un concierto en el *Cercle Musical* de París el 23 de diciembre de 1908. Su amigo, el compositor André Caplet, realizó una versión orquestal de la obra que se estrenó en Nueva York el 10 de noviembre de 1910, bajo la dirección del propio Caplet. En diciembre del mismo año, inmerso en el periodo de giras por el extranjero, Debussy participó en un multitudinario concierto en Budapest en el que interpretó las *Estampes* y la suite *Children's Corner*. El 25 de marzo de 1911, fue el mismo Debussy el que dirigió la versión orquestal de la obra, nuevamente

⁸ BARDAC, Dolly. «Memories of Claude Debussy and his circle». En: *Recorded Sound*, 50/51 (abril a julio de 1973), pp. 158-61 y 163. Extraído de NICHOLS, Roger (ed.): *Debussy Remembered*, Londres: Faber and Faber, 1992, pp. 198-200. En cuanto a su anglofilia, ver también GRAYSON, David. «Claude Debussy Addresses the English-speaking World: Two Interviews, an Article and the Blessed Damozel». En: *Cahiers Debussy*, 16 (1992), pp. 23-47.

⁹ Roy Howat observa que el error pudo deberse a la proximidad entre la pronunciación francesa de *Jimbo* y la pronunciación inglesa de *Jumbo*. Ver HOWAT, Roy (ed.). *Œuvres Complètes, Série 1, Vol. 2: Images (1894 – dédiées à Y. Lerolle), Pour le piano, Children's Corner*. Op. cit., p. XIX.

I. Aspectos historiográficos

en el *Cercle Musical* de París. Por último, el 21 de marzo de 1914 en la *Salle Gaveau*, interpretó al piano *Children's Corner* y tres de sus *Préludes: Feuilles mortes, La cathedrale engloutie* y *La fille aux cheveux de lin*. El éxito de la suite se puede medir a través del número de ediciones de la partitura en sus diez primeros años: «para cuando Debussy murió en marzo de 1918, la suite (versión para piano) había llegado a la novena tirada, lo cual hace un total de 19.000 ejemplares. Si se añade el número de ejemplares impresos separados de las piezas individuales, los totales para las seis piezas respectivas, en marzo de 1918, asciende a 23.300, 22.600, 24.000, 21.800, 25.000 y 31.500»¹⁰.

En 1912, el compositor grabó la suite completa en los rollos de pianola de la firma alemana *Welte*. Aunque la grabación constituye una fuente de indudable interés, la existencia de ciertos problemas con los tempi en la reproducción de los rollos, les resta fiabilidad, ya que presentan una pulsación excesivamente rápida que se contradice con las indicaciones de tempo y con el estilo reposado de Debussy¹¹.

Figura 4 - Debussy con André Caplet



¹⁰ HOWAT, Roy (ed.). *Œuvres Complètes, Série 1, Vol. 2: Images (1894 – dédiées à Y. Lerolle), Pour le piano, Children's Corner*. Op. cit., p. XVIII.

¹¹ Ver HOWAT, Roy. «Debussy's Piano Music: Sources and Performance». En: *Debussy Studies*, edición de Richard Langham Smith, Cambridge University Press, pp. 103-104. Ver también HOWAT, Roy. «Debussy and Welte». En: *The Pianola Journal*, Vol. 7 (1994). En el capítulo 8, el asunto de los tempi se comenta con mayor detenimiento.

II. ASPECTOS ANALÍTICOS

Capítulo 5

Plan de análisis y estructura general de *Children's Corner*

El plan de análisis de *Children's Corner* está dividido en tres partes: la exposición de la estructura general del presente capítulo, el análisis armónico-melódico del capítulo 7 y el análisis formal del capítulo 8. La separación entre estructura y forma responde al orden lógico del plan de análisis. La exposición de la estructura general de la suite sirve como primera toma de contacto para un posterior análisis, más pormenorizado, del plano armónico-melódico y del plano formal. De tal manera que el análisis formal se reserva para el final con el propósito de poner en común los resultados previos y así revelar las relaciones internas que vinculan a los procesos armónico-melódicos con los relativos a la textura, el ritmo, la métrica o el material motívico. Como observa Richard Parks, las técnicas de composición de Debussy no se suceden, sino que crecen juntas¹. En conclusión, el análisis sigue un orden que va del todo a las partes, para luego reexaminar la conexión de las partes con el todo.

Las nuevas metodologías empleadas para el análisis armónico-melódico y el análisis formal, están presentadas y justificadas con anterioridad al desarrollo de las mismas. La primera metodología explora la existencia de centros armónicos definidos por las correspondencias entre la organización de alturas y la serie armónica. La

¹ Ver PARKS, Richard S. *The Music of Claude Debussy*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1989, p. xii.

II. Aspectos analíticos

segunda metodología examina la presencia de relaciones de disociación y síntesis entre procesos formales².

La necesidad de crear nuevas metodologías surge de la resistencia que la música de Debussy opone a las técnicas de análisis tradicionales. Pierre Boulez reflexiona sobre esta circunstancia: «¿El eje Debussy-Cézanne-Mallarmé? Una "luz" que se resiste a ser refractada en cualquier prisma analítico común. Ellos están "fuera". ¿Qué nos pueden enseñar? Tal vez lo siguiente: que la revolución debe ser soñada y no construida»³. En la misma línea, Herbert Eimert observa en su análisis de *Jeux* que «se progresa menos si se intentan aplicar a Debussy los conceptos estandarizados de la teoría musical»⁴. A su vez, Simon Treize señala que Debussy ocupa una posición «que parece volverse más inanalizable a cada paso que se recorre en la teoría y la musicología»⁵. Ante estas dificultades, la investigación ha reaccionado con una tendencia al planteamiento de metodologías más diversas, plurales e interdepartamentales. En un encuentro celebrado en Denver en 1980, François Lesure «sugirió que ninguna metodología simple era conveniente a la hora de abordar el lenguaje musical de Debussy y animó a la continua expansión del campo de estudio»⁶. Christian Goubault reflexiona sobre esta tendencia para justificar el enfoque múltiple de su estudio sobre Debussy:

Todavía existen zonas de sombra en el estudio de este «adivino» que ha cambiado la manera de concebir y de pensar la música. Así, el acercamiento a su obra se puede realizar por las vías y las técnicas más diversas, con el mutuo enriquecimiento de sus aportaciones.

«En su delirio imaginativo», nota Jean Barraqué (en *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle*, París, C.N.R.S., 1965, p. 93), «Debussy incluso permite una pluralidad de análisis». André Schaeffner confía a François Lesure (*Cahiers Debussy*, nouvelle série, n^{os} 4-5, 1980-1981, p. 68): «Debussy es un sujeto más vasto de lo que

² Algunas de estas relaciones ya se adelantan en el capítulo 7, puesto que se vinculan al plano armónico-melódico.

³ BOULEZ, Pierre. *Stocktakings from an Apprenticeship*. Edición de Paule Thévenin y traducción del francés de Stephen Walsh, Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 21.

⁴ El estudio de Eimert se encuentra en el volumen 5 de *Die Reihe*. Ver WHITTALL, Arnold. «Tonality and the Whole-Tone Scale in the Music of Debussy». En: *Music Review*, Vol. 36 (1975), p. 269-270.

⁵ TRESIZE, Simon. «Introduction». En: *The Cambridge Companion to Debussy*. Edición de Simon Treize, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 2.

⁶ Sesión de estudio en torno al tema «The Future of Debussy Research», como parte del encuentro en Denver celebrado entre el 6 y el 9 de noviembre en 1980. Ver WENK, Arthur B. «A Debussy Meeting in Denver». En: *Cahiers Debussy*, 3 (1980), p. 57.

5. Plan de análisis y estructura general de *Children's Corner*

uno piensa... Podemos ser muchos los que trabajemos sobre él. Pero... hace falta que la verdad salga a relucir»⁷.

Roy Howat hace un repaso general de los diversos enfoques analíticos que se han aplicado al estudio de la obra de Debussy: la observación de aspectos de inmediata audibilidad como la animación rítmica y dinámica de Jean Barraqué, los análisis schenkerianos modificados de Felix Salzer, los modelos lingüísticos observados en *Syrinx* por Jean-Jacques Nattiez, la observación más subjetiva de tendencias expresivas o emocionales de Edward Lockpeiser o Vladimir Jankélévitch, las minuciosas clasificaciones interválicas de Robert Moev, las yuxtaposiciones y contrastes entre ámbitos tonales y modales de Arnold Whittall o la tendencia a construir bloques estructurales o repeticiones simétricas de motivos o compases observada por Nicolas Ruwet⁸. La diversidad de enfoques ha continuado su crecimiento hasta la fecha, con una constante proliferación de nuevas metodologías. Sin embargo, la búsqueda de un enfoque diverso se puede encontrar también en el propio planteamiento de los nuevos estudios, como ocurre en el caso de las «lecturas» que Cédric Segond-Genovesi propone de *Et la lune descend sur le temple qui fut*⁹, en la variedad de interpretaciones que Steven Rings propone de la temporalidad de *Des pas sur la neige*¹⁰ o en la *permutabilidad* entre distintas combinaciones lineales que Marianne Wheeldon plantea en su análisis de *Soupir*¹¹, como analogía de la estructura del poema de Mallarmé. En suma, la tendencia consolidada es la de seguir un enfoque plural, una tendencia que determina también el planteamiento de las metodologías desarrolladas en este estudio.

⁷ GOUBAULT, Christian. *Claude Debussy*. París: Editions Champion, 1986, p. 7.

⁸ El autor ya aclara que esta lista está lejos de ser exhaustiva. HOWAT, Roy. *Debussy in Proportion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 11.

⁹ La primera lectura se centra en la relación de la estética de la pieza con los elementos de la imaginería china, por los cuales Debussy sentía una gran debilidad, que compartía con su amigo Louis Laloy, sinólogo y dedicatario de la pieza. La segunda lectura se basa en la presencia de elementos que expresan la superación de la estética wagneriana. En la tercera parte del estudio, Genovesi realiza una «lectura de la lectura», a fin de reflexionar sobre las producciones o corrupciones [*détournements*] de un sentido. Ver SEGOND-GENOVESI, Cédric. «Exégèse, rhétorique et production(s) du sens: une lecture de *Et la lune descend sur le temple qui fut*». En: *Cahiers Debussy*, 33 (2009), pp. 5-31.

¹⁰ Ver RINGS, Steven. «Mystères limpides: Time and Transformation in Debussy's *Des pas sur la neige*». En: *19th-Century Music*, Vol. 32, 2 (otoño de 2008), pp. 200-202.

¹¹ WHEELDON, Marianne: «Debussy's *Soupir*: An Experiment in Permutational Analysis». En: *Perspectives of New Music*, Vol. 38, 2 (2000), pp. 134-160.

II. Aspectos analíticos

Como se comenta en la introducción, para el análisis de *Children's Corner* se ha empleado principalmente la partitura autógrafa de la suite¹² y la edición crítica de Roy Howat¹³. En cuanto a la versión orquestal, Howat puntualiza que es una fuente a la que no se le da un valor definitivo¹⁴. Más allá del uso que pueda tener a la hora de tomar ciertas decisiones editoriales, el hecho de que la obra fuera transcrita por André Caplet, sin la supervisión de Debussy, resta interés a la orquestación como fuente para el análisis, con la excepción de referencias puntuales para aclarar la arquitectura de las texturas. En la carta del compositor a Caplet del 25 de noviembre de 1910, citada en el capítulo anterior, ya se dejan entrever ciertas reservas con respecto a la orquestación de una obra tan idiomáticamente pianística:

Agradecería sumamente unos comentarios, de tu puño y letra, sobre la interpretación de *Children's Corner* que, gracias a ti, está tan suntuosamente ataviada. Aún así me pregunto si se comportará como debe en esta nueva guisa. Lamentaría que pareciera pretenciosa: tengo toda mi confianza depositada en ti, de todos modos¹⁵.

León Vallas observa que la adaptación, aunque está realizada con destreza, «es insulsa e impropia en algunos puntos, y el puramente pianístico *Gradius ad Parnassum*, está por supuesto desprovisto de todo su sentido»¹⁶.

En este punto, el ejemplo de *La Boîte à jujoux* permite comparar la orquestación de Debussy y la de André Caplet en pasajes razonablemente similares del ballet y la suite. El compositor escribió el ballet primero en una versión para piano y después empezó a trabajar en su orquestación. En contraste con los reparos a la idea de una versión orquestal de *Children's Corner*, Robert Orledge señala el celo con el que Debussy se refiere a «mi orquestación de mi ballet»¹⁷ en su tercer contrato con Durand del 27 de octubre de 1913. A pesar de todo, la guerra impidió la producción

¹² Manuscrito con la signatura MS. 983 (*Bibliothèque nationale* de Francia).

¹³ HOWAT, Roy (Ed.). *Œuvres Complètes, Série 1, Vol. 2: Images (1894 – dédiées à Y. Lerolle), Pour le piano, Children's Corner*. París: Éditions Durand, 1998.

¹⁴ La partitura autógrafa, la edición crítica y la transcripción orquestal, se pueden consultar en los anexos 1, 2 y 3.

¹⁵ DEBUSSY, Claude. *Debussy Letters*. Traducción del francés de Roger Nichols, edición de Roger Nichols y François Lesure, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1987, p. 225.

¹⁶ VALLAS, León. *Claude Debussy, His Life and Works*. Traducción del francés de Maire y Grace O'Brien, London: Oxford University Press, 1933, p. 184.

¹⁷ El mismo Debussy subrayó estas palabras en el documento. Ver ORLEDGE, Robert. «Another Look inside Debussy's "Toybox"». En: *The Musical Times*, Vol. 117, 1.606 (1976), p. 987.

5. Plan de análisis y estructura general de *Children's Corner*

de la obra y, aunque el compositor todavía hablaba de su ballet en la última carta que escribió a Durand¹⁸, el trabajo de orquestación quedó interrumpido. Debussy completó los 54 compases del *Prélude* y los 37 primeros compases del *1^{er} tableau*, punto en el que Caplet retomó la orquestación por encargo de Durand, tras la muerte del compositor¹⁹.

Como se indica en el capítulo 4, en los cc. 37-38 del preludio se incluye una alusión a *Do do, l'enfant do*, que presenta un notable parecido con los cc. 11-14 de *Jumbo's Lullaby*. En el ballet, el motivo de la canción de cuna se dispone en el registro grave, como la base de una suerte de armonía de 4^{as} que compone un tetracordo de sonoridad pentatónica. En el segundo número de la suite, el motivo se dispone en la voz intermedia, sobre el trasfondo de un tetracordo de tonos enteros. En ambos casos, la sonoridad de 2^a mayor está enfatizada melódicamente en el motivo descendente y armónicamente en el acorde Fa-Sol.

Ejemplo 1 - *Jumbo's Lullaby* (cc. 9-14) y preludio de *La Boîte à joujoux* (cc. 37-38)

(cc. 9-14)

pp

les 2 Péd.

[...] **Berceur et doux** (cc. 37-38) [...]

pp

En su orquestación del fragmento de *La Boîte*, Debussy se vale únicamente de las cuerdas (todas en *divisi* y sin los primeros violines), con la octava de Sol duplicada en el registro grave del harpa y la melodía en los violonchelos, apoyada por el contrabajo

¹⁸ Como señala Orledge, Debussy mintió cuando dijo que la orquestación estaba «cercana a la compleción» en la carta del 1 de noviembre de 1917. DEBUSSY, Claude. *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*. París: Durand et Fils, 1927, p. 190. *Ibid.*, p. 988.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 987-988.

II. Aspectos analíticos

en pizzicato. Por su parte, Caplet orquesta el pasaje manteniendo los registros extremos en las cuerdas (sin violonchelos) y en la flauta, la melodía en la trompa y los acordes de 2ª mayor en las cuerdas intermedias (violas y segundos violines en *divisi*), fagots y clarinetes (con el harpa en el primero). Aunque la textura de *Jumbo's Lullaby* es ligeramente más densa, se advierte una notable diferencia en cuanto a la economía de medios en el planteamiento tímbrico de ambas orquestaciones. Mientras que Debussy utiliza una sonoridad definida de cuerdas tenidas con el apoyo del harpa y los graves en pizzicato, Caplet utiliza tres maderas, un metal, el harpa y las cuerdas con una división de voces intermedias y registros extremos en los contrabajos y los armónicos naturales de los primeros violines. En términos generales, la orquestación de *Children's Corner* tiene dificultades para emular las figuraciones típicamente pianísticas de *Doctor Gradus ad Parnassum* o de *Serenade for the Doll*, y el importante elemento textural de *The Snow is Dancing* se convierte en una simple escala ascendente.

Ejemplo 2 - Orquestación de *La Boîte à joujoux* (cc. 36-40)

Berceur et doux

p doux

pp

Berceur et doux

pizz.

p *più p* *pp*

Tutti Div. en 2

2ds *pp*

Tutti Div. en 2

pp *2ds*

più p *pizz.* *pp*

5. Plan de análisis y estructura general de *Children's Corner*

Ejemplo 3 - Orquestación de *Jumbo's Lullaby* (cc. 7-14)

The musical score is arranged in three systems. The first system contains the vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line begins with a first-octave note (1^o) and includes the lyrics "pp un peu en dehors". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system is dedicated to the string section, specifically the 4th string (4^e Corde). It includes a harmonic part (Harm.) and a divided string part (Div.). The string parts are marked with *pp* and include dynamic markings for *Div. V* and *Div.*

II. Aspectos analíticos

5.1. Estructura general de *Children's Corner*

A grandes rasgos, *Children's Corner* es una suite formada por seis breves piezas, cuyos números están ordenados según la pauta rápido-lento-rápido, si la serie se considera en dos grupos de tres piezas cada uno. Por un lado, el hecho de que Debussy decidiera colocar *Serenade for the Doll* como el tercer número de la suite, a pesar de haberla compuesto mucho antes que los restantes números, revela una intencionalidad en el orden elegido. Por otro lado, la idea de concebir la suite como dos grupos de tres piezas es consistente con la particular inclinación del compositor por la organización de sus obras en trípticos: la suite *Pour le piano*, las *Estampes*, la primera y la segunda serie de *Images* para piano, el tríptico sinfónico *La Mer* o el grupo orquestal *Ibéria*²⁰. Marianne Wheeldon apunta que desde el *Cuarteto*, Debussy no volvió a componer una obra en cuatro movimientos²¹. En cualquier caso, *Jumbo's Lullaby* y *The Little Shepherd* funcionan como dos movimientos intermedios, cuyo carácter más reposado contrasta con la animada actividad de las demás piezas, tal vez con la excepción de la introspectiva *The Snow is Dancing*.

Para valorar el diseño estructural de cada pieza, hay que tener en cuenta que los elementos implicados en el establecimiento de divisiones o niveles estructurales, no se pueden identificar como entidades perfectamente delimitadas o relacionadas con un único plano formal. Por el contrario, los elementos estructurales se corresponden frecuentemente con varios planos de forma conjunta (melódico, rítmico, armónico, textural etc.) a la vez que se superponen, se entrecruzan o se sintetizan. Roy Howat señala la tendencia de otros análisis a considerar cada función musical de forma aislada, y la necesidad de planteamientos capacitados para reconocer las maneras en que se integran orgánicamente²². En su análisis de *Colloque sentimental*, Roger Nichols detecta una combinación de técnicas rítmicas y técnicas motívicas, las cuales animan a escuchar al ritmo como a un igual de la melodía²³. En *Syrinx*, William

²⁰ Roy Howat sugiere que Debussy o Durand podrían haber considerado agrupar *D'un cahier d'esquisses*, *Masques* y *L'isle joyeuse* como una serie más temprana de *Images*. Ver HOWAT, Roy. «En route for *L'isle joyeuse*: the restoration of a tryptic». En: *Cahiers Debussy*, 19 (1995), pp. 37-52.

²¹ WHEELDON, Marianne. «Debussy and *La Sonate Cyclique*». En: *The Journal of Musicology*, Vol. 22, 4 (2005), p. 647.

²² En su estudio, Howat toma por ejemplo el contorno dinámico como una función formal integral. HOWAT, Roy. *Debussy in Proportion*. Op. cit., p. 12.

²³ NICHOLS, Roger. «The Prosaic Debussy». En: *The Cambridge Companion to Debussy*. Op. cit., p. 100.

5. Plan de análisis y estructura general de *Children's Corner*

Austin describe la armonía y el ritmo como dimensiones de la melodía²⁴. Howat recuerda que los signos de articulación no siempre se deben considerar como funciones de la melodía, en contextos en los que más bien se busca enfatizar el equilibrio textural y tímbrico, al estilo del gamelán²⁵.

Para el planteamiento de una arquitectura musical en la que se superponen varios procesos relacionados con distintos planos musicales de forma simultánea, el registro juega un papel estructural esencial. Jankélévitch observa que «siete octavas no son suficientes para llenar todo el espacio sublunar que se extiende entre el meridiano y el septentrion», y más adelante añade que, a diferencia de la tendencia clásica a situar la melodía en el registro medio, «la música de Debussy llega hasta los dos límites extremos, hasta las comarcas australes y boreales que ningún hombre pisó jamás»²⁶. A este respecto, Richard Parks observa varias cuestiones importantes, como la tendencia del registro a interactuar con otros aspectos de la estructura o su capacidad para separar elementos dispares²⁷.

En el ámbito pianístico, el tratamiento de cada línea como una entidad independiente a las demás, se refleja en el cuidado con el que Debussy sitúa los matices. Con el envío de la segunda serie de *Images*, el compositor escribe a su editor: «¿Serías tan amable de rogar al grabador que respete la ubicación exacta de los matices? Es de una extrema y pianística importancia»²⁸. En la partitura autógrafa de *Children's Corner*, se puede apreciar la precisión con la que Debussy anota los matices en cada una de las voces.

Ejemplo 4 - Matices en la partitura autógrafa de *The Snow is Dancing* (cc. 36-39)



²⁴ AUSTIN, William W. *Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky*. Londres: J. M. Dent & Sons, 1966, p. 10.

²⁵ HOWAT, Roy. «Debussy's Piano Music: Sources and Performance». En: *Debussy Studies*, edición de Richard Langham Smith, Cambridge University Press, 1997, p. 87.

²⁶ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière, 1949, pp. 63-64.

²⁷ PARKS, Richard S. *The Music of Claude Debussy*. Op. cit., p. 303.

²⁸ Carta a Durand de 1907. Citado en HOWAT, Roy. «Debussy's Piano Music: Sources and Performance». Art. cit., p. 97.

II. Aspectos analíticos

En definitiva, para la identificación de cada elemento estructural, hay que contar con la presencia de interrupciones, entrecruzamientos, superposiciones y otros tipos de relación entre procesos adyacentes o simultáneos. En su estudio acerca de las estructuras de la frase en las tres sonatas de cámara del compositor, Richard Parks detecta ciertos procedimientos recurrentes, como el solapamiento de elementos contiguos, cuando el final de un motivo queda sustituido por el comienzo del siguiente²⁹. En la suite se pueden advertir varios ejemplos de este fenómeno, como el que se da entre los cc. 56-57 de *Jumbo's Lullaby* o entre los cc. 52-53 de *The Snow is Dancing*.

Ejemplo 5 - Solapamientos en *Jumbo's Lullaby* (cc. 56-58) y en *The Snow is Dancing* (cc. 52-53)

The image displays two musical excerpts. The top excerpt shows two staves of music with overlapping phrases. The first staff has a melodic line starting with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The second staff has a similar melodic line. Brackets and arrows indicate the overlap between the two phrases. The bottom excerpt shows a piano score for two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The music is in 2/4 time. The first staff starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The second staff has a similar melodic line. Brackets and arrows indicate the overlap between the two phrases.

Al final del capítulo se incluyen unos cuadros esquemáticos que presentan el diseño estructural de las seis piezas de la suite. Cada elemento con valor estructural se indica con una letra y a continuación se especifica el plano musical con el que se corresponde. Por ejemplo, en *The Snow is Dancing* los elementos texturales se identifican con la letra **A** y los elementos melódicos se identifican con la letra **D**. Cuando hay dos o más elementos estructurales operando de forma simultánea, el signo más indica una superposición (**A+B**) y la barra diagonal indica una síntesis (**A/B**).

La aparición de elementos estructurales sugiere una agrupación por episodios que coincide con las observaciones de Russell Woolen con respecto a las técnicas

²⁹ PARKS, Richard S. «Structure and Performance: Metric and Phrase Ambiguities in the Three Chamber Sonatas». En: *Debussy in Performance*, edición de James R. Briscoe, New Haven y Londres: Yale University Press, 1999, p. 195.

5. Plan de análisis y estructura general de *Children's Corner*

formales del compositor. Según el autor, entre 1905 y 1915 aproximadamente, Debussy desarrolló una técnica de composición por episodios, compuestos por breves motivos en alternancia o en sucesión, cambios de textura cada dos o cada cuatro compases y, en algunos casos, breves recapitulaciones con la frecuente incorporación de elementos nuevos³⁰. En el caso de *Children's Corner*, las divisiones por episodios aluden a distintas tendencias formales que dependen del comportamiento de los elementos recurrentes. Por ejemplo, la periódica reaparición del arpeggio (**A**) de *Doctor Gradus ad Parnassum*, que funciona como elemento recurrente y se alterna con la introducción de elementos nuevos, sugiere un tipo de organización asimilable a la de la forma rondó. En este caso, la división por episodios se realizaría según las reapariciones del elemento recurrente. Sin embargo, la presencia de elementos relevantes aunque no recurrentes, que sugieren el comienzo de un nuevo episodio (**Episodio 2** de *Doctor Gradus*), y la presencia de otros elementos recurrentes aunque menos ostensibles, que se difuminan en una superposición con distintas texturas (**B1** en *Doctor Gradus*), apuntan a una organización estructural de tipo mosaico. Según Goubault, con la segunda de las *Estampes*, *La soirée dans Grenade*, Debussy «inaugura una estructura por compartimentos yuxtapuestos, aspecto de un nuevo desarrollo sonoro, en mosaico, que explotará en composiciones posteriores»³¹.

La consideración simultánea de ambas lecturas, la que apunta a una organización en forma rondó y la que apunta a una organización en mosaico, puede ocasionar problemas. En *The Snow is Dancing*, la disposición de la textura inicial en su forma definitiva en los cc. 7-10 sugiere el comienzo de un nuevo episodio. Sin embargo, según la tendencia organizativa de un rondó, la nueva melodía de los cc. 22-29 no podría considerarse como un nuevo episodio, puesto que en los compases inmediatamente posteriores reaparece el elemento recurrente, lo que obliga a situar ahí el comienzo del nuevo episodio. Como resultado, los cc. 1-6 formarían un episodio y los cc. 22-29 no, cuando los últimos tienen una entidad considerablemente

³⁰ La siguiente referencia es el *abstract* de una conferencia leída por Woollen en Washington, el 23 de mayo de 1957. WOOLLEN, Russell. «Episodic compositional techniques in late Debussy». En: *Journal of the American musicological society*, Vol. 11, 1 (primavera de 1958), pp. 79-80. Significativamente, Cédric Segond-Genovesi sigue los presupuestos de Woollen en su estudio sobre *Et la lune descend sur le temple qui fut*. Ver SEGOND-GENOVESI, Cédric. «Exégèse, rhétorique et production(s) du sens: une lecture de *Et la lune descend sur le temple qui fut*». En: *Cahiers Debussy*, 33 (2009), p. 11.

³¹ Goubault señala más adelante a las dos series de *Images* para piano como ejemplos de la continuación de esta estructura por compartimentos yuxtapuestos. GOUBAULT, Christian. *Claude Debussy*. Op. cit., pp. 177 y 185.

II. Aspectos analíticos

mayor. Para corregir esta falta de balance, desde el punto de vista de una organización en mosaico, las divisiones se situarían de la siguiente manera: **Episodio 1** (cc. 1-10), **Episodio 2** (cc. 11-21), **Episodio 3** (22-33) etc. Esta organización considera al elemento recurrente como un elemento estructural más, que no siempre conlleva el comienzo de un nuevo episodio.

En *Doctor Gradus ad Parnassum*, el arpegio del comienzo funciona como un elemento recurrente que de alguna manera remite a los estudios de Clementi, pero al mismo tiempo se resiste a su rigor, derivando al punto en pasajes que evolucionan sin una dirección predeterminada a medida que el arabesco se dibuja libremente (**B1** - cc. 3-6 y 57-66; **B2** - cc. 24-32), en motivos que no se deciden a definirse como arpegio o como melodía (**A/B** - cc. 13-21), en ensoñaciones donde el tiempo no transcurre (**A exp.** - cc. 33-44) o en inesperadas progresiones de acordes paralelos (**A3** - cc. 67-70). La dialéctica que se plantea entre el elemento recurrente y los demás elementos, es la dialéctica entre el estudio y el juego, entre la técnica y el impulso creador. Cada vez que el arpegio inicial trata de volver a la disciplina y al orden de los *gradus*, el impulso creador se abre paso, como una fuerza inmanente a la música, que no se puede contener. Como indica el propio compositor, la pieza debe interpretarse «*pas trop vite* [no demasiado rápido], con un poco de humor dirigido al buen Clementi»³².

Si en el caso de *Doctor Gradus* y *The Snow is Dancing*, el peso estructural de los elementos recurrentes están notablemente neutralizados por la influencia de una organización en mosaico, en *Jumbo's Lullaby* se puede decir que la forma mosaico prevalece. La pieza presenta un mayor número de elementos recurrentes que se someten a diversas transformaciones y todos ellos se relacionan a través de yuxtaposiciones, entrecruzamientos y superposiciones. Al comienzo de la pieza, el motivo de la doble corchea en acordes de 2ª mayor (**B** - cc. 4-5) se entrecruza con la presentación de la melodía pentatónica (**A** - cc. 1-9), después se superpone con la melodía de *Do do, l'enfant do* (**C** - cc. 11-16) y más adelante se funde con el motivo del tetracordo descendente (**B/E1** - cc. 33-36; **B/E2** - cc. 47-48 o **B/E** - cc. 63-66). La ambigüedad armónica de los acordes de 2ª mayor, la ambigüedad métrica de los acentos desplazados³³ o la tendencia a los contornos descendentes en el tetracordo, el inicio de la melodía pentatónica o el motivo de *Do do*, son elementos expresivos

³² DUMESNIL, Maurice. «Coaching with Debussy». En: *The Piano Teacher*, 5 (1962), pp. 10-13. Extraído de NICHOLS, Roger (ed.). *Debussy Remembered*. Londres: Faber and Faber, 1992, p. 162.

³³ Debussy da la siguiente indicación para la interpretación de esta pieza: «Enfatiza los acentos "incorrectos"». Los aspectos métricos de *Jumbo's Lullaby* se desarrollan en el capítulo 7. *Ibid.*, p. 162.

5. Plan de análisis y estructura general de *Children's Corner*

consistentes con el contenido poético de la pieza: la canción de cuna que mantiene al elefante Jumbo haciendo equilibrios entre la vigilia y el sueño. En su análisis de la canción *Eventail*, Arthur Wenk hace la siguiente reflexión:

[La canción] se mueve en torno a tres centros que están espacialmente cerca pero tonalmente lejos. Si nuestra identificación de la tonalidad con la realidad tiene alguna validez, el esquema tonal sostiene la sugerencia de Mallarmé, según la cual el mundo de la imaginación está muy cerca del mundo de la realidad... pero su alcance se consigue disolviendo las habituales barreras que los separan³⁴.

La identificación entre tonalidad y realidad puede resultar dudosa, pero la identificación entre una noción unívoca de la realidad y la normativa sintáctica del sistema tonal, no lo es tanto. La concurrencia de universos dispares, el de la realidad y el de la imaginación, el de la vigilia y el de los sueños, es un ejemplo característico de dualidad en Debussy.

La alteración de las leyes dictadas por el sentido común es la seña distintiva del mundo de los sueños, que vuelve posible lo imposible y permite, por ejemplo, que el elefante Jumbo se vuelva ingrátido y se eleve poco a poco hasta los registros altos de los cc. 63-66, para luego proseguir su arco en un descenso hasta las profundidades del bajo final. Pero si la inversión de las leyes de la realidad es la seña del sueño, entonces habría que entender a los anteriores compases como su punto álgido, con lo cual el comienzo y el final en los registros graves representarían el punto de apoyo sólido de la vigilia. Ahora bien, en ese caso, ¿por qué prosiguen los tetracordos descendentes con su invitación al trance a lo largo de toda la pieza? ¿Y por qué el comienzo y el final, a diferencia del supuesto punto álgido del sueño, presentan elementos tan ambiguos como las armonías de 2ª mayor o la hipnótica melodía de *Do do*? La superposición de elementos expresivos que aluden al sueño y a la vigilia de forma simultánea, impide cualquier interpretación diferenciada de ambos mundos. En este punto, la observación de Lockpeiser con respecto al interés del compositor por el mundo de los sueños, resulta altamente reveladora:

³⁴ WENK, Arthur B. *Claude Debussy and the Poets*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1976, pp. 270-271.

II. Aspectos analíticos

A través de distintas declaraciones recogidas en cartas de Debussy, sabemos que estaba interesado por el poder de la memoria, el funcionamiento de las fantasías, la interpretación de símbolos y la nueva significación de los sueños, en particular el sueño dentro de un sueño, el laberinto de sueños³⁵.

En *Serenade for the Doll*, el *perpetuum mobile* que se mantiene desde el comienzo hasta el final de la pieza (**A** - cc. 1-64; **A1** - cc. 66-105 y **A2** - cc. 106-119), funciona como un elemento estructural unificador que aporta el impulso dinámico de una pulsación inagotable. Aunque existe un elemento recurrente (**B**), que apunta débilmente a una organización de tipo rondó, la constante aparición de nuevos materiales melódicos (**C**) y armónicos o texturales (**D**), sugiere una forma predominantemente lineal, cuya cohesión se mantiene gracias al papel determinante del elemento unificador. A su vez, la combinación del *perpetuum mobile* con los distintos materiales melódicos, produce una gran variedad de fórmulas rítmicas que enriquecen la regularidad del pulso en cada pasaje. La danza de la muñeca evoluciona así con movimientos libres e improvisados, que se dibujan sobre la trama indisoluble de una pulsación constante. Se da, por tanto, una contraposición que reconcilia la libertad de lo variable con el rigor de lo invariable.

La estructura de *The Snow is Dancing* está altamente determinada por el elemento textural (**A**), que funciona a la vez como un elemento unificador y como un elemento impulsor del crecimiento formal. La textura se mantiene siempre como una unidad reconocible, pero en constante transformación. El tetracordo ascendente (**B**) al que reviste el elemento textural en los primeros compases, constituye un motivo diferenciado, a veces omitido en las variantes de la textura, que se separa finalmente de la misma en los últimos compases de la pieza (**A5+B** - cc. 70-71). La resistencia del compositor a la copia fotográfica del objeto de inspiración está ya reflejada en el título de la pieza. No se trata de la nieve en sí misma, sino de su movimiento danzante. La nieve del compositor no cae, sino que se eleva y se contrae en círculos concéntricos. Según la descripción de Jankélévitch: «El espacio está estriado por innumerables dardos, por trayectorias sin historia ni clinamen, como *The Snow* está acribillado por el staccato y moteado por los copos en torbellinos»³⁶.

³⁵ LOCKPEISER, Edward. «Debussy's Concept of the Dream». En: *Proceedings of the Royal Musical Association*, Sesión 89, (1962-1963), p. 50.

³⁶ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*. Op. cit., p. 90.

5. Plan de análisis y estructura general de *Children's Corner*

Se trata de una nieve ingrávida, suspendida, cuya resistencia a la gravedad está representada por el juego de los tetracordos ascendentes y descendentes cuyas tendencias se anulan mutuamente en uno de los elementos recurrentes de la pieza (**A/B1+C1** - cc. 7-8, 30-31 y 57-58). También la tendencia descendente de la melodía modal (**D** - cc. 34-37 y 44-48) se ve interrumpida por la irrupción de nuevos elementos (**A5+D+C2** - cc. 38-39 y **A6+C4** - cc. 49-52) y compensada por el contorno ascendente de la melodía octotónica (**D1** - cc. 40-43). El mismo final de la pieza consiste en un gesto ascendente. La ascética nieve de Debussy, símbolo del misterio para Jankélévitch³⁷, es una nieve que asciende.

El quinto número de la suite presenta una sucesión de elementos dispares aunque íntimamente vinculados: la melodía sin acompañamiento (**A**), el motivo de danza (**B+C**), el acorde perfecto (**D**) y el silencio. Como observa Paul Roberts, «en las pequeñas proporciones de *The Little Shepherd*, Debussy delinea los fundamentos de la música: canción (o monodia), danza, armonía y silencio»³⁸. La fuerte vinculación de esta sucesión sin solución de continuidad, está lograda a través de conexiones internas que hacen derivar a cada elemento del anterior. En sus indicaciones para la interpretación de la pieza, el compositor dice: «Haz una diferenciación clara entre la improvisación del pastor con su flauta y el motivo de danza»³⁹. Cada elemento se distingue por su naturaleza dispar, pero no existe una verdadera separación entre ellos: el motivo de danza deriva de la primera melodía sin acompañamiento, el acorde perfecto deriva del motivo de danza, el silencio deriva del acorde perfecto y la siguiente melodía sin acompañamiento deriva del silencio. Con diversas variantes, esta fórmula se repite cuatro veces a lo largo de la pieza, dando lugar a una forma estrófica. La continuidad en la sucesión de elementos tan dispares, logra conectar y unificar la levedad improvisatoria del arabesco, ya sea meditativa o danzante, con las resonancias abisales del acorde perfecto y el misterio ignoto del silencio.

Golliwogg's Cake walk es el número de la suite que más se aleja del estilo habitual de Debussy en cuanto a su organización estructural y su material formal. Por un lado, la estructura de la pieza se ajusta a una fórmula tripartita ABA con una repetición prácticamente idéntica de la sección A después de la sección central. Como

³⁷ *Ibid.*, p. 22.

³⁸ ROBERTS, Paul: *Images: The Piano Music of Claude Debussy* (Portland: Amadeus Press, 1996), pp. 213-214.



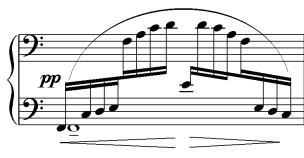

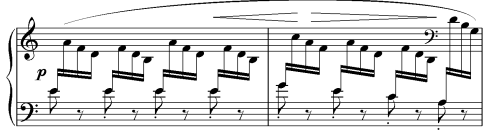



³⁹ DUMESNIL, Maurice. «Coaching with Debussy». En: *The Piano Teacher*, 5 (1962), pp. 10-13. Extraído de NICHOLS, Roger (ed.). *Debussy Remembered*. Op. cit., p. 162.

II. Aspectos analíticos



ocurre en *Doctor Gradus ad Parnassum*, *The Snow is Dancing* o *The Little Shepherd*, las repeticiones del compositor suelen consistir en reapariciones de un material presentado anteriormente, a veces con variantes, y como parte de una organización en mosaico o similar. En contraposición, *Golliwogg's Cake walk* presenta una reexposición de una sección completa, que marca un intenso contraste con la sección intermedia. En cuanto a su interpretación, Debussy indica: «La primera y la tercera sección *très rythmé*, con un ritmo fuerte y marcado. En contraste, la parte intermedia debe ser muy libre»⁴⁰. Por otro lado, el propio material estructural presenta una naturaleza sustancialmente distinta a la del material utilizado en los restantes números. *Golliwogg's Cake walk* es la única pieza en la que se puede hablar de temas propiamente dichos, ya que contiene elementos bien delimitados y estructurados a la manera tradicional (fórmulas de antecedente-consecuente etc.), cuyos motivos se utilizan más adelante, no para un desarrollo en sentido estricto, pero sí para el establecimiento de nuevas relaciones con el material de la sección central⁴¹. El resultado es una irónica conjunción del tema de Golliwogg (**Tema A**), presentado en la sección A, y el tema de wagneriano (**Tema de Tristán**) a lo largo de la sección B.

⁴⁰ DUMESNIL, Maurice. «Coaching with Debussy». En: *The Piano Teacher*, 5 (1962), pp. 10-13. Extraído de NICHOLS, Roger (ed.). *Debussy Remembered*. Op. cit., p. 162.



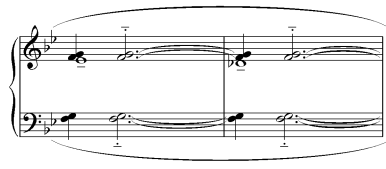
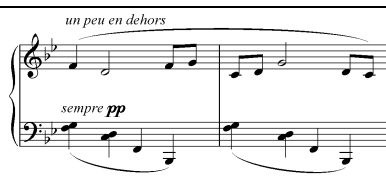




⁴¹ Todas estas cuestiones se amplían en el capítulo 7.

I - Doctor Gradus ad Parnassum		
Mosaico (Rondó)		
SECCIONES	ELEMENTOS ESTRUCTURALES	
Episodio 1 (cc. 1-12)	A - Arpeggio original (cc. 1-2)	
	A+B1 - Arpeggio + Melodía 1 (cc. 3-6)	
	A1 - Variante del arpeggio con diseño en arco (cc. 7-10)	
	A2 - Variante del arpeggio con diseño ascendente (c. 11)	
Episodio 2 (cc. 13-21)	A/B - Motivo armónico- melódico (cc. 13-21)	
Episodio 3 (cc. 22-32)	A - Arpeggio original (cc. 22-23)	
	A+B2 - Arpeggio + Melodía 2 (cc. 24-32)	
Episodio 4 (cc. 33-44)	A exp. - Arpeggio expandido (cc. 33-37)	
	A exp.+B3 - Arpeggio expandido + Melodía por 3 ^{as} (cc. 38-40)	


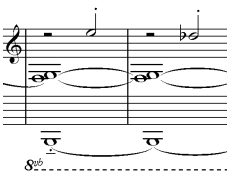
II. Aspectos analíticos

	A exp. - Arpeggio expandido (cc. 41-44)	
Episodio 5 (cc. 45-56) [= cc. 1-12]	A - Arpeggio original (cc. 45-46)	
	A+B1 - Arpeggio + Melodía 1 (cc. 47-50)	
	A1 - Variante del arpeggio con diseño en arco (cc. 51-54)	
	A2 - Variante del arpeggio con diseño ascendente (cc. 55-56)	
Episodio 6 (cc. 57-76)	A2+B1 - Arpeggio con diseño ascendente + Melodía 1 (cc. 57-66)	
	A3 - Variante del arpeggio con diseño descendente (cc. 67-72)	

5. Plan de análisis y estructura general de *Children's Corner*

II - Jumbo's Lullaby		
Mosaico		
SECCIONES	ELEMENTOS ESTRUCTURALES	
Episodio 1 (cc. 1-18)	A - Melodía pentatónica (cc. 1-9)	
	B - Motivo rítmico doble corchea (cc. 4-5, 9-16 y 18)	
	C - Melodía <i>Do do, l'enfant do</i> (cc. 11-16)	
Episodio 2 (cc. 19-38)	D - Arpeggio 2 ^{as} (cc. 19-28)	
	A+D - Mel. pent. + Arpeggio 2 ^{as} (cc. 21-28)	
	B+E - Doble corchea + Tetracordo descendente diatónico (cc. 29-32)	
	B/E1 - Doble corchea/Tetr. desc. triádico (cc. 33-36)	
Episodio 3 (cc. 39-62)	C1 - Variante reducida de <i>Do do</i> (cc. 39-46)	
	B/E2 - Doble corchea/Tetr. desc. cromático 3 ^{as} (cc. 47-48)	

II. Aspectos analíticos

	B/E3 - Doble corchea/Tetr. desc. crom. (cc. 54-58)	
	B - Doble corchea (cc. 59-62)	
Episodio 4 (cc. 63-81)	A+B/E - Mel. pent. + Doble corchea/Tetr. desc. diatónico (cc. 63- 66)	
	A+D - Mel. pent. + Arpeggio 2 ^{as} (cc. 67-69) [= cc. 25-27]	
	E3 - Tetr. desc. crom. (cc. 70-77)	
	C - <i>Do do</i> (cc. 78-79)	


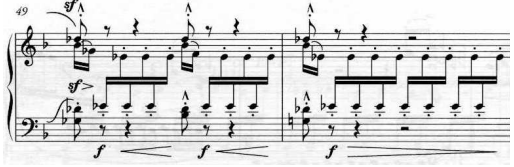



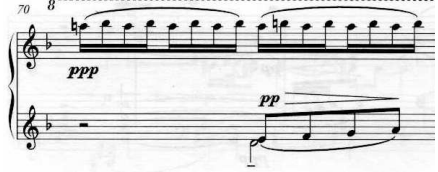
III - Serenade for the Doll Lineal (Rondó)		
SECCIONES	ELEMENTOS ESTRUCTURALES	
Episodio 1 (1-13)	A - Perpetuum mobile (cc. 1-2)	
	A+B - P.M. + Motivo 4 ^{as} con mordente (cc. 3-13)	
Episodio 2 (cc. 14-29)	A+C - P.M. + Melodía (cc. 14-19)	
	A+C1 - P.M. + Melodía 1 (cc. 20-23)	
	A+C2 - P.M. + Melodía 2 (cc. 24-29)	
Episodio 3 (cc. 30-42)	A+B1 - P.M. + Variante motivo 4 ^{as} (cc. 30-34)	
	A+C3 - P.M. + Melodía 3 (cc. 35-42)	
Episodio 4 (cc. 43-64)	A - P.M. (cc. 43-44)	
	A+C4 - P.M. + Melodía 4 (cc. 45-52)	

II. Aspectos analíticos

	A+C5 - P.M. + Melodía 5 (cc. 53-60)	
	A/C - P.M./Melodía (cc. 61-64)	
Silencio (c. 65)		
Episodio 5 (cc. 66-83)	A1 - Variante P.M. (cc. 66-68)	
	A1+D - P.M. + Acordes de 9 ^a paralelos (cc. 69-80)	
	A1+C6 - P.M. + Melodía 6 (cc. 83-90)	
	A1 - P.M. (cc. 90-93)	
	A1+C7 - P.M. + Melodía 7 (cc. 94-105)	
Episodio 7 (cc. 106-124)	A2 - Variante P.M. (cc. 106)	
	A2+B - P.M. + Motivo 4 ^{as} con mordente (cc. 107-114)	
	A2/B1 - P.M./Variante motivo 4 ^{as} (cc. 115-119)	

IV - The Snow is Dancing		
Mosaico (Rondó)		
SECCIONES	ELEMENTOS ESTRUCTURALES	
Episodio 1 (cc. 1-10)	A/B - Textura/Tetracordo ascendente (cc. 1-2)	
	A/B+C - Text./Tetr. + Voz intermedia (cc. 3-6)	
	A/B1+C1 - Text./Tetr. asc.-desc. + Pedal inferior (cc. 7-8)	
	A1+C1 - Text. 1 + Pedal inferior (cc. 9-10)	
Episodio 2 (cc. 11-21)	A2 - Text. 2 (cc. 11-13)	
	A2+C2 - Text. 2 + Tríadas (cc. 14-21)	
Episodio 3 (cc. 22-33)	A2+C3 - Text. 2 + Voces externas (cc. 22-29)	
	A/B1+C1 - Text./Tetr. asc.-desc. + Pedal inferior (cc. 30-31)	
	A3/B+C1 - Text.3/Tetr. + Pedal intermedio (cc. 32-33)	
Episodio 4 (cc. 34-56)	A4/B+D - Text.4/Tetr. + Melodía (cc. 34-37)	
	A5+D+C2 - Text. 5 + Final melodía + Acorde de 7ª (cc. 38-39)	


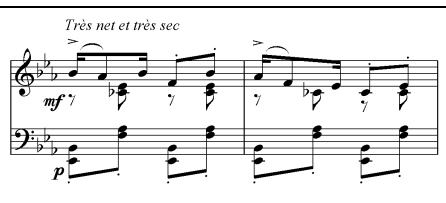


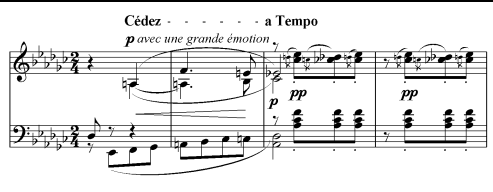
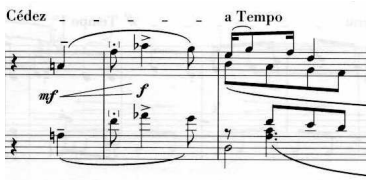
II. Aspectos analíticos

	<p>A5+D1 - Text. 5 + Melodía 1 (cc. 40-43)</p> 
	<p>A5+C+D - Text. 5 + Voz inferior + Melodía (cc. 44-48)</p>
	<p>A6+C4 - Text. 6 + Acordes (cc. 49-52)</p> 
	<p>A7 - Text. 7 (cc. 53-56)</p> 
<p>Episodio 5 (cc. 57-74) [57-63 = 7-13]</p>	<p>A/B1+C1 - Text./Tetr. asc.-desc. + Pedal inferior (cc. 57-58)</p>
	<p>A1+C1 - Text. 1 + Pedal inferior (cc. 59-60)</p>
	<p>A2 - Text. 2 (cc. 61-63)</p>
	<p>A2+C - Text. 2 + Voz inferior (cc. 64-65)</p> 
	<p>A5 - Text. 5 (cc. 66-67)</p>
	<p>A5+D1 - Text. 5 + Melodía 1 (cc. 68-69)</p> 
	<p>A5+B - Text. 5 + Tetr. (cc. 70-71)</p> 
	<p>A5+C2 - Text. 5 + Acordes (cc. 72-73)</p>

V - The Little Shepherd		
Estrófica		
SECCIONES	ELEMENTOS ESTRUCTURALES	
Episodio 1 (cc. 1-11)	A - Melodía sin acompañamiento (cc. 1-4)	
	B+C - Melodía con motivo rítmico + Acordes (cc. 5-9)	
	D - Acorde perfecto (cc. 10-11)	
Episodio 2 (cc. 12-18)	A1 - Melodía sin acompañamiento 1 (cc. 12-13)	
	A1+C - Melodía 1 + Acordes (cc. 14-16)	
	D - Acorde perfecto (cc. 17-18)	
Episodio 3 (cc. 19-26)	A2 - Melodía sin acompañamiento 2 (cc. 19-20)	
	B+C - Melodía con motivo rítmico + Acordes (c. 21)	
	B1+C - Motivo rítmico con tendencia ascendente + Acordes (cc. 22-23)	

II. Aspectos analíticos

	B1/D1 - Motivo rítmico/Oscilación entre acordes perfectos (cc. 24-26)	
Episodio 4 (cc. 27-31)	B+C - Melodía con motivo rítmico + Acordes (cc. 27-29)	
[= cc. 7-11]	D - Acorde perfecto (cc. 30-31)	

VI - Golliwogg's Cake walk		
ABA		
SECCIONES	ELEMENTOS ESTRUCTURALES	
Sección A (cc. 1-46)	Introducción (cc. 1-9)	Cabeza del Tema A (cc. 1-4) 
		Silencio (c. 5)
		Ritmo de marcha (cc. 6-9)
	Exposición (cc. 10-40)	Tema A (cc. 10-25) 
		Tema B (cc. 26-40) 
Enlace (cc. 41-46)	Ritmo de marcha (cc. 41-46)	
Sección B (cc. 47-89)	Acordes con mordente (cc. 47-59)	Un peu moins vite 
	Tema de Tristán y Acordes con mordente (cc. 61-68)	Cédez - - - - - a Tempo p avec une grande émotion 
	Tema de Tristán sincopado y cabeza del Tema A (cc. 69-72)	Cédez - - - - - a Tempo 
	Tema de Tristán y Acordes con mordente (cc. 73-78)	

II. Aspectos analíticos

	Tema de Tristán sincopado y cabeza del Tema A (cc. 79-82)	
	Cabeza del Tema A (cc. 83-89)	
Sección A (cc. 90-128)	Reexposición (cc. 90-120)	Tema A (cc. 90-105)
		Tema B (cc. 106-120)
	Coda (cc. 121-128)	Ritmo de marcha (cc. 121-125)

Capítulo 6

La serie armónica en el lenguaje musical y pianístico de Debussy y el método de análisis por centros armónicos

La metodología de análisis por centros armónicos está basada en la existencia de ámbitos armónicos centrados en un tono específico, cuya consistencia como centro está determinada por la presencia y la disposición de ciertos parciales de la serie armónica en la constitución de dicho ámbito. La variedad de combinaciones en la presencia y disposición de parciales permite clasificar los centros armónicos en términos de una mayor o menor estabilidad, según su capacidad para funcionar como fundamental de su contexto armónico. La terminología de «centro armónico» proviene de la necesidad de marcar una diferencia con la noción de «centro tonal», con la que, sin embargo, comparte algunas características. En este sentido, una aportación al debate sobre la presencia y el funcionamiento de elementos propios del lenguaje tonal funcional en la música de Debussy, se impone como el primer paso para el planteamiento de esta metodología de análisis.

La dificultad a la hora de dilucidar si Debussy utiliza o no elementos del lenguaje tonal funcional y en qué medida, se refleja en los numerosos estudios que defienden cada una de las dos posturas enfrentadas¹. Una dificultad que conecta con la

¹ Boyd Pomeroy, en su estudio sobre la presencia del lenguaje tonal en la música del compositor, presenta una selección de enfoques analíticos que se divide en dos grandes bloques: *accommodationist* y *rejectionist*. Ver POMEROY, Boyd. «Debussy's Tonality: a Formal Perspective». En: *The Cambridge Companion to Debussy*, edición de Simon Trezise, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 161-163.

II. Aspectos analíticos

necesidad de plantear metodologías plurales e interdepartamentales, como resultado de la aparente imposibilidad de plantear una teoría unificada y capacitada para resolver las contradicciones internas que surgen de las distintas propuestas analíticas. La metodología de análisis por centros armónicos descansa sobre la hipótesis de que el estilo musical de Debussy y el lenguaje tonal funcional presentan características comunes porque provienen de la misma fuente: la serie armónica. Esta perspectiva explica no solo las características comunes, sino también las diferencias entre el lenguaje del compositor y el de la tonalidad, y se basa en la distinción de los conceptos de lenguaje y de sistema. El uso del término lenguaje a la hora de hablar de la tonalidad puede resultar confuso en este sentido, ya que la noción de *lenguaje* tonal funcional responde a las distintas manifestaciones creativas que elaboran de una manera particular los elementos discursivos del *sistema* tonal funcional, a lo largo del periodo de la práctica común; es decir, que el lenguaje tonal sería un uso paradigmático que se rige por el código del sistema tonal. Por otra parte, si se asume que el sistema tonal está cimentado en la serie armónica, es conveniente distinguir también la noción de *sistema*, que se relaciona con la tonalidad, y la noción de *ley natural*, que se relaciona con la serie armónica: el sistema tonal es contingente y la serie armónica es universal. Al igual que el lenguaje modal pretonal de los polifonistas renacentistas, el lenguaje postonal de Debussy también se fundamenta a su manera en la serie armónica. Sin embargo, el compositor se salta el paso de constituir un sistema y desarrolla directamente un lenguaje cuyas marcas estilísticas son inmediatamente reconocibles pero se resisten a una sistematización simple. El sistema tonal y el lenguaje de Debussy representan dos maneras de expandir la serie armónica para la construcción y la organización del discurso musical.

Richard Parks combina enfoques tonales, como el análisis schenkeriano, y atonales, como el análisis por conjuntos de clases de alturas (*Pitch class set*), para demostrar que, si bien la música de Debussy presenta una fuerte tendencia al diatonicismo, su armonía es esencialmente no tonal². Los análisis schenkerianos revelan ciertas cuestiones de utilidad para diferenciar el lenguaje de Debussy del tonalismo estricto: la ausencia de una *Urlinie* o línea fundamental descendente, con la excepción de algunas obras tempranas como los *Arabesques*; la presencia de copiosas disminuciones del nivel de superficie, pero escasas disminuciones del nivel medio; la

² Ver PARKS, Richard S. *The Music of Claude Debussy*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1989, p. xiii.

6- La serie armónica en Debussy y el método de análisis por centros armónicos

presencia de relaciones dominante-tónica en el nivel de superficie, pero no en el nivel profundo; la presencia de bajos arpegiados como soporte para ciertas progresiones lineales pero no como *Ursatz* o estructura fundamental; la manifestación de propiedades interválicas intrínsecas pero no asociaciones interválicas extrínsecas y la presencia de un cromatismo diferenciado en las relaciones lineales de las distintas voces y liberado de su relación con la línea principal, regida por estructuras diatónicas³.

En su análisis del *Cuarteto de cuerda*, Annie K. Yih observa, por un lado, que el método schenkeriano solo funciona en el nivel de superficie y, por otro, que este nivel carece de expansiones motivicas o armónicas que justifiquen la presencia de una *Urfinie*⁴. Como ocurría con Parks, los resultados muestran un desacuerdo entre el lenguaje de Debussy y la teoría schenkeriana, para la cual es fundamental que exista una unidad orgánica entre las disminuciones del nivel de superficie, el nivel medio y el nivel profundo. La búsqueda de una adaptación de los recursos armónicos del compositor a la normativa del lenguaje tonal-funcional, observa la autora, puede provocar que los elementos no tonales se consideren de forma insuficiente y se observen como algo que solo sirve de ornamento a los *a priori* del tonalismo⁵. El desacuerdo entre el análisis schenkeriano y el lenguaje de Debussy se refleja en los distintos enfoques planteados por dos de los discípulos de Schenker, después de que el propio teórico musical insistiera en que no que no existe una estructura fundamental en el trabajo del compositor⁶. Por un lado, Felix Salzer reformula algunos preceptos básicos de su maestro, mediante una distinción menos restrictiva entre consonancia y disonancia que permite examinar relaciones tonales a gran escala. Por otro lado, Adele Katz se muestra más reacia a modificar la teoría original y se limita a explorar la tonalidad de pasajes cortos, lo cual deriva en un reconocimiento de las prácticas no convencionales del compositor⁷. Sin embargo, como señala David Paul Goldman, la búsqueda de una teoría capaz de interpretar el lenguaje del compositor de forma unificada, sigue sin presentar

³ Parks realiza estas observaciones a partir de análisis schenkerianos de los *Arabesques*, el *Cuarteto de cuerda*, *La fille aux cheveux de lin* y *Pour les degrés chromatiques*. *Ibid.*, pp. 3-21.

⁴ YIH, Annie K. «Analysing Debussy: Tonality, Motivic Sets and the Referential Pitch-Class Specific Collection». En: *Music Analysis*, Vol. 19, 2 (julio de 2000), pp. 207-208.

⁵ *Ibid.*, p. 203.

⁶ SCHENKER, Heinrich. *Erläuterungsausgabe der Sonate Op. 101, Ludwig van Beethoven*, Viena: Universal Edition, 1921, pp. 23-ss. Citado en GOLDMAN, David Paul. «Esotericism as a Determinant of Debussy's Harmonic Language». En: *The Musical Quarterly*, Vol. 75, 2 (1991), p. 133.

⁷ POMEROY, Boyd. «Debussy's Tonality: a Formal Perspective». Art. cit., p. 162. Un ejemplo más reciente de teoría schenkeriana modificada se encuentra en el análisis de *L'isle joyeuse* realizado por Geoffrey Chew. Ver CHEW, Geoffrey. «The Spice of Music: Towards a Theory of the Leading Note». En: *Music Analysis*, Vol. 2, 1 (1983), pp. 35-53.

II. Aspectos analíticos

resultados concluyentes: «las teorías musicales existentes no proporcionan las herramientas adecuadas para identificar un único concepto controlador en el trabajo de Debussy después de la moda de la *Ursatz* de Schenker»⁸.

William Austin apunta que el interés de la perspectiva schenkeriana radica en su reivindicación del plano melódico como parte integrante del complejo armónico y formal que constituye el edificio tonal⁹, y señala la irónica correspondencia de este enfoque con la práctica de Debussy de subordinar los acordes a la melodía. En la misma línea, Rudolph Reti hace una distinción entre el concepto de *tonalidad armónica* y el de *tonalidad melódica*, que asocia a la música del compositor y define como una línea cuya unidad se mantiene a través de una relación constante con una altura particular: «[Debussy] elige reemplazar la tonalidad clásica con algo que elimine las limitaciones armónicas del periodo precedente, pero mantenga el espíritu de la tonalidad como una fuerza creadora de forma. Con esta finalidad no hizo otra cosa que introducir, o reintroducir, la tonalidad melódica en la música»¹⁰. En su estudio acerca de las relaciones de *Et la lune descend sur le temple qui fut* con la sinología, Genovesi recuerda la descripción que hace Laloy de la música china, una música fundada en la melodía, que conoce los acordes pero solo como un enriquecimiento de la sonoridad, sin jerarquía ni función¹¹. El propio Debussy glorifica el comportamiento de las voces en la música de Palestrina, «que se entrecruzan para producir algo que no se ha vuelto a repetir: una armonía formado por melodías»¹², y denuncia al Conservatorio de París por enseñar armonía como acordes independientes de consideraciones lineales¹³.

⁸ GOLDMAN, David Paul. «Esotericism as a Determinant of Debussy's Harmonic Language». En: *The Musical Quarterly*, Vol. 75, 2 (1991), pp. 132-133.

⁹ Esta perspectiva marca una diferencia con la tendencia de la teoría clásica, que daba a la melodía por sentada y consideraba a los acordes de forma mecánica y abstracta. Ver AUSTIN, William W. *Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky*. Londres: J. M. Dent & Sons, 1966, p. 132. Avo Somer señala que sus gráficos de análisis lineal guardan relación con la teoría schenkeriana, aunque evita cuestiones como las que se derivan del concepto de estructura fundamental. Ver SOMER, Arvo. «Musical Syntax in the Sonatas of Debussy: Phrase Structure and Formal Function». En: *Music Theory Spectrum*, Vol. 27, 1 (2005), p. 75.

¹⁰ RETI, Rudolph. *Tonality in Modern Music*. Nueva York: Collier Books, 1962, p. 39. Citado en WARBURTON, Thomas. «Bitonal Miniatures by Debussy form 1913». En: *Cahiers Debussy*, 6 (1983), p. 6.

¹¹ LALOY, Louis. *La musique chinoise*. París: Henri Laurens, 1910. pp. 118-120. Ver SEGOND-SEGOND-GENOVESI, Cédric. «Exégèse, rhétorique et production(s) du sens: une lecture de *Et la lune descend sur le temple qui fut*». En: *Cahiers Debussy*, 33 (2009), p. 14.

¹² DEBUSSY, Claude. *Debussy Letters*. Traducción del francés de Roger Nichols y edición de Roger Nichols y François Lesure, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1987, pp. 40-42.

¹³ Ver VALLAS, León. *The Theories of Claude Debussy: Musicien français*. Traducción del francés de Maire O'Brien, Oxford University Press, 1929, p. 26.

6- La serie armónica en Debussy y el método de análisis por centros armónicos

A partir de una metodología como el análisis por conjuntos de clases de alturas, cuyo enfoque permite examinar relaciones de tipo lineal en estilos posttonales, Richard Parks observa algunas tendencias características del estilo de Debussy en *La fille aux cheveux de lin*. Por ejemplo, que todas las interrelaciones entre conjuntos de clases de altura presentan invariables a través de relaciones de subconjunto o superconjunto, que todos los conjuntos de clases de alturas relevantes aparecen siempre en su transposición original –lo cual demuestra que el compositor no estaba interesado en sus transposiciones– o que las repeticiones de ciertos conjuntos de clases de alturas funcionan como una fuente de unidad armónica, más allá de las progresiones armónicas tradicionales¹⁴. Tras comparar los resultados del análisis schenkeriano y el análisis por conjuntos de clases de alturas, el autor concluye que los procedimientos tonales y no tonales pueden entenderse como formas diferentes y coexistentes de organización de las alturas, ya que el compositor no abandonó ninguna de las dos, sino que encontró una manera de trabajar con ambas simultáneamente¹⁵.

Esta postura coincide con la de muchos analistas, que consideran el lenguaje de Debussy como una combinación armonías tonales y no tonales o como una suerte de *tonalidad expandida*. Arnold Whittall habla de la idea de tonalidad expandida en su estudio sobre los tonos enteros en la música de Debussy¹⁶, Allen Forte habla de una escala tonal enriquecida por otras escalas y de expansiones de progresiones tradicionales¹⁷, Roland Nadeau considera la música de *Brouillards* como tonal por la presencia de un centro audible y la tendencia a utilizar intervalos de 5ª o estructuras triádicas¹⁸, Judith Shatin Allen señala una relación de referencia y divergencia con la tonalidad en el primer movimiento de la *Sonata para flauta, viola y arpa*¹⁹, John R. Clevenger habla de relaciones con una tonalidad subyacente aunque no sintáctica que

¹⁴ Ver PARKS, Richard S. *The Music of Claude Debussy*. Op. cit., pp. 47-59.

¹⁵ *Ibid.*, p. 163.

¹⁶ WHITTALL, Arnold. «Tonality and the Whole-Tone Scale in the Music of Debussy». En: *Music Review*, Vol. 36 (1975), p. 271.

¹⁷ FORTE, Allen. «Debussy and the Octatonic». En: *Music Analysis*, Vol. 10, 1-2 (1991), pp. 125 y 136.

¹⁸ NADEAU, Roland. «Brouillards: a Tonal Music». En: *Cahiers Debussy*, 4-5 (1980-1981), p. 38.

¹⁹ SHATIN ALLEN, Judith. «Tonal allusion and illusion: Debussy's Sonata for Flute, Viola and Harp». En: *Cahiers Debussy*, 7 (1983), p. 38.

II. Aspectos analíticos

trasciende a la práctica común²⁰ y David Kopp observa que las relaciones tonales coexisten frecuentemente con armonías alternativas²¹.

En su análisis del *Cuarteto de cuerda*, Annie K. Yih afirma que el problema del análisis schenkeriano es que no se puede sostener sin ignorar elementos importantes que quedan fuera del lenguaje tonal, pero al mismo tiempo, el problema de un análisis por conjuntos de clases de alturas es que ignora la presencia de elementos tonales relevantes en la pieza²². Jarocinski habla de una dialéctica entre la armonía funcional y la estética del sonido puro, con la que el compositor tendió un puente entre dos épocas, y de una tendencia a mantenerse en los márgenes de la tonalidad a la vez que los extendía hasta límites extremos²³. En conexión con esta idea, Allen Forte señala que es frecuente encontrar en su música armonías modernas como la octotónica, pero creadas a partir de materiales familiares como tríadas o acordes como el de 7ª de dominante²⁴. En un trabajo más reciente, Parks analiza la presencia de características propias del tonalismo y el atonalismo en la música de Debussy e introduce el concepto de *análogos tonales* para describir la aparición de elementos aparentemente tradicionales en contextos atonales²⁵. El autor observa que la frecuente aparición de análogos tonales constituye una fuente de confusión que puede impedir una escucha apropiada, al crear expectativas que provienen de la narrativa tonal funcional y son extrañas al lenguaje del compositor²⁶.

Otra postura generalizada, más acorde con la metodología de análisis por centros armónicos, es la que interpreta al lenguaje tonal como el resultado de un principio musical más amplio, que engloba a diversos estilos. En este sentido, Stravinsky habla por ejemplo de la existencia de una ley musical omnipresente, que está más allá del sistema tonal tradicional: «Toda música no es más que una serie de impulsos que convergen hacia un punto definido de reposo. Esto es tan cierto en la cantinela

²⁰ CLEVENGER, John R. «Debussy's Rome Cantatas». En: *Debussy and His World*, edición de Jane F. Fulcher, Princeton y Oxford: Princeton University Press, 2001, pp. 47 y 82.

²¹ KOPP, David. «Pentatonic Organization on Two Piano Pieces of Debussy». En: *Journal of Music Theory*, Vol. 41, 2 (1997), p. 262.

²² YIH, Annie K. «Analysing Debussy: Tonality, Motivic Sets and the Referential Pitch-Class Specific Collection». Art. cit., p. 208.

²³ JAROCINSKI, Stefan. *Debussy: Impressionism and Symbolism*. Eulenburg, 1976, pp. 149 y 157.

²⁴ FORTE, Allen. «Debussy and the Octatonic». En: *Music Analysis*, Vol. 10, 1-2 (1991), p. 139.

²⁵ Ver PARKS, Richard S. «Tonal Analogues as Atonal Resources and Their Relation to Form in Debussy's Chromatic Etude». En: *Journal of Music Theory*, Vol. 29, 1 (primavera de 1985), pp. 33-60.

²⁶ *Ibid.*, pp. 55-56.

6- La serie armónica en Debussy y el método de análisis por centros armónicos

gregoriana como en la fuga de Bach, en la música de Brahms como en la de Debussy»²⁷. En cuanto a la identificación de este principio musical en la serie armónica, Edmond Costère habla de la misma como la fundamentación del tonalismo, cuya organización basada en la sucesión de armónicos ya había sido incorporada de forma intuitiva por Rameau en su tratado de armonía²⁸. Mientras que la teoría schenkeriana proporciona una interpretación de la tonalidad cuyas relaciones lineales se basan directa o indirectamente en el acorde de tríada, compuesto por los primeros parciales de la serie²⁹, el planteamiento de Costère se basa en las fuerzas de atracción suscitadas por las resonancias naturales de cada colección de alturas. Así, a partir de una conexión entre la sintaxis tonal y las resonancias de la gama diatónica de Do, el autor observa un doble privilegio en el acorde de 7ª de dominante: el de combinar un excepcional poder resolutivo (Si-Re-Fa) con la resonancia natural de Sol³⁰.

Sin embargo, para valorar las implicaciones de la serie armónica en un lenguaje postonal, es necesario desvincular las construcciones armónicas de sus antiguas funciones sintácticas. En este sentido, Gisèle Brelet considera que la tonalidad es en cierto modo contraria a la armonía, ya que expresa un conocimiento de los hechos sonoros, pero un conocimiento incompleto³¹. Según Costère, la abolición del acorde de 7ª de dominante en tanto que acorde de 7ª del quinto grado, deviene del carácter abusivo que la función de dominante estaba imponiendo sobre las fuerzas de la resonancia, lo cual hace que el título del segundo número de las primeras *Images* para piano resulte todavía más llamativo: «Y por una de esas ironías que le eran tan propias, Debussy tituló *Hommage à Rameau* a la obra en la que despliega todo el esplendor soberano de los modos antiguos que su dedicatario había creído abolir»³².

Según el enfoque histórico que basa la evolución de la armonía en la progresiva asimilación de los parciales de la serie, Robert Schmitz considera a Debussy como uno de aquellos «compositores profetas sumamente sensibles» que permitieron el avance del pensamiento armónico y la conversión de disonancias como la 7ª y la 9ª en

²⁷ STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Traducción de Eduardo Grau, Barcelona: Acantilado, 2008, p. 42.

²⁸ COSTÈRE, Edmond. *Mort ou transfiguration de l'harmonie*. París: Presses Universitaires de France, 1962, p. 10.

²⁹ De hecho, es por esto que Schenker considera al sistema tonal funcional como una ley.

³⁰ COSTÈRE, Edmond. *Mort ou transfiguration de l'harmonie*. Op. cit., p. 12.

³¹ BRELET, Gisèle. *Estética y creación musical*. Traducción y prólogo de Leopoldo Hurtado, Buenos Aires: Librería Hachette S.A., 1957, p. 44.

³² COSTÈRE, Edmond. *Mort ou transfiguration de l'harmonie*. Op. cit., p. 16.

II. Aspectos analíticos

consonancias³³. De manera que, una vez liberada de la sintaxis tonal, la armonía del compositor y sus elementos dialécticos deberán apreciarse solo en función de su contexto más inmediato: «Nuestro entendimiento, entonces, de la consonancia y la disonancia en Debussy, como en cualquier compositor, se basará en la "norma" armónica del pasaje en cuestión y no en una noción preconcebida, que ya en el movimiento romántico resultaría errónea»³⁴. Por su parte, Louis Laloy considera que una explicación de las construcciones armónicas del compositor basada únicamente en sus correspondencias con la serie armónica resulta ingenua y artificial, ya que el origen de tales armonías «no es provincia de la deducción, sino de la intuición»³⁵. Más adelante, el autor observa que la antigua distinción entre disonancia y consonancia queda abolida en las nuevas concepciones armónicas:

Un acorde disonante es un acorde inestable y provisional, que debe resolver en una consonancia. Pero todos los acordes de esta armonía [la de Debussy] tienen en sí mismos su razón para existir y, por lo tanto, están todos aceptados como consonancias. [...] Todavía hay más: estamos llegando a un periodo en el que cada acorde, sea cual sea su composición e incluso aunque no se pueda reducir a la serie armónica, puede contar como consonancia³⁶.

Sin embargo, cabría hacer dos objeciones a los comentarios de Laloy. En primer lugar, si bien la creación armónica puede tener su origen en un proceso intuitivo más que deductivo, esto no implica que tal intuición no se pueda ver influida por la serie armónica. Por el contrario, es la interacción entre los parciales la que determina la percepción más inmediata de cualquier armonía. En segundo lugar, si bien todas las construcciones armónicas tienen un valor intrínseco, ya sean afines a la serie o extrañas a la misma, esto no significa que la dialéctica entre consonancia y disonancia quede abolida. Son las relaciones de tensión-resolución que se derivan de esta dialéctica las que pierden el carácter que tenían en la sintaxis tonal, simplemente porque pasan de ser necesarias a ser contingentes. Un acorde en el lenguaje armónico de Debussy puede ser inestable pero no provisional, puesto que no opera en función de una expectativa

³³ Ver SCHMITZ, Robert E. *The Piano Works of Claude Debussy*. Nueva York: Dover, 1966, pp. 23-24.

³⁴ *Ibid.*, p. 24.

³⁵ LALOY, Louis. *Louis Laloy (1874-1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*. Traducción del francés e introducción de Deborah Priest, Ashgate, 1999, p. 83.

³⁶ *Ibid.*, p. 91.

6- La serie armónica en Debussy y el método de análisis por centros armónicos

determinada. Tanto el grado de estabilidad como el grado de consonancia percibido, dependen de la constitución interna de cada construcción armónica y de las relaciones extrínsecas que establezca en cada contexto. Por un lado, el hexacordo de tonos enteros conlleva un cierto grado de inestabilidad estructural porque carece de 5^{as} perfectas, pero puede resultar más inestable si se acentúan las relaciones de 2^a o de tritono y más estable si se acentúan las relaciones de 3^a. Por otro lado, el mismo hexacordo puede resultar más disonante si se contrapone con un entorno pentatónico o más consonante si se contrapone con un entorno cromático. El tipo de dialéctica que se manifiesta en estas relaciones es distinto al de la sintaxis tonal porque es la contraposición del elemento disonante el que determina la percepción del otro elemento como consonante y viceversa.

Con todo, la observación de Laloy con respecto al valor intrínseco de cada acorde refleja la necesidad de replantear las implicaciones de la serie en el lenguaje armónico del compositor: las correspondencias entre una construcción armónica y la serie deben servir como referencia para clasificar dicha construcción y no como norma para validarla. Tanto los elementos afines como los extraños a la serie forman parte constitutiva de cada construcción armónica. En este sentido, Jarocinski critica el hecho de que con frecuencia se haya considerado como una manifestación de *color* a cualquier elemento que no se pudiera clasificar como *armónico* desde un punto de vista funcional: «Cualquier análisis de la música de Debussy que falle a la hora de tener en cuenta su valor puramente "sonoro", solo podrá ser parcial, incompleto y equívoco»³⁷.

Los diversos planteamientos que surgen de la búsqueda de nuevas armonías, admiten una interpretación basada en los distintos tipos de conexión, más o menos directa, que mantienen con la serie armónica. Como señala Gisèle Brelet, Schoenberg defiende que las formas naturales de la materia sonora deben ser el punto de partida para una generalización que las libere de la experiencia auditiva a la que deben su revelación primitiva. A modo de ejemplo, el compositor hace notar que el acorde perfecto menor es un acorde sintético que se aleja de su modelo natural, acogiendo del mismo solo el principio de superposición de terceras, y propone el pandiatonismo y la superposición de cuartas como una solución para una sistematización integral del hecho sonoro³⁸. Según observa Brelet, Schoenberg reconoce en la música de Debussy tanto el pandiatonismo como las armonías de cuarta, y no la considera puro sensualismo en este

³⁷ JAROCINSKI, Stefan. *Debussy: Impressionism and Symbolism*. Op. cit., p. 147.

³⁸ Ver BRELET, Gisèle. *Estética y creación musical*. Op. cit., pp. 58-59.

II. Aspectos analíticos

caso, sino expresión de una armonía intuitiva sin la cual las sensaciones nuevas que ofrece no tendrían ningún sentido³⁹. Edmond Costère reflexiona a su vez acerca de las nuevas relaciones establecidas entre las construcciones que están más allá del principio de superposición de terceras y la serie armónica:

Ya los acordes de seis quintas superpuestas del *Valse de Mephisto* de Liszt suscitaron el problema de su interpretación como acordes de trecena del segundo grado, al igual que aquellos del *Daphnis et Chloé* de Ravel, en lo referente a su interpretación como acordes de trecena del cuarto grado. Pero los acordes por superposición de cuartas, que a partir de tres notas son refractarios de una interpretación escolástica, además de una fugitiva aparición en *Le Fils des Etoiles* de Erik Satie, se instalan en la música con la *Sarabande* de Debussy, el *Pelléas et Mélisande* y la *Sinfonía de cámara opus 9* de Schoenberg, y todo el conjunto de obras de Skriabin a partir de la cuarta de sus *Sonatas para piano* y sobre todo en la quinta⁴⁰.

Más adelante, apunta Costère, será el compositor Paul Hindemith el que tratará de buscar en el principio natural acústico una disciplina general de las alturas⁴¹. Hindemith sostiene que la armonía de cualquier obra puede reducirse a sus relaciones esenciales, originadas en las leyes de la resonancia. Para determinar tales relaciones, primero se fija en la 5ª o su inversión, después en la 3ª mayor o su inversión, en la 3ª menor y su inversión, en la 7ª menor y su inversión y, por último, en la 7ª mayor y su inversión. Una vez localizados estos intervalos, análogos a los que forman los primeros armónicos de la serie, Hindemith identifica el bajo fundamental examinando la frecuencia con que aparece cada nota, su posición dentro de la organización de las alturas y su parentesco con las resonancias del mismo bajo fundamental. A partir de estas relaciones, se pueden establecer diferencias entre acordes cadenciales con tendencia resolutive y acordes sin tendencia resolutive. Costère señala, sin embargo, que el análisis de Hindemith incurre en varios errores, el mayor de los cuales consiste en sustentar la estructura armónica en sonidos graves que solo son incidentales⁴².

³⁹ BRELET, Gisèle. *Estética y creación musical*. Op. cit., p. 45.

⁴⁰ COSTÈRE, Edmond. *Mort ou transfiguration de l'harmonie*. Op. cit., p. 19.

⁴¹ En este fragmento, Costère se basa principalmente en HINDEMITH, Paul. *Unterweisung im Tonsatz*. Mayence: Schott, 1940 y HINDEMITH, Paul. *Craft of Musical Composition*. Londres: Schott, 1942. *Ibid.*, pp. 29-32.

⁴² *Ibid.*, pp. 32-34.

6- La serie armónica en Debussy y el método de análisis por centros armónicos

El método desarrollado por Costère busca una aproximación diferente, basada en el empleo de una escala dividida en cuartos de tono que permite situar a los 22 primeros armónicos de la serie a menos de una coma de distancia. El parentesco de resonancia que presenta cada sonido de la escala con respecto a su fundamental es proporcional a su frecuencia de aparición como armónico a lo largo de las cuatro primeras octavas de la sucesión: por ejemplo, Sol tiene un coeficiente 3 de resonancia con respecto a su fundamental Do⁴³. A partir de este sistema, Costère elabora unas tablas de parentesco que muestran los coeficientes de parentesco de cada cuarto de tono con los primeros armónicos⁴⁴. Para el autor, las relaciones de tensión-resolución que se discuten más arriba dependen del grado de estabilidad de cada construcción armónica, de manera que cuantas más terceras se superpongan en un acorde, mayor será su inestabilidad y su tendencia a resolver en el acorde perfecto⁴⁵. Con este método, Costère examina el lenguaje modal de *Hommage à Rameau* a través de la identificación de los grados con mayor potencial de atracción que se deriva de la armonía de resonancia de cada modo⁴⁶.

Aunque el planteamiento de Costère permite observar relaciones de atracción entre los distintos grados de una colección, resulta insuficiente a la hora de apreciar las implicaciones de la organización de las alturas en cada contexto armónico. En el ejemplo de *L'isle joyeuse*, es la organización de alturas la que permite identificar al Re# como armónico del La fundamental y no como un grado inestable con tendencia a resolver en Mi⁴⁷. Son precisamente estos recursos los que llevan al compositor Ben Johnston a considerar a Debussy como el origen de un pensamiento armónico desarrollado a partir de nuevas relaciones con la serie:

Mi técnica de composición principal, la entonación justa extendida, tiene sus raíces en las radicales propuestas de Debussy, cuyo lenguaje armónico se aproxima todo lo que es posible en temperamento igual a un movimiento de serie armónica a serie armónica, con un énfasis en los parciales más altos. Hay alguna mixtura policordal de las series y alguna evidencia del uso del principio de inversión que genera un sistema de otonalidad/utonalidad análogo al de Harry Partch... Schoenberg es un ejemplo de

⁴³ *Ibid.*, pp. 34.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 137.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 138.

⁴⁶ Por ejemplo, en el modo de La-Do-Mi, las notas más potenciadas son La, Mi, Si y Fa. *Ibid.*, pp. 145-149.

⁴⁷ Ver KLEIN, Michael. «*L'isle joyeuse* as Territorial Assemblage». En: *19th-Century Music*, Vol. 31, 1 (verano de 2007), p. 35.

II. Aspectos analíticos

pensador radical fuertemente motivado por un sentido claustrofóbico que se basa en recursos prácticamente agotados. Debussy, en un fuerte contraste, parece estar motivado por una expansión de recursos armónicos y un horizonte enormemente ampliado⁴⁸.

Johnston señala, sin embargo, que para desarrollar completamente esta revolución armónica, es necesario abandonar la escala temperada y sustituirla por la entonación justa. A raíz de este planteamiento, Gary W. Don decide poner a prueba el efecto de una adaptación a la entonación justa en varias piezas de Debussy sugeridas por el mismo Johnston⁴⁹. Para ello, localiza los parciales que más se aproximan a las alturas utilizadas en cada colección y elabora una versión MIDI con entonación justa a fin de examinar la sonoridad resultante. Como conclusión general, el analista observa que las audiciones modificadas suscitan algunas impresiones equívocas. Esto ocurre, por ejemplo, con las distancias desiguales entre los intervalos de la escala de tonos enteros o la sensación de afinación rebajada que produce la 4ª aumentada de *L'isle joyeuse* una vez convertida en el onceavo parcial de La⁵⁰. Otra consecuencia observada en el ejemplo de *La cathédrale engloutie* es la sensación de resolución, inexistente en la versión temperada, que se percibe al pasar de una tríada con ratios más complejas a otra formada por las ratios de los primeros parciales⁵¹. Pese a todo, Johnston aclara que no es su intención afirmar que la música de Debussy sea una aproximación en temperamento igual de un pensamiento armónico basado en la entonación justa. Por el contrario, señala que su lenguaje se caracteriza por la alternancia de escalas simétricas con otras escalas relacionadas con la serie⁵². En realidad, tanto las escalas simétricas como las no simétricas pueden encontrarse en contextos relacionados con la serie o extraños a la misma, como se verá más adelante.

Llegados a este punto, un breve resumen con los procedimientos armónicos de Debussy puede resultar de utilidad para examinar el tipo de relación que guardan con la serie armónica. Los procedimientos relativos a la organización de las alturas están

⁴⁸ JOHNSTON, Ben. «A.S.U.C. Keynote Address». En: *Perspectives of New Music*, 26 (invierno de 1988), pp. 236-237. Citado en DON, Gary W. «Brilliant Colors Provocatively Mixed: Overtone Structures in the Music of Debussy». En: *Music Theory Spectrum*, Vol. 23, 1 (2001), p. 61. En la página <http://newdissonance.com/>, se puede encontrar un vídeo de Johnston en el que comenta la influencia de la serie en los nuevos planteamientos armónicos de Debussy: <http://vimeo.com/22246762>.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 61-64.

⁵¹ *Ibid.*, p. 64.

⁵² *Ibid.*, p. 70.

6- La serie armónica en Debussy y el método de análisis por centros armónicos

determinados por un nuevo concepto que se sugiere en las palabras del compositor a Henri Gauthier-Villars en una carta de 1896:

[El *Prélude à l'après-midi d'un faune*] también demuestra un desdén hacia los «mecanismos de construcción» que son una carga para nuestros más finos intelectos. Así pues, ¡no tiene ningún respeto por la tonalidad! Está más bien en un modo destinado a contener todos los matices. Puedo hacerte una demostración perfectamente lógica de todo esto⁵³.

Esta búsqueda de un modo capaz de contener todos los matices, consistente con la tendencia a expandir la armonía que se comenta más arriba, está ya anunciada seis años antes en las palabras de Debussy a Ernest Guiraud: «La escala tonal debe estar enriquecida por otras escalas»⁵⁴. Edmond Costère identifica esta tendencia con el desmantelamiento de la gama diatónica, que en su momento fue reforzada por los avances de la resonancia armónica dentro del dominio del sistema tonal, hasta que la misma dio lugar a nuevas gamas, refractarias de la armonía funcional⁵⁵. El procedimiento para la organización de las alturas, que parece consistir en el manejo de un nuevo modo enriquecido y capaz de contener todos los matices, coincide con las observaciones de Richard Parks: si bien la identificación de un género armónico resulta factible, «lo que está menos claro es el momento exacto en el que se produce un cambio de un género a otro»⁵⁶. Este nuevo modo funciona entonces como una especie de paradigma abierto, capaz de convertirse en cualquier gama en todo momento.

A través del testimonio de Maurice Emmanuel, Lockpeiser resume los nuevos planteamientos armónicos que Debussy expuso a su profesor, Ernest Guiraud:

Había trabajado en el uso de acordes ambiguos, cuyo propósito consistía en socavar la rigidez del sistema tonal para así poder, según creía, expandir el rango de la experiencia armónica. Argumento que puesto que la octava se divide en veinticuatro semitonos, doce ascendentes y doce descendentes, arbitrariamente reducidos a doce

⁵³ DEBUSSY, Claude. *Debussy Letters*. Traducción del francés de Roger Nichols y edición de Roger Nichols y François Lesure, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1987, p. 84. Citado en FORTE, Allen. «Debussy and the Octatonic». Art. cit., p. 125.

⁵⁴ Ver LOCKPEISER, Edward. *Debussy, His Life and Mind*. Vol. 1, Nueva York: Macmillan, 1965, p. 206.

⁵⁵ Ver COSTÈRE, Edmond. *Mort ou transfiguration de l'harmonie*. Op. cit., pp. 16-17.

⁵⁶ PARKS, Richard. «Music's Inner Dance: Form, Pacing and Complexity in Debussy's Music». En: *The Cambridge Companion to Debussy*. Edición de Simon Trezise, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 216.

II. Aspectos analíticos

para adaptarse a los requisitos del teclado en temperamento igual, cualquier tipo de escala podría ser construida en la práctica sin ningún tipo de lealtad hacia la escala básica de Do Mayor⁵⁷.

William Austin describe con mayor detalle el funcionamiento de las organizaciones modales de Debussy en el ejemplo de *Syrinx*. Aunque, en concordancia con la última observación de Parks, las modulaciones de una escala diatónica a otra están oscurecidas por el cromaticismo preponderante de la pieza, todavía se percibe el contraste entre sus sonoridades. Según Austin, el uso de estas escalas modales está caracterizado por el hecho de que su nota fundamental permanece incierta:

La primera y más importante escala de la pieza sugiere el modo frigio en La, el eólico en Re, el dórico en Sol y el hipotético locrio en Mi. Todos estos modos comparten con el modo mayor ordinario de Fa el mismo conjunto de tonos y semitonos y las mismas alturas aunque en distinto orden. [...] Rara vez mantiene un mismo modo durante una frase entera y nunca durante una composición entera [...]⁵⁸

Más adelante, el autor resalta también las palabras de Debussy a Ernest Guiraud con respecto a la naturaleza de la modalidad: «La música no es mayor ni menor o, más bien, es de las dos maneras al mismo tiempo. Lo que la mantiene fresca y ágil es una continua fluctuación entre las terceras mayores y menores... El modo es lo que el músico piensa en un momento dado; es inestable»⁵⁹. Como observa Costère, Debussy resucita los modos que se habían abolido durante tanto tiempo⁶⁰, a través de un procedimiento estilístico que, de acuerdo con John R. Clevenger, comienza a desarrollar ya en obras tempranas como *La Damoiselle élue* o *L'Enfant prodigue*, mediante una combinación de neo-modalidad y tonalidad expandida⁶¹.

Además de las distintas aproximaciones a los modos antiguos, es habitual en el compositor la utilización de colecciones características como la de tonos enteros o la

⁵⁷ LOCKPEISER, Edward. «Debussy's Concept of the Dream». En: *Proceedings of the Royal Musical Association*, Sesión 89, (1962-1963), p. 50. Para una consulta del testimonio completo de Maurice Emmanuel, ver EMMANUEL, Maurice. «Entretiens inédits d'Ernest Guiraud et de Claude Debussy». En: *Inédits sur Claude Debussy, Collection Comoedia-Charpentier*, París: Les Publications Techniques, 1942, pp. 25-33.

⁵⁸ AUSTIN, William W. *Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky*. Op. cit., p. 13.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁰ COSTÈRE, Edmond. *Mort ou transfiguration de l'harmonie*. Op. cit., p. 14.

⁶¹ CLEVINGER, John R. «Debussy's Rome Cantatas». Art. cit., pp. 82-83.

6- La serie armónica en Debussy y el método de análisis por centros armónicos

pentatónica. Mientras que Costère observa en la escala de tonos enteros de *Voiles* una reacción contra el abuso de los acordes de dominante⁶², Jim Samson la identifica como una modificación de la sonoridad de Si \flat dominante, que sin embargo falla a la hora de resolver en el pasaje pentatónico, puesto que el bajo permanece siempre en Si \flat en lugar de moverse a Mi \flat ⁶³. Esto se traduce en una abolición de la función de dominante, pero no necesariamente en la anulación del acorde que le da nombre. Si bien la escala de tonos enteros tiene como germen el intervalo de 2ª mayor, que para Jankélévitch representa la negación de la armonía⁶⁴, su proximidad con organizaciones asimilables a la serie armónica va a depender únicamente de la disposición de sus alturas.

Costère considera también a la escala pentatónica, junto con otras gamas de origen folclórico, como refractaria de la función de dominante usual⁶⁵. En su análisis de *Les collines d'Anacapri*, David Kopp interpreta la armonía de este preludeo como una combinación de organizaciones pentatónicas en torno a la escala diatónica de Si Mayor⁶⁶. El debilitamiento de las funciones habituales de la escala diatónica se produce mediante la anulación de la fuerza direccional del La \sharp y el énfasis puesto sobre las tres colecciones pentatónicas, que estructuran el material armónico a través de la interacción de sus elementos comunes y dispares: Mi-Fa \sharp -Sol \sharp -Si-Do \sharp , Si-Do \sharp -Re \sharp -Fa \sharp -Sol \sharp y Fa \sharp -Sol \sharp -La \sharp -Do \sharp -Re \sharp ⁶⁷. Aunque el análisis señala algunas cuestiones interesantes sobre el funcionamiento de las organizaciones armónicas en Debussy, no se preocupa por las implicaciones de la serie armónica en la disposición de cada colección pentatónica a la hora de valorar su papel en el discurso musical.

Otras colecciones relevantes, aunque menos frecuentes o manifiestas, son la escala octotónica y la escala acústica. La primera aparece habitualmente en combinación con otros elementos armónicos, con excepciones como la que señala Allen Forte en el ejemplo de *En blanc et noir*: «Aquí, en este tardío y complejo trabajo de Debussy, encontramos el bloque octotónico sin medios audibles del soporte tonal tradicional»⁶⁸. La escala acústica, que recibe su nombre de la proximidad entre sus

⁶² COSTÈRE, Edmond. *Mort ou transfiguration de l'harmonie*. Op. cit., pp. 17-18.

⁶³ SAMSON, Jim. *Music in Transition. A Study of Tonal Expansion and Atonality, 1900-1920*. Oxford: Oxford University Press, 2002, pp. 39-40.

⁶⁴ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière, 1949, p. 116.

⁶⁵ COSTÈRE, Edmond. *Mort ou transfiguration de l'harmonie*. Op. cit., p. 17.

⁶⁶ KOPP, David. «Pentatonic Organization on Two Piano Pieces of Debussy». En: *Journal of Music Theory*, Vol. 41, 2, (1997), pp. 261-287.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 263-264.

⁶⁸ FORTE, Allen. «Debussy and the Octatonic». Art. cit., p. 151.

II. Aspectos analíticos

alturas y los primeros armónicos de la serie en temperamento igual, constituye un recurso armónico versátil por sus múltiples asociaciones con otras escalas como la de tonos enteros o la octotónica⁶⁹.

Con respecto a la constitución de los acordes, además de la asimilación de nuevos parciales como consonancias, el compositor utiliza también otras construcciones más simples como el acorde de 5ª vacía, totalmente afín a la serie, o el acorde de 2ª mayor, tan refractario al principio de superposición de 3^{as} como los acordes de 4ª. Este tipo de construcciones concuerda con el concepto de modalidad abierta, como se advierte en la respuesta que Debussy dio a Guiraud cuando el último le preguntó por una serie de acordes que acababa de tocar: «Acordes incompletos, flotando. Uno puede viajar adonde desee y salir por cualquier puerta. Mayores matices»⁷⁰. Pero la organización interna de las alturas no es la única novedad con respecto a los acordes de Debussy. Incluso en los familiares acordes de tríada se aprecia un cambio de entidad, lo que Jankélévitch describe como acordes perfectos estáticos, la representación del misterio *mayor*⁷¹. Según Jim Samson, el compositor modifica la función del acorde con respecto a su contexto armónico, a través de procedimientos de simetría y paralelismo⁷². Como señala John R. Clevenger, ya en la cantata *Daniel* de 1882 se pueden observar los primeros ejemplos de una escritura radical, compuesta por tríadas en movimiento paralelo⁷³. Debussy comenta este procedimiento con su profesor de composición:

Guiraud: Bien, ¿te parece esto agradable? (Toca una serie de tríadas paralelas)

Debussy: ¡Sí, sí, sí!

Guiraud: No digo que lo que haces no sea bonito, pero es absurdo desde el punto de vista teórico.

Debussy: No hay teoría. Basta con escuchar. El placer es la ley⁷⁴.

El acorde de tríada admite ahora todo tipo de asociaciones, como se aprecia en *Brouillards*, con el Do Mayor de la mano izquierda teñido por las disonancias de la

⁶⁹ Ver FORTE, Allen. «Generative Processes in a Debussy Prelude». En: *Musical Humanism and Its Legacy. Essays in Honor of Claude V. Palisca*, edición de Nancy Kovaleff Baker y Barbara Russano Hanning, Pendragon Press, 1992, pp. 485-486.

⁷⁰ WATKINGS, Glenn. *Soundings. Music in the Twentieth Century*. Nueva York: Schirmer Books, 1995, p. 79.

⁷¹ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*. Op. cit., p. 124.

⁷² SAMSON, Jim. *Music in Transition*. Op. cit., p. 37.

⁷³ CLEVENGER, John R. «Debussy's Rome Cantatas». Art. cit., p. 34.

⁷⁴ WATKINGS, Glenn. *Soundings. Music in the Twentieth Century*. Op. cit., p. 79.

6- La serie armónica en Debussy y el método de análisis por centros armónicos

mano derecha en una suerte de combinación de sonoridad octotónica⁷⁵. Las construcciones originadas por la expansión del principio de superposición de 3^{as}, tales como el acorde de 7^a o de 9^a de dominante, reciben también un nuevo tratamiento que deriva en la abolición de la sintaxis tradicional⁷⁶. Según la reflexión de Henri Reber, el «principal encanto» del acorde de 9^a de dominante está en darle «una duración lo suficientemente larga como para permitir que su resonancia se vuelva penetrante»⁷⁷. En este sentido, como observa William Austin en el ejemplo de *Syrinx* o el del *Prélude à l'après-midi d'un faune*, la manera en que se usan estos elementos es más importante que el mero hecho de su uso⁷⁸.

Esta manera se corresponde aquí con los procedimientos utilizados por Debussy para expandir la armonía en el tiempo. Con respecto a la dimensión horizontal de la música del compositor, León Vallas observa que la querrela entre los partidarios de Vincent d'Indy y los partidarios de Debussy que tuvo lugar a mediados de la década de 1900, era en cierto modo una disputa entre contrapuntistas y armonistas, ya que los primeros defendían la importancia de las relaciones internas entre melodías superpuestas y los últimos la libre búsqueda de la belleza a partir de encadenamientos de acordes. El compositor no tomó partido en la disputa y fue clasificado exclusivamente como armonista: su música era entendida como vertical⁷⁹. Sin embargo, en contraposición con esta visión puramente armonista, Louis Laloy hace un curioso comentario acerca de la existencia de escalas en la música de Debussy: «Pero esto es solo una ilusión: esta música, que parece emplear tantas escalas diferentes, no usa ninguna. No tiene escalas: solo tiene melodías»⁸⁰. En efecto, el impulso horizontal a través del cual se va construyendo el material melódico, juega un papel fundamental en el lenguaje del compositor. En el ejemplo clarificador de *Syrinx*, William Austin considera a la armonía como una dimensión de la melodía y, más adelante, critica la apreciación de los acordes de Debussy como unidades inconexas y aclara que, por el contrario, están todos conectados por la melodía⁸¹. En su análisis de *Ondine*, Michael L.

⁷⁵ NADEAU, Roland. «Brouillards: a Tonal Music». En: *Cahiers Debussy*, 4-5 (1982), p. 46.

⁷⁶ Ver POMEROY, Boyd. «Debussy's Tonality: a Formal Perspective». Art. cit., p. 158.

⁷⁷ REBER, Henri. *Traité d'harmonie*. París: Colombier, sin fecha, p. 93. Citado en CLEVINGER, John R. «Debussy's Rome Cantatas». Art. cit., p. 58.

⁷⁸ Ver AUSTIN, William W. *Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky*. Op. cit., p. 15.

⁷⁹ VALLAS, León. *Claude Debussy, His Life and Works*. Traducción del francés de Maire y Grace O'Brien, London: Oxford University Press, 1933, p. 150.

⁸⁰ LALOY, Louis. *Louis Laloy (1874-1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*. Op. cit., p. 91.

⁸¹ AUSTIN, William W. *Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky*. Op. cit., pp. 10 y 19.

II. Aspectos analíticos

Friedmann expone las conexiones lineales que se superponen en los diferentes registros para unir la sucesión de eventos armónicos⁸² y concluye que existen al menos dos grandes redes de asociación en esta música: «una red tonal, que afecta a aspectos generales de dirección y orden, y una red de contenido interválico, que controla la textura y el material motívico, y sirve para diferenciar los diversos estratos de la música»⁸³.

Según Dimitri Tymoczko, a lo largo del siglo XIX, los tonos cromáticos se entendían como inflexiones realizadas sobre la escala diatónica, mientras que, hacia el siglo XX, la escala diatónica empieza a observarse más como una posible selección de siete notas escogidas de entre las doce de la escala cromática. Los acordes ya no se ajustan a una única escala diatónica, sino que se conectan por conducciones de voces cromáticas que permiten el paso de una colección diatónica subyacente a otra⁸⁴. Tymoczko considera esta técnica como una especie de «práctica común» que se puede observar en algunos compositores como Debussy, Korsakov o Ravel, denominada por el autor como «tradición escalar»⁸⁵. Esta técnica pone en funcionamiento algunos mecanismos similares a los de la tradición tonal, tales como una mayor abundancia de tonos y semitonos en las relaciones lineales creadas por la conducción de voces⁸⁶. En cuanto al paso de un ámbito armónico a otro, se considera como conducción de voces de máxima suavidad a aquella en la que solo se cambia un tono y este se mueve mediante un intervalo de semitono. En la misma línea, dos conjuntos de alturas se intersectan al máximo cuando ninguno es subconjunto del otro y comparten el máximo número de notas comunes sin llegar a ser idénticos⁸⁷. Cuando dos conjuntos tienen un número distinto de notas, el cambio se produce a través de lo que Clifton Callender denomina «escisión y fusión»; es decir, que una misma nota se bifurca en dos o que dos notas convergen en una⁸⁸.

Aunque la descripción de Tymoczko es bastante ilustrativa en lo referente a la conducción de voces entre armonías sucesivas, no se ocupa de las implicaciones que pueden tener desde un punto de vista formal más amplio. Por ejemplo, David Lewin

⁸² FRIEDMANN, Michael L. «Approaching Debussy's "Ondine"». En: *Cahiers Debussy*, 6 (1982), pp. 23-25.

⁸³ *Ibid.*, p. 35

⁸⁴ TYMOCZKO, Dimitri. «Scale Networks and Debussy». En: *Journal of Music Theory*, Vol. 48, 2 (2004), p. 219.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 220.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 223-225.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 233-134.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 243-244.

6- La serie armónica en Debussy y el método de análisis por centros armónicos

observa que no se pueden tomar las conducciones de voces paralelas como monofonías con añadidos coloristas, como si fueran un organum, ya que entre las voces internas se establecen inesperadas relaciones que pueden tener su raíz en elementos motivicos⁸⁹. En su estudio de la canción *Clair de lune*, Arthur B. Wenk detecta el uso del intervalo de 3ª menor como sonoridad recurrente y nexo de unión entre distintas áreas modales⁹⁰. De forma similar, David Paul Goldman afirma que, en algunos ejemplos de la música de Debussy, se utiliza un sistema de transformaciones interválicas que sustituye a la tradicional conducción de voces⁹¹, de manera que las antiguas relaciones funcionales dan paso a un nuevo tipo de relaciones asociativas, basadas en un principio acústico-matemático⁹². Desde una perspectiva totalmente distinta, aunque también basada en un principio acústico, Ben Johnston habla de la existencia de ciertos procedimientos como el cambio de una serie armónica a otra o el principio de inversión, más afines al análisis por centros armónicos:

Los compases 21-24 de *Danseuse de Delphes* [...] contienen una serie de tríadas mayores relacionadas por intervalos de 3ª con un tono común entre tríadas adyacentes que dan como resultado un gran número de alteraciones cromáticas. Quizás Johnston se refería a este tipo de pasajes cuando escribió acerca de «un movimiento de una serie armónica a otra serie armónica», ya que cada tríada mayor se puede ver como resultante de una fundamental diferente, y la carta de Johnston habla de una «modulación de una serie a otra a través de uno o varios tonos comunes».

[...] Como último punto de su carta, Johnston recurre a un pasaje del *Prélude à l'après-midi d'un faune*, [...] para ilustrar lo que entiende por «un principio de inversión»: el acorde de La# 7ª semidisminuida en el compás 4 va seguido por un acorde de Si♭ 7ª de dominante en el compás 5, que forma una estructura simétrica con La (ausente en el pasaje) como centro de la inversión [...]⁹³

⁸⁹ LEWIN, David. «Some Instances of Parallel Voice-Leading in Debussy». En: *19th-Century Music*, Vol. 11, 1 (1987), pp. 59-62.

⁹⁰ WENK, Arthur B. *Claude Debussy and the Poets*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1976, pp. 27-29.

⁹¹ GOLDMAN, David Paul. «Esotericism as a Determinant of Debussy's Harmonic Language». Art. cit., p. 130.

⁹² Este principio acústico-matemático consiste en el cálculo de la media armónica, la aritmética y la geométrica de una octava, una doble octava y una triple octava. Goldman sostiene que, entre las armonías resultantes, se crea una especie de relación de equivalencia. *Ibid.*, 133.

⁹³ DON, Gary W. «Brilliant Colors Provocatively Mixed: Overtone Structures in the Music of Debussy». Art. cit., pp. 65-66.

II. Aspectos analíticos

Pero entonces, una vez se reconoce que las relaciones horizontales no responden a un plan armónico funcional, hay que preguntarse cuál es el impulso que las anima en su avance. Como ya se comenta más arriba, la música de Debussy presenta un movimiento que carece de una meta predeterminada. Laloy recuerda la emblemática anécdota en la que el compositor mostraba su particular concepción musical en la clase de órgano de César Franck:

Quando [Debussy] estaba improvisando, el viejo maestro le decía una y otra vez: «¡Modula! ¡Modula!» Hasta tal punto que un día, para el horror de la clase, replicó: «¿Por qué quieres que module cuando me encuentro a gusto en esta clave?» Esta era su emoción sincera al protestar contra una figura de la retórica musical que no es más que artificio cuando no la requiere alguna inflexión de la mente⁹⁴.

De igual manera, cuando Guiraud le preguntó cómo resolvería un particular acorde, Debussy le respondió: «¿Pero por qué es tan absolutamente imprescindible que lo resuelva?»⁹⁵ John R. Clevenger describe la concepción lineal del compositor como «una suerte de continuidad musical, diametralmente opuesta a la armonía sintáctica dirigida a una meta de la música tonal tradicional»⁹⁶. Por su parte, Marianne Wheeldon ve en la música de Debussy conexiones lineales no teleológicas y, a partir de un análisis de *Soupir*, llega al punto de afirmar que la sensación de discontinuidad producida por la yuxtaposición de fragmentos sin meta ni causalidad, confiere a la estructura musical un carácter permutable⁹⁷. Boulez señala una importante consecuencia de esta nueva concepción de la linealidad musical, en su comentario sobre el ballet *Jeux*:

Uno debe experimentar la obra completa para abarcar su forma, que ya no conlleva una arquitectura, sino que está *trenzada*; en otras palabras, no hay una jerarquía distributiva en la organización de las «secciones» (secciones estáticas: temas; secciones dinámicas: desarrollos), sino distribuciones

⁹⁴ LALOY, Louis. *Louis Laloy (1874-1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*. Op. cit., p. 49.

⁹⁵ WENK, Arthur B. *Claude Debussy and the Poets*. Op. cit., p. 119.

⁹⁶ CLEVINGER, John R. «Debussy's Rome Cantatas». Art. cit., p. 19.

⁹⁷ Ver WHEELDON, Marianne: «Debussy's *Soupir*: An Experiment in Permutational Analysis». En: *Perspectives of New Music*, Vol. 38, 2 (2000), p. 134-160.

6- La serie armónica en Debussy y el método de análisis por centros armónicos

sucesivas, en el curso de las cuales, varios de sus elementos constitutivos asumen una mayor o una menor importancia funcional⁹⁸.

Para hablar del ciclo infantil de canciones de Mussorgsky, el compositor describe una forma ajena a la oficialmente aceptada, que consiste en una serie de «audaces impulsos» conectados por un «enlace misterioso»⁹⁹. Jankélévitch sugiere que es el tropismo el que conduce los impulsos de la música de Debussy, más gobernados por una especie de crecimiento hacia el estímulo que por una direccionalidad predeterminada¹⁰⁰. El autor resalta la capacidad del compositor para establecer relaciones remotas entre notas de distintos ámbitos y registros, «el trayecto cósmico entre el Alto y el Bajo», que conecta al cielo de meteoros y cometas con el abismo de la muerte¹⁰¹. En concordancia con el método de análisis por centros armónicos, Jankélévitch considera que la concatenación discursiva de las notas «cuenta menos con las modulaciones que con la atracción mágica de las presencias, la radioactividad de los acordes, las resonancias armónicas»¹⁰². En este sentido, no deja de ser interesante que el compositor dedicara uno de sus *études*, *Pour les sonorités opposées*, a explorar las relaciones que se pueden crear entre las voces de los distintos registros.

Junto con el tropismo que impulsa las relaciones lineales inmediatas, los planteamientos armónicos de Debussy parecen estar regidos por diversos planes formales subyacentes, que sirven para organizar los elementos motivicos e interválicos a gran escala. Richard Parks observa en el *Étude pour les degrés chromatiques*, la existencia de tres tetracordos que funcionan como una estructura armónica de la que emanan las restantes relaciones¹⁰³. En la misma línea, Annie K. Yih propone un análisis del *Cuarteto de cuerda* que considera a sus distintos elementos motivicos como

⁹⁸ BOULEZ, Pierre. *Stocktakings from an Apprenticeship*. Edición de Paule Thévenin y traducción del francés de Stephen Walsh, Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 155.

⁹⁹ DEBUSSY, Claude. *Debussy on Music: the Complete Writings of Debussy*. Edición y traducción del francés de Richard Langham Smith, London: Secker and Warburg y New York: Alfred Knopf, 1977, p. 21.

¹⁰⁰ Ver JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*. Op. cit., p. 40.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 64-65 y 95.

¹⁰² *Ibid.*, p. 105.

¹⁰³ Los tres tetracordos, presentados como conjuntos de clases de alturas, son 4-1: [0,1,2,3], 4-22: [0,2,4,7] y 4-27: [0,2,5,8]. Ver PARKS, Richard S. «Tonal Analogues as Atonal Resources and Their Relation to Form in Debussy's Chromatic Etude». Art. cit., p. 36.

II. Aspectos analíticos

provenientes de un mismo material referencial de clases de alturas, capaz de proporcionar un entendimiento integrado de la obra¹⁰⁴.

Pero además de la expansión horizontal, se da también una suerte de expansión virtual, que surge a raíz de la creciente independencia de las líneas que forman la particular «armonía de melodías» de Debussy. En lo referente a su lenguaje pianístico, Jann Pasler hace las siguientes reflexiones:

Más que el poder emotivo de una simple línea, como en el caso de una melodía, eran las líneas en relación con otras líneas en constante metamorfosis lo que él entendía como belleza musical. [...] Interpretar la música de Debussy es un reto en parte porque a veces resulta ambiguo el punto en que empieza y acaba una línea o cuál de ellas debería tener prioridad a cada momento¹⁰⁵.

En el diccionario de conceptos que Christian Goubault elabora en torno al compositor, se incluye una entrada con el término contrapunto, en la que se señala que muchos pasajes de apariencia armónica están en realidad constituidos por elementos superpuestos¹⁰⁶. Esta especie de contrapunto extendido es el resultado del principio al que Gisèle Brelet alude como una constante del pensamiento musical: el paso de lo sucesivo a lo simultáneo¹⁰⁷. A partir de un análisis de *Ondine*, Mark McFarland sostiene que su armonía está basada en fórmulas de estratificación y síntesis¹⁰⁸.

La independencia de cada línea se puede observar directamente en la escritura de Debussy. Por un lado, el compositor trata de preservar la máxima claridad arquitectónica diferenciando las voces independientes con la dirección de las plicas y situando cada indicación expresiva junto a la línea a la que afecta¹⁰⁹. Por otro lado, las alteraciones están escritas en función del principio que da lugar a la escala de 21 tonos,

¹⁰⁴ Este material referencial de clases de alturas está formado por una estructura octatónica, que surge al combinar las claves utilizadas en la partitura: Sol menor y Mayor y Re♭ Mayor y menor. Ver YIH, Annie K. «Analysing Debussy: Tonality, Motivic Sets and the Referential Pitch-Class Specific Collection». Art. cit., pp. 209 y 225.

¹⁰⁵ PASSLER, Jann. «Timbre, Voice-leading, and the Musical Arabesque in Debussy's Piano Music». En: *Debussy in Performance*, edición de James R. Briscoe, New Haven y Londres: Yale University Press, 1999, pp. 226-227.

¹⁰⁶ Goubault habla también de un contrapunto de sonoridades, de ritmos y de matices. Ver GOUBAULT, Christian. *Claude Debussy*. París: Editions Champion, 1986, pp. 245-246.

¹⁰⁷ BRELET, Gisèle. *Estética y creación musical*. Op. cit., p. 56.

¹⁰⁸ Ver MCFARLAND, Mark. «Debussy: The Origins of a Method». En: *Journal of Music Theory*, Vol. 48, 2 (2004), pp. 259-324.

¹⁰⁹ Ver HOWAT, Roy. «Debussy's Piano Music: Sources and Performance». En: *Debussy Studies*, edición de Richard Langham Smith, Cambridge University Press, 1997, p. 98.

6- La serie armónica en Debussy y el método de análisis por centros armónicos

mencionada por Debussy en sus clases con Guiraud¹¹⁰: una escala que considera a Do# y a Reb como notas diferentes y que contempla a las enarmonías como variantes cuya identidad viene dada por la línea en la que se insertan. La autonomía de las voces también se relaciona con la idea del arabesco y el tropismo que le sirve de estímulo en su curva melismática¹¹¹. El arabesco musical que el compositor identificaba con la música de Bach, basada en el «principio del "ornamento", que es la raíz de cualquier tipo de arte»¹¹². La idea de un arabesco libre y autónomo coincide con el pensamiento de Brelet, que define a la melodía como un devenir completo y cerrado en sí mismo. La autora contrapone el concepto de tema al concepto de melodía a través de una diferenciación entre las ideas de desarrollo temático y desarrollo melódico: «En el desarrollo melódico, la melodía, lejos de construir el desarrollo –lo que incumbe al tema-, lo engendra espontáneamente»¹¹³.

La creciente autonomía de las líneas junto con la tendencia a pasar de lo sucesivo a lo simultáneo, derivan necesariamente en el planteamiento de una politonalidad. Como observa John McGinness en su estudio sobre el ballet *Jeux*, los términos politonalidad y bitonalidad son problemáticos, ya que algunos autores los definen como un compuesto armónico sin una verdadera simultaneidad de tonalidades en funcionamiento, mientras que otros los entienden como agentes funcionales potencialmente independientes¹¹⁴. Costère introduce el término polimodalidad, pero considera que sus tónicas no constituyen modos particulares, sino que se deben entender como un todo organizado alrededor de un centro sonoro¹¹⁵. Para Schmitz, el uso de los modos en la obra del compositor «es un proceso horizontal, "armonizado" por un contrapunto liberado de las antiguas limitaciones de la disonancia»¹¹⁶, mientras que para Thomas Warburton, el origen de tales procesos está en el hecho de que las melodías de Debussy contienen una armonía propia: al evolucionar según su armonía interna, la interacción entre dos voces deriva en la creación de dos planos tonales alternativos o

¹¹⁰ Ver LOCKPEISER, Edward. «Debussy's Concept of the Dream». Art. cit., p. 50.

¹¹¹ Ver EIGELDINGER, Jean-Jacques. «Debussy et l'idée d'arabesque musicale». En: *Cahiers Debussy*, 12-13 (1988-1989), p. 8.

¹¹² DEBUSSY, Claude. *Debussy on Music: the Complete Writings of Debussy*. Op. cit., pp. 26-27.

¹¹³ BRELET, Gisèle. *Estética y creación musical*. Op. cit., p. 116.

¹¹⁴ Ver MCGINNESS, John. «From Movement to Moment: Issues of Expression, Form, and Reception in Debussy's *Jeux*». En: *Cahiers Debussy*, 22 (1998), p. 65, nota al pie.

¹¹⁵ Ver COSTÈRE, Edmond. *Mort ou transfiguration de l'harmonie*. Op. cit., p. 21.

¹¹⁶ SCHMITZ, Robert E. *The Piano Works of Claude Debussy*. Op. cit., p. 26.

II. Aspectos analíticos

simultáneos¹¹⁷. De igual manera, Richard Parks observa la existencia de dos tipos de relación entre familias armónicas en el *Étude pour les degrés chromatiques*:

En el primer caso, el sonido de la pieza alterna de un conjunto a otro a medida que las familias se yuxtaponen (por ejemplo, la diatónica y la de tonos enteros o la diatónica y la ocatatónica), y en el segundo caso, dos familias de conjuntos funcionan simultáneamente, separadas en registros distintos –cromático (registro alto) y diatónico (registro bajo), cromático (alto) y octotónico (bajo), o cromático (alto) y de tonos enteros (bajo)¹¹⁸.

Sin embargo, la tendencia a la libre evolución de las voces en diversos planos superpuestos no se reduce a la convivencia de alturas disonantes entre sí; es decir, reconocibles por su pertenencia a planos diferenciados y, en principio, incompatibles. Jankélévitch identifica a estos procesos armónicos con lo que llama el misterio de la co-presencia¹¹⁹, en virtud del cual las disonancias se disuelven junto con «la polaridad maniquea de la sombra y la luz»¹²⁰. Según el autor, «más que de relativismo o de atonalismo, habría que hablar aquí de hedonismo multiplicado»¹²¹. Si lo que subyace a este procedimiento es en realidad la expresión de la multiplicidad, habría que dar cabida a ejemplos más sutiles como el que describe Gary W. Don a raíz de sus experimentaciones con la entonación justa. El analista observa que el acorde de Si Mayor con sexta añadida de *Pagodes* provoca una especie de sonoridad politonal, puesto que el Si suena como parte de Si Mayor pero el Sol# suena como parte de Sol# menor¹²². En este sentido, la visión que diferencia varios planos independientes y la visión que los considera como un todo organizado alrededor de un centro, no son enteramente irreconciliables. Es por esto que Francesco Spampinato entiende los dos primeros compases de *Reflets dans l'eau* como una construcción formada por dos líneas

¹¹⁷ WARBURTON, Thomas. «Bitonal Miniatures by Debussy form 1913». Art. cit., pp. 6-11.

¹¹⁸ PARKS, Richard S. «Tonal Analogues as Atonal Resources and Their Relation to Form in Debussy's Chromatic Etude». Art. cit., p. 53.

¹¹⁹ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*. Op. cit., p. 104.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 112.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 119-120.

¹²² DON, Gary W. «Brilliant Colors Provocatively Mixed: Overtone Structures in the Music of Debussy». Art. cit., p. 65.

6- La serie armónica en Debussy y el método de análisis por centros armónicos

superiores independientes, pero a la vez conectadas a través del acorde de quinta grave¹²³.

Como se puede colegir de los ejemplos musicales presentados hasta aquí, el lenguaje armónico de Debussy está vinculado de una forma muy íntima con su pianismo. Después de todo, el piano es el instrumento al que dedicó más obras y una de sus principales herramientas para la experimentación durante el proceso creativo. Allen Forte describe a Debussy como un compositor no «sistemático» y sugiere que sus indagaciones armónicas debían provenir de sus experiencias al piano¹²⁴. Teniendo en cuenta que para el compositor la teoría no existe y que basta con escuchar, las propiedades acústicas del instrumento utilizado para sus exploraciones musicales, resultan altamente significativas.

Es interesante notar que las críticas a Debussy como pianista están todas relacionadas con aspectos técnicos y se refieren siempre a la interpretación de piezas virtuosísticas. José Eduardo Martins recuerda los comentarios del propio compositor con respecto a sus limitaciones técnicas a la hora de tocar *L'isle joyeuse* o los *Études*, y apunta que su verdadero fuerte era la improvisación¹²⁵. El pianista Alfredo Casella opone directamente el virtuosismo a la sensibilidad en el estilo interpretativo de Debussy:

No hay palabras para dar una idea de la manera en que tocaba algunos de sus propios *Préludes*. No es que gozara de un verdadero virtuosismo, pero la sensibilidad de su toque era incomparable; daba la impresión de que tocaba directamente en las cuerdas del instrumento, sin ningún mecanismo intermedio; el efecto era un milagro de poesía. Además, usaba los pedales de una manera propia. Tocaba, en resumidas cuentas, como ningún otro compositor o pianista con vida¹²⁶.

¹²³ Ver SPAMPINATO, Francesco. «Transparences et ombres dans *Reflets dans l'eau*. Métaphores de la réception et évocations picturales». En: *Cahiers Debussy*, 35 (2011), p. 85.

¹²⁴ FORTE, Allen. «Debussy and the Octatonic». Art. cit., p. 159.

¹²⁵ En su artículo, Martins incluye algunos ejemplos de críticas hechas a Debussy con respecto a su interpretación de los *Études*. MARTINS, José Eduardo. «La technique pianistique et les doigts dans les *Études*». En: *Cahiers Debussy*, 19 (1995), p. 59.

¹²⁶ CASELLA, Alfredo. «Claude Debussy». En: *The Monthly Musical Record*, (enero de 1933), pp. 1-2. Extraído de NICHOLS, Roger (ed.). *Debussy Remembered*. London: Faber and Faber, 1992, p. 96.

II. Aspectos analíticos

Stravinsky refleja la importancia del piano en la estética de Debussy queda reflejada en sus impresiones del día en que ambos compositores interpretaron a primera vista una reducción para piano a cuatro manos de *Le sacre du printemps*:

Lo que más me impresionó en aquel momento y lo que todavía me resulta más memorable de la ocasión de la lectura a primera vista de *Le sacre*, fue la brillante interpretación pianística de Debussy. Recientemente, mientras escuchaba su *En blanc et noir* (una de cuyas piezas está dedicada a mí), me llamó la atención la manera en que la extraordinaria cualidad de su pianismo había dirigido el pensamiento del Debussy compositor¹²⁷.

En efecto, la influencia de la sonoridad idiomática del instrumento en el pensamiento armónico de Debussy, se puede entrever en el importante papel que juega el pedal de resonancia en la interpretación de su obra pianística, el cual sirve además para reflejar las relaciones que existen entre su lenguaje y la serie armónica. Uno de los estudiantes del pianista Alfred Cortot, señala que «después de Debussy, se hizo necesario utilizar el pedal de manera diferente, porque a partir de él, [Cortot] aprendió que el piano era capaz de nuevos sonidos»¹²⁸. La obtención de estos nuevos sonidos depende en gran medida de una justa combinación entre el pedal de resonancia y el uso de dinámicas en torno al *piano* o el *pianissimo*, para evitar que los armónicos se obstruyan los unos a los otros. Karl Lahm describe una sesión en la que el compositor «mostró al piano que el color depende del correcto manejo de los armónicos, los cuales no deben obstruirse»¹²⁹. En la misma línea, Oscar Thompson define su pianismo como el resultado de una «búsqueda de disonancias no obstructoras, que incluyen el uso de armónicos ligeramente entrechocados en el registro bajo»¹³⁰.

Pese a la persistencia de interpretaciones basadas en el ideal impresionista de la difuminación del color, Debussy siempre insistió en la importancia de conseguir una

¹²⁷ STRAVINSKY, Igor y CRAFT, Robert. *Conversations with Igor Stravinsky*. Garden City: Doubleday & Company, 1959, p. 52. Citado en DEVOTO, Mark. «The Debussy Sound: Colour, Texture, Gesture». En: *The Cambridge Companion to Debussy*. Edición de Simon Trezise, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 192.

¹²⁸ Comentario de Lefébure, uno de los seis estudiantes de Cortot a los que Charles Timbrell entrevistó. TIMBRELL, Charles. *French Pianism, a Historical Perspective*. Londres: Kahn & Averill, 1999, p. 107.

¹²⁹ LAHM, Karl. «Erinnerungen an Claude Debussy». En: *Melos*, (noviembre de 1954), pp. 314-315. Extraído de NICHOLS, Roger (ed.). *Debussy Remembered*. Op. cit., p. 123.

¹³⁰ THOMPSON, Oscar. *Debussy Man and Artist*. New York: Dodd, Mead & Company, 1937, p. 254.

6- La serie armónica en Debussy y el método de análisis por centros armónicos

sonoridad clara y definida. El pianista Maurice Dumesnil resume su parecer en cuanto al abuso del pedal para lograr efectos de *emborronamiento*:

Él quería que el pedal se utilizara en largos golpes armónicos, sin cortes ni confusión. Ocasionalmente permitía que el pedal invadiera una pequeña fracción de la siguiente armonía [...]. En cualquier caso, el emborronamiento debería usarse solo para efectos especiales y con la máxima discreción.

Era el emborronamiento, por supuesto, el causante de que Debussy fuera llamado impresionista. Sin embargo, siempre que el término se mencionaba en su presencia, se irritaba y no quería saber nada del asunto, aseverando que, por el contrario, él descendía de los clavecinistas franceses del siglo XVIII¹³¹.

Richard Parks apunta algunos ejemplos en los que el pedal se utiliza para lograr ciertas mixturas armónicas:

Entre las características especiales del piano está su habilidad para sostener sonidos por medio del pedal de resonancia a la vez que se articulan nuevos sonidos. En *Brouillards* (Préludes II), por ejemplo, el pedal de resonancia permite que cada uno de los dos gestos iniciales en corcheas se escuchen como parte de la sonoridad de siete notas que es fundamental para los materiales octotónicos del prelude [...]. *Et la lune descend sur le temple qui fut* (Images II) también depende del pedal de resonancia para la proyección de sus complejas y exóticas sonoridades [...], como ocurre con *Pour les sonorités opposées* y *Pour les agréments* (ambos de los Douze études II)¹³².

Como indica Claude Abrenavel, para conseguir una sonoridad definida a partir de nuevas combinaciones de armónicos, es necesaria una interpretación que mantenga las dinámicas dentro de unos límites: «Este es el motivo por el que la música de Debussy solo en raras ocasiones sobrepasa el *forte* en nivel dinámico y se mueve entre los matices del *piano*, ya que un ataque demasiado fuerte produce vibraciones cortas que bordean el ruido peligrosamente»¹³³. De esta manera, el compositor lograba producir nuevas sonoridades que desafían al tradicional concepto de disonancia: «Nadie más tenía su talento para convertir un acorde disonante en una pequeña campana de

¹³¹ DUMESNIL, Maurice. «Coaching with Debussy». En: *The Piano Teacher*, 5 (1962), pp. 10-13. Extraído de NICHOLS, Roger (ed.). *Debussy Remembered*. Op. cit., p. 160.

¹³² PARKS, Richard S. *The Music of Claude Debussy*. Op. cit., pp. 278-279.

¹³³ ABRANAVAL, Claude. «Symbolism and Performance». En: *Debussy in Performance*. Op. cit., p. 34.

II. Aspectos analíticos

bronce o de plata, diseminando sus armónicos a los cuatro vientos»¹³⁴. Sobre las exigencias de una sonoridad tan delicada, Dumesnil anota las palabras de Debussy con respecto a la imposibilidad de escribir las técnicas de pedal necesarias para expresar cada armonía: «"El pedal no se puede escribir", explicó. "Varía de un instrumento a otro, de una habitación, o una sala, a otra". Así que se lo dejaba a sus intérpretes: "*Faites confiance à votre oreille*" (confía en tu oído)»¹³⁵.

Aunque su lenguaje pianístico no deja lugar a dudas, el interés del compositor por las resonancias armónicas está documentado en varios testimonios. El pianista Robert Schmitz recuerda la insistencia de Debussy en lo referente a la correcta manera de realizar un ataque: «"Debe atacarse de un modo peculiar", diría, "de otra manera, las vibraciones simpáticas de las demás notas no se dejarían escuchar estremeciéndose distantemente en el aire". [...] Muchas de sus piezas están enteramente construidas sobre su sentido acústico del piano»¹³⁶. También los recuerdos de Dumesnil con respecto a uno de sus encuentros con el compositor, atestiguan tal interés:

Estaba orgulloso de su piano de cola, y antes de tocarlo me enseñó un nuevo dispositivo inventado por Blüthner: un juego extra de cuerdas situado encima de las otras. Aunque no lo tocaran los macillos, captaba los armónicos, incrementando así las vibraciones y enriqueciendo la sonoridad. Este era un piano que había alquilado durante su estancia en Bournemouth y le había gustado tanto que lo compró y lo hizo enviar a París¹³⁷.

Otro elemento idiomático y recurrente en la estética de Debussy es su particular utilización de las notas pedales, en especial las del registro grave. Significativamente, Christian Goubault incluye en su diccionario de conceptos una entrada para la voz *pédales*, con ejemplos de los mismos en el registro medio, superior e inferior especialmente, y en disposiciones simples o en grupos de dos o más notas¹³⁸. Existe una cierta correlación, además, entre las notas del bajo y el uso del pedal de resonancia en la

¹³⁴ VUILLERMOZ, Emile. *Claude Debussy*. París, 1962, pp. 80-81. Extraído de NICHOLS, Roger (ed.). *Debussy Remembered*. Op. cit., p. 156.

¹³⁵ Se respetan la voz francesa y el paréntesis del original. DUMESNIL, Maurice. «Coaching with Debussy». En: *The Piano Teacher*, 5 (1962), pp. 10-13.

Ibid., p. 163.

¹³⁶ SCHMITZ, Robert E. «A Plea for the Real Debussy». En: *The Etude*, (diciembre de 1937), p. 782. *Ibid.*, p. 171.

¹³⁷ DUMESNIL, Maurice. «Coaching with Debussy». En: *The Piano Teacher*, 5 (1962), pp. 10-13.

Ibid., p. 158.

¹³⁸ Ver GOUBAULT, Christian. *Claude Debussy*. Op. cit. p. 282.

6- La serie armónica en Debussy y el método de análisis por centros armónicos

música del compositor. Walter Giesecking observa que, «con frecuencia, el signo de pedal en Debussy es la nota del bajo»¹³⁹. Precisamente, la relevancia de las notas pedales en el registro grave proviene de su poder de atracción como bajo fundamental y su capacidad para interrelacionar las voces de los registros superiores, incluso cuando siguen una evolución independiente. Como señala Jankélévitch, en la armonía del compositor la discontinuidad queda contrarrestada por «el denominador común del pedal»¹⁴⁰, uno de los mecanismo que abren las puertas a «la posibilidad de todas las luces»¹⁴¹. Por este motivo, en concordancia con otros ejemplos comentados más arriba, Robert Morgan entiende que el modo frigio y el modo lidio de los cc. 5-12 de *La cathédrale engloutie*, son dos escalas complementarias que forman parte de un mismo todo unido a través del Mi pedal¹⁴².

Con lo observado hasta aquí, no se pretende afirmar, sin embargo, que el compositor recurriese a la serie armónica de forma sistemática. Por el contrario, las evidencias invitan a considerar a Debussy como un compositor más intuitivo que sistemático, pero esto no hace más que reforzar la idea de que existe una relación entre la serie armónica y su lenguaje. Al fin y al cabo, la implicación de la serie en la percepción de cualquier relación armónica es un hecho acústico indiscutible. Por lo tanto, la pregunta no es si la serie afecta o no al lenguaje armónico de Debussy; la pregunta es cómo.

6.1. El método de análisis por centros armónicos

Como se comenta más arriba, el método de análisis por centros armónicos parte del presupuesto de que el lenguaje de Debussy se puede interpretar como una nueva forma de utilizar la serie armónica para expandir la armonía en el tiempo. En el sistema tonal funcional, el discurso musical se genera a partir del acorde perfecto mayor, que funciona como origen y meta de una curva organizada en términos de exposición,

¹³⁹ ELDER, Dean. *Pianists at Play*. Londres: Kahn & Averill, 1989, p. 12. Citado en HOWAT, Roy. «Debussy's Piano Music: Sources and Performance». Art. cit., p. 95.

¹⁴⁰ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*. Op. cit., p. 110.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 125.

¹⁴² MORGAN, Robert P. *La música del siglo XX: una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Akal, 1994, pp. 60-62. Citado en KAIERO CLAVIER, Ainhoa. *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*. Tesis Doctoral dirigida por Francesc Cortès i Mir, Departamento de Arte, Universidad Autónoma de Barcelona, 2007, p. 173.

II. Aspectos analíticos

tensión y resolución. Como demuestra la teoría schenkeriana, esta curva tiene como trasfondo una estructura fundamental o *Ursatz*, que deviene del mismo acorde perfecto mayor, formado a partir de los seis primeros armónicos de la serie (ver ej. 1). El lenguaje de Debussy también parte de la serie armónica, pero establece con ella una relación más amplia y diversa, de la que se deriva una nueva forma de expandir la armonía en el tiempo. Por este motivo, se pueden detectar ciertas analogías entre su lenguaje y el tonalismo, cuyas similitudes y diferencias se discuten en los análisis de *Doctor Gradus ad Parnassum* y *The Little Shepherd* del capítulo 6, a través de análisis schenkerianos rudimentarios.

Ejemplo 1 - Relación entre la serie armónica y las tres líneas fundamentales o *Urlinie* que sirven para expandir en el tiempo la estructura fundamental de la teoría schenkeriana

The image shows three measures of music. Each measure consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic line. Above the treble staff, numbers 1-8 indicate the harmonic series. Below the bass staff, Roman numerals I, V, and I indicate the chord structure. The first measure shows the first three harmonics (3, 2, 1) and chords I, V, I. The second measure shows the next four harmonics (5, 4, 3, 2, 1) and chords I, V, I. The third measure shows the next five harmonics (8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1) and chords I, V, I.

El lenguaje de Debussy parte entonces de la serie armónica, pero de una forma mucho más diversa y libre. Los tipos de construcciones que emplea se pueden dividir en afines a la serie armónica y parcialmente afines a la serie armónica, según la coincidencia de las alturas con los parciales de la serie en cuestión. Entre los acordes afines a la serie, se pueden distinguir los que siguen el principio de superposición de 3^{as} y los que se organizan en función del mismo principio pero con la omisión de una o varias notas. En el último grupo, el acorde de 5^a es la construcción más importante, puesto que coincide con los tres primeros armónicos y es, en realidad, anterior al principio de superposición de 3^{as}. Puesto que este método toma a la serie armónica como referencia, cuando se habla de Do 7^a, se presupone que se trata de una tríada mayor con 7^a menor, por la proximidad de estas alturas con los parciales de la serie. Igualmente, cuando se habla de Do 9^a se presupone una 9^a mayor, y así sucesivamente. De esta manera se evitan términos como 7^a de dominante o 9^a de dominante, que en este contexto no tendrían razón de ser. Cuando alguna de las alturas no coincide con la serie, se especifica solo dicha altura: por ejemplo, en el acorde de Do menor 7^a, se especifica su 3^a menor, pero su 7^a ya se presupone.

6- La serie armónica en Debussy y el método de análisis por centros armónicos

Ejemplo 2 - Relación de construcciones según el orden de armónicos

Las construcciones parcialmente afines a la serie armónica consisten en una combinación de notas coincidentes con la serie y notas refractarias a la misma. Ahora bien, aunque las construcciones del ejemplo 2 son afines a la serie armónica, hay que tener en cuenta que cuanto más alto es el parcial emulado, menos próxima es la nota temperada que se le asigna. En este sentido, la colección diatónica que surge de la superposición de 3^{as} (la escala acústica en este caso), podría admitir otras aproximaciones de algunos parciales altos: el séptimo parcial está en algún lugar entre el La y el Si \flat temperados, el onceavo parcial está entre Fa \natural y Fa \sharp , y el treceavo parcial está entre La \flat y La \natural ¹⁴³. En el piano, el instrumento temperado por antonomasia, se puede comprobar que, si se mantiene un Do grave pulsado, el ataque de las notas temperadas que se corresponden con los seis primeros parciales, el noveno parcial y sus octavas, producen resonancias simpáticas perfectamente audibles que provienen del Do fundamental, mientras que el resto de notas temperadas no producen resonancias audibles, por estar más distanciadas del parcial correspondiente en entonación justa (ver ej. 3). Por este motivo, los acordes de 7ª, 9ª, 11ª y 13ª del ejemplo 2, ya son, en cierto modo, *parcialmente* afines a la serie, aunque en un grado menos significativo.

Ejemplo 3 - Serie armónica con la diferencia entre el parcial justo y el temperado indicada en cents

¹⁴³ De hecho, está ligeramente más cerca de La \flat , pero se elige a La \natural como su aproximación temperada para evitar una relación cromática con el doceavo parcial y la aproximación temperada del onceavo (Fa \sharp -Sol-La \flat), inexistente en la serie.

II. Aspectos analíticos

Es importante tener en cuenta que este juego de equilibrios entre alturas justas y temperadas, entre lo que remite a la naturaleza del sonido y el artificio, es parte constituyente del lenguaje armónico de Debussy. La relación oblicua del compositor con la noción de verdad o naturaleza en el arte, que se puede observar en su resistencia a la copia directa de la fuente de inspiración, comentada en el capítulo 3, queda confirmada en las siguientes palabras:

Te pueden haber dicho que el arte es eterno porque es verdadero, pero ahí te equivocas. El arte es la más hermosa de todas las mentiras, pero es una mentira.

No hay nada triste en el asunto. Es bastante obvio. El arte es hermoso, divino, pero no es verdadero. ¿Qué es la verdad? Es la exacta interpretación de las cosas tal y como son. ¿Cuándo encuentras eso en el arte? [...]¹⁴⁴

Con respecto al juego de afinidades, aproximaciones y desvíos de la escala temperada, Debussy parece estar al tanto de sus implicaciones, a juzgar por sus comentarios a Guiraud: «No tengo fe en la supremacía de la escala de Do Mayor. La escala tonal debe estar enriquecida con otras escalas. Tampoco me dejo engañar por el temperamento igual. [...]»¹⁴⁵

El ejemplo más recurrente de construcción parcialmente afín a la serie es el de la tríada menor, que deviene de una reordenación de los intervalos de 3ª provenientes de los parciales cuatro a seis. Como recuerda Gisèle Brelet, Schoenberg ya hace notar que el acorde perfecto menor es en realidad un acorde sintético, que se aleja de su modelo natural, acogiendo del mismo solo el principio de superposición de 3^{as}¹⁴⁶. Otras fórmulas parcialmente alteradas serían la tríada aumentada o la disminuida, y más allá del principio de superposición de 3^{as}, las construcciones formadas a través de superposiciones de 4^{as}. Con respecto a estas armonías, cabe señalar que su artificialidad no interfiere con su audibilidad, ya que, como apunta Brelet, una materia construida es un nuevo objeto de intuición¹⁴⁷.

A partir de aquí, la adhesión de las construcciones armónicas a un posible bajo fundamental se vuelve más incierta. Por lo tanto, es importante especificar los

¹⁴⁴ Entrevista publicada en el *New York Times* el 26 de junio de 1910 con el título: «Debussy Discusses Music and His Work». GRAYSON, David. «Claude Debussy Addresses the English-speaking World: Two Interviews, an Article, and the Blessed Damozel». En: *Cahiers Debussy*, 16 (1993), p. 30.

¹⁴⁵ WATKINGS, Glenn. *Soundings. Music in the Twentieth Century*. Op. cit., p. 75.

¹⁴⁶ BRELET, Gisèle. *Estética y creación musical*. Op. cit., p. 58.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 60.

6- La serie armónica en Debussy y el método de análisis por centros armónicos

principios que activan su poder de atracción. En primer lugar, entra en juego la coincidencia de las alturas empleadas con los parciales de la serie, tanto más efectiva cuanto mayor es la presencia de los primeros parciales. En segundo lugar, su poder de atracción depende de la correspondencia entre la distribución de alturas por registros y la distribución de parciales en la serie armónica: una 5ª en la segunda octava, superposiciones de 3^{as} en la tercera octava y grados conjuntos a partir de la cuarta octava (cromáticos hacia la quinta). Es por esto que, como señala Edmond Costère:

[...] cualquier acorde de oncenena deviene ininteligible con la menor supresión de una nota o la menor inversión. Por no hablar del acorde de trecena que, al contener la totalidad de los sonidos de la gama diatónica, es incapaz de revelar por sí mismo si actúa como un Do-Mi-Sol-Si-Re-Fa-La o como un Re-Fa-La-Do-Mi-Sol-Si etc., en posición fundamental o en una inversión¹⁴⁸.

La influencia de estos principios en la percepción de la organización las alturas, tiene importantes implicaciones en lo referente a la elaboración del material armónico. Por ejemplo, la consideración de la escala de tonos enteros como una colección simétrica y alejada de modelos más naturales o próximos a la serie, depende en realidad de la manera en que se organicen sus alturas, como ocurre también con el ejemplo de la escala octotónica.

Ejemplo 4 - Asimilación de la escala de tonos enteros y la escala octotónica a la serie armónica

The image shows a musical score for two scales. The first scale, labeled 'Tonos enteros', is a pentachord of whole tones: C, D, E, F#, G. The second scale, labeled 'Octatónica', is an eight-note scale: C, D, E, F#, G, A, Bb, C. Both scales are shown on a grand staff with treble and bass clefs. A 'Do' label is placed under the starting note of each scale.

En el ejemplo 4, se puede ver un pentacordo de tonos enteros organizado como parte de un centro armónico dispuesto sobre Do, con la omisión importante aunque admisible de su 5ª; es decir, de su tercer armónico. La colección octotónica aparece reorganizada en el centro armónico de Do con una gran coincidencia de parciales (de entre los catorce primeros, solo falta el noveno parcial), algunos de los cuales ocupan un lugar muy alto

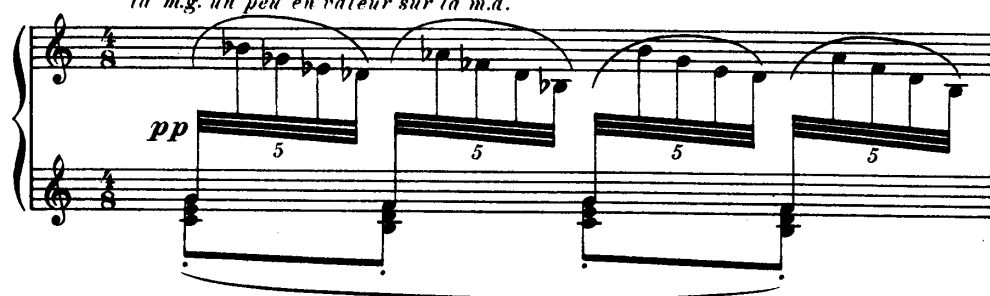
¹⁴⁸ COSTÈRE, Edmond. *Mort ou transfiguration de l'harmonie*. Op. cit., p. 13.

II. Aspectos analíticos

en el espectro armónico (Do# y Re# son los parciales 17 y 19). En el primer acorde de *Brouillards*, se puede observar una contraposición entre alturas provenientes de los primeros parciales (Do-Mi-Sol) y alturas provenientes de parciales más altos (Solb-Sib- Reb-Mib), entrelazadas en el mismo registro como parte de un mismo subconjunto octotónico. Su relación con la serie armónica explica a la vez que se perciban como entidades independientes y que se perciban como una totalidad.

Ejemplo 5 - Relación entre grupos de parciales en el primer acorde de *Brouillards*

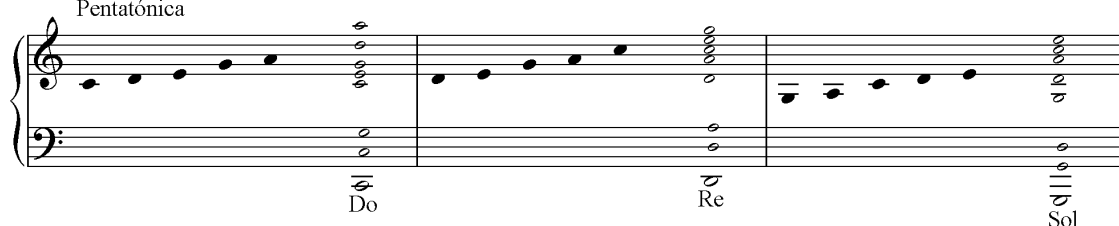
Modéré
extrêmement égal et léger
la m.g. un peu en valeur sur la m.d.



Por su parte, la escala pentatónica puede organizarse como centro armónico de tres maneras diferentes. La más consistente es la que establece a Do como bajo fundamental, ya que cuenta con los seis primeros armónicos más el noveno y una aproximación del treceavo: Do-Re-Mi-Sol-La. La siguiente es la que se dispone sobre Re y cuenta con los parciales uno a cuatro, seis a nueve y una aproximación del onceavo: Re-Mi-Sol-La-Do. La omisión de su 3ª o quinto parcial lo hace menos consistente que el primero. Por último, la colección podría establecerse en Sol, el centro armónico menos consistente de los tres, con los cuatro primeros armónicos, el noveno y una aproximación del onceavo y el treceavo: Sol-La-Do-Re-Mi.

Ejemplo 6 - Centros armónicos posibles en la escala pentatónica

Pentatónica



6- La serie armónica en Debussy y el método de análisis por centros armónicos

En los ejemplos de la colección de tonos enteros, la octotónica y la pentatónica, se pueden observar distintas organizaciones afines a la serie armónica que concuerdan con la noción de acordes con notas añadidas de Messiaen. El compositor habla en su *Technique de mon langage musical*, de «la importancia de la sexta añadida en el acorde perfecto (la tríada), prevista por Rameu y establecida por Debussy»¹⁴⁹, que coincide por ejemplo con la primera disposición de la escala pentatónica. Más adelante, Messiaen describe el procedimiento y cita algunas obras del compositor en las que se incluyen este tipo de acordes:

Con el advenimiento de Claude Debussy, se puede hablar de apoyaturas sin resolución, de notas de paso sin objeto, etc. De hecho, se pueden encontrar en sus primeros trabajos. En *Pelléas et Mélisande*, *Estampes*, los *Préludes*, las *Images* para piano, es una cuestión de notas extrañas, sin preparación ni resolución, sin un acento expresivo particular, cuya tranquilidad las hace parte del acorde, cambiando su color, dándole un sabor, un nuevo perfume¹⁵⁰.

Este tipo de construcciones demuestran la capacidad de un bajo fundamental para lograr que un grupo de notas extrañas se perciban como parte de un mismo todo, con la ayuda de los principios de coincidencia y distribución de parciales. Es decir, que la utilización de alturas coincidentes con el orden de parciales de un centro armónico, permiten que otras alturas no coincidentes o más alejadas se perciban como parte constituyente del mismo acorde.

Un ejemplo de este fenómeno se puede encontrar al comienzo de *Feuilles mortes*, donde se presentan dos acordes cuyas relaciones interválicas producen una sonoridad disonante e inestable (ver ej. 7). Se trata de una progresión de armonías paralelas, formada por dos subconjuntos octotónicos idénticos aunque pertenecientes a distintas colecciones. La disposición de las alturas del primer acorde produce una sensación inestable, refractaria a cualquier vinculación con un centro armónico. Sin embargo, con la presentación del siguiente acorde en el segundo compás aparece una nueva voz en el registro inferior que despliega los cuatro primeros armónicos de la serie de Do#. Como resultado, la armonía inestable del subconjunto octotónico se vuelve

¹⁴⁹ MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. París: Leduc, 1944, p. 31. Ver SMALLEY, Roger. «Portrait of Debussy. 8: Debussy and Messiaen». En: *The Musical Times*, traducción del francés de Stephen Walsh, Vol. 109, 1500, (1968), p. 128.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 47.

II. Aspectos analíticos

parte del centro armónico de Do#, con siete de sus notas dispuestas como los siete primeros parciales de su serie. La sonoridad disonante de Re# y Mi, que se pueden interpretar como notas extrañas o como parciales lejanos (17 y 19), no impide su total integración como parte constituyente del centro armónico. En el tercer compás reaparece el primer acorde pero la voz inferior establece su centro armónico en Re#. En los cc. 41-42, se repiten las mismas armonías pero con Do# funcionando como el bajo de ambas. Aunque Do# forma parte de la primera construcción, las restantes alturas son extrañas a su serie, por lo que no se establece un centro armónico hasta la llegada de la siguiente armonía en el c. 42.

Ejemplo 7 - Centros armónicos en *Feuilles mortes* (cc. 1-3 y 41-42)

(cc. 1-3) (cc. 41-42)

douxement soutenu et très expressif

(Subconjunto octatónico)

Do# Re# Do#

En el ejemplo 7, se muestra la representación gráfica del análisis por centros armónicos. Bajo el triple pentagrama del prelude, se dispone un doble pentagrama en el que se representa cada centro armónico con sus bajos fundamentales en cabezas blancas, las notas de la serie armónica en cabezas blancas de menor tamaño y su distribución a lo largo de cada compás en cabezas negras. El gráfico muestra

6- La serie armónica en Debussy y el método de análisis por centros armónicos

únicamente los parciales de la serie que se utilizan en cada centro armónico. En el ejemplo de *Feuilles mortes*, se pueden apreciar distintos tipos de asociación entre construcciones armónicas y bajos en lo que respecta a la constitución de un centro armónico: una construcción sin bajo ni centro armónico apreciable en el c. 1, la misma construcción con un bajo sobre el que se asienta como centro armónico en el c. 3 y otra vez la misma construcción con un bajo que le es extraño e impide un asentamiento definido en el c. 41. Significativamente, al final del preludio se establece nuevamente el centro armónico de Do#, ya sin notas extrañas añadidas y con la enarmonía del Fa# que aparece en los primeros compases, convertida finalmente en el Mi# al que va a parar el último gesto descendente.

Ejemplo 8 - Establecimiento del centro armónico de Do# al final de *Feuilles mortes* (cc. 50-52)

Como se observa en el caso de *Feuilles mortes*, además de la posibilidad de disponer distintas colecciones de alturas como centros armónicos, la serie como elemento referencial permite establecer relaciones ambiguas o polivalentes entre posibles bajos fundamentales y ámbitos armónicos. Este procedimiento es precisamente una de las marcas distintivas que permiten diferenciar el lenguaje de Debussy de otras propuestas como la de Hindemith o la de Alois Hába¹⁵¹. El ejemplo del c. 41 del preludio, pone de manifiesto el mutuo debilitamiento de fuerzas que se produce cuando existe una relación divergente entre una armonía y su bajo. Por un lado, la armonía es refractaria a cualquier serie en la que el bajo pudiera identificarse como su fundamental

¹⁵¹ Sobre el sistema central de Alois Hába, ver CATALÁN, Teresa. *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 2003, pp. 287-304.

II. Aspectos analíticos

o como alguno de sus primeros armónicos. Por otro lado, el bajo sugiere un centro sin poder de atracción sobre las restantes alturas.

El caso de *Voiles* produce un efecto similar, al utilizar un ámbito armónico de tonos enteros y otro pentatónico sobre un bajo recurrente en Si \flat . En los cuatro primeros compases, se presenta la colección de tonos enteros con sus alturas organizadas por 3^{as} en torno a la relación de tríada aumentada La \flat -Do-Mi-(Sol \sharp), cuya sonoridad inestable impide el asentamiento de ningún centro armónico. El pedal en Si \flat hace su aparición en el c. 5, pero a pesar de su capacidad como bajo para centralizar la armonía, su poder de atracción queda contrarrestado por la 3^a Do-Mi de la voz superior, cuyas alturas son irreconciliables con los primeros armónicos de la serie de Si \flat . Debussy combina este tipo de relaciones divergentes con breves lapsus de afinidad, como el que se da en los cc. 23-24 al contraponer el Re-La \flat de la voz superior al Si \flat pedal. Con la aparición de la colección pentatónica Mi \flat -Sol \flat -La \flat -Si \flat -Re \flat en el c. 42, el bajo no tiene suficiente afinidad para establecerse como fundamental, pero funciona como el tercer parcial de Mi \flat , que se impone como el centro armónico más sólido de la pieza. Así y todo, la manera de disponer las alturas y la persistencia del bajo en Si \flat , no permite que dicho centro se establezca con total firmeza. Cuando, por algún motivo, un centro armónico convive con otras fuerzas que le impiden definirse por completo, su bajo fundamental se representa con una cabeza blanca entre paréntesis. Cuando un centro armónico se sugiere de forma transitoria en el seno de un pasaje inestable, su bajo fundamental se representa con una cabeza negra entre paréntesis. Por último, los silencios indican la ausencia de un centro armónico estable o de relaciones significativas con un posible bajo fundamental.

Ejemplo 9 - Centros armónicos en *Voiles* (cc. 1-6, 23-24 y 42)

(cc. 1-6)

(cc. 23-24)

(c. 42)

(Si♭)

(Mi♭)

El primer compás de *Feuilles mortes* y los cc. 1-6 de *Voiles* son ejemplos de armonías cuya ambigüedad proviene de la imposibilidad de establecer un centro armónico definido, que se debe a la acentuación de relaciones inestables entre sus alturas. Sin embargo, otra forma de ambigüedad puede surgir en armonías que sugieren dos o más bajos fundamentales posibles; esto es, cuando sus alturas son asimilables a varias series armónicas. Este fenómeno, afín a los principios de coincidencia y distribución de parciales, se puede interpretar como una derivación de lo que Ernst

II. Aspectos analíticos

Terhardt denomina *altura virtual*¹⁵². Olli Väisälä describe este concepto psicoacústico con las siguientes palabras:

La altura virtual (o altura residual) es la altura que se corresponde con la frecuencia fundamental de un tono complejo (un tono con varios armónicos), y que se percibe, en el modo de escucha «sintética», como *la* altura del tono. La altura virtual se puede escuchar incluso cuando está físicamente ausente, con la ayuda de unos pocos armónicos¹⁵³.

Si un grupo de alturas se puede organizar, a semejanza de un grupo de armónicos, para sugerir una asociación con un bajo fundamental implícito, también se pueden organizar para sugerir una asociación con varios bajos posibles. En el ejemplo 10 se presentan varios ejemplos de armonías con asociaciones polivalentes. El primer ejemplo es un acorde con 6ª añadida (o la 1ª inversión de la cuatríada) La-Do-Mi-Fa, cuya sonoridad ambivalente caracteriza al célebre pasaje que da comienzo al *Adagietto* de la *Quinta sinfonía* de Mahler. Cuando este acorde está integrado en un centro armónico asentado, su bajo se vuelve explícito y el otro adopta un papel secundario. Esto significa que cuando existen dos bajos posibles, ya sean implícitos o explícitos, sus fuerzas de atracción tienden a neutralizarse mutuamente, solo que no siempre de manera equilibrada. El segundo ejemplo es una tríada aumentada, que puede responder a tres posibles bajos fundamentales, aunque en la disposición del ejemplo 10, los dos primeros tienen más consistencia que el tercero. El tercer ejemplo muestra las posibles asociaciones de un acorde de 4^{as}, tanto más ambiguo cuanto más alto es el número de superposiciones que acumula. El último ejemplo es un extracto del comienzo de *The Snow is Dancing*, que refleja una armonía indefinida y ambivalente en torno a sus dos centros posibles: La/Sib. El gráfico muestra las correspondencias con cada una de las series posibles en cabezas negras de menor tamaño.

¹⁵² Ver TERHARDT, Ernst. «Pitch, Consonance, and Harmony». En: *The Journal of the Acoustical Society of America*, 55 (1974), pp. 1.061-1.069.

¹⁵³ VÄISÄLÄ, Olli. «Prolongation of Harmonies Related to the Harmonic Series in Early Post-Tonal Music». En: *Journal of Music Theory*, Vol. 46, 1/2 (2002), p. 209.

6- La serie armónica en Debussy y el método de análisis por centros armónicos

Ejemplo 10 - Relaciones ambiguas en superposiciones de 3ª y de 4ª y en *The Snow is Dancing* (c. 3)

The image shows a musical score for 'The Snow is Dancing' (c. 3). It consists of two systems: piano and voice. The piano part is divided into four measures, each with a specific harmonic label above it: 'Triada con 6ª añadida', 'Triada aumentada', 'Superposiciones de 4ª', and 'The Snow is Dancing (c. 3)'. Below the piano part, there are chord diagrams and labels: (Fa/La), Fa, (La), (Do/Mi), (Lab), (Fa/Do), (Fa/Do/Sol), and (La/Sib). The voice part is a single line of music.

Desde el punto de vista del análisis por centros armónicos, los parciales más altos de la serie juegan un papel fundamental en el lenguaje de Debussy, a la hora de expandir la armonía en el tiempo. Las relaciones de 2ª mayor y las relaciones cromáticas representan una aproximación en temperamento igual de los parciales más altos de cualquier serie armónica. Teóricamente, esto significa que todas las series armónicas están conectadas a través de sus parciales más altos, con la ayuda del ajuste regularizador del temperamento igual (ver ej. 11). En este sentido, cualquier construcción armónica puede *invocar* a sus parciales más altos para establecer una conexión con cualquier otro ámbito armónico. En los primeros acordes de *Brouillards* y *Feuilles mortes*, se puede observar una integración de parciales altos (17 y 19) con los primeros parciales dentro de una misma serie. Una importante consecuencia de este tipo de conexión, es que todas las armonías pasan a ser proyecciones de una misma totalidad, con lo cual se establece un *continuum* que vuelve próximas a las armonías más remotas. De la misma manera, esta manera de entender la serie armónica la convierte en un complejo capaz de contener a un tiempo los elementos que le aportan unicidad (los primeros parciales) y los elementos que le aportan diversidad (los parciales más altos), de donde se deriva que la serie armónica ya contiene su propia *politonalidad*, que es en realidad multiplicidad.

II. Aspectos analíticos

Ejemplo 11 - Conexiones entre centros armónicos a través de relaciones de 2ª mayor o cromáticas

Conexión de 2ª mayor

Conexión cromática

Do Re Do Si

Esto explica la preferencia de Debussy por el uso de relaciones cromáticas horizontales y no verticales, ya que los parciales altos sirven para establecer conexiones y los primeros parciales sirven para establecer centros armónicos. Mark McFarland llama la atención sobre la formación de agregados (la incorporación de las alturas necesarias para completar la escala cromática) en la música de Debussy. El autor observa que el compositor «veía instintivamente a los agregados como la totalidad armónica implícita en cualquier escala diatónica o simétrica. La habitual localización de los agregados en divisiones formales apoya esta especulación [...]»¹⁵⁴. Un ejemplo de este fenómeno se puede advertir en los cc. 53-55 de *The Snow is Dancing*.

Ejemplo 12 - Pasaje cromático en una división formal de *The Snow is Dancing* (cc. 53-55)

¹⁵⁴ MCFARLAND, Mark. «Transpositional Combination and Aggregate Formation in Debussy». En: *Music Theory Spectrum*, Vol. 27, 2 (2005), p. 217.

6- La serie armónica en Debussy y el método de análisis por centros armónicos

El ajuste regularizador del temperamento igual tiene otra implicación en la creación de conexiones horizontales: algunos pares de alturas se pueden considerar intercambiables entre sí, puesto que el parcial en entonación justa al que se aproximan, se encuentra en un punto prácticamente equidistante a ambas alturas. Richard Mueller señala que el *slendro*, la escala propia del gamelán que el compositor pudo escuchar en la *Exposition Universelle* de París en 1889, constituye una colección de alturas cuya peculiar afinación se puede relacionar con la escala pentatónica y con la escala de tonos enteros por igual. Mueller añade que a Debussy no se le escapaba esta dualidad¹⁵⁵. El ejemplo 13 presenta las relaciones entre ambas escalas como el resultado de dos posibles interpretaciones temperadas de una misma serie armónica. La pentatónica surge de los parciales cuatro a seis, más el noveno y una aproximación del treceavo, mientras que la escala de tonos enteros surge del cuarto, el quinto y el noveno, más una aproximación del onceavo y una aproximación del treceavo. De manera que la pentatónica utiliza un La como aproximación temperada para el treceavo parcial y la escala de tonos enteros utiliza un La \flat como aproximación temperada para el mismo parcial. Desde esta premisa, no es de extrañar que Jacques Chailley considerase la utilización del acorde de oncenava como el origen de la escala de tonos enteros en Debussy¹⁵⁶. Por su parte, Messiaen llamó «acorde de la resonancia» a un grupo de ocho notas que contiene distintas aproximaciones temperadas para distintos parciales y guarda un notable parecido con las series afines a la colección de tonos enteros o la octotónica: Do-Mi-Sol-Sib-Re-Fa \sharp -Sol \sharp -Si \flat ¹⁵⁷.

Ejemplo 13 - Equivalencias entre la escala pentatónica y la escala de tonos enteros

The image shows two musical staves side-by-side. The left staff is labeled 'Pentatónica' and is in G major (one sharp). It shows a sequence of five notes: G, A, B, C, D. The right staff is labeled 'Tonos enteros' and is in F major (two flats). It shows a sequence of six notes: F, G, A, B, C, D. Both staves have a treble clef on top and a bass clef on the bottom. Below the bass clef of each staff, the word 'Do' is written, indicating the starting note of the scale.

¹⁵⁵ MUELLER, Richard. «Javanese Influence on Debussy's "Fantaisie" and Beyond». En: *19th-Century Music*, Vol. 10, 2 (1986), p. 160.

¹⁵⁶ CHAILLEY, Jacques. «Apparences et Réalités dans le langage musical de Debussy». En: *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle*, edición de Judth Weber, París: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1965, p. 60. Citado en WENK, Arthur B. *Claude Debussy and the Poets*. Op. cit., p. 15.

¹⁵⁷ MESSIAEN, Olivier. *The Technique of My Musical Language*. Traducción del francés de John Satterfield, París: Leduc, 1956, p. 50 y ej. 208.

II. Aspectos analíticos

Esta manera de plantear conexiones horizontales explica la tendencia a presentar siempre las colecciones de alturas relevantes en su transposición original, de la cual se deriva, como señala Richard Parks¹⁵⁸, que Debussy no estaba interesado en el uso de transposiciones como recurso para la expansión de la armonía. Por el contrario, es habitual encontrar conexiones entre colecciones de alturas dispares, cuya contraposición sirve para crear contraste a la vez que establece un vínculo de proximidad entre sus armonías, aparentemente remotas. Desde la perspectiva del análisis por centros armónicos, las armonías paralelas se pueden considerar como la manifestación explícita de algunos de los parciales que forman el complejo de armónicos implícitos en cada una de las notas de una línea melódica, cuya significación expresiva está más allá de una mera expansión colorista¹⁵⁹. Si esto es así, no debería haber problema para integrarlas en el seno de un centro armónico, como de hecho ocurre en los primeros compases de *La Cathédrale engloutie* (ver ej. 14). En concordancia con el desinterés por el uso de transposiciones, esta manera de utilizar las armonías paralelas respalda la idea de que todas las armonías están interconectadas en una misma totalidad.

Ejemplo 14 - Armonías paralelas integradas en distintos centros armónicos al comienzo de *La Cathédrale engloutie*

Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)

pp

Doux et fluide

¹⁵⁸ Ver nota 23.

¹⁵⁹ Mark DeVoto define las armonías paralelas «en términos de sonoridades específicas, dispuestas como una expansión colorista de una línea melódica simple. DEVOTO, Mark. «The Debussy Sound: Colour, Texture, Gesture». Art. cit., pp. 186-187.

6- La serie armónica en Debussy y el método de análisis por centros armónicos

Ahora bien, esto no excluye el uso de armonías paralelas sin un centro armónico asentado. En el ejemplo 15 se pueden ver los acordes del comienzo de *Et la lune descend sur le temple qui fut*, cuyo movimiento paralelo, junto con su ambigua configuración de alturas, impide el asentamiento de un centro armónico definido.

Ejemplo 15 - Armonías paralelas integradas en un entorno inestable al comienzo de *Et la lune descend sur le temple qui fut*

Lent (M.M. 66 = ♩)
doux et sans rigueur

p *pp* *pp*

A partir de las distintas relaciones que cada construcción armónica entabla con su serie, se pueden diferenciar cuatro categorías generales, en función de su capacidad para establecerse como centros armónicos: estables, ambiguos, polivalentes e inestables. Los acordes perfectos de los cc. 10-11, 17-18 y 30-31 de *The Little Shepherd* son un ejemplo de centro armónico estable. El acorde de 4^{as} del c. 17 de *Serenade for the Doll* o el acorde octotónico del primer compás de *Feuilles mortes* son dos ejemplos de construcción ambigua, cuya disposición de alturas impide el establecimiento de un centro armónico que se imponga sobre los demás posibles. Los cc. 3-5 al comienzo de *The Snow is Dancing* son un ejemplo de construcción ambivalente, ya que su disposición de alturas sugiere dos bajos posibles, cuyas fuerzas de atracción se neutralizan mutuamente. Por último, el pasaje cromático de los cc. 53-55 de *The Snow is Dancing*, es un ejemplo de construcción inestable, sin ningún tipo de alusión posible a ningún centro armónico. Boyd Pomeroy señala algunos ejemplos de lo que denomina como tonicidad dual o emparejamiento tonal en la música de Debussy, un concepto cercano al de centro armónico ambivalente, que Harald Krebs define como la existencia de dos tonalidades que detentan el máximo nivel de jerarquía simultáneamente¹⁶⁰.

¹⁶⁰ KREBS, Harald. 1996. «Some Early Examples of Tonal Pairing: Schubert's "Meeres Stille" and "Der Wanderer"». En: *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*, edición de William Kinderman y Harald Krebs, Lincoln, NE: University of Nebraska Press, p. 17. Citado en POMEROY,

II. Aspectos analíticos

De esta manera, el discurso musical abandona los tradicionales conceptos de tensión y resolución para construirse en términos de estabilidad, polivalencia, ambigüedad e inestabilidad. Como consecuencia de esta nueva dialéctica, las nociones de disonancia y consonancia pasan de tener un valor predeterminado a tener un valor contextual. Kathleen Marie Higgins observa que las nociones de disonancia y consonancia «se definen con frecuencia en términos de relativa tendencia al movimiento o al reposo, a la inestabilidad o a la estabilidad»¹⁶¹. Por su parte, Brelet apunta que, para liberarse de la tonalidad, es preciso, sin embargo, conservar de ella la ley temporal que expresa y a la que debe someterse todo pensamiento musical¹⁶². En efecto, en la música de Debussy se pueden encontrar correspondencias entre armonías estables, consonancias y tendencia al reposo o entre armonías inestables, disonancias y una tendencia al movimiento. Sin embargo, el compositor se vale de ciertos procedimientos que invitan a acoger esta máxima con cautela. Los ejemplos en los que se integran parciales altos en construcciones configuradas por los primeros armónicos de un bajo establecido como centro, conllevan la conciliación de la consonancia y la disonancia en un entorno estable, pero que a la vez sugiere conexiones con ámbitos remotos, con la consiguiente tendencia al desplazamiento. La posibilidad de una disonancia estable o un movimiento estático revela el importante papel de la dualidad en el discurso armónico de Debussy y la necesidad de replantear el sentido de las habituales relaciones entre armonía y tiempo.

Boyd. «Tale of Two Tonics: Directional Tonality in Debussy's Orchestral Music». En: *Music Theory Spectrum*, Vol. 26, 1 (2004), p. 89. También Mark DeVoto comenta la presencia de este fenómeno, al que da el nombre de tonalidad bifocal. DEVOTO, Mark. *Debussy and the Veil of Tonality*. Hillsdale NY: Pendragon Press, 2004, p. 143.

¹⁶¹ HIGGINS, Kathleen Marie. «The Cognitive and Appreciative Import of Musical Universals». En: *Revue internationale de philosophie*, 238 (abril de 2006), p. 496.

¹⁶² BRELET, Gisèle. *Estética y creación musical*. Op. cit., p. 73.

Capítulo 7

Análisis armónico-melódico de *Children's Corner*

7.1. *Doctor Gradus ad Parnassum*

La primera pieza de la suite comienza con un motivo arpegiado que presenta dos progresiones cadenciales consecutivas sobre la tónica de Do Mayor en los tres primeros compases. Desde el punto de vista convencional del sistema tonal, ambas progresiones sirven para presentar y asentar la tonalidad principal al comienzo de la pieza, con el refuerzo del pedal en el bajo.

Ejemplo 1.1 - *Doctor Gradus ad Parnassum* (cc. 1-3)

The image shows the first three measures of the piece 'Doctor Gradus ad Parnassum' from Debussy's 'Children's Corner'. The score is in 4/4 time and begins with a 'Modérément animé' tempo marking. The music is written for piano, with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a continuous arpeggiated figure, while the left hand plays a steady bass line. The first measure starts with a fermata over the first two notes. The second measure contains the first cadential progression, and the third measure contains the second. The dynamic marking is 'p égal et sans sécheresse'. The harmonic analysis below the score identifies the chords in each measure.

Do Mayor: I II IV I IV VII(V) I

A partir de una reducción armónica (ver ej. 1.2), se puede observar una conducción de voces consistente en descensos de 6^{as} paralelas intercaladas por saltos de 3^a ascendente. En la segunda progresión el VII grado aparece como sustituto del V en función de dominante y evoluciona mediante una escolástica resolución del tritono al I grado por

II. Aspectos analíticos

movimiento contrario. Un rudimentario análisis schenkeriano muestra la presencia de una línea fundamental que realiza el descenso 3-2-1 en ambas cadencias, aunque el paso intermedio del segundo descenso habría que considerarlo como implícito en el VII grado, ya que el acorde de 7ª semidisminuida aparece sin su 3ª. Por otra parte, la posibilidad de una estructura fundamental al estilo schenkeriano estaría debilitada por la ausencia de un bajo arpegiado, puesto que la nota del bajo (Sol) que se corresponde con el segundo paso de la línea fundamental (Re), no aparece en ninguna de las voces.

Ejemplo 1.2 - Reducciones armónicas del motivo arpegiado inicial (cc. 1-3)

efecto de las 6^{as} paralelas descendentes. A diferencia de las cadencias iniciales, en las que cada progresión llega a tónica en el primer tiempo del siguiente compás, en el pasaje de las 7^{as} no hay una sintaxis convencional ni una direccionalidad predeterminada.

Ejemplo 1.3 - Pasaje de acordes de 7^a (cc. 3-6)

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 3, features a right hand with a complex, multi-layered arpeggiated texture and a left hand with a more rhythmic, chordal accompaniment. The second system, starting at measure 6, continues this texture, with dynamic markings of *p* and *pp* indicating changes in volume. The notation includes various articulations and phrasing slurs.

Do: Re m7^a-La m7^a-Sol 7^a - Fa

Mientras tanto, en el plano melódico se observa que la figura ascendente del arpeggio, al estilo de los *gradus* de Clementi, cambia su configuración de escala a partir del tercer compás, con la aparición de una nueva voz que se independiza progresivamente del arpeggio inicial para convertirse en una melodía que evoluciona libremente y sin una dirección predeterminada (ver ej. 1.3). Para cuando el acorde de Sol 7^a aparece en el sexto compás, la expectativa de una función de dominante está tan fuertemente debilitada, que es el impulso de la melodía en conjunción con el bajo el que completa la transición a Fa con la progresión descendente La-Sol-Fa. Una interpretación de la progresión según los preceptos de la sintaxis tonal, como una cadencia rota en la que el IV grado aparecería en el lugar del I, sería inconsistente con el hecho de que la transición a Fa se percibe en realidad como una *llegada*, y no como un *aplazamiento* de la verdadera llegada.

El siguiente pasaje transcurre en los cc. 7-10 con el despliegue de una nueva figura arpegiada sobre el acorde de Fa. La sonoridad de 7^a de los compases anteriores se refuerza gracias a la ubicación del Mi como el punto más alto del arco arpegiado, que sirve además para anticipar la transición a Mi de los cc. 11-12. En cuanto al entorno

II. Aspectos analíticos

armónico, si bien el acorde de Fa Mayor con 6ª y 7ª pertenece todavía al ámbito de Do, la impresión de una posible función de subdominante como parte de las fuerzas de polarización de Do Mayor está ya muy debilitada por el efecto de disolución del pasaje de las 7ªs. La idea del arpeggio de Fa como una entidad independiente de Do, cobra fuerza en los cc. 9-10 al transformarse primero en un acorde de Fa menor con 6ª y 7ª mayores y después en un pentacordo de tonos enteros. La transición prosigue su empuje hasta los cc. 11-12, en los que se establece la tríada de Mi Mayor, poniendo fin al primer episodio de la pieza.

Ejemplo 1.4 - Conducción de voces de Fa a Mi (cc. 7-12)

The musical score for Example 1.4 is presented in two systems. The first system contains measures 7, 8, and 9. The second system contains measures 10, 11, and 12. The right-hand part (RH) is written in bass clef and features a complex, arpeggiated texture with many sixteenth notes, often spanning across bar lines. The left-hand part (LH) is also in bass clef and provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *cresc.* (crescendo). The piece concludes in measure 12 with a final chord marked *sf* (sforzando) and a fermata.

En la reducción armónica del pasaje (ver ej. 1.4) se observan varias cosas. En primer lugar, después del debilitamiento del centro tonal en los compases anteriores, la ausencia de la 2ª y la 4ª de Fa en el motivo arpegiado no permite dilucidar con claridad si el acorde funciona como subdominante de Do o como nuevo centro tonal: el Si aparece en el compás 11 pero ya como parte de un acorde de Mi Mayor. Se podría decir

que el Si del acorde de Sol 7^a en el sexto compás se mantiene en la memoria del oyente durante el pasaje de Fa, pero esta posibilidad queda debilitada por las progresivas transformaciones de la armonía, particularmente por el descenso de Do a Si \flat en el compás 10. En segundo lugar, las transformaciones armónicas demuestran que las voces evolucionan de forma independiente en cada registro. Por ejemplo, en la segunda parte del compás 10 se despliega un pentacordo de tonos enteros en las voces superior e intermedia (Do-Re-Mi-La \flat -Si \flat), cuya sonoridad característica se percibe como autónoma del bajo en Fa, antes de descender a Mi en el siguiente compás. Por otra parte, mientras que la voz del pentagrama superior desciende de Do a Si \flat en el compás 10, la voz del pentagrama inferior desciende de Do a Si natural inmediatamente después, en el paso de los cc. 10 a 11. Como se comenta en el capítulo 6, el sentido y la identidad de las alturas dependen únicamente del impulso horizontal de la voz en la que se inscriben.

La disociación entre voces no es del todo extraña al lenguaje del sistema tonal funcional, como se observa por ejemplo en el Rondó del Op. 13 de Beethoven, en cuya frase inicial se produce un choque entre el Si \flat de la melodía y el Si \natural del acompañamiento (ver ej. 1.5). Sin embargo, en el contexto de un acorde de 7^a dominante (que funciona como dominante de la subdominante en Do menor), el Si \flat aparece como la 7^a del acorde y el Si \natural como una bordadura alrededor de la tónica; es decir, que una nota forma parte de la armonía y la otra es extraña. En el lenguaje de Debussy, este tipo de diferenciación entre las notas desaparece, puesto que las voces ya no evolucionan en función de los grados de una tonalidad y ya no responden a las mismas jerarquías de notas constitutivas y notas extrañas a la armonía.

Ejemplo 1.5 - Fragmento de la Sonata N° 8 en Do menor Op. 13 de Beethoven (cc. 12-14)



Richard Parks, en su estudio acerca de las relaciones entre el lenguaje de Debussy y el sistema tonal a partir de análisis schenkerianos, presenta al motivo

II. Aspectos analíticos

arpegiado sobre Fa de *Doctor Gradus ad Parnassum* como ejemplo de una tendencia a enfatizar el grado de la subdominante en la música del compositor:

La subdominante aparece con frecuencia al lado de la tónica a la hora de formar límites para las elaboraciones tonales del nivel medio, y el reducido papel de la dominante (evidente por la ausencia de un bajo arpegiado) eleva a la subdominante a una posición de gran importancia¹.

Parks considera al acorde de Fa como subdominante de Do Mayor y explica la transformación de la 3ª menor como una mixtura modal, sin mencionar el pentacordo de tonos enteros ni la posterior transición del ámbito armónico a Mi Mayor. Por otra parte, según el análisis schenkeriano que presenta del pasaje², habría que tomar al Mi agudo del arpegio como una nota vecina de Fa. Pero, como se comenta más arriba, la relación de subdominante es más que dudosa y la consideración de Mi como nota vecina resulta difícil de sostener, puesto que el énfasis puesto sobre la nota y la ausencia de una resolución (por el contrario, la armonía realiza una transición a Mi Mayor) invita a pensar en ella como parte constituyente del complejo armónico del arpegio.

Ante las dudas que surgen de una interpretación planteada a través del prisma del sistema tonal funcional, se hace necesario reformular la perspectiva de análisis. Desde el punto de vista del análisis por centros armónicos, el episodio de los cc. 1-12 de *Doctor Gradus ad Parnassum*, se puede interpretar como la sucesión de los centros armónicos Do-Fa-Mi. Ya que el lenguaje del compositor se caracteriza por la ausencia de una dirección predeterminada, la armonía se estructura en términos de una mayor o menor estabilidad, que depende de la manera en que se ajuste o se aleje de la serie armónica establecida en cada fragmento.

¹ PARKS, Richard. *The Music of Claude Debussy*. New Haven and London: Yale University Press, 1989, p. 40.

² *Ibid.*, p. 42.

Ejemplo 1.6 - Centros armónicos del primer episodio

(cc. 1-2) (cc. 3-4)

Centro armónico: Do (Mi) (La) (Mi) (La) (Mi) (La/Fa)

(cc. 5-6) (cc. 7-10) (cc. 11-12)

(La/Do) (Fa/Re) (La/Do) (Fa/Re) Fa Mi

Desde esta perspectiva analítica, los cc. 1-3 presentan a Do como centro armónico, con el establecimiento del bajo fundamental en el pedal y el movimiento armónico estructurado alrededor de la tríada de Do Mayor; es decir, de los cinco primeros armónicos. La interpretación de la armonía extraña a la serie como el resultado de un movimiento melódico que orbita alrededor de la tríada, concuerda tanto con la presencia de elementos afines al lenguaje tonal funcional como con la ausencia de una estructura fundamental schenkeriana. En los cc. 3-4, el Do pedal abandona su papel de bajo fundamental y se traslada a una voz intermedia en un pasaje en el que la armonía de Do se expande para dar cabida a nuevas relaciones con otros bajos fundamentales (Mi y La, sustitutos funcionales de Do en el lenguaje tonal), de manera que las conexiones armónicas aumentan con la liberación de la melodía, mientras que la estabilidad del centro armónico se disipa. La referencia a un centro armónico se pierde por completo en los cc. 5-6, puesto que las armonías presentan relaciones ambivalentes

II. Aspectos analíticos

y cambiantes con sus posibles bajos fundamentales. El pasaje en Fa muestra un centro armónico sólido, con un bajo fundamental explícito y una construcción coincidente con los seis primeros armónicos de la serie en los cc. 7-8 y con los cuatro primeros en los cc. 9-10. Al final del pasaje, la aparición del pentacordo de tonos enteros vuelve a crear inestabilidad en su desencuentro con el bajo en Fa, que a continuación desciende a Mi para establecer la fundamental del nuevo centro armónico.

El diseño del episodio presenta varias tendencias simultáneas, que siguen un curso relativamente autónomo. Por un lado, la alternancia entre centros armónicos estables y fragmentos inestables se traduce en la sucesión Do-Fa-Mi. Por otro lado, la expansión de la armonía de Do en los cc. 3-4 coincide con la presencia de una sonoridad más modal que alcanza su punto álgido en el pasaje de Fa. Mientras que en los cc. 3-6 las cuatríadas producen una sonoridad ambivalente por la superposición de dos tríadas, es curioso observar que en el pasaje de Fa la armonía se puede analizar como la superposición de tres tríadas (Fa Mayor con 6ª y 7ª se puede descomponer en Fa-La-Do, La-Do-Mi y Re-Fa-La), cuya sonoridad conecta con el fragmento anterior, pero no resulta inestable o ambivalente. Por el contrario, la 6ª y la 7ª están totalmente asimiladas a la armonía de Fa, lo cual refleja la influencia de la disposición del bajo fundamental y las notas de la serie en el establecimiento de un centro armónico.

Este tipo de análisis tiene la ventaja de interpretar todo el episodio en los mismos términos, sin la necesidad de separar cada fragmento en función de su afinidad con el sistema tonal funcional. De hecho, el análisis revela las conexiones internas que aportan al episodio su carácter unitario. En este sentido, Debussy no parece tener la intención de diferenciar los *gradus* de Clementi de otros pasajes más liberados en su comportamiento armónico, sino de dar a entender que todos ellos están conectados y que las relaciones establecidas están ya contenidas en la armonía esencial de la tríada de Do Mayor.

El enlace al siguiente episodio comienza con un *crescendo* sobre el arpeggio ascendente de Mi Mayor, cuyo crecimiento crea una expectativa que queda interrumpida al culminar sobre el Mi con *sf* del compás 12. De la misma manera, la transición a Mi Mayor cumple con las expectativas solo a medias, ya que el nuevo episodio mantiene a la nota como pedal pero la inscribe en un entorno diatónico de Do que, sin embargo, presenta una sonoridad modal en la que el mismo Do aparece como una nota más, sin siquiera llegar a formar parte de su propia tríada. Por otra parte, el pasaje está configurado por un diseño dual que se puede interpretar a la vez desde un

punto de vista armónico y desde un punto de vista melódico. En la versión orquestal, la distribución de las voces revela este diseño dual, con los arpeggios triádicos en los violines y la melodía subyacente en las violas, dobladas por el oboe y el fagot en ciertos puntos (ver ejs. 1.7 y 1.8).

Ejemplo 1.7 - Reducción armónica y melódica del segundo episodio (cc. 13-16)

The image shows a musical score for Example 1.7. It consists of three staves. The top staff is a piano score for two hands, starting with a piano (*p*) dynamic. The middle staff is labeled 'Reducción armónica' (harmonic reduction) and shows a series of chords. The bottom staff is labeled 'Reducción melódica' (melodic reduction) and shows a single melodic line. The piano score and the melodic reduction are connected by a large brace, indicating they represent the same musical material.

Ejemplo 1.8 - Sección de cuerdas en la versión orquestal de *Doctor Gradus ad Parnassum* (cc. 12-15)

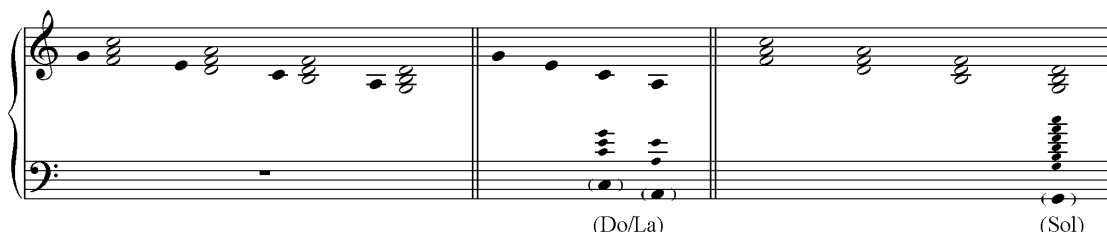
The image shows a musical score for Example 1.8, specifically a string section from 'Doctor Gradus ad Parnassum'. It features five staves: Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses. The Violin parts are marked with *sfz* and *p léger*. The Viola part is marked with *sfz* and *p léger*. The Cello and Double Bass parts are marked with *sfz* and *p*. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs.

Esta configuración se resiste a cualquier intento de establecer una relación con un centro armónico determinado. La voz representada por las cabezas negras en la reducción armónica sugiere una relación con Do o incluso con La como bajos fundamentales implícitos, mientras que la voz representada por las cabezas blancas sugiere una relación con Sol (ver ej. 1.9). Pero ninguna de ellas tiene la suficiente fuerza para

II. Aspectos analíticos

imponerse porque las relaciones armónicas se entremezclan unas con otras difuminando la separación entre las voces. El carácter melódico y el armónico tampoco se pueden separar porque están sintetizados en una suerte de arabesco.

Ejemplo 1.9 - Relaciones armónicas indeterminadas en el segundo episodio (cc. 14 y 16)



En los cc. 17-21, la voz en staccato se mantiene en el entorno de Do, mientras que los motivos arpegiados crean relaciones remotas con armonías paralelas: Fa pasa a formar parte de una tríada de Mi Mayor como su 2ª menor y Sol hace lo propio con la tríada de Fa# Mayor. Después las armonías paralelas se invierten y la voz en staccato se convierte en la 2ª mayor de las tríadas menores paralelas. Así, la alusión al entorno diatónico de Do se mantiene desde los anteriores compases, también mediante el énfasis de notas como Mi y Sol.

Sin embargo, la idea de considerar a este entorno armónico en función de un supuesto Do diatónico resulta equívoca, puesto que esta nota no juega ningún papel importante en todo el episodio. El énfasis sobre Mi de la voz en staccato invita a pensar en una modalidad frigia, pero esta posibilidad se disuelve ante la ausencia de relaciones con un bajo fundamental capaz de centrar la armonía. La progresión descendente de Sol₃ a Sol₂ de los cc. 14 y 16, sugiere la posibilidad de un modo mixolidio, pero la débil fuerza de la relación implícita con su bajo fundamental queda anulada por el acento sobre Mi en los cc. 13 y 15. La dispersión de fuerzas que deriva de la unión de elementos contrastantes deviene en una especie de modalidad pandiatónica, expandida después con la introducción de armonías paralelas. Como resultado, se percibe una alusión a un entorno de Do que nunca se ha establecido como tal, a través del énfasis sobre Mi y Sol en conjugación con el ámbito diatónico del pasaje; de manera que estas dos notas funcionan como los armónicos de una serie cuya fundamental nunca llega a ocupar un papel relevante.

En el juego de dualidades de este episodio, la vinculación del entorno de Do con las demás armonías parece querer decir que las relaciones establecidas no son tan

remotas, que si el arabesco se mueve con tal libertad a través de los distintos ámbitos es porque siempre formaron parte de un mismo todo.

El tercer episodio resuelve la inestabilidad del pasaje anterior con la reaparición del motivo arpegiado de los primeros compases, fijado nuevamente en Do Mayor. Pero la estabilidad no dura demasiado, ya que el bajo entra en movimiento en el compás 23 para cambiar de entorno a través de la progresión Do-La-Re-Mi. El nuevo centro armónico se establece sobre un Mi con sonoridad dórica en los cc. 24-25, pero en seguida pierde su estabilidad para derivar en una alternancia con la armonía de Fa# 7ª con 9ª menor que desemboca en La dórico en el compás 27 y después en Do 7ª mixolidio en los cc. 30-32.

Ejemplo 1.10 – Centros armónicos del tercer episodio (cc. 22-32)

The musical score for Example 1.10 is presented in two systems. The first system covers measures 22-25. The top staff shows a melodic line with a treble clef, and the bottom staff shows a piano accompaniment with a grand staff. The harmonic center is labeled 'Do' at the beginning and 'Mi' at the end of the first system. The second system covers measures 26-32. The top staff continues the melodic line, and the bottom staff continues the piano accompaniment. The harmonic center is labeled 'La' at the end of the second system. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and bar lines.

II. Aspectos analíticos

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of three measures. The upper staff (treble clef) features a complex, arpeggiated melodic line with various accidentals (sharps and naturals). The lower staff (bass clef) provides a harmonic foundation with sustained notes and some arpeggiated textures. A 'Do' label is positioned below the second measure of this system. The second system consists of two measures, continuing the melodic and harmonic patterns from the first system. The notation includes various rhythmic values and articulations, such as slurs and accents.

En el ejemplo 1.10 se representan los centros armónicos más estables del episodio y las relaciones creadas con ámbitos próximos a Do, como Mi o La. Aunque estas relaciones son análogas a las de los grados sustitutos de la tónica en el sistema funcional, en este caso los centros situados en Mi y La se diferencian de la armonía tradicional por su carácter modal. El centro armónico de Do en los cc. 30-32 también se diferencia del anterior en los cc. 22-23 por su entorno mixolidio. Si bien los centros armónicos muestran conexiones con Do y con Mi una y otra vez, el ámbito armónico establecido sobre estos bajos fundamentales revela una configuración diferente en cada ocasión. Cada centro aporta una cierta estabilidad, pero la armonía se mueve con rapidez en el pasaje y la fuerza gravitatoria de los bajos queda contrarrestada por el carácter transitorio de las progresiones lineales en cada una de las voces. Como ocurre en otros pasajes inestables, una voz se desliga progresivamente del arpeggio en los cc. 24-26 para dar forma a la nueva melodía de los cc. 27-30. Robert Schmitz ya advierte que los

diseños armónicos de Debussy pueden contener más relaciones lineales de lo que parece y que analizarlas como progresiones de acordes sería un error:

Pueden encontrarse en el contorno de un acorde o en arabescos que parecen contener una voz homogénea, pero que después de una examinación en mayor detalle revelan la formación de una voz melódica y de una progresión armónica de voces múltiples (ver *Arabesques, Brouillards, Doctor Gradus ad Parnassum*)³.

Después del **Retenu** de los cc. 43-44, el cuarto episodio comienza otra vez con el **Tempo primo**, aunque solo en apariencia. El motivo arpegiado del primer episodio se despliega ahora en una versión expandida en valores de corchea. También la fuerza gravitatoria del bajo inmóvil y el diseño del arpegio (extendido mediante la repetición de su primera figura ascendente) contribuyen a amortiguar la sensación de avance. Como señala Robert Schmitz, los puntuales ejemplos de aumentación, disminución, inversión o retrogradación en la música de Debussy, no responden a la normativa del contrapunto y deben considerarse desde una concepción más amplia⁴. En este pasaje, el procedimiento contribuye a crear una nueva relación con el tiempo, a través del estatismo de los acordes perfectos mayores⁵.

El arpegio se establece en Si \flat Mayor en los cc. 33-34 para desplegar a continuación un acorde suspendido en Mi \flat menor con su 6^a mayor en los cc. 35-36. El bajo vacila entre Si \flat y Mi \flat sin permitir que un centro armónico se asiente con claridad, hasta que el movimiento prosigue a La \flat en los siguientes compases. El arpegio toma un mayor impulso de avance al eliminar la repetición de la figura ascendente en el **Animez un peu**, pero el bajo se mantiene estático. El La \flat se despliega ahora en un contexto mixolidio, en alternancia con un Mi \flat menor 7^a y después con un Sol \flat Mayor 7^a, para luego completar su descenso de La \flat a Sol natural en la transición al quinto episodio.

³ SCHMITZ, Robert E. *The Piano Works of Claude Debussy*. Nueva York: Dover, 1966, pp. 31-32.

⁴ El autor pone a *Reflets dans l'eau, Hommage à Haydn, Les collines d'Anacapri* y *Doctor Gradus ad Parnassum* como ejemplos de la utilización de estos procedimientos. Ver SCHMITZ, Robert E. *The Piano Works of Claude Debussy*. Op. cit., p. 30.

⁵ Jankélévitch habla del estatismo de los acordes mayores, que define como «una forma de misterio canicular y meridiano». JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière, 1949, p. 124.

II. Aspectos analíticos

Ejemplo 1.11 - Centros armónicos del cuarto episodio (cc. 33-44)

1° Tempo



Sib (Mi) (Si) (Mi)

Animez un peu

Lab (Mi) (La)

Retenu - - - - - //

En el compás 45 se emprende una repetición del primer episodio, pero esta vez con el pedal del bajo en Sol. Este cambio en el pedal retiene el definitivo asentamiento

7. Análisis armónico-melódico de *Children's Corner*

de Do Mayor, que ya se sugiere en la armonía del arpeggio pero solo se completa con el ascenso del bajo a Do en el compás 47, justo antes de que la sensación de un centro armónico comience a debilitarse con el pasaje de las cuatríadas.

Ejemplo 1.12 - Descenso Do-Sib-Lab-Sol que culmina en la transición al quinto episodio (cc. 30-47)

The musical score is divided into two systems. The first system consists of three measures: (cc. 30-32), (cc. 33-36), and (cc. 37-44). Each measure shows a descending melodic line in the upper voice and a corresponding harmonic structure in the lower voice. The notes Do, Sib, and Lab are explicitly labeled below the piano staff. The second system, labeled (cc. 45-47), shows a continuation of the descending line, with the notes Sol and Do labeled below the piano staff. The score includes various musical notations such as arpeggios, chords, and melodic lines.

Curiosamente, aunque el pedal en Sol no permite asentar el Do Mayor de forma definitiva, aporta el bajo arpegiado que faltaba en el primer episodio para apoyar al segundo paso de la línea fundamental 3-2-1. Sin embargo, en esta ocasión es el bajo en Do el que falta para sustentar el comienzo del descenso, con lo cual tampoco se puede hablar de la existencia de una estructura fundamental al estilo schenkeriano.

II. Aspectos analíticos

Ejemplo 1.13 - Reducción armónica del comienzo del quinto episodio (cc. 45-47)

Do Mayor: V I

El quinto episodio repite el pasaje de las cuatríadas y el arpeggio sobre Fa, pero esta vez el centro armónico de Fa deriva en una tríada aumentada Do-Mi-La \flat en los cc. 55-56, un significativo compuesto a medio camino entre la tríada de Do Mayor y la de Mi Mayor. El arpeggio ascendente no interrumpe su crecimiento de energía como en el primer episodio y el *crescendo* desemboca ahora en el clímax final del sexto episodio. Un pasaje **En animant peu à peu** con arpeggios que se mueven alrededor de Do intercalando las tríadas de La \flat Mayor o Re menor disminuido con las tríadas de Fa Mayor o Do Mayor en los cc. 57-66, en función de una modalidad que «no es mayor ni menor, o en todo caso, es ambas a la vez»⁶. A continuación, las tríadas mayores paralelas Do-Mi \flat -Fa \sharp -Sol de los cc. 67-70 en **Très animé**, derivan en la cadencia final de los cc. 71-76. Una cadencia final que se resiste nuevamente a un análisis schenkeriano por la ausencia del bajo arpegiado tradicional, sustituido por un Fa Mayor con la 7^a mayor y un Si disminuido con 7^a en segunda inversión, que combina la sonoridad plagal con el movimiento resolutivo de la sensible.

⁶ Comentario de Debussy a su profesor, Ernest Guiraud. Citado en AUSTIN, William W. *Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky*. Londres: J. M. Dent & Sons, 1966, p. 14.

Ejemplo 1.14 - Reducción armónica de la cadencia final con bajo arpegiado modificado Do-Fa-Do y, por tanto, sin estructura fundamental en términos schenkerianos (cc. 72-76)

Do: I IV VII(IV) I

Según el análisis por centros armónicos, el esquema armónico general revela las conexiones internas que se establecen entre ámbitos aparentemente remotos en *Doctor Gradus ad Parnassum* (ver ej. 1.15). Los distintos tipos de asociaciones que se crean con Mi a partir del centro armónico de Do constituyen un ejemplo particularmente interesante, en especial si se tiene en cuenta que Mi ya forma parte de Do como su quinto armónico: Mi como nuevo centro al final del primer episodio, Mi como pedal alrededor del cual orbita un ámbito diatónico de Do sin centro estable en el segundo episodio, Mi modal con sonoridad dórica en el tercer episodio o Mi en una versión sintetizada con Do en la tríada aumentada de la transición del quinto al sexto episodio. Los episodios tercero y cuarto se van desplazando de un centro armónico a otro y parecen alejarse cada vez más del Do de partida, pero conectan nuevamente con él al final del tercer episodio y en la transición al quinto.

La armonía de la pieza constituye una suerte de expedición por los parajes interiores del Do Mayor providencial. Es el «misterio de la consonancia» del que habla Jankélévitch, «el más simple, el más cándido», el de la «Blancura Mayor, desprovista de cualquier alteración, radiante en su pura y perfecta desnudez», que constituye la «tabula rasa» sobre la que se erigen el primer *étude*, *Pour les cinq doigts*, *Doctor Gradus ad Parnassum* y *Mouvement*: «la posibilidad de todas las luces»⁷.

⁷ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*. Op. cit., pp. 124-125.

II. Aspectos analíticos

Ejemplo 1.15 - Esquema armónico general de *Doctor Gradus ad Parnassum*

Episodio 1 (cc. 1-12) **Episodio 2** (cc. 13-21)

Do Fa Mi (Mi)

Episodio 3 (cc. 22-32)

(Do/La/Sol) Do Mi La Do

Episodio 4 (cc. 33-44) **Episodio 5** (cc. 45-56)

Sib La.b (Sol) (Do) Do Fa

Episodio 6 (cc. 57-76)

(Do/Mi) Do (Mi.b) (Fa#) (Sol) Do Fa Do

7.2. *Jumbo's Lullaby*

El segundo número de la suite presenta un diseño armónico cuyas asociaciones con los distintos centros armónicos están mucho más abiertas. El comienzo consiste en una melodía sin acompañamiento que sugiere ya diversas interpretaciones en cuanto a su relación con uno o varios centros armónicos y en cuanto a su conexión con las relaciones de 2ª mayor que van a servir para vertebrar toda la pieza. La estructura de la melodía se organiza en torno a Re como nota principal en los cc. 1-5 y Sol en los cc. 5-9. Pero al mismo tiempo, el ámbito armónico despliega un tetracordo de sonoridad pentatónica en los primeros compases, cuya disposición apunta a Do como posible centro armónico, por ser el único que presenta una relación de 5ª en estado fundamental. Sin embargo, el énfasis sobre Re y la ausencia de la 3ª de Do en el tetracordo (Do-Re-Fa-Sol) disipa la fuerza de este último como centro armónico. La vacilación entre Do y Re crea la primera relación de 2ª mayor, presente también en el diseño del tetracordo y explícita en el acorde de 2ª mayor Fa-Sol de los cc. 4 y 5. Esta vacilación está representada también por el gesto melódico que une el final del segundo compás con el comienzo del tercero. En cuanto a la interpretación de Re como centro, la 5ª que le falta para adquirir mayor fuerza y completar la escala pentatónica aparece en la segunda parte de la melodía, pero entonces el énfasis se desplaza a Sol, en un contexto que sugiere relaciones con Do como su 5ª (Do-Sol) o con Re como su fundamental (Sol-Re) y mantiene, por tanto, la ambivalencia entre estas dos notas. La posibilidad de Sol como centro también queda disipada por la ausencia de su 3ª en el pentacordo, mientras que Fa, la única nota que contaría con su 5ª y su 3ª en este ámbito pentatónico, nunca llega a enfatizarse salvo en el caso del ambiguo acorde de 2ª mayor.

La sensación de ambigüedad e inestabilidad no se limita al plano armónico-melódico, ya que la estructura métrica contribuye también con el desplazamiento del acento al segundo tiempo en los cc. 1-3, que cae en tierra en el compás 4, pero luego vuelve al segundo tiempo en el compás 6 y a partir de ahí combina distintos tipos de énfasis debidos al diseño melódico o a la articulación de la frase: en el primer y segundo tiempo en el compás 7, en el tercer y cuarto tiempo del compás 8 y otra vez en el primero del compás 9. Debussy añade al conjunto la indicación expresiva *doux et un peu gauche* para no dejar lugar a dudas. Richard Parks analiza los particulares

II. Aspectos analíticos

procedimientos de acentuación que el compositor utiliza para crear ambigüedades métricas en las tres sonatas de cámara⁸.

Ejemplo 2.1 - Melodía inicial de *Jumbo's Lullaby* (cc. 1-9)

The image displays a musical score for the beginning of 'Jumbo's Lullaby'. It consists of two systems of staves. The first system shows the initial melody in the bass clef, with a treble clef staff above it. Below the melody, there are two staves labeled 'Notas principales de la melodía' and 'Centros armónicos'. The 'Notas principales de la melodía' staff shows the notes Re and Do. The 'Centros armónicos' staff shows the notes Do and Re. The second system shows the melody continuing in the bass clef, with a treble clef staff above it. Below the melody, there are two staves labeled 'Sol' and '(Do) (Sol)'. The 'Sol' staff shows the notes Sol and Do. The '(Do) (Sol)' staff shows the notes Do and Sol.

El juego de ambigüedades de la melodía inicial desemboca en un Sol doblado en el registro agudo, al que se añade el acorde Fa-Sol de 2^a mayor para desplegar un tetracordo de tonos enteros con el motivo de *Do do, l'enfant do* sobre las notas Mi \flat y Re \flat en los cc. 9-14. La estructura métrica contribuye nuevamente a la sensación de inestabilidad con el acorde Fa-Sol en el segundo tiempo de cada compás y el motivo de *Do do* en el primero. En los cc. 15-16 la cabeza del motivo se traslada al registro grave pero prosigue su tendencia descendente a Si \flat y a Sol \flat , atraída por la gravitación de esta

⁸ PARKS, Richard S. «Structure and Performance: Metric and Phrase Ambiguities in the Three Chamber Sonatas». En: *Debussy in Performance*, edición de James R. Briscoe, New Haven y Londres: Yale University Press, 1999, pp. 200-202.

nota como bajo fundamental provisional, que pronto queda anulado al bifurcarse otra vez en el acorde Fa-Sol.

Ejemplo 2.2 – Conexiones entre ámbitos armónicos a partir del intervalo de 2ª mayor en el primer episodio

The musical score for Example 2.2 is presented in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four measures, each representing a different section of the piece:

- (cc. 1-5):** The bass line contains the notes G₂ and F₂.
- (cc. 5-9):** The bass line contains the notes G₂, F₂, and E₂.
- (cc. 10-16):** The bass line contains the notes G₂, F₂, and E₂.
- (cc. 15-18):** The bass line contains the notes G₂, F₂, E₂, and D₂.

Below the staff, a diagram illustrates the interval of a major second (2ª mayor) between G₂ and F₂, and between F₂ and E₂.

El ejemplo 2.2 muestra las relaciones que se establecen a partir del intervalo de 2ª mayor, con las notas comunes entre ámbitos contiguos representadas por cabezas blancas. En los cc. 15-18, la línea descendente del bajo forma el tetracordo Mi_b-Re_b-Si_b-Sol_b, reminisciente de la pentatónica de los cc. 5-9. Estos dos entornos armónicos, aparentemente remotos por la distancia de semitono que los separa, están conectados por el tetracordo de tonos enteros Re_b-Mi_b-Fa-Sol. Es más, la línea descendente del bajo proviene del Re_b-Mi_b y deviene en el Fa-Sol. La 2ª mayor manifiesta la versatilidad que su naturaleza ambigua le confiere a la hora de ubicarse en los ámbitos armónicos más diversos y conectarlos entre sí.

Después de la inestabilidad del primer episodio, el segundo comienza con una especie de acorde arpegiado sobre el que se desarrolla la melodía inicial, que presenta centros armónicos más sólidos pero mantiene un carácter dual en el diseño armónico y en la estructura métrica. El ejemplo 2.3 muestra la oscilación entre Do y Si_b (nuevamente a distancia de 2ª mayor) como centros armónicos del acorde arpegiado. Aunque el Si_b tiene más fuerza, por constituir la nota más grave del conjunto y por contener una mayor coincidencia de armónicos (que incluye al noveno parcial y una aproximación del treceavo), la articulación del arpeggio con *tenuto* en el segundo tiempo y la separación de las voces en cada registro, permite percibir la relación con el centro armónico de Do de forma diferenciada. También por la separación entre las voces, se puede diferenciar el ámbito pentatónico Si_b-Do-Re-Fa-Sol en el acorde arpegiado del ámbito pentatónico Do-Re-Fa-Sol-La en la segunda parte de la melodía en los cc. 24-28,

II. Aspectos analíticos

sin que la relación entre Si \flat y La disipe en modo alguno la sonoridad pentatónica, ya que el Si \flat grave y el La agudo están separados por casi tres octavas de distancia. En el plano métrico se combinan el acento en el segundo tiempo del compás por el *tenuto* del acorde arpegiado y el diseño de la melodía en la voz superior, otro acento en el cuarto tiempo por la atracción de la nota más grave como bajo fundamental y otro acento en el primer tiempo por los acordes de 2^a mayor que se introducen a partir del compás 24 en la voz intermedia. Además, Debussy incluye la indicación *un peu en dehors* en la entrada de la melodía, que favorece aún más la percepción de distintos procesos métricos superpuestos. Asimismo, la indicación del compositor para la interpretación de la pieza resulta significativa: «Enfatiza los acentos "incorrectos"»⁹. El pasaje se percibe como una totalidad que a la vez permite distinguir una multiplicidad de procesos superpuestos en los estratos de cada voz, sus estructuras métricas y sus relaciones armónicas.

Ejemplo 2.3 - Centros armónicos del acorde arpegiado y superposición de entornos pentatónicos (cc. 19-28)

(cc. 19-20) (cc. 21-23)

Do Si \flat Do Si \flat Do Si \flat

⁹ DUMESNIL, Maurice. «Coaching with Debussy». En: *The Piano Teacher*, 5 (1962), pp. 10-13. Extraído de NICHOLS, Roger (ed.). *Debussy Remembered*. London: Faber and Faber, 1992, p. 162.

(cc. 24-28)

Pentatónica con Si \flat
en el registro grave

Pentatónica con La
en el registro agudo

En los cc. 29-32, el motivo de la doble corchea en staccato, asociado a los acordes de 2ª mayor en el primer episodio, aparece sobre un bajo en La \flat que funciona como bajo fundamental de un tetracordo descendente de sonoridad modal. El motivo de la doble corchea evoluciona en los cc. 33-36 mediante la adopción de un ritmo más consistente y la sustitución de los acordes de 2ª por formaciones triádicas. El pedal emprende una oscilación entre La \flat y Si \flat que mantiene las relaciones de 2ª mayor, pero su conexión con las tríadas de la voz superior hace que se pierda la sensación de un centro armónico estable. Al mismo tiempo, la disposición de la voz inferior con la nota más grave con *tenuto* en el cuarto tiempo provoca una nueva disociación con respecto a la métrica de la voz superior. Precisamente en el cuarto tiempo del compás 36 se dispone el acorde que más se ajusta a los armónicos del La \flat pedal, pero a continuación la armonía deriva en la tríada de Mi \sharp disminuido, lo cual provoca una disonancia con el La \flat que sirve para efectuar la transición de los cc. 37-38 al pasaje de tonos enteros en los cc. 39-46. Según los rollos de pianola, Debussy hace la transición con mayor suavidad, intercalando la tríada de Mi \flat menor en el compás 37, antes de derivar en el Mi \sharp disminuido del siguiente compás.

Ejemplo 2.4 - Interpretación de Debussy según los rollos de pianola (cc. 37-38)

35

pp

pp

R:

II. Aspectos analíticos

Aunque el entorno diatónico coincide con el modo de $La\flat$ mixolidio, la sonoridad modal no acaba de concretarse ante la falta de coincidencia entre las tríadas y los armónicos del bajo. La inestabilidad provocada por la ausencia de un centro armónico sólido también proviene de la alternancia entre el ámbito diatónico del pasaje y las disonancias del cuarto tiempo del compás 34 con *marqué* y de los cc. 37-38, de sonoridad octotónica.

Ejemplo 2.5 – Relaciones armónicas al final del segundo episodio (cc. 33-38)

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 33-38. The right hand has a melodic line with a 'marqué' marking in measure 34. The left hand has a bass line with several chords. Annotations include 'Alternancia entre ámbitos' pointing to measures 33-34, 'Centros armónicos' pointing to measures 35-36, 'Diatónico' pointing to measure 33, 'Subconjuntos octatónicos' pointing to measures 34-35, '(Lab)' pointing to measure 35, and '(Oct.)' pointing to measure 36. The second system covers measures 37-38. The right hand has a melodic line with a 'marqué' marking in measure 37. The left hand has a bass line with several chords. Annotations include '(Lab)' pointing to measure 37 and '(Oct.)' pointing to measure 38.

7. Análisis armónico-melódico de *Children's Corner*

Después del pasaje de tonos enteros con la melodía de *Do do* en los cc. 39-46, vuelve el motivo de las corcheas en staccato, en la forma de intervallos de 3ª mayor en descenso cromático sobre un pedal en $\text{Re}\flat$. La armonía alterna entre una sonoridad reminiscente del ámbito de tonos enteros anterior y los centros armónicos de $\text{Sol}\flat$ y $\text{Re}\flat$ en los cc. 47-48 y La en los cc. 49-52.

Ejemplo 2.6 - Relaciones armónicas entre tonos enteros y centros armónicos provisionales (cc. 47-50)

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 47-48) features a right-hand part with a melodic line of eighth notes and a left-hand part with a staccato eighth-note pattern. The second system (measures 49-50) continues the staccato pattern in the right hand. Annotations include 'Alternancia entre ámbitos' and '(Tonos enteros)'. Below the score, specific harmonic centers are identified: 'Pentacordo de tonos enteros', 'Sol \flat y Re \flat como centros armónicos', '(Sol \flat)', '(T.E.)', '(Re \flat)', '(La)', and '(La)'.

En los cc. 53-56, se establece un pedal sobre el intervalo de 3ª $\text{Si}\flat$ - $\text{Re}\flat$ y el motivo de las corcheas en staccato se traslada a la voz grave, donde realiza un descenso cromático ($\text{Sol}\flat$ - Fa - $\text{Fa}\flat$ - $\text{Mi}\flat$) que produce una oscilación entre $\text{Sol}\flat$ y $\text{Mi}\flat$ como centros armónicos. A continuación, la armonía se establece en $\text{Mi}\flat$ hasta la llegada del pasaje de transición de los cc. 59-62, durante el cual todo queda momentáneamente suspendido: el movimiento armónico se detiene sobre un desnudo y estático acorde de 5ª, el motivo de

II. Aspectos analíticos

las corcheas vuelve a su versión condensada del comienzo y el tempo se ralentiza con el **Retenu** de los cc. 61-62.

El suspense sirve de anticipación a una nueva aparición de la melodía inicial en los cc. 63-66, esta vez con el motivo de las corcheas en la voz intermedia y el centro armónico inequívocamente establecido en Si \flat a través de un acorde de 5^a en el bajo. A pesar del efecto diatónico producido por el motivo de las corcheas, una cierta sonoridad pentatónica se mantiene gracias al diseño de la melodía y la ausencia de la 4^a de Si \flat . La segunda parte de la melodía vuelve a combinarse con el acorde arpegiado del segundo episodio, hasta que en los cc. 70-73, el bajo reintroduce el motivo de las corcheas en descenso cromático con el tetracordo pentatónico en la voz superior. La combinación de la sonoridad pentatónica y la cromática prosigue en los cc. 74-77 con el acorde de 2^a mayor Do-Re y una breve prolongación del anterior descenso cromático.

Si en los cc. 47-58, el género cromático servía para conducir las voces (relaciones horizontales) en una contraposición entre ámbitos diatónicos y de tonos enteros (relaciones verticales), en los cc. 70-77, es el género cromático el que sirve de contraste al pentatónico (superposición de relaciones horizontales). Arnold Whittall comenta un caso similar de superposición de planos contrastantes en el ejemplo de *Gigues*:

[...] Debussy no está interesado simplemente en contrastar la escala de tonos enteros con un modo con el cual comparte características comunes (como en *Voiles*), sino en contrastar, como en *L'isle joyeuse*, elementos diatónicos, ya sean de tonos enteros o modales, con elementos cromáticos¹⁰.

De alguna manera, lo que se activa aquí es una dialéctica entre la 2^a mayor y la 2^a menor, en la que el primer intervalo funciona como un subconjunto potencial del género diatónico, el pentatónico y el de tonos enteros. Según Richard Parks, *Jumbo's Lullaby* basa su estructura armónica en materiales diatónicos y de tonos enteros, que a veces integran al género cromático para establecer conexiones entre sí¹¹.

En los cc. 78-81, el acorde de 2^a mayor Do-Re se traslada a Fa-Sol, el bajo completa su descenso hasta Si \flat y una reminiscencia de *Do do* resurge en el registro

¹⁰ WHITTALL, Arnold. «Tonality and the Whole-Tone Scale in the Music of Debussy». En: *Music Review*, Vol. 36 (1975), p. 268.

¹¹ PARKS, Richard. *The Music of Claude Debussy*. Op. cit., pp. 66-77.

agudo con el gesto descendente Mi \flat -Re \flat . La superposición de relaciones de 2^a mayor pertenecientes a entornos aparentemente remotos resulta altamente significativa, puesto que pone de manifiesto la idea de que todos los ámbitos están interconectados desde un principio. La 2^a mayor en Fa-Sol conecta con el ámbito pentatónico y la 2^a mayor Mi \flat -Re \flat conecta con el ámbito de tonos enteros. Ahora ambas aparecen relacionadas con el Si \flat del bajo, lo cual sugiere que todas las conexiones creadas a lo largo de la pieza devienen de una totalidad más general en la que, de algún modo, ya estaban contenidas. De hecho, el análisis basado en las afinidades de las alturas con la serie armónica demuestra que el bajo fundamental establecido en Si \flat tiene a Fa y a Sol como el doceavo y una aproximación del treceavo parcial de su serie, mientras que Mi \flat y Re \flat coinciden con los parciales 21 (o una aproximación del onceavo) y 19 respectivamente. Es decir, que el principio físico armónico revela a todas estas notas como parte de una misma totalidad, según los principios de coincidencia y distribución de los parciales comentados en el capítulo 6.

Ejemplo 2.7 – Relaciones armónicas asociadas a Si \flat como bajo fundamental (cc. 76-81)

The image displays a musical score for piano accompaniment, consisting of six measures. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first measure shows a whole note chord with notes B-flat, D-flat, and F. The second measure shows a whole note chord with notes B-flat, D-flat, and F. The third measure shows a whole note chord with notes B-flat, D-flat, and F. The fourth measure shows a whole note chord with notes B-flat, D-flat, and F. The fifth measure shows a whole note chord with notes B-flat, D-flat, and F. The sixth measure shows a whole note chord with notes B-flat, D-flat, and F. Below the score, there are diagrams of piano fingerings for each measure, with the first measure labeled 'Si \flat '.

La 2^a mayor funciona como una especie de llave maestra que conecta a todos los ámbitos armónicos entre sí. Además de las relaciones comentadas en los dos primeros episodios, en el tercero aparece para dar forma al hexacordo de tonos enteros, cuyo

II. Aspectos analíticos

ámbito se entremezcla con los centros armónicos de Sol \flat , Mi \flat y La en los cc. 47-52. Junto con su aparición como compendio de todas las asociaciones al final de la obra, la 2ª mayor es ubicua en *Jumbo's Lullaby*, ya sea de forma explícita, de forma implícita o como síntesis representativa de todas las conexiones en los compases finales. Su funcionamiento como enlace entre ámbitos diversos revela su capacidad para crear conexiones horizontales o sucesivas, mientras que su funcionamiento en el centro armónico final señala su capacidad para crear conexiones verticales o sintéticas. Por último, su papel como parte integrante de un complejo en el que el ámbito de tonos enteros se entrelaza con otras relaciones armónicas (cc. 47-52), constituye un ejemplo a medio camino entre los dos tipos de conexión anteriores.

La capacidad de la 2ª mayor para crear asociaciones con otros ámbitos, revela el motivo por el cual, como observa Whittall, Debussy ignora la posibilidad de explotar la única transposición de la colección de tonos enteros¹². La 2ª mayor adquiere un gran potencial formal, gracias a su capacidad para asociarse con ámbitos específicos e interrelacionarlos entre sí. En los últimos compases, el gesto Mi \flat -Re \flat del registro agudo se relaciona con el acorde Fa-Sol del registro medio como parte de un mismo tetracordo de tonos enteros, cuya colección completa sería diatónicamente excluyente con respecto al Si \flat grave. Al mismo tiempo, el acorde Do-Re de los cc. 76-77, que deriva en el acorde Fa-Sol de los cc. 78-80 como parte del mismo tetracordo pentatónico, remite a un ámbito diatónicamente excluyente con respecto al Mi \flat -Re \flat . De alguna manera, la proyección de las asociaciones horizontales de la 2ª mayor y la atracción vertical del bajo fundamental, funcionan como dos fuerzas perpendiculares que mantienen un perfecto equilibrio entre unidad y multiplicidad: la equiparación del sueño y la vigilia o tal vez el sueño dentro de un sueño. En el gráfico del ejemplo 2.8, las cabezas blancas muestran la armonía del pasaje, las cabezas negras son una reordenación de cada tetracordo, las notas entre paréntesis (ausentes en el pasaje) son asociaciones implícitas en las armonías de 2ª mayor y las cabezas negras superpuestas y con el nombre de la nota representan alturas pertenecientes a ámbitos diatónicamente excluyentes.

¹² WHITTALL, Arnold. «Tonality and the Whole-Tone Scale in the Music of Debussy». Art. cit., p. 262.

Ejemplo 2.8 - Relaciones implícitas y explícitas en el complejo armónico final de *Jumbo's Lullaby*

En el esquema armónico general de *Jumbo's Lullaby*, Sib se establece como el centro armónico principal, ya que se localiza en los puntos estructurales más relevantes, al comienzo del segundo y el tercer episodio y al final de la pieza. Por otra parte, el análisis por centros armónicos revela la existencia de una estructura armónica basada en una línea descendente vertebrada por relaciones de 2ª mayor. Desde un punto de vista melódico, el impulso descendente aparece en el primer gesto de la melodía pentatónica, en la melodía de *Do do*, en el descenso de la voz inferior al final del primer episodio y en el omnipresente tetracordo de las corcheas en staccato. Desde un punto de vista armónico, con la entrada de la melodía pentatónica se produce una oscilación Do-Re, en el segundo episodio se establece una armonía que oscila entre Sib y Do (cc. 19-28), a continuación el tetracordo descendente aparece en un pasaje centrado en Lab (29-38), $Solb$ se establece en los cc. 53-56 y, después de un breve pasaje en Mib , reaparece el centro armónico de Sib (cc. 63 y siguientes). Las conexiones de esta especie de círculo descendente a través del pentacordo de tonos enteros Re-Do- Sib - Lab - $Solb$, se ven interrumpidas por otras relaciones de 2ª mayor, como el acorde Fa-Sol que atrapa la caída de la voz inferior al final del primer episodio o el pasaje de tonos enteros de los cc. 39-46. El impulso descendente se detiene dos veces en el centro armónico de Sib antes de sucumbir, en los últimos compases, al geotropismo del bajo absoluto¹³, en cuyo campo gravitatorio se proyectan las lejanas relaciones de 2ª mayor que conforman los niveles del laberinto de sueños. En su análisis de *L'isle joyeuse*, Michael Klein habla de un plan armónico similar, que consiste en una serie de modulaciones que completan una escala de tonos enteros ascendente de La a La¹⁴. Por su parte, Annie Yih afirma que

¹³ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*. Op. cit., p. 89.

¹⁴ KLEIN, Michael. «*L'isle joyeuse* as Territorial Assemblage». En: *19th-Century Music*, Vol. 31, 1 (verano de 2007), p. 37.

II. Aspectos analíticos

todos los elementos motivicos del *Cuarteto de cuerda* provienen de un mismo material de referencia octotónico¹⁵.

Ejemplo 2.9 - Esquema armónico general de *Jumbo's Lullaby*

Episodio 1 (cc. 1-18)

Episodio 2 (cc. 19-38)

Episodio 3 (cc. 39-62)

Episodio 4 (cc. 63-81)

The image displays a musical score for 'Jumbo's Lullaby' in bass clef, divided into four episodes. Each episode is accompanied by a diagrammatic representation of its harmonic structure. Episode 1 (measures 1-18) shows a treble clef staff with chords labeled '(T.E.)' and '(Oct.)', and a bass clef staff with notes (Do), (Re), (Do), (Sol). Episode 2 (measures 19-38) shows a treble clef staff with notes (Do), Sib, Lab, (Lab) and a bass clef staff with notes (Do), Sib, Lab. Episode 3 (measures 39-62) shows a treble clef staff with chords labeled '(T.E.)' and a bass clef staff with notes (Sol), (Reb), (La), Mib. Episode 4 (measures 63-81) shows a treble clef staff with chords labeled '(Pentatónica)' and '(Cromática)', and a bass clef staff with notes Sib, (Sib), Sib.

¹⁵ YIH, Annie K. «Analysing Debussy: Tonality, Motivic Sets and the Referential Pitch-Class Specific Collection». En: *Music Analysis*, Vol. 19, 2 (julio de 2000), p. 225.

7.3. *Serenade for the Doll*

El comienzo de *Serenade for the Doll* consiste en un pedal sobre el acorde de Mi 5ª, alrededor del cual se desarrolla un motivo formado por intervalos de 4ª con mordente. La armonía alterna una sonoridad reminiscente del ámbito pentatónico, producida por las superposiciones de 4ª, y una sonoridad diatónica que proviene de las superposiciones de 3ª. Esta sonoridad ambigua es también el resultado de una colección de seis notas, que se debe a la ausencia del cuarto grado en los cc. 3-8 y la ausencia del segundo grado en los cc. 9-13.

Ejemplo 3.1 - Reducción armónica y alternancia de relaciones de 3ª y 4ª al comienzo de *Serenade for the Doll* (cc. 3-13)

The image shows a musical score for 'Serenade for the Doll' in E major (three sharps). It is divided into two sections: measures 3-8 and measures 9-13. The top staff shows the melodic line with mordents. The middle staff shows the harmonic reduction with labels 'Relaciones de 4ª' and 'Rel. de 4ª'. The bottom staff shows the harmonic reduction with labels 'Relaciones de 3ª' and 'Rel. de 3ª'. Below the bottom staff, the notes of the pedal point are listed: Mi, (Sol#), (Do#), Mi, Mi, (Sol#), Mi, (Do#). The notes are grouped into pairs of 4ths and 3rds.

El ejemplo 3.1 muestra la manera en que las relaciones de 4ª se intercalan con las de 3ª alrededor del centro armónico de Mi, con acordes como el que se puede desglosar en una superposición de 4ªs justas en los cc. 3-8 y el que se desglosa en una superposición de dos 4ªs justas y otra aumentada en los cc. 9-13. El motivo de los mordentes, compuesto por superposiciones de 4ª, es el encargado de enfatizar la presencia de estas relaciones sobre el pedal de Mi 5ª.

En los cc. 14-18 el pedal se establece en Si mientras la voz inferior deviene por conducción de voces a un acorde de 4ªs Sol#-Do#-Fa#-Si, cuyas relaciones con su centro armónico son análogas a las de la primera aparición del motivo de los mordentes. A continuación la armonía se afianza en las relaciones triádicas y evoluciona cromáticamente a través de alternancias de acordes como Sol# menor y Do# 7ª, cuyo carácter transitorio impide que se establezcan como centros. Una versión de las superposiciones de 3ª y 4ª alrededor de Mi reaparece en los cc. 30-34, con una tríada de

II. Aspectos analíticos

Mi Mayor con su 6ª y su 7ª mayores en alternancia con el acorde de La Mayor 6ª. La conexión con las 4^{as} está implícita en este último acorde, que se puede desglosar en la superposición Do#-Fa#-Mi-La (a la que solo falta un Si para completar la serie), y explícita en el diseño de la voz superior, que se compone de intervalos de 4ª y sus inversiones. Al mismo tiempo, este doble énfasis de las relaciones de 3ª y de 4ª debilita la sensación de un centro lo suficiente como para reforzar el carácter dual de los acordes de 6ª (superposición de Mi Mayor y Do# menor en Mi Mayor 6ª y de La Mayor y Fa# menor en La Mayor 6ª).

El siguiente pasaje prosigue con las alternancias de acordes por conducción cromática, primero entre Do# menor y Re# 7ª con 9ª menor y después entre Mi Mayor y Fa# 7ª. Este acorde deriva en un regreso al pedal sobre Si 5ª, que evoluciona por conducción cromática entre distintas armonías de 4^{as} y de 3^{as} en los cc. 45-52. A continuación, las construcciones triádicas vuelven a oscilar a través de relaciones cromáticas sin llegar a establecerse como centro, hasta que en los cc. 60-61 un acorde de Do 7ª cadencia en una escala arpegiada sobre Fa menor 7ª. La apariencia funcional de esta cadencia queda difuminada por la ausencia de una 3ª en el acorde de Do 7ª, que aparece después como Mi^b desvelando el carácter modal del nuevo ámbito. La armonía pasa de un acorde a otro hasta que el movimiento se interrumpe de pronto sobre una tríada de Sol menor. El *perpetuum mobile* iniciado al comienzo de la pieza se detiene durante un compás, pero en el siguiente reanuda la marcha con unos acordes de 2ª mayor, cuyo carácter enigmático se define finalmente a través de los acordes de 9ª paralelos de los cc. 69-83.

Pese a la afinidad de estos acordes con la ordenación de parciales de sus correspondientes fundamentales, los rápidos cambios producidos por el movimiento paralelo impiden el asentamiento de un centro estable. Las armonías paralelas desembocan en un pasaje cuya melodía vuelve a enfatizar las relaciones de 4ª, entrelazadas con construcciones triádicas que evolucionan por conducción cromática. El primer acorde del pasaje, en los cc. 84-86, también refuerza la conexión con las construcciones de 4ª, puesto que se puede desglosar en la superposición Sol#-Do#-Fa#-Mi-La, reminiscente de los cc. 30-34. Las conducciones cromáticas recaen en distintos acordes de 7ª hasta asentarse en un Mi Mayor 6ª que oscila con un Do 9ª. Aunque la estabilidad del Mi Mayor es más sólida que la de las anteriores armonías, queda contrarrestada por su enlace cromático con Do 9ª. A partir de este último acorde, se

despliega una escala acústica, con la sonoridad característica de su 4ª aumentada y su 7ª menor, que asciende de un registro a otro intercalada por silencios hasta detenerse en un acorde de Si 7ª.

Ejemplo 3.2 - Centros armónicos provisionales y construcciones de 4ª y 3ª (cc. 83-101)

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '(cc. 83-92)', shows a piano accompaniment with a treble and bass staff. Below it, a grand staff illustrates harmonic relationships, with labels 'Relaciones de 4ª', '(4as)', and '(Rel. crom.)'. The second system, labeled '(cc. 93-101)', continues the piano accompaniment and includes a diagram of a scale with notes Do#, Mi, Do, and 8vb. The diagram shows a sequence of notes: Do# (with a sharp sign), Mi, Do, and 8vb (with a flat sign and an octave symbol). The piano accompaniment in the second system includes some notes with ellipses [...].

Los silencios interrumpen momentáneamente el nuevo *perpetuum mobile*, que se reanuda en el compás 106 para exponer una nueva versión del motivo de los mordentes sobre el pedal de Mi 5ª. Las relaciones de 4ª se desarrollan en círculos hasta fundirse con el pedal antes de llegar al final de la pieza, formado por una cadencia modal que recae sobre el arpeggio ascendente de Mi Mayor. La relación dual de los acordes (superposición de Mi Mayor y Sol# menor) se vuelve explícita en la cadencia modal final: Sol# menor- Mi Mayor.

II. Aspectos analíticos

Como ocurría con los ámbitos pentatónicos y de tonos enteros, conectados a través de relaciones cromáticas o de 2ª mayor en *Jumbo's Lullaby*, las relaciones de 3ª y de 4ª funcionan como los elementos generadores del material armónico en *Serenade for the Doll*. Tanto las construcciones de 4ª como las de 3ª, aparecen siempre fundidas en un mismo complejo armónico, en el que las distintas voces enfatizan cada una de las relaciones simultáneamente o en distintos puntos, a veces conectados por conducciones cromáticas. Los centros armónicos principales están asociados a las relaciones 4ª (aunque dichas relaciones aparecen también en otros puntos), mientras que los restantes pasajes manifiestan un devenir cromático de armonías oscilantes, que impiden el asentamiento definitivo de ningún centro armónico. Allen Forte defiende la existencia de ciertos procesos generadores de armonía en *La fille aux cheveux de lin*, similares a los de *Serenade for the Doll*, que parten de dos series formadas por un ciclo de 3ªs para la creación de conexiones entre construcciones tríadicas y cuatriádicas¹⁶.

El plano rítmico está vertebrado por un *perpetuum mobile* que solo se detiene en dos ocasiones a lo largo de toda la pieza, para cambiar su diseño. El primero está formado por las corcheas en staccato y a contratiempo de los cc. 1-64, el segundo vuelve a las corcheas durante los cc. 66-100, pero las sitúa esta vez en la parte fuerte de cada tiempo, y el tercero consiste en una síntesis de los dos anteriores: un arpeggio de corcheas ligadas sobre la 5ª de Mi en los cc. 106-119. Los pasajes con centros armónicos más estables coinciden con motivos diseñados por relaciones de 4ª, mientras que los episodios de carácter transitorio desarrollan melodías que se contraponen con el *perpetuum mobile* de las corcheas, dando lugar a distintos diseños rítmicos. Por un lado, el encadenamiento de materiales melódicos siempre nuevos y la utilización de armonías oscilantes sin un centro definido, sirven para dar expresión a la improvisada danza de la muñeca. Por otro lado, como ya se comenta en el capítulo 5, el pulso constante de las corcheas en staccato, el motivo recurrente de las 4ªs y el periódico reestablecimiento de los centros armónicos principales en Mi o en Si, proporcionan la cohesión necesaria para contrarrestar el continuo devenir de esta forma lineal.

¹⁶ Ver FORTE, Allen. «Generative Processes in a Debussy Prelude». En: *Musical Humanism and Its Legacy. Essays in Honor of Claude V. Palisca*, edición de Nancy Kovaleff Baker y Barbara Russano Hanning, Pendragon Press, 1992, pp. 471-486.

7. Análisis armónico-melódico de *Children's Corner*

Ejemplo 3.3 - Esquema armónico general de *Serenade for the Doll*

The image displays a musical score for 'Serenade for the Doll', divided into seven episodes. Each episode is represented by a system of two staves (treble and bass clef) with chord diagrams and solfège labels below. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Episodio 1 (cc. 1-13)
 Treble staff: (4as) Mi, (4as) Si
 Bass staff: Mi, Si

Episodio 2 (cc. 14-29)
 Treble staff: (4as) Si, (4as) (Sol#), (4as) (Do#)
 Bass staff: Si, (Sol#), (Do#)

Episodio 3 (cc. 30-42)
 Treble staff: (4as) Mi, (4as) (La/Fa#), (4as) (Do#) (Re#)
 Bass staff: Mi, (Sol#), (La/Fa#), (Do#) (Re#)

Episodio 4 (cc. 43-64)
 Treble staff: (4as) Si, (4as) (Sol#)
 Bass staff: Si, (Sol#)

Episodio 5 (cc. 66-83)
 Treble staff: (4as) (La#), (4as) (Si)
 Bass staff: (La#), (Si)

Episodio 6 (cc. 84-105)
 Treble staff: (4as) Mi, (4as) (Do)
 Bass staff: Mi, (Do)

Episodio 7 (cc. 106-124)
 Treble staff: (4as) Mi
 Bass staff: Mi

7.4. *The Snow is Dancing*

El cuarto número de la suite comienza con el tetracordo ascendente Mi-Fa-Sol-La, presentado a través de una figuración de semicorcheas en staccato, cuyo diseño textural va a constituir un elemento formal fundamental en la pieza. El tetracordo produce una sonoridad modal ambigua en lo referente a su relación con un centro armónico determinado, hasta el establecimiento de Re como bajo fundamental en los cc. 7-10. En el ejemplo 4.1 se puede apreciar el proceso, con el piano de los cc. 1-10 escrito en un solo pentagrama para facilitar la visualización de las relaciones armónicas. La relación con La como posible bajo implícito es muy débil en los dos primeros compases, por el carácter abierto del conjunto de cuatro notas y su disposición como escala ascendente con La como la nota más aguda. En el tercer compás, la aparición del Si \flat sobre el tetracordo sugiere una débil conexión con esta nota como bajo implícito¹⁷, pero este conjunto simétrico produce una sonoridad ambigua por la relación de tritono entre Si \flat y Mi al comienzo del tetracordo y por la conexión con La como otro bajo implícito posible, a distancia de semitono de Si \flat . En el cuarto compás el Si \flat asciende a Do creando una ambivalencia entre Fa y La como posibles bajos implícitos y, en el sexto compás, la aparición de Do \sharp en combinación con el tetracordo provoca una conexión más consistente con La como bajo implícito, puesto que ahora contiene más armónicos de su serie y no ha de disputar su papel con otros bajos posibles. Sin embargo, el centro definitivo se establece con la aparición de Re, asentado sobre un bajo explícito y con las notas del entorno dispuestas en posición fundamental durante los cc. 7-10. En este fragmento se añaden todas las notas que faltaban para formar un ámbito diatónico completo de sonoridad eólica.

¹⁷ Como dice Jankélévitch, el Si \flat , «dulcemente marcado por la mano derecha, ilumina un débil resplandor en el paisaje nevado de *The Snow is Dancing*». Ver JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*. Op. cit., p. 67.

Ejemplo 4.1 - Relaciones armónicas al comienzo de *The Snow is Dancing* (cc. 1-10)

The musical score consists of three systems. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part includes harmonic analysis below the bass staff, showing chord diagrams and implied bass notes in parentheses. The first system shows chords (La), (La), and (La/Sib). The second system shows (La/Fa) and (La/Sib). The third system shows (La) and Re, with a measure range of (cc. 7-10) indicated above the vocal line.

Los cc. 11-13 prosiguen con una sonoridad ambivalente, que se debate entre la relación con La como bajo implícito, la relación ambigua de la tríada aumentada Do \sharp -Fa-La, que apunta indistintamente a Do \sharp o a Fa, y el Si \flat como otro bajo implícito posible. El fragmento deriva en un pasaje en el que unos acordes de tríada se agregan a la textura de semicorcheas en los cc. 14-21. A la tríada de Sol \flat Mayor se une el Mi \flat y el Fa de las semicorcheas, de lo que resulta una amalgama en la que se superponen Sol \flat Mayor, Si \flat menor y Mi \flat menor. A continuación, sobre la tríada de Mi \flat menor se superponen Sol \flat Mayor y Do \flat Mayor y, en los cc. 16 y 18, se establece la tríada de Do \flat Mayor, con Mi \flat menor y La \flat menor superpuestos, como el centro armónico más estable

II. Aspectos analíticos

del pasaje. En los cc. 20-21, el anterior centro armónico se transforma en el acorde de La \flat 9^a por medio de un becuadro en Do para efectuar la transición al siguiente pasaje: una melodía al estilo de las canciones infantiles, desarrollada en las voces superior e inferior de los cc. 22-29, que completa un hexacordo de tonos enteros con la textura de las semicorcheas.

En los cc. 30-31, el elemento textural se pone de relieve con el diseño en Re del comienzo, para disgregarse en dos voces diferenciadas durante los cc. 32-33, como transición a la variante que se establece en torno al pentacordo modal Do-Re-Mi \flat -Fa-Sol en el siguiente pasaje. Sobre este pentacordo aparece una nueva melodía, atresillada y con tendencia descendente, que produce una sonoridad dórica en combinación con el elemento textural, aunque al mismo tiempo evoluciona con independencia del mismo, como se deduce del Mi \sharp del compás 36. El conjunto provoca una oscilación entre la armonía de Do modal, la de Si \flat Mayor y una armonía de tríadas disminuidas alrededor del mismo Si \flat (Si \flat -Re \flat -Mi \sharp y Sol-Si \flat -Re \flat). El fragmento deriva en un acorde de Sol \flat 7^a mientras el elemento textural se transforma en una especie de trino de semicorcheas Si \flat -Do, al que se superpone una nueva melodía en el registro grave de los cc. 40-43. Esta melodía también traza su diseño de forma libre e independiente, conjugando subconjuntos de sonoridad octotónica, cromática y modal, que establecen distintas relaciones con el elemento textural de la voz superior. Allen Forte comenta el procedimiento de combinar subconjuntos octotónicos con otros géneros y también el procedimiento de embellecimiento cromático de la colección octotónica en su estudio sobre la presencia de la escala en la obra de Debussy¹⁸.

¹⁸ FORTE, Allen. «Debussy and the Octatonic». En: *Music Analysis*, Vol. 10, 1-2 (1991), pp. 141 y 144.

7. Análisis armónico-melódico de *Children's Corner*

Ejemplo 4.2 - Relaciones armónicas en torno a las nuevas melodías (cc. 34-43)

The musical score is presented in three systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) and a piano part. The first system shows a melody with triplets and a piano accompaniment with chords labeled 'Do'. The second system shows a melody with triplets and a piano accompaniment with chords labeled '(Triada disminuida)', '(Tr. dism.)', and '(Sib)'. The third system shows a melody with a trill and a piano accompaniment with chords labeled 'Solb'.

II. Aspectos analíticos

Musical score for piano, measures 44-48. The score is in bass clef with a key signature of one flat. It features a complex texture with multiple voices. The upper voice has a melodic line with a descending chromatic scale. The lower voice has a bass line with chromatic movement. The piano accompaniment includes chords with annotations: (Oct.), (Rel. crom.), and (Tr. dism.).

Musical score for piano, measures 49-52. The score is in bass clef with a key signature of one flat. It features a complex texture with multiple voices. The upper voice has a melodic line with a descending chromatic scale. The lower voice has a bass line with chromatic movement. The piano accompaniment includes chords with annotations: (Oct.) and Solb.

Una nueva progresión armónica sirve de base a la reaparición de la melodía descendente atresillada en los cc. 44-48. Su diseño modal discurre otra vez con independencia de las demás voces, como se observa al contraponer el La^{\flat} y el Sol^{\flat} de la progresión armónica con el La^{\natural} y el Sol^{\natural} de la voz superior en el compás 44, y todavía más al contrastar el Mi^{\flat} del bajo con el descenso $\text{Fa}-\text{Mi}^{\natural}-\text{Re}$ de la melodía en los cc. 47-48. La inestabilidad de esta superposición de líneas con creciente autonomía deriva en un breve fragmento centrado en Mi^{\flat} , que se reafirma en la armonía con un acorde de 7^a y en el elemento textural en forma de nota repetida.

Después de esta sucesión de pasajes de armonías transitorias e inestables, las semicorcheas en staccato entretrejen sus dos voces en el diseño cromático de los cc. 53-56, que derivan a continuación en el motivo inicial, nuevamente fundido en una sola voz y asentado en Re . En el plano métrico, el carácter inestable de los anteriores pasajes se manifiesta a través de los dos compases en 2/4, que sirven para interrumpir la

evolución del motivo en curso mediante la interposición de otro nuevo¹⁹ (transición del compás 48 al 49 y del compás 52 al 53), mientras el elemento textural prosigue su marcha de movimiento perpetuo. Si bien el lenguaje de Debussy se caracteriza por no atenerse a las estructuras métricas convencionales y por desarrollar sus ideas musicales más allá del límite virtual de la barra de compás, el cambio del signo de compás es un recurso relativamente poco frecuente en su escritura (este es el único ejemplo de la suite). Habitualmente, el mantenimiento de un mismo signo de compás suele servir como referencia para equilibrar fragmentos métricamente más libres con fragmentos más ajustados a la estructura del compás. En este caso, el primer compás en 2/4 está compensado por el segundo, de manera que afecta muy levemente a la continuidad del compás principal en 4/4.

Ejemplo 4.3 - Cambio a 2/4 en *The Snow is Dancing* (cc. 48 y 52)

The image displays three systems of musical notation for 'The Snow is Dancing'. The first system, starting at measure 46, is marked 'au Mouvt' and shows a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern and a melody with triplets. The second system, starting at measure 49, shows a change to 2/4 time, with a forte (sf) dynamic and a melody featuring accents and slurs. The third system, starting at measure 52, continues in 2/4 time, with a piano (p) dynamic and a melody marked 'più p'.

¹⁹ Como se comenta en el capítulo 5, Richard Parks describe el solapamiento como un procedimiento habitual en la estructuración de las frases de Debussy. Ver PARKS, Richard S. «Structure and Performance: Metric and Phrase Ambiguities in the Three Chamber Sonatas». En: *Debussy in Performance*, edición de James R. Briscoe, New Haven y Londres: Yale University Press, 1999, p. 195.

II. Aspectos analíticos

Una progresión descendente de acordes de 7ª paralelos, seguidos por una oscilación entre un tetracordo de tonos enteros y un acorde de La 7ª, da paso al establecimiento de Sol♭ 5ª en los cc. 68-69. Sobre este centro provisional reaparece la melodía de los cc. 40-43, cuya tendencia ascendente continúa esta vez su impulso para derivar en el fragmento final. En la voz superior, el elemento textural intercala la oscilación La-Si♭ con la oscilación La-Si♯ en el registro más agudo. Mientras tanto, el tetracordo inicial reaparece en la voz inferior sobre un Re pedal, que se establece como el centro armónico definitivo. La oscilación del registro agudo produce una fluctuación en la sonoridad modal del conjunto y una tensión ascendente que se libera en el ascenso arpegiado del acorde de Re 5ª final.

En el esquema armónico general se distingue a Sol♭ como el centro armónico más destacado después de Re. A pesar de su aparente lejanía, al final de la pieza se establece una conexión directa entre los dos centros. De alguna manera, el plan armónico parece consistir en una superposición de planos contrastantes: el entorno diatónico con variantes modales en torno a Re y el entorno dispuesto en Sol♭, asociado a la colección octotónica y al género cromático. Ambos entornos se solapan en los pasajes inestables de los cc. 34-48. Como observa Allen Forte, el uso de subconjuntos integrantes de la colección octotónica tiene interés en el lenguaje armónico de Debussy por su gran capacidad para crear relaciones con otros ámbitos²⁰. Sin embargo, aunque el uso de subconjuntos es habitual en el compositor, la colección octotónica rara vez aparece en su versión completa durante esta época, a diferencia, por ejemplo, de la escala de tonos enteros, que puede aparecer primero en forma de tetracordo y más adelante en su hexacordo completo, como ocurre en *Jumbo's Lullaby*. Según Mark McFarland, el empleo de la octotónica cambia en Debussy a partir de 1911²¹. Allen Forte refuerza esta idea al observar, por ejemplo, que en sus últimas obras son característicos los pasajes en los que se circula a través de las tres colecciones octotónicas²².

Junto con el plano armónico, el elemento textural juega un papel fundamental en el plan formal de la pieza, al funcionar como un *perpetuum mobile* en continua transformación que se vuelve volátil en ciertos puntos estructuralmente relevantes

²⁰ FORTE, Allen. «Debussy and the Octatonic». Art. cit., pp. 132-133.

²¹ MCFARLAND, Mark. «Debussy and Stravinsky: Another Look into Their Musical Relationship». En: *Cahiers Debussy*, 24 (2000), p. 93.

²² FORTE, Allen. «Debussy and the Octatonic». Art. cit., pp. 143-144.

7. Análisis armónico-melódico de *Children's Corner*

(cuando se disgrega en dos voces y cuando se vuelve a fundir en una) y que nunca se detiene, salvo por el breve lapsus del compás 68, justo antes de finalizar la pieza.

Ejemplo 4.4 - Esquema armónico general de *The Snow is Dancing*

Episodio 1 (cc. 1-10) **Episodio 2** (cc. 11-21)

(La) (La/Sib) (La/Fa) (La) Re (La)

(Tr. aum.)

Episodio 3 (cc. 22-33) **Episodio 4** (cc. 34-56)

(Tr. dism.) (T.E.)

(Sib) (Do♭) (Lab/Mib) (Lab) Re Do

Episodio 5 (cc. 57-74)

(Tr. dism.) (Oct.) (Crom.) 8va

(Sib) Sol♭ (Mib) Re Sol♭ Re

II. Aspectos analíticos

7.5. *The Little Shepherd*

Como señala Louis Laloy, en 1907 se da el regreso de la melodía sin acompañamiento, con *Et la lune descend sur le temple qui fut* y *The Little Shepherd*²³. También *Jumbo's Lullaby* comienza con una melodía sin acompañamiento, pero en este caso, además, va a constituir un elemento recurrente. Dicho elemento resulta estructuralmente relevante, por su aparición al comienzo de cada episodio, y formalmente relevante, por su participación en procesos de expansión del registro y de concreción de la armonía. La melodía presenta las características propias del arabesco: un diseño cuyo contorno evoluciona libremente y sugiere relaciones armónicas abiertas, mediante la acentuación del intervalo de tritono o la discordancia entre las notas enfatizadas y los posibles bajos implícitos. Como observa Goubault, esta pieza «evoca a la vez la flauta del *Fauno*, *La fille aux cheveux de lin* y el motivo danzante de *L'isle joyeuse*²⁴.

Ejemplo 5.1 - Melodía inicial de *The Little Shepherd* (cc. 1-4)

The image shows a musical score for the beginning of 'The Little Shepherd'. It consists of four staves. The top staff is the melody in G major, 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody is marked with a slur and a triplet of eighth notes. The second staff, labeled 'Notas principales de la melodía', shows the main notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C3

por el impulso transitorio del descenso cromático de 3^{as} en el que se inserta. La melodía se repite después sobre una armonía que oscila entre Si disminuido y La Mayor en el séptimo compás. Esta alternancia de acordes reproduce la sonoridad modal característica de la combinación entre una tríada mayor y otra menor a distancia de 4^a, análoga a la del Mi menor-Si Mayor, causada en este caso por la presencia de un Fa \natural en el entorno de La Mayor. Sin embargo, en el octavo compás el Fa es sustituido por un Mi \sharp que asciende a Fa \sharp e interrumpe la anterior sonoridad modal, mientras la segunda aparición de la melodía desemboca en la cadencia perfecta II-V-I de los cc. 9-11.

La aparición de una cadencia perfecta en una pieza cuyos elementos se ajustan totalmente a la estética de Debussy resulta desconcertante, y tanto más si se tiene en cuenta la armonía de la que proviene tal cadencia. Como ocurría en el caso de *Doctor Gradus ad Parnassum*, el compositor concilia ciertos aspectos del lenguaje tonal funcional con otros completamente ajenos a través de una concepción armónica más amplia. Por otro lado, en *The Little Shepherd*, la cadencia presenta el bajo arpegiado al estilo schenkeriano que se resistía a aparecer en los ejemplos del primer número de la suite. No obstante, sería un error hablar de la existencia de una estructura fundamental, cuando ésta solo se puede aplicar a los últimos compases del episodio. Por el contrario, el plan armónico muestra una gradual definición de posibles centros armónicos hasta el inequívoco establecimiento de La como bajo fundamental y el carácter unitario del conjunto invita a considerarlo dentro de los parámetros de la armonía modal; después de todo, este tipo de cadencia era ya característica de la polifonía pretonal. La diferencia más importante con respecto al lenguaje tonal es que no se percibe una direccionalidad específica y predeterminada: la cadencia aparece de improviso, como surgida del arabesco melódico, cuya libre evolución gravita hacia La como podría haber gravitado hacia cualquier otro centro armónico.

II. Aspectos analíticos

Ejemplo 5.2 – Análisis schenkeriano de la cadencia perfecta (cc. 8-11)

La Mayor:

I II V I

El siguiente episodio empieza con una nueva melodía sin acompañamiento, cuyo diseño sugiere a Do# como bajo implícito provisional, a pesar de que la nota más enfatizada es Sol#. El acompañamiento reaparece en el c. 15 con una armonía que oscila alrededor de la tríada de Fa# menor y deriva en la cadencia perfecta de los cc. 16-18, esta vez sobre Mi Mayor y con una progresión IV-V-I. Aunque el ámbito armónico se mantiene en el entorno de Mi Mayor durante todo el episodio, el carácter abierto de la parte sin acompañamiento, que sugiere una débil conexión con Do# mientras la melodía enfatiza Sol#, y la posterior oscilación alrededor de Fa#, apunta a una consideración análoga a la del primer episodio: sonoridad modal sin una direccionalidad marcada y una gradual definición del centro armónico.

Ejemplo 5.3 - Relaciones armónicas del segundo episodio (cc. 12-15)

The image shows a musical score for Example 5.3, titled 'Relaciones armónicas del segundo episodio (cc. 12-15)'. It is in G major (one sharp) and consists of two systems. The first system, 'Notas principales de la melodía', shows a melodic line with triplets and a bass line with a single note (Sol#). The second system, 'Relaciones armónicas', shows chord progressions with labels: (Do#), (Do#-Sol#), (Do#), (Si), (Fa#), (Si), (Fa#), (Si). The chords are represented by vertical lines and circles, indicating their structure and voicing.

En la melodía sin acompañamiento del tercer episodio se enfatiza Sol# y Re en un entorno de sonoridad octotónica y sin conexión con ningún bajo fundamental por el carácter inestable de la relación de tritono que se da entre las dos notas principales. A continuación, la melodía con carácter de danza reaparece sobre una armonía que remite nuevamente a la relación entre una tríada mayor y otra menor a distancia de 4^a, Do# Mayor y Fa# menor en el compás 21. El motivo de la semicorchea con puntillo se repite después sobre una armonización de 3^{as} descendentes que desemboca en una alternancia entre las tríadas de La# menor y Re# Mayor. Esta combinación de acordes replantea las relaciones entre tríadas a distancia de 4^a, ya que esta vez la primera es menor y la segunda mayor. La sonoridad suspendida de esta relación deriva en una reexposición de los cc. 7-11, cuya cadencia en La Mayor sirve para poner fin a la pieza.

El esquema armónico general muestra a La y a Mi como los centros armónicos principales, definidos al final de los dos primeros episodios. En el caso del tercer episodio, la gradual definición de un centro armónico queda suspendida en la oscilación entre tríadas a distancia de 4^a y es retomada por el cuarto episodio, que establece su bajo fundamental en La nuevamente. Los enlaces entre episodios están separados por un silencio de blanca, después de los acordes perfectos que se extienden en su disposición fundamental por todo el registro del piano y antes de la aparición de cada nueva melodía sin acompañamiento. Debussy unifica contrarios, el todo y la nada, de los acordes con su amplio despliegue de armónicos al silencio, de una armonía plena y explícita a una línea monódica y ambigua. Los opuestos quedan así conectados, ya que la melodía sin acompañamiento evoluciona libremente hasta derivar en un centro armónico estable,

II. Aspectos analíticos

tendencia paradigmática del geotropismo, y de este mismo centro armónico surge una nueva línea de arabescos. De manera que el todo y la nada, la plenitud sonora y el silencio quedan vinculados en una dualidad que al mismo tiempo diferencia y unifica sus dos proposiciones. Como ocurría con las otras piezas de la suite, dos elementos que parecían remotos se revelan como parte de una misma totalidad.

En contraposición con la función expresiva de los acordes de la blancura y el misterio «mayor», Jankélévitch reflexiona también sobre el silencio y sus potencias dialécticas: «El silencio es el alfa y la omega [...]. Pero no es solamente el antes y el después [...]. Hay todo un silencio intra-musical que baña la obra de Debussy [...] la presencia del Nada-Todo en el corazón mismo de la música»²⁵. Como observa el autor, para escuchar el silencio, cuya presencia juega un papel esencial también en *Jumbo's Lullaby* (c. 18) y *Serenade for the Doll* (c. 65), «hace falta un oído sobrenatural para percibir la inframúsica y la ultramúsica [...] Debussy introduce mil matices diferenciales que se escalonan entre lo audible y lo inaudible»²⁶.

Ejemplo 5.4 - Esquema armónico general de *The Little Shepherd*

Episodio 1 (cc. 1-11)

(Tritono) (Tr. dism.) (Oct.) (Dism.) (Rel. crom.)

(Re/Sol) (Sol) (Mi) (Si) (La) (Mi)

Episodio 2 (cc. 12-18) **Episodio 3** (cc. 19-26) **Episodio 4** (cc. 27-31)

(Do#) (Fa#) (Si) (Mi) (Fa#) (Do#) (La#) (Re#) (La) (Mi)

²⁵ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*. Op. cit., p. 131.

²⁶ *Ibid.*, p. 132.

7.6. *Golliwogg's Cake walk*

Como se comenta en el capítulo 5, *Golliwogg's Cake walk* contiene algunas características propias del estilo tradicional, que resultan extrañas al lenguaje de Debussy, en lo concerniente a su estructura y sus elementos formales. Además de presentar una estructura tripartita ABA, con una repetición prácticamente idéntica de una sección completa, la sección A está compuesta por dos elementos temáticos cuya estructura interna se corresponde también con la dictada por las convenciones tradicionales: un tema A en $Mi\flat$ configurado por la fórmula abab', en la que cada par presenta una relación de antecedente-consecuente, ajustada a la cuadratura de cuatro compases, y con el segundo consecuente pensado como una modulación al tema B en Sib , configurado por la fórmula abac.

Ejemplo 6.1 – Estructura del material melódico en la sección A (cc. 10-40)

Tema A

a (antecedente) b (consecuente)

a (antecedente) b' (consecuente)

Tema B

a (antecedente) b (consecuente)

a (antecedente) c (material introducción)

Es curioso observar que, ni las alusiones explícitas a Wagner en la sección B, ni las alusiones más sutiles a Clementi en *Doctor Gradus ad Parnassum*, hacen que Debussy se aparte lo más mínimo de su estética habitual; por el contrario, la clave de la ironía está precisamente en integrar las alusiones en su propio estilo y manifestar así el

II. Aspectos analíticos

contraste entre lenguajes dispares. Sin embargo, a la hora de crear un pasaje conforme a los parámetros del estilo *cake walk*, como también ocurre con *The Little Nigar* o con algunos fragmentos de *La Boîte à joujoux*, el compositor sí realiza ciertas concesiones. En el primer caso adapta una estética ajena a la suya propia y en el segundo adapta su estética a otra ajena. Así y todo, el diseño de la sección A no se adapta a las convenciones en todos los aspectos. A pesar de que hay indicios de elementos propios del sistema tonal, como una relación Mi \flat -Si \flat análoga a la de tónica y dominante, la armonía del pasaje se revela como modal. El tema A se desarrolla sobre un pedal de Mi \flat Mayor, al que se superpone un Fa disminuido con 7^a (el acorde de Tristán), a partir del cual se crea una alternancia entre Do \flat y Do \natural que produce una mixtura modal en los cc. 10-15. Después se introduce la inesperada armonía de Sol \flat Mayor, que culmina con la modulación a Si \flat de los cc. 22-25. Este es el único fragmento que utiliza una relación de dominante y solo al final de una progresión ya de por sí poco convencional, que conecta a Mi \flat Mayor con Sol \flat Mayor, deriva cromáticamente en Fa 7^a y resuelve finalmente en Si \flat . En los restantes casos, la expectativa de una relación de dominante queda sustituida por alternativas modales como la que se da en el Sol menor de los cc. 4 y 40 y en el Do menor de los cc. 16-17.

También es importante señalar que, aunque el material melódico de la sección A se corresponde con la definición de tema, por cuanto se compone de una concatenación de partes perfectamente separadas, Debussy nunca las utiliza para un posterior desarrollo. Por el contrario, lo que hace es recuperar elementos de la sección A para superponerlos, intercalarlos y fusionarlos con el material de la sección B. Estos procedimientos ya característicos de su estética sirven también para realizar el enlace entre la sección B y la reexposición de A, a partir de la gradual reaparición del motivo rítmico-melódico del *cake walk*.

Como se puede observar en el ejemplo 6.1, la última parte del tema B queda interrumpida antes de completar su cuadratura en el compás 40 y el impulso de avance queda suspendido con una breve figura que se repite entre silencios sobre el acorde de Mi \flat Mayor, hasta que el bajo efectúa un diseño ascendente y desemboca en la sección B, sobre una tríada de Sol \flat Mayor. En los cc. 47-60 se despliega un ritmo de marcha sobre un bajo escrito al estilo de una tuba²⁷, en el que los acentos de cada paso se

²⁷ Howat observa este parecido. Ver HOWAT, Roy (Ed.). *Œuvres Complètes, Série I, Vol. 2: Images (1894 – dédiées à Y. Lerolle), Pour le piano, Children's Corner*. París: Éditions Durand, 1998, p. XXI. Sin embargo, el propio Debussy asocia el pasaje al sonido de un trombón. Ver DUMESNIL, Maurice.

intercalan con las corcheas en staccato y con mordente de la voz superior. El conjunto se mantiene siempre en Sol \flat Mayor, salvo por el breve desvío a la primera inversión de Fa Mayor de los cc. 48, 50, 56 y 58, que el compositor conecta mediante relaciones cromáticas. A continuación, con la indicación *avec une grande émotion*, hace su entrada el tema de Tristán con las mismas alturas (enarmonizadas) que aparecen al comienzo del drama wagneriano. El contrapunto cromático de la primera aparición del tema va a parar a un acorde de Re \flat 9^a sin su 3^a y con el bajo en la 5^a, seguido del motivo de las corcheas con mordente, que reaparece ahora sobre el acorde de Tristán²⁸. La segunda aparición del tema deriva en un Sol \flat Mayor con 6^a que proporciona una resolución a las armonías suspendidas del acorde de Re \flat 9^a o al de Fa disminuido con 7^a, a la manera de una progresión dominante-tónica aunque con la interposición del contrapunto cromático en torno a Fa Mayor.

Ejemplo 6.2 - Relaciones armónicas en torno al tema de Tristán (cc. 61-68)

≡
 (Fa)
 (Re \flat)

«Coaching with Debussy». En: *The Piano Teacher*, 5 (1962), pp. 10-13. Extraído de NICHOLS, Roger (ed.). *Debussy Remembered*. Op. cit., p. 162. En la plantilla de la versión orquestal no se incluye ninguno de los dos instrumentos.

²⁸ Las implicaciones armónicas de este acorde y sus relaciones con el centro armónico de Mi \flat en la primera sección y el de Sol \flat en la segunda, aparecen comentadas en el amplio estudio analítico de José María García Laborda sobre la tipología del acorde de Tristán. Ver GARCÍA LABORDA, José María. «Una nueva tipología del acorde *Tristán* en A. Bruckner». En: *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, XVI, 1 (2000), p. 48.

II. Aspectos analíticos

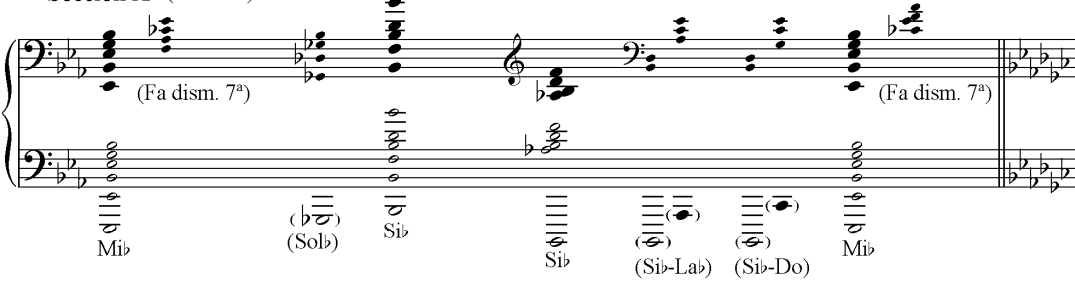
The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bass staff contains a bass line. The second system has a treble and bass staff. The treble staff contains a single note labeled '(Fa)'. The bass staff contains a bass line. Below the second system, there are harmonic symbols: (Solb/Mib) and 8^2_1.

El mismo proceso se repite después de un fragmento formado por una fusión del tema de Tristán y el motivo rítmico del cake walk. Pero esta vez, la reaparición del tema wagneriano se superpone a la 5ª de Sol \flat antes de evolucionar al acorde de Re \flat en los cc. 73-75. La fusión del tema de Tristán y el cake walk vuelve a continuación para emprender un gradual resurgimiento de la melodía inicial y completar la transición a la reexposición de la sección A.

El esquema armónico general muestra las relaciones que se establecen entre Mi \flat , una de las tonalidades predilectas de Wagner (símbolo del Rin en *Das Rheingold*), y el acorde de Tristán, que aparece ya en el cake walk de la sección A. En la primera sección se anticipa también la conexión con el Sol \flat que da comienzo a la sección B. En esta sección, Sol \flat establece una conexión con Fa Mayor en segunda inversión (avance a la aparición de la 6ª ascendente La \sharp -Fa del tema de Tristán), que en los cc. 73-74 se superpone directamente a Sol \flat 5ª en la evolución del contrapunto cromático. De tal manera que el plan armónico revela también el íntimo e irónico vínculo que relaciona al cake walk de Golliwogg con el drama wagneriano.

Ejemplo 6.3 - Esquema armónico general de *Golliwogg's Cake walk*

Sección A (cc. 1-46)



(Fa dism. 7ª)

Mi♭ (Sol♭) Sib Sib (Sib-La♭) (Sib-Do) Mi♭


Sección B (cc. 47-89)



(Fa crom.) (Fa dism. 7ª) (Fa crom.)

Sol♭ (Fa) (Re♭) (Sol♭/Mi♭)

Sección A (cc. 90-128)



(Fa dism. 7ª)

Mi♭ (Sol♭) Sib Sib (Sib-La♭) (Sib-Fa) Mi♭

Capítulo 8

Análisis formal de procesos de disociación y síntesis en *Children's Corner*

En el capítulo 5 se tratan los aspectos generales de la estructura de la suite; es decir, las divisiones principales de cada pieza y los elementos que contienen. En este capítulo se abordan los procesos formales que intervienen en la actividad de tales elementos, sus interrelaciones y su implicación en la creación de puntos estructurales relevantes. La metodología utilizada consiste en el análisis de procesos formales de disociación y síntesis, por lo que, antes de dar comienzo a los análisis específicos de cada pieza, se comentan las cuestiones relacionadas con este tipo de procesos en los planteamientos formales de Debussy, a fin de justificar el método y exponer su funcionamiento. Después del análisis formal de la suite, se discute la presencia de relaciones proporcionales, basadas en la sección áurea o en la serie de Fibonacci, en las divisiones estructurales. Este punto está aparte porque se vale de una herramienta de análisis específica para el estudio de este tipo de relaciones.

En líneas generales, se podría decir que la forma en Debussy está caracterizada por la ausencia de una pauta predeterminada, que se pueda establecer como una constante entre sus distintas obras. William Austin llama la atención sobre los comentarios premonitorios del propio compositor, de una fecha tan temprana como 1886, con respecto a su proyecto *Diane au bois*: «Quizás he acometido un trabajo que está más allá de mis capacidades. Ya que no existen precedentes, encuentro que estoy

II. Aspectos analíticos

obligado a inventar nuevas formas»¹. Como observa Boulez, para Debussy, « la forma nunca está *dada*»². Por el contrario, surge del impulso creador contenido en cada idea musical y, por lo tanto, da lugar a una configuración exclusiva en cada obra. Según Claude Abrenavel, «[Debussy] nunca tuvo la intención de instituir un sistema organizado de forma lógica en un sentido fijado, ya que para él cada trabajo posee un sistema teórico exclusivo y una estructura particular»³. Para Gisèle Brelet, la estética siempre procede de la obra, nunca la precede: no pueden dictarse preceptos ni prescripciones para la creación artística, ésta viene de su propia experiencia viva⁴.

Así y todo, vista más de cerca, la forma en Debussy presenta ciertos procedimientos recurrentes, que constituyen las marcas distintivas de su lenguaje musical. Un ejemplo es la utilización de repeticiones inmediatas del material formal. Arthur Wenk describe este procedimiento como sigue: «En lugar de desplegar una larga línea melódica, Debussy frecuentemente repite grupos de uno o dos compases. A menudo repite un compás después de la intervención de otro compás para formar el patrón a b a c»⁵. El mismo procedimiento se puede considerar desde un punto de vista armónico, como se sugiere en la siguiente observación de Allen Forte:

Incluso en la música de su primer periodo encontramos un rasgo formal de gran parte de la música de su último periodo: los cambios armónicos forman grupos de tres compases, con el tercer compás en cada caso sirviendo como el primero del siguiente grupo⁶.

Con respecto al uso de este tipo de duplicaciones inmediatas, resultan interesantes los comentarios de Arvo Somer, quien considera que «la función formal de tal duplicación

¹ AUSTIN, William W. *Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky*. Londres: J. M. Dent & Sons, 1966, p. 4. Para profundizar en las cuestiones relacionadas con esta obra de la primera etapa del compositor, ver BRISCOE, James R. «"To Invent New Forms": Debussy's *Diane au bois*». En: *Musical Quarterly*, Vol. 74, 1 (1990), pp. 131-169.

² BOULEZ, Pierre. *Stocktakings from an Apprenticeship*. Edición de Paule Thévenin y traducción de Stephen Walsh, Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 22.

³ ABRANAVAL, Claude. «Symbolism and Performance». En: *Debussy in Performance*, edición de James R. Briscoe, New Haven y Londres: Yale University Press, 1999, p. 33

⁴ En la diferenciación que hace la autora entre compositores psicológicos y formalistas, los primeros asociados a la expresión y los segundos a la forma como motor del proceso creativo, Debussy tendría que incluirse en el primer grupo. Sin embargo, hay que tener en cuenta lo que Brelet denomina como el condicionamiento del compositor psicológico; esto es, que existe un formalismo inmanente a la creación musical. BRELET, Gisèle. *Estética y creación musical*. Traducción y prólogo de Leopoldo Hurtado, Buenos Aires: Librería Hachette S.A., 1957, pp. 11-12 y 16-18.

⁵ WENK, Arthur B. *Claude Debussy and the Poets*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1976, p. 144.

⁶ FORTE, Allen. «Debussy and the Octatonic». En: *Music Analysis*, Vol. 10, 1-2 (1991), p. 135.

8. Análisis formal de procesos de disociación y síntesis en *Children's Corner*

no debería escucharse de forma aislada, sino en el contexto de una presentación frasística; junto con una consecuente, posible función de continuación»⁷. Para hablar de la música de *Les parfums de la nuit*, Boulez describe «una manera inédita de "crear" el desarrollo, de hacer evolucionar la sonoridad orquestal, por el refinamiento de las transiciones; en esta música, aunque los temas reaparezcan, no se vuelve nunca atrás»⁸. Roger Smalley compara el estilo de Debussy con el de Messiaen y sugiere que ambos compositores conciben las formas de gran envergadura a través de una acumulación de pequeñas unidades, que no se relacionan según una lógica formal de fondo, sino por el hecho de estar generadas a partir del mismo proceso de pensamiento musical⁹.

Esta tendencia a crear una especie de continuidad formal ininterrumpida, que para Jankélévitch consiste en una suerte de multiplicación, más que en un desarrollo discursivo¹⁰, está relacionada con el rechazo hacia los procedimientos propios del antiguo sinfonismo. Raoul Bardac describe el proceso creativo del compositor: «Debussy componía despacio, forzándose, como me solía decir, a erradicar cualquier desarrollo parasitario y reemplazarlo por una línea musical que reflejara la naturaleza de sus ideas [...]»¹¹. En su última declaración pública, el compositor escribió: «Redescubramos nuestra libertad, nuestras formas [...] No nos ahogemos más escribiendo sinfonías, para las que tenemos que tensar nuestros músculos sin resultados muy apreciables»¹². Esta tendencia estética conecta con la diferenciación que hace Brelet entre tema y melodía, ya comentada en el capítulo 6, según la cual el tema construye el desarrollo y la melodía lo engendra espontáneamente¹³. En efecto, la melodía de Debussy se inserta en un *continuum* que, de alguna manera, impide una separación precisa y exacta de sus componentes, lo cual revela su naturaleza opuesta a la del tema. A partir del método de análisis de Mark McFarland, se advierte, por

⁷ SOMER, Arvo. «Musical Syntax in the Sonatas of Debussy: Phrase Structure and Formal Function». En: *Music Theory Spectrum*, Vol. 27, 1 (2005), pp. 70-72.

⁸ BOULEZ, Pierre. *Puntos de referencia*. Traducción de Eduardo J. Prieto, Barcelona: Gedisa, 2001, p. 306.

⁹ SMALLEY, Roger. «Portrait of Debussy. 8: Debussy and Messiaen». En: *The Musical Times*, traducción de Stephen Walsh, Vol. 109, 1.500, (1968), p. 129.

¹⁰ Ver JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière, 1949, p. 44.

¹¹ BARDAC, Raoul. «Dans l'intimité de Claude Debussy». En: *Terres Latines*, 4/3 (marzo de 1936), pp. 72-74. Extraído de NICHOLS, Roger (ed.). *Debussy Remembered*. London: Faber and Faber, 1992, p. 197.

¹² DEBUSSY, Claude. *Pour la musique française: douze causeries*. París: Georges Crès, 1917, p. vi. Citado en HART, Brian. «The Symphony in Debussy's World». En: *Debussy and His World*, edición de Jane F. Fulcher, Princeton y Oxford: Princeton University Press, 2001, p. 191.

¹³ BRELET, Gisèle. *Estética y creación musical*. Op. cit., p. 116.

II. Aspectos analíticos

ejemplo, que cada fragmento de una línea melódica presenta armonías distintivas, pero no inequívocas, ya que forman parte de un mismo gesto musical¹⁴.

La nueva concepción formal del compositor constituye una importante contribución al avance del lenguaje musical de la modernidad. Según Roger Smalley, «Debussy fue el primer compositor (antecediendo por supuesto a las obras tempranas de Webern y al periodo atonal de Schoenberg) en usar un concepto de forma morfológica»¹⁵. Asimismo, Jann Passler observa que muchos compositores consideran a *Jeux* como la fuente de sus propias obras en *forma momento*, tal y como la define Stockhausen¹⁶. Sin embargo, más allá de su continuidad, en la forma de Debussy existen también otro tipo de relaciones más sutiles, que se dan entre materiales no adyacentes, como advierte Michael L. Friedmann en su análisis de *Ondine*¹⁷.

8.1. El método de análisis de procesos de disociación y síntesis

Richard Parks considera a todos los parámetros musicales como creadores de forma y señala que la discontinuidad tiene lugar en ciertos parámetros mientras que en los demás se preserva la continuidad¹⁸. Más adelante, el autor llama la atención sobre la paradoja de la unidad dentro de la variedad en el aspecto cinético de la forma¹⁹. Ortega y Gasset describe la reivindicación de una atención hacia los parámetros que hasta entonces se habían considerado secundarios, como un rasgo característico del arte nuevo: «El procedimiento consiste sencillamente en hacer protagonistas del drama vital los barrios bajos de la atención, lo que de ordinario desatendemos»²⁰. En concordancia con tal observación, Jann Passler sugiere que, en *Jeux*, Debussy utiliza motivos breves «para

¹⁴ Ver MCFARLAND, Mark. «Debussy: The Origins of a Method». En: *Journal of Music Theory*, Vol. 48, 2, (2004), p. 309.

¹⁵ SMALLEY, Roger. «Portrait of Debussy. 8: Debussy and Messiaen». Art. cit., p. 131.

¹⁶ STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, (Colonia, 1963). Ver PASSLER, Jann: «Debussy, "Jeux": Playing with Time and Form». En: *19th-Century Music*, Vol. 6, 1, (1982), p. 68, nota al pie.

¹⁷ FRIEDMANN, Michael L. «Approaching Debussy's "Ondine"». En: *Cahiers Debussy*, 6 (1982), p. 22.

¹⁸ Parks enumera los siguientes parámetros: métrica, tempo, actividad de ataques sucesivos, densidad sonora, materiales de alturas temáticos y armónicos, color instrumental, registro e intensidad. Ver PARKS, Richard S. *The Music of Claude Debussy*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1989, p. 204.

¹⁹ En contraste con el aspecto morfológico de la forma, el aspecto cinético apunta directamente al cambio inherente a la temporalidad de la música, a la vez que crea vínculos de unión entre las partes, dando lugar a una unidad dentro de la variedad. *Ibid.*, p. 232.

²⁰ ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza editorial, 2009, p. 39.

8. Análisis formal de procesos de disociación y síntesis en *Children's Corner*

derivar el interés desde el nivel melódico hacia el movimiento de segmentos musicales más amplios»²¹. También el elemento irónico, tratado en el capítulo 4 como uno de los rasgos característicos de la estética de la suite, que Domingo Hernández Sánchez describe como una entidad que no se siente cómoda en ninguna limitación, coincide con la tendencia a la dispersión de la atención y la cohabitación de la discontinuidad y la continuidad en distintos estratos superpuestos: «Y, por ello, únicamente un lenguaje paradójico, alusivo, metafórico, contradictorio, podrá ofrecer a nuestra mirada toda la pluralidad de enigmas y secretos que se encuentran en las cosas, en especial las obras de arte»²².

Mark McFarland hace referencia al trabajo de Edward T. Cone acerca de procesos formales de estratificación, entrelazado y síntesis en la música de Stravinsky, basados en la discontinuidad como principio formal, y defiende la existencia de estos mismos procesos en la música de Debussy, como demuestra su análisis de *Ondine*²³. Precisamente, el método utilizado en este capítulo para analizar los procesos formales de la suite, está pensado para revelar las distintas fórmulas de disociación que determinan las relaciones entre distintos estratos y entre eventos de un mismo estrato.

La contraparte de los procesos formales de disociación son los procesos formales de síntesis, que tienen lugar a través de distintos tipos de unificación de materiales dispares. En el ejemplo de *Ondine* ya se observa un primer tipo de síntesis, más implícita, en la disposición del material por estratos, ya que, como señala McFarland, a pesar de la brevedad con que se presentan, cada estrato mantiene la cohesión al conectarse con los demás en un todo coherente²⁴. Otro tipo de síntesis más explícita es la que se observa en *Brouillards*: «El aspecto más extraordinario de este preludio es la unificación de las armonías diatónicas y cromáticas sin nunca perder de vista ninguno de estos elementos individuales»²⁵. En conformidad con el planteamiento inicial del capítulo 6, McFarland critica algunos análisis previos por aislar los elementos tonales de los elementos postonales, como ocurre en el caso de Schnebel o Parks, que favorecen los materiales cromáticos por encima de los diatónicos, o en el caso de Roland Nadeau,

²¹ PASSLER, Jann: «Debussy, "Jeux": Playing with Time and Form». Art. cit., p. 61.

²² HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo: *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, p. 72.

²³ MCFARLAND, Mark. «Debussy: The Origins of a Method». Art. cit., pp. 295 y 308.

²⁴ *Ibid.*, pp. 310-313.

²⁵ *Ibid.*, p. 315.

II. Aspectos analíticos

que enfatiza los aspectos tonales²⁶. Un problema de este tipo de perspectivas analíticas es precisamente que no permiten detectar relaciones sintéticas entre elementos formales.

Parks propone otro método de análisis que se centra más en el transcurso del *movimiento*, surgido de una concatenación de eventos musicales diversos, que en la morfología de la forma musical, y parte de una diferenciación entre elementos que se despliegan de manera independiente y elementos que se despliegan en conjunción con otras estructuras dinámicas²⁷. El autor observa que la eficacia del método radica en su capacidad para revelar paralelismos entre niveles estructurales «en el mejor estilo schenkeriano»²⁸.

Pero los procesos formales de tipo sintético no consisten únicamente en la unificación de materiales o niveles independientes. También se encuentran, ya diluidos, en elementos que, aunque se pueden reconocer inmediatamente como unidades formales, poseen una naturaleza compleja, en tanto se corresponden con varios parámetros al mismo tiempo. Jarocinski observa que los temas de *La terrasse des audiences du clair de lune* no se pueden describir como melódicos, sino más bien como «complejos sonoros autónomos», con una significación puramente sonora²⁹. En los comentarios de Dolly Bardac acerca de los hábitos compositivos de Debussy, se sugiere la idea de que la armonía ya estaba contenida en el origen de sus ideas musicales:

En los días buenos, andaba a lo largo de un camino del jardín y anotaba sus ideas en un pequeño cuaderno de cuero rojo que nunca abandonaba su bolsillo. No trabajaba la armonía en el piano cuando tocaba una pieza; ya estaba terminada³⁰.

En su estudio sobre los manuscritos orquestales del compositor, Marie Rolf concluye que Debussy tenía una idea muy firme del fundamento armónico de una obra:

²⁶ McFarland se refiere a PARKS, Richard. «Pitch Organization in Debussy: Unordered Sets in Brouillards». En: *Music Theory Spectrum*, 2 (1980), pp. 119-34; SCHNEBEL, Dieter. «Brouillards—Tendencies in Debussy». En: *Die Reihe*, 6 (1964), pp. 33-39 y NADEAU, Roland. «Brouillards: A Tonal Music». En: *Cahiers Debussy*, 4-5 (1980-1981), pp. 38-50. Ver MCFARLAND, Mark. «Debussy: The Origins of a Method». Art. cit., p. 316.

²⁷ Los elementos analizados en el método de Parks son: duración de unidades formales, materiales armónicos, repeticiones, duración entre puntos de ataque sucesivos, registro y ubicación, contorno melódico, instrumentación, densidad textural y texturas complejas formadas por ostinatos. Ver PARKS, Richard. «Music's Inner Dance: Form, Pacing and Complexity in Debussy's Music». En: *The Cambridge Companion to Debussy*. Edición de Simon Trezise, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 197-231.

²⁸ *Ibid.*, p. 246.

²⁹ JAROCINSKI, Stefan. *Debussy: Impressionism and Symbolism*. Eulenburg, 1976, p. 145.

³⁰ BARDAC, Dolly. «Memories of Debussy and his circle». En: *Recorded Sound*, 50/51 (1973), pp. 158-161. Extraído de NICHOLS, Roger (ed.). *Debussy Remembered*. Op. cit., p. 199.

8. Análisis formal de procesos de disociación y síntesis en *Children's Corner*

[...] si las armonías no se anotaban en los manuscritos era solo porque estaban implícitas de manera obvia en la línea del bajo o porque estaba trabajando rápido y no quería tomarse el tiempo de escribirlas. En cualquier caso, eran una parte consistente de la concepción original del trabajo³¹.

El mismo Debussy confirma la idea en una carta a su alumna Gerard de Romilly: «Una idea musical contiene su propia armonía (o al menos, eso me parece); de lo contrario, la armonía no es más que una cosa parasitaria y desacertada»³².

El carácter constitutivo de cada elemento envuelto en una idea musical unificada, hace que el ornamento, uno de los atributos del concepto de arabesco, deje de ser suplementario. Como observa Leon Botstein: «La supuesta oposición y contraste entre diversas categorías compositivas (por ejemplo, forma y ornamento, línea y color) se reconcilian a través de la integración de formas amplias y detalles»³³. Parks proporciona un ejemplo de este fenómeno al indicar que, en el caso de *Pour les arpèges composés*, «una reducción que elimine la figuración de la obra, la despoja virtualmente de todo su significado»³⁴. Por eso Jankélévitch dice que cambiando una simple nota, se sustituye una totalidad por otra³⁵.

Una unidad formal compleja aunque unificada en un todo orgánico, es lo que Edson Zamprónha define como *gesto* musical, cuya esencia deviene precisamente del hecho de que la significación musical está unida de forma no arbitraria a la materia sonora; de manera que, si la materia cambia, su significación cambia con ella³⁶. El autor señala que, con la introducción del gesto, se opera un cambio en el discurso musical, según el cual lo que antes era accesorio, ahora se convierte en el foco³⁷. De acuerdo con este concepto, Arvo Somer describe las ideas musicales básicas de las últimas sonatas

³¹ ROLF, Marie: «Orchestral Manuscripts of Claude Debussy: 1892-1905». En: *The Musical Quarterly*, Vol. 70, 4 (1984), p. 563.

³² ROMILLY, Gerard de. «Debussy professeur, par une de ses élèves (1898-1908)». En: *Cahiers Debussy*, 2 (1978), p. 9.

³³ BOTSTEIN, Leon. «Beyond the Illusions of Realism: Painting and Debussy's Break with Tradition». En: *Debussy and His World*. Op. cit., p. 158.

³⁴ PARKS, Richard S. *The Music of Claude Debussy*. Op. cit., p. 276.

³⁵ JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *La música y lo inefable*. Traducción de Rosa Rius y Ramón Andrés, Barcelona: Alpha Decay, 2005, p. 166.

³⁶ ZAMPRONHA, Edson. «Gesture in Contemporary Music. On the Edge Between Sound Materiality and Signification». En: *Revista Transcultural de Música*, 9 (2005), p. 4. <http://www.sibetrans.com/trans/al81/gesture-in-contemporary-music-on-the-edge-between-sound-materiality-and-signification>

³⁷ Aunque Zamprónha habla más bien de tendencias posteriores a la segunda mitad del siglo XX, Debussy se puede identificar como uno de los orígenes de esta nueva concepción formal. *Ibid.*, p. 11.

II. Aspectos analíticos

de Debussy como compactas y altamente concentradas³⁸. Es por esto que cada detalle es importante y que la ubicación de cada signo en la partitura es de una extrema y pianística importancia, como ocurre, por ejemplo, con el idiomático signo del arpeggio³⁹.

Huelga decir que la dualidad está ya implícita en la mera idea de síntesis, puesto que supone la unificación de una multiplicidad. En cierto modo, la música es ya en sí misma unidad y variedad, puesto que cuando se materializa es una, pero mientras se percibe, se vuelve inaprensible e imposible de delimitar. Según Gisèle Brelet, «lo sucesivo y lo simultáneo tienen para el espíritu un parentesco profundo, porque éste sintetiza a uno en el instante para pensarlo, así como analiza el otro desplegándolo en el devenir»⁴⁰.

El método de análisis de procesos formales de disociación y síntesis se vale de una herramienta de representación gráfica que muestra cada proceso en distintos segmentos. Todos los gráficos incluyen un segmento para los centros armónicos, otro para las dinámicas y otro para el tempo. El segmento armónico identifica a cada fragmento en función de las cuatro categorías generales que distingue el análisis por centros armónicos: estables, ambiguos, polivalentes e inestables. Además de los tres segmentos fijos, cada pieza incluye otros segmentos destinados a reflejar cada proceso formalmente relevante. Aquellos segmentos en los que intervienen procesos de disociación y síntesis, están duplicados en dos partes asociadas a materiales formalmente interrelacionados o a un mismo material que aparece unas veces unificado y otras disociado. Los segmentos están divididos horizontalmente por compases, pero solo incluyen los números de aquellos compases en los que se da un cambio formal relevante. Todos los segmentos se disponen en paralelo, a fin de reflejar las diversas relaciones que tienen lugar entre los distintos procesos formales de cada estrato.

³⁸ SOMER, Arvo. «Musical Syntax in the Sonatas of Debussy: Phrase Structure and Formal Function». Art. cit., p. 91.

³⁹ Ver HOWAT, Roy. «Debussy's Piano Music: Sources and Performance». En: *Debussy Studies*, edición de Richard Langham Smith, Cambridge University Press, 1997, p. 99.

⁴⁰ BRELET, Gisèle. *Estética y creación musical*. Op. cit., p. 143.

8.2. *Doctor Gradus ad Parnassum*

En el gráfico analítico de *Doctor Gradus ad Parnassum*, a los tres segmentos fijos se añade un cuarto segmento doble, que refleja las relaciones texturales de la pieza mediante la distinción de materiales arpegiados y materiales melódicos (ver fig. 1). En la parte inferior del doble segmento, se observa la evolución del diseño arpegiado inicial en sus distintas variantes (diferenciadas por distintos tonos de gris), y en la parte superior, se aprecian las melodías que se desprenden levemente del arpegio para formar una voz independiente.

El gráfico analítico revela a los cc. 13-21, como un pasaje con características formales únicas en la pieza, por su particular diseño textural que sintetiza armonía y melodía en un mismo gesto indivisible. Este pasaje se encuentra justo a continuación de la interrupción agógica que precede al *crescendo* del arpegio ascendente sobre Mi Mayor en los cc. 11-12, lo cual refuerza la consolidación del c. 13 como un punto formalmente relevante.

Más adelante, en el c. 33 comienza el pasaje de los bajos pedales, que se extiende hasta el c. 44 con una sensación de expansión agógica del tempo producida por la variante aumentada del arpegio original, después del **Retenu** del c. 32. El gráfico muestra que, incluso con la reexposición de los cc. 45-54 **a Tempo** y sin expansiones agógicas, la contención del pasaje anterior se mantiene, de alguna manera, a través de las dinámicas en **pp** que difieren de su primera aparición en **p** (cc. 1-6). Dicha contención estalla en los cc. 55-56 con un *crescendo* análogo al de los cc. 11-12, ahora sobre una tríada aumentada, que desemboca finalmente en el pasaje culminante en **f** y **En animant peu à peu** de los cc. 57-66, **Très animé** en los cc. 67-72 y **ff** en los acordes finales de los cc. 73-76. El gráfico analítico revela de esta manera la importancia formal de los cc. 13, 33 y 57, así como la relación de contraste entre la interrupción y la culminación de los cc. 13 y 57, pronunciada por el efecto del pasaje que da comienzo en el c. 33.

En su estudio sobre la técnica del *rubato* en la música pianística de Debussy, Sarah Martin comenta las implicaciones formales de las fluctuaciones de tempo en la interpretación del compositor de *Doctor Gradus ad Parnassum*, tal y como la recogen los rollos de pianola:

II. Aspectos analíticos

Para resumir, Debussy mantiene el tempo promedio con algunas desviaciones menores hasta el comienzo de la sección central de la obra en el compás 33, donde se ralentiza considerablemente. A continuación vuelve por un momento al tempo promedio con la reexposición del material inicial en el compás 45, y después acelera a lo largo de la sección final de la pieza antes de ralentizar la marcha otra vez a un tempo cercano al promedio al final de la coda⁴¹.

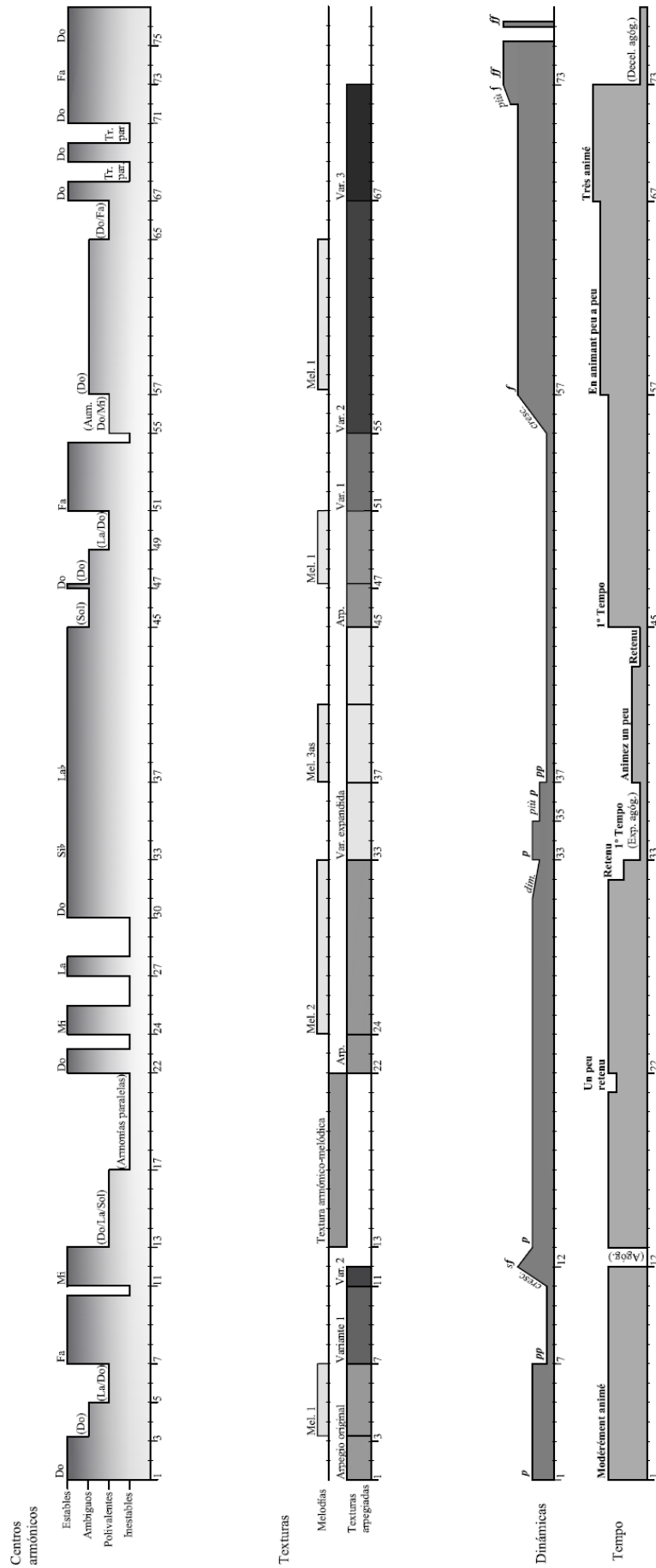
Las fluctuaciones de tempo observadas en la interpretación de Debussy sirven para reforzar la relevancia formal de este parámetro en conjunción con otros elementos como las dinámicas o el diseño de las texturas. Como observa la autora, «la pieza va sobre las divagaciones de la imaginación dentro del marco aparentemente estricto de los ejercicios para teclado de Czerny»⁴². Esta libertad dentro de un marco estricto, relacionada en este caso con la función formal del tempo, recuerda a las palabras del compositor con respecto a la estética de Bach: «[...] y a pesar del hecho de que el Gran Maestro siempre impuso una rigurosa disciplina sobre la belleza, la imbuyó con la riqueza de una libre fantasía tan ilimitada que todavía hoy nos asombra»⁴³.

⁴¹ El tempo promedio referido es de $\text{♩} = 46$. MARTIN, Sarah. «The Case of Compensating Rubato». En: *Journal of the Royal Music Association*, Vol. 127, 1 (2002), pp. 114-115.

⁴² Como ya se ha comentado, los ejercicios parodiados son los de Muzio Clementi, no los de Carl Czerny. *Ibid.*, p. 117.

⁴³ DEBUSSY, Claude. *Debussy on Music: the Complete Writings of Debussy*. Edición y traducción de Richard Langham Smith, London: Secker and Warburg y New York: Alfred Knopf, 1977, p. 27.

Figura 1 - Gráfico analítico de *Doctor Gradus ad Parnassum*



II. Aspectos analíticos

8.3. *Jumbo's Lullaby*

El segundo número de la suite presenta, con diferencia, el diseño formal más rico y diverso de la serie. Además de los tres segmentos fijos, el gráfico analítico muestra otros tres segmentos dobles más: un segmento doble asociado a relaciones entre ámbitos armónicos, otro segmento doble asociado a diversos procesos morfológicos que se extienden a lo largo de la pieza y un último segmento doble asociado a diseños métricos unificados y disociados (ver fig. 2).

El segmento doble asociado a relaciones entre ámbitos armónicos, muestra distintos grados de síntesis entre materiales: la superposición de entornos pentatónicos en un todo unificado de los cc. 24-28, la yuxtaposición de materiales modales y octotónicos de los cc. 33-38, el entrecruzamiento entre entornos diatónicos y de tonos enteros, conectados a su vez mediante relaciones cromáticas en los cc. 47-48, la superposición del ámbito pentatónico y el cromático en los cc. 70-77 y, por último, la superposición de materiales reminiscentes de ámbitos pentatónicos y de tonos enteros, unificados por la atracción gravitatoria del *Sib* grave, en lo que probablemente constituye el ejemplo de síntesis armónica más complejo de la suite.

El segmento doble asociado a la métrica de la pieza, refleja los distintos patrones que devienen de las acentuaciones de cada material. En la parte inferior se muestran los patrones unificados y en la parte superior los disociados, ya sea por yuxtaposición o por superposición. La exposición de la frase pentatónica inicial plantea una yuxtaposición de acentuaciones irregulares en los cc. 1-9, mientras que la melodía de *Do do, l'enfant do* en los cc. 9-16 y el tetracordo descendente de los cc. 33-38 presentan una superposición de patrones métricos en dos estratos diferentes. El elemento de disociación alcanza su punto álgido en el arpeggio de 2^{as} mayores con la frase pentatónica de los cc. 25-28 y 67-69, en los que se superponen tres estratos con patrones métricos independientes. La ambigüedad métrica de los patrones disociados en dos estratos, coincide con la inestabilidad del entorno de tonos enteros (a la que se suma un sutil contrapunto del nivel dinámico) y con el entrecruzamiento de entornos modales y octotónicos respectivamente. Por su parte, los patrones métricos disociados en tres estratos coinciden con las armonías formadas por la superposición de entornos pentatónicos diferenciados.

8. Análisis formal de procesos de disociación y síntesis en *Children's Corner*

La presentación de las distintas frases están caracterizadas por el uso ocasional de procedimientos como el del solapamiento (cc. 56-57), ya comentados en el capítulo 5, que sirven para aportar flexibilidad a los elementos formales. Richard Parks define el resultado como «una superficie musical predominantemente regular, para la cual las frases de cuatro compases son la norma, que sin embargo se vuelve flexible e impredecible con el libre uso de la extensión, el truncamiento y la elisión»⁴⁴. El final de la primera parte de la frase pentatónica queda suspendido, por ejemplo, para introducir el gesto de la doble corchea en los cc. 4-5, antes de proseguir con la segunda parte en los cc. 5-10. El mismo gesto se entremezcla también con la versión grave de *Do do* en los cc. 15-16.

Pero con independencia de las relaciones entre materiales que se establecen a partir de estos procedimientos, hay dos elementos cuya actividad se rige por procesos formales diferenciados. El segmento doble asociado a procesos morfológicos refleja la actividad de la frase pentatónica y la melodía de *Do do* en la parte superior y la actividad del motivo de la doble corchea y los tetracordos descendentes en la parte inferior. La frase pentatónica sigue un diseño en forma de arco que consiste en la presentación de la misma en distintos registros: la primera en el registro grave (cc. 1-10), la segunda en el registro medio (cc. 21-28) y la tercera en el registro agudo en su primera mitad y en el registro medio en la segunda (cc. 63-66 y 66-69). El material de la parte inferior del segmento sigue un proceso morfológico de transformación, también en forma de arco, que parte del gesto de la doble corchea en staccato sobre acordes de 2ª mayor (cc. 4-5, 9-10, 15-16 y 18), incorpora la doble corchea sobre acordes de 2ª mayor a un tetracordo modal descendente (cc. 29-32), se sintetiza en un tetracordo descendente formado por tríadas con dobles corcheas (cc. 33-36) y alcanza su diseño completo en el tetracordo cromático descendente de los cc. 47-48 y 54-58 (ver ej. 1). El diseño se reduce provisionalmente al gesto de la doble corchea en staccato inicial de los cc. 59-62, esta vez en Sib, y vuelve a presentar su diseño completo en el tetracordo modal descendente de los cc. 63-66 y en el tetracordo cromático descendente de los cc. 70-73, para desintegrarse, finalmente, en la prolongación del descenso cromático de los cc. 74-77. La doble corchea en staccato constituye un ejemplo representativo del concepto de gesto musical comentado más arriba, cuyo interés formal reside en su capacidad para

⁴⁴ PARKS, Richard S. *The Music of Claude Debussy*. Op. cit., p. 211.

II. Aspectos analíticos

vincularse o incluso integrarse con otros elementos como el tetracordo descendente, sin perder su identidad.

Ejemplo 1 - Transformación del gesto de la doble corchea en el diseño final con el tetracordo descendente

The image displays two musical staves in bass clef with a 2/2 time signature. The top staff illustrates the transformation process: it begins with a 'Doble corchea' (double eighth note) motif, followed by another 'Doble corchea' motif, then a 'Tetracordo descendente' (descending tetrachord) motif, and finally a 'Síntesis de elementos' (synthesis of elements) motif. The bottom staff shows the 'Diseño final' (final design), which is a continuous sequence of eighth notes, representing the culmination of the transformation process.

En su análisis de *L'isle joyeuse*, Michael Klein sugiere que el poder de un clímax se puede medir en función de tres factores: el lugar que ocupa en la pieza la primera presentación del material que se utilizará más adelante en el clímax, el lugar que ocupa el clímax y la tonalidad asociada al material en su apoteosis⁴⁵. Por otro lado, Parks observa en la música de Debussy un procedimiento formal recurrente que consiste en el uso de tendencias cíclicas de expansión y comprensión⁴⁶. El gráfico analítico muestra como la tendencia de expansión-comprensión del proceso de transformación morfológica de la doble corchea, alcanza su punto álgido al presentar su diseño final en su única aparición en un entorno modal diatónico en los cc. 63-66 (las restantes apariciones del diseño final están asociadas a un entorno cromático). A su vez, el arco de la melodía pentatónica alcanza su punto álgido al instalarse en el registro agudo también en los cc. 63-66. Si se compara la actividad de los distintos segmentos, este pasaje es único por la ausencia de ambigüedades métricas o armónicas, afianzado en el centro armónico de Si \flat , el más estable de toda la pieza, sin otros bajos que disputen su poder de atracción y sin elementos disociados. Este planteamiento formal concuerda con la perspectiva analítica de David Lewin, que, como describe Arnold Whittall, se enfoca en «"redes transformacionales", que tratan el material musical como una mezcla de componentes motívicos y armónicos en un contexto de evolución lógica más que de

⁴⁵ KLEIN, Michael. «*L'isle joyeuse* as Territorial Assemblage». En: *19th-Century Music*, Vol. 31, 1 (verano de 2007), p. 38.

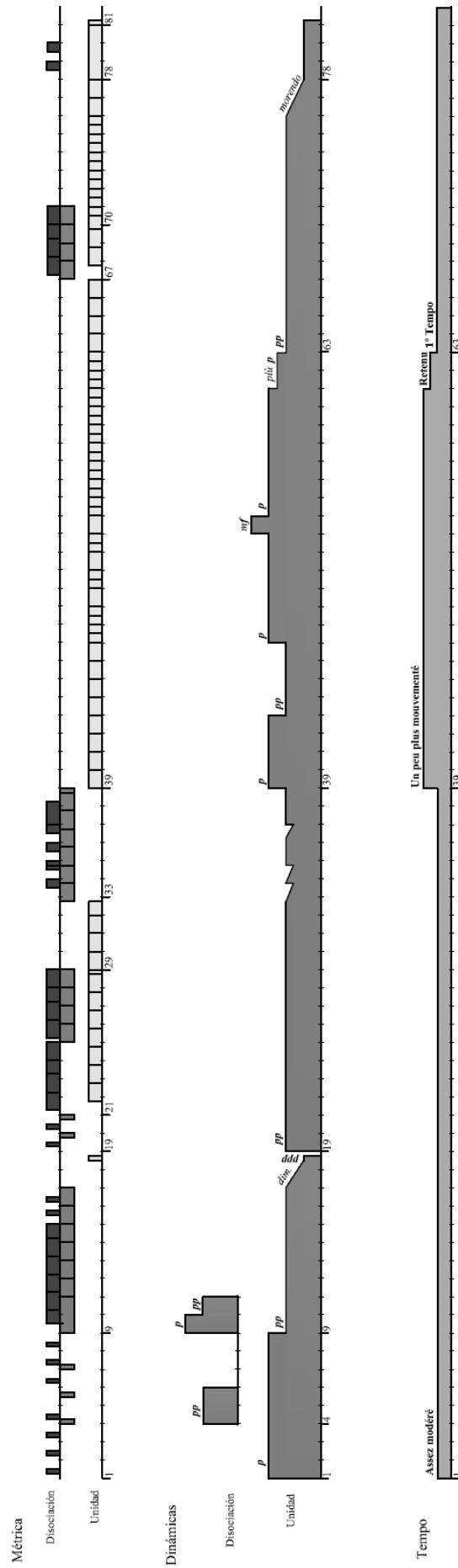
⁴⁶ PARKS, Richard S. *The Music of Claude Debussy*. Op. cit., pp. 235-238.

8. Análisis formal de procesos de disociación y síntesis en *Children's Corner*

jerarquía estratificada»⁴⁷. Este fenómeno muestra que las tendencias de disociación entre distintos estratos o parámetros o en el seno de un mismo estrato o parámetro, y la evolución independiente de cada estrato y de cada elemento formal, convive con las tendencias sintéticas que se ejemplifican en la enorme confluencia de factores que convierte al pasaje de los cc. 63-66 en el culmen formal de la pieza. Cada parámetro sigue una evolución propia y diferenciada a la vez que se interrelaciona con los demás a través de procesos formales en los que ciertas tendencias divergentes coexisten con otras tendencias convergentes.

⁴⁷ LEWIN, David. *Musical Form and Transformation. 4 Analytic Essays*. New Haven: Yale University Press, 1993, pp. 97-159. Citado en WHITALL, Arnold. «Debussy Now». En: *The Cambridge Companion to Debussy*. Op. cit., p. 280.

Figura 2 (continuación) - Gráfico analítico de *Jumbo's Lullaby*



II. Aspectos analíticos

8.4. *Serenade for the Doll*

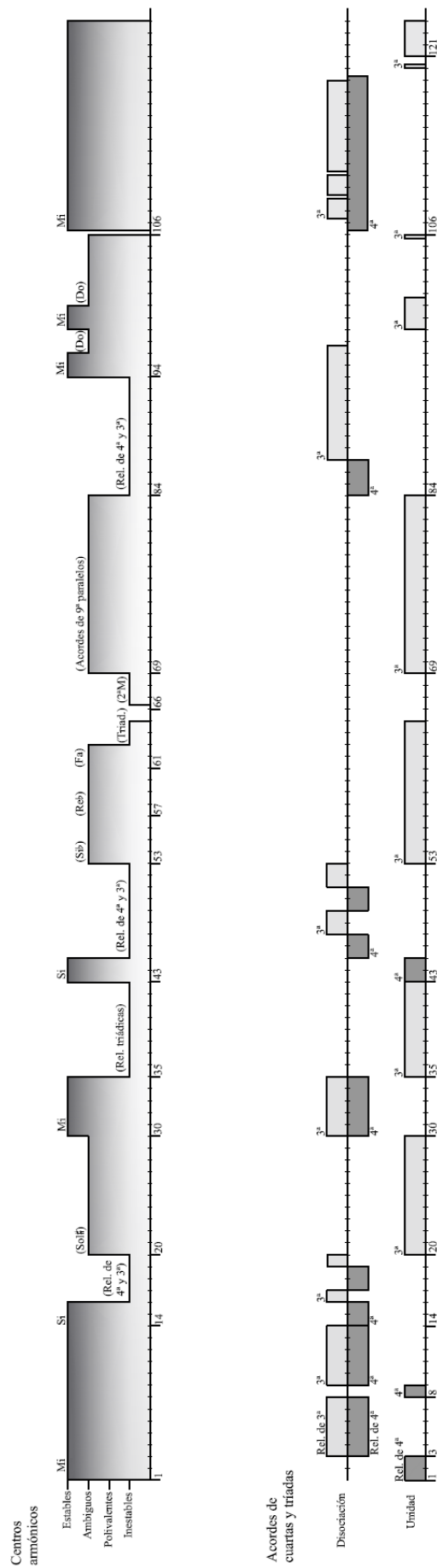
Richard Parks define la forma lineal en Debussy como un planteamiento sin repeticiones, en el que el material «se transforma para generar armonías y motivos siempre nuevos»⁴⁸. Por su parte, Arvo Somer habla del procedimiento de la duplicación inmediata del material formal, cuyo elemento de repetición «crea una exposición temática asertiva, forjando una base firme desde la cual impulsar el movimiento posterior, seguido de la acción más dinámica de la función de continuación»⁴⁹. Quizás con la sustitución del término temático por otro más adecuado como motivico, los anteriores comentarios sirven para describir el diseño formal de *Serenade for the Doll*, cuyo impulso motriz se alimenta también del elemento de cohesión aportado por el *perpetuum mobile* del patrón rítmico y los elementos recurrentes que reaparecen siempre con la incorporación de nuevos materiales, para evitar así la presencia de repeticiones estrictas, inconsistentes con la fuerza de avance constante que caracteriza a la pieza.

Además de los tres segmentos fijos, el gráfico analítico incluye un segmento doble, que refleja la presencia de materiales asociados a relaciones de 3ª y de 4ª, y un segmento asociado a la actividad de cada *perpetuum mobile*. El doble segmento muestra las relaciones de 3ª o de 4ª unificadas en la parte inferior y las disociadas en la parte superior. Dichas relaciones aparecen superpuestas como elementos diferenciados a la vez que integrantes de un mismo todo, en los cc. 3-7, 9-13, 30-34 y 106-119, que coinciden con las apariciones del elemento recurrente de las 4^{as} con mordente y sus variantes. En los cc. 14-19 y 45-52, las relaciones de 3ª y 4ª aparecen yuxtapuestas. La diferenciación de los materiales está reforzada por el contrapunto de niveles dinámicos en las distintas voces, que coincide siempre con algún tipo de disociación. El segmento asociado al *perpetuum mobile* muestra el diseño de las corcheas a contratiempo en los cc. 1-64, el de las corcheas a tiempo en los cc. 66-105 y la síntesis de ambos en los cc. 106-119, todos ellos separados por silencios. La reaparición del elemento recurrente en el centro armónico de Mi, la superposición de relaciones de 3ª y de 4ª, el contrapunto de niveles dinámicos y la síntesis del *perpetuum mobile*, confluyen en el afianzamiento del pasaje que da comienzo en el c. 106 como el punto formal más destacado de la pieza.

⁴⁸ PARKS, Richard S. *The Music of Claude Debussy*. Op. cit., p. 226.

⁴⁹ SOMER, Arvo. «Musical Syntax in the Sonatas of Debussy: Phrase Structure and Formal Function». Art. cit., p. 72.

Figura 3 - Gráfico analítico de *Serenade for the Doll*



II. Aspectos analíticos

8.5. *The Snow is Dancing*

Junto con los tres segmentos fijos, el gráfico analítico de *The Snow is Dancing* incluye un segmento doble que muestra la actividad del elemento textural y sus relaciones con otros materiales, dispuestos en la parte inferior del segmento. Jim Samson observa que, si bien el contraste entre géneros armónicos es un elemento importante en la constitución de materiales formales, «con frecuencia su caracterización depende de aspectos del sonido no relacionados con la altura»⁵⁰. La importancia del elemento textural en el plan formal de la pieza es manifiesta por su omnipresencia y por la riqueza de sus transformaciones morfológicas.

Todos los procesos de disociación están relacionados con este elemento, ya sea a partir de la disgregación de su propia costura o mediante el establecimiento de relaciones con otros materiales. Las disgregaciones de los cc. 32-33 y 53-56 constituyen fragmentos inestables que sirven para acentuar el carácter transitorio que precede a la llegada del pasaje con nuevos materiales que comienza en el c. 34 o a la repetición de la textura principal en los cc. 57-60. El contrapunto del nivel dinámico sirve a su vez para enfatizar la diferenciación entre materiales estratificados, particularmente la que tiene lugar en el pasaje de los cc. 34-52. En conjunción con sus transformaciones morfológicas (tres variantes y dos diseños disgregados además del modelo principal), la evolución del elemento textural presenta un estrecho vínculo con el gesto tetracordal, de una manera similar a la que presentaba la doble corchea en el ejemplo de *Jumbo's Lullaby*. Sin embargo, en este caso el tetracordo aparece como una entidad independiente, puesto que, a pesar de su integración en la textura del comienzo (cc. 1-6), en la textura principal (cc. 7-10, 30-31 y 57-59) y en la primera textura disgregada (cc. 32-37), su ausencia en las demás variantes y su aparición como elemento autónomo en los cc. 70-71, invitan a considerarlo de forma diferenciada.

En su edición crítica, Roy Howat se basa únicamente en la versión de la transcripción orquestal para añadir el signo de staccato en los cc. 55, 56 y en la primera mitad del 57, que no figuran en las restantes versiones⁵¹. Además, Howat añade también el signo de staccato entre corchetes, como todos los añadidos editoriales, a la segunda

⁵⁰ SAMSON, Jim. *Music in Transition. A Study of Tonal Expansion and Atonality, 1900-1920*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 40.

⁵¹ La edición crítica incluye una sección de lecturas alternativas, según las distintas fuentes consultadas. HOWAT, Roy (Ed.). *Œuvres Complètes, Série 1, Vol. 2: Images (1894 – dédiées à Y. Lerolle)*, *Pour le piano, Children's Corner*. París: Éditions Durand, 1998, pp. 74 y 106.

II. Aspectos analíticos

mitad del c. 57. Sin embargo, la relevancia manifiesta de los procesos de transformación morfológica como una función formal primordial en la pieza, sugieren que Debussy concibió estos compases sin staccato precisamente para crear un efecto de transición gradual a través del contraste entre la articulación del c. 53 y los siguientes, junto con los matices dinámicos y la unión de grupos de semicorcheas en el diseño de los corchetes (diferente en el c. 57, más compacto aunque todavía disgregado, justo antes de la repetición de la textura principal ya reunificada en una voz).

Ejemplo 2 - Comparación entre la edición crítica de Roy Howat y la partitura autógrafa de Debussy (cc. 53-57)

Measures 52-54. The score shows the piano part in 2/4 time. Measure 52 starts with a dynamic marking of *p*. Measure 53 continues with *p*. Measure 54 ends with a dynamic marking of *più p*. The notation includes slurs and accents over the notes.

Measures 55-57. The score shows the piano part in 2/4 time. Measure 55 starts with a dynamic marking of *pp*. Measure 56 continues with *pp*. Measure 57 ends with a dynamic marking of *più pp*. The notation includes slurs and accents over the notes.

Handwritten musical score for measures 52-57. The score shows the piano part in 2/4 time. Measure 52 starts with a dynamic marking of *p*. Measure 53 continues with *p*. Measure 54 ends with a dynamic marking of *più p*. Measure 55 starts with a dynamic marking of *pp*. Measure 56 continues with *pp*. Measure 57 ends with a dynamic marking of *più pp*. The notation includes slurs and accents over the notes. There are handwritten annotations below the score, including the letters A, B, C, D, E, F, G, and the numbers 4, 6, 8, 8, 6(20).

8.6. *The Little Shepherd*

En el quinto número, además de los tres segmentos fijos, el gráfico analítico incluye un segmento que refleja los procesos de expansión del registro, un parámetro que adquiere la categoría de elemento formal en *The Little Shepherd* y constituye un nuevo ejemplo de tendencias cíclicas de expansión y comprensión como las referidas más arriba para el caso de *Jumbo's Lullaby*.

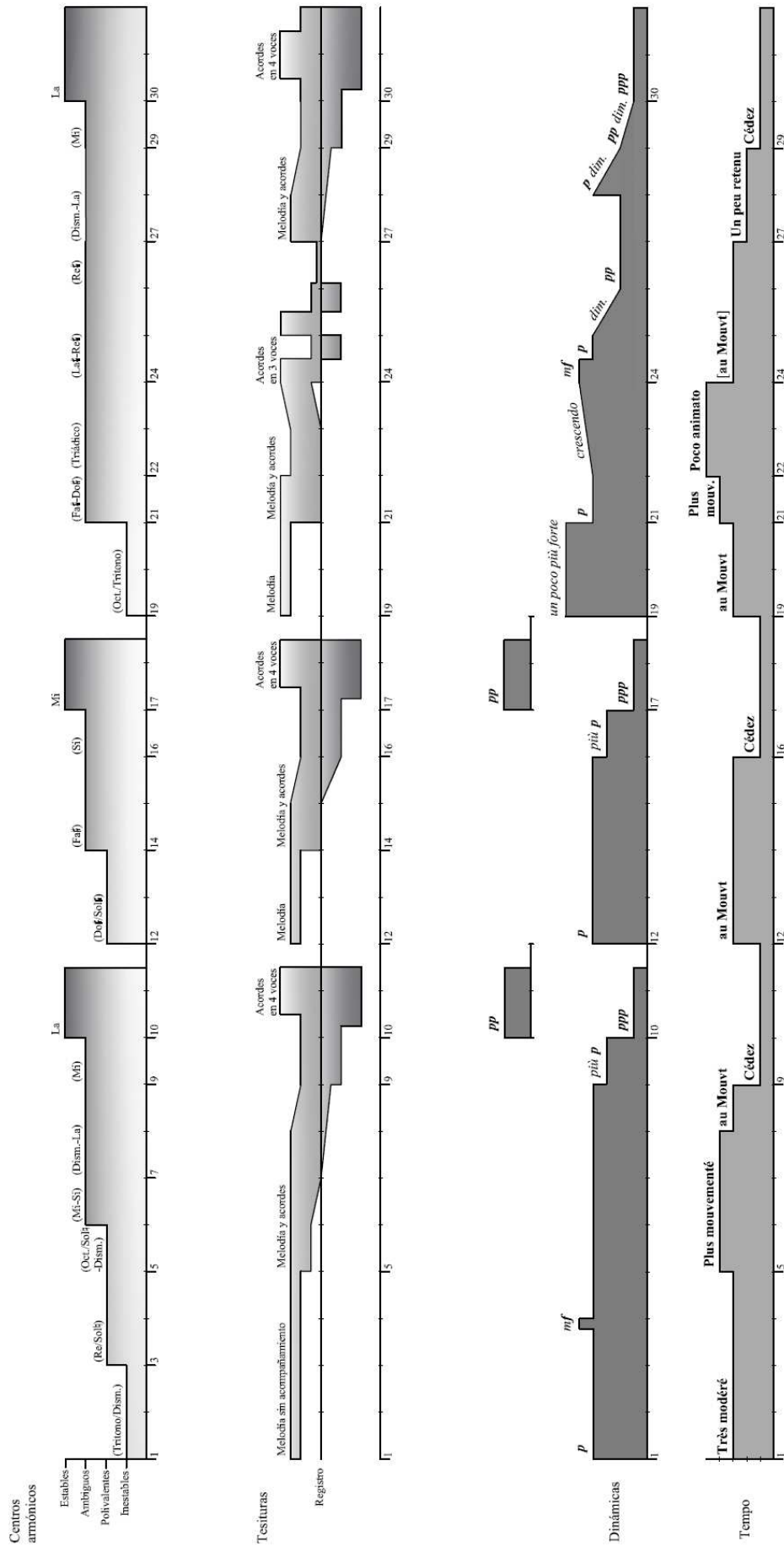
Como ocurre con otros aspectos, tales como la concatenación de materiales (melodía sin acompañamiento, motivo de danza acorde perfecto y silencio) o el movimiento gradual de armonías inestables a centros armónicos estables, los procesos formales del registro se repiten de manera similar en cada estrofa de la pieza⁵². El proceso aúna dos tendencias de forma simultánea: el movimiento del registro agudo al registro grave, por efecto del geotropismo⁵³, y la expansión de todo el espectro de alturas. Esta expansión se pone en práctica mediante la incorporación progresiva de nuevas voces y alcanza su cima con el establecimiento del acorde perfecto en cuatro voces de grave a agudo, que incluye un sutil contrapunto de niveles dinámicos.

En el c. 19, comienza un proceso que invierte la pauta de las anteriores estrofas con la tendencia ascendente del c. 23, que deriva en la oscilación de los cc. 24-25 entre acordes perfectos y entre registro agudos y graves, antes de retomar la marcha hacia la expansión del acorde final. El gráfico analítico refleja una forma que conjuga una tendencia principal, que culmina en los cc. 10-11, 17-18 y 30-31, con otra tendencia contraria, que alcanza su cima en los cc. 24-25.

⁵² Sobre la forma estrófica, ver PARKS, Richard S. *The Music of Claude Debussy*. Op. cit., p. 220.

⁵³ Ver JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*. Op. cit., pp. 89-100.

Figura 5 - Gráfico analítico de *The Little Shepherd*



8.7. *Golliwogg's Cake walk*

En el gráfico analítico de *Golliwogg's Cake walk* se pueden apreciar algunos de los rasgos tradicionales que, a causa de la asimilación del estilo cake walk, caracterizan al último número de la suite, especialmente en las secciones externas de la pieza, en cuanto a materiales temáticos bien definidos y centros armónicos predominantemente estables. En el nivel dinámico, el salto idiomático entre la sección central y las secciones externas resulta particularmente visible en la forma de onda de la grabación sonora (ver fig. 12, más adelante).

Además de los tres segmentos fijos, el gráfico muestra otro segmento que refleja las relaciones entre los materiales asociados al estilo cake walk y los materiales asociados al *Tristan und Isolde* de Wagner. Estas relaciones se concentran en la sección central, más afín al lenguaje de Debussy, a través de las yuxtaposiciones de los cc. 61-68, las superposiciones de los cc. 73-75 y la síntesis de elementos de los cc. 69-70 y 79-80. A su vez, las fluctuaciones de tempo confluyen con la presentación de los materiales temáticos para acentuar el conflicto entre el **Cédez** de la contención dramática wagneriana y el **a Tempo** del impulso danzante del cake walk.

En este número los procedimientos de disociación y síntesis sirven para crear un vínculo íntimo entre el cake walk de Golliwogg y el drama de Tristán, con la finalidad de sacar a relucir una irónica relación de igualdad, subyacente en la configuración interna de ambos elementos formales: la síncopa en el diseño tético de Golliwogg, el salto ascendente en el diseño anacrúsico del tema de Tristán y la síntesis de ambos en el cake walk de Tristán de los cc. 69-70 y 79-80.

II. Aspectos analíticos

8.8. Relaciones proporcionales en puntos formales relevantes de la suite

En su estudio sobre la proporción, Roy Howat defiende la presencia de relaciones proporcionales como la bisección, la sección áurea o la serie de Fibonacci entre las distintas divisiones estructurales de las obras de Debussy⁵⁴. La sección áurea está representada por la relación $b : a = a : a + b$ (su ratio es 0.618034...) y tiene la característica única de poder extenderse a través de combinaciones cuyas divisiones presentan la misma proporción. La serie de Fibonacci posee una ratio que se aproxima más y más a la sección áurea a medida que avanza la serie sumatoria (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21...). La serie de Lucas es similar pero comienza con los valores 1 y 3 (1, 3, 4, 7, 11, 18, 29...).

El autor admite que no hay ningún indicio que apunte al cálculo de proporciones como parte de sus planificaciones formales en los distintos manuscritos o bocetos, pero por otra parte, para el compositor era habitual destruir su material de trabajo⁵⁵. A partir del estudio de los pocos bocetos que se pudieron rescatar, Robert Orledge observa que sus revisiones tendían a suponer un alargamiento más que un acortamiento, pero por cuestiones de proporción y no de densificación⁵⁶. Howat considera también que Debussy no rechazaría el uso de la sección áurea como una fórmula prescriptiva o arbitraria, ya que se trata de una proporción que procede de la naturaleza, como la serie armónica, y antecede a la humanidad⁵⁷. A raíz de esta conexión con la naturaleza, el autor asocia la sección áurea con la expresión de lo orgánico (tensión y crecimiento) y la bisección con la expresión de lo inorgánico (estabilidad)⁵⁸.

Jean-Jacques Eigeldinger se vale de esta misma asociación para relacionar el uso de proporciones con el carácter orgánico del arabesco en los diseños melódicos de Debussy⁵⁹. En este sentido, las relaciones proporcionales también se podrían conectar con la tendencia al libre intercambio entre tiempos simples y compuestos de sus diseños rítmicos. Ninon Vallin recuerda que, para el compositor, «los dosillos y tresillos que con tanta frecuencia se encontraban en las líneas melódicas de las canciones de Debussy

⁵⁴ HOWAT, Roy. *Debussy in Proportion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pp. 1-3.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 6

⁵⁶ ORLEDGE, Robert. «Debussy's Piano Music: Some Second Thoughts and Sources of Inspiration». En: *The Musical Times*, Vol. 122, 1.655 (1981), p. 21.

⁵⁷ HOWAT, Roy. *Debussy in Proportion*. Op. cit., p. 9.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁹ EIGELDINGER, Jean Jacques. «Debussy et l'idée d'arabesque musicale». En: *Cahiers Debussy*, 12-13 (1988-1989), p. 12.

II. Aspectos analíticos

[...] debían estar perfectamente equilibrados»⁶⁰. En la misma línea, también las relaciones de compensación entre fluctuaciones de tempo se podrían asociar a un sentido de la proporción. Sarah Martin llama la atención sobre los comentarios de Durand acerca del estilo interpretativo del compositor y su imperceptible rubato justo dentro del pulso, o los de Marguerite Long en cuanto a sus cambios de tempo, ajustados entre sí con rigurosa exactitud⁶¹. Así y todo, estos serían ejemplos en los que entran en juego relaciones de equilibrio interno que operan de forma intuitiva. En el caso del intercambio entre subdivisiones simples y compuestas, sería más una cuestión de equiparar dos relaciones proporcionales distintas como posibles divisiones de un mismo valor, la primera equivalente a la bisección y la segunda más próxima a la sección áurea. Por lo tanto, desde un punto de vista matemático, el número áureo no tiene aplicación, pero sí lo tiene un sentido de la proporción más general, que sirve para asociar dos entidades lo suficientemente parecidas como para establecer una relación de proximidad y lo suficientemente dispares como para distinguirse entre sí.

El método de análisis de Howat consiste en la localización de relaciones de tipo proporcional en puntos cruciales de la forma musical, identificados por la presencia de cambios notables en la armonía, la textura, el ritmo o la estructura de la melodía⁶². Sin embargo, observa el autor, puesto que la sección áurea tiene un valor irracional, es imposible obtener resultados numéricos que se ajusten a la proporción con total exactitud⁶³. Howat señala en un estudio posterior que la idea de un sistema formal basado en las proporciones origina tantas preguntas como respuestas: «por ejemplo, la pregunta acerca de si este planteamiento es consciente o el resultado de un instinto extremadamente refinado»⁶⁴. No obstante, tal vez habría que preguntarse primero si es posible para el oyente distinguir, por ejemplo, entre la relación proporcional de la sección áurea y la de la serie de Fibonacci; es decir, si es posible distinguir las relaciones proporcionales que más se aproximan a la sección áurea de las que se aproximan menos en dimensiones formales de gran envergadura.

Esta cuestión se puede relacionar con la discusión de Jerrold Levinson acerca del mecanismo de escucha musical, que parte de una diferenciación entre la escucha

⁶⁰ VALLIN, Ninon. «O Klod Debyussi». En: *Sovetskaya Muzyka*, 4/1 (enero de 1936), pp. 61-63. Extraído de NICHOLS, Roger (ed.). *Debussy Remembered*. Op. cit., p. 182.

⁶¹ MARTIN, Sarah. «The Case of Compensating Rubato». Art. cit., p. 110.

⁶² HOWAT, Roy. *Debussy in Proportion*. Op. cit., pp. 12-13.

⁶³ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁴ HOWAT, Roy. «Debussy, Ravel and Bartók: Towards Some New Concepts of Form». En: *Music & Letters*, Vol. 58, 3 (1977), p. 292.

8. Análisis formal de procesos de disociación y síntesis en *Children's Corner*

concatenada y la escucha arquitectónica⁶⁵. Según Levinson, seguir la música no es pensarla articuladamente a medida que pasa o contemplar su arquitectura, sino más bien «una cuestión de *reaccionar* a e *interactuar* con la corriente musical perceptiva y somáticamente, de una forma no analítica y pre-reflexiva»⁶⁶. A partir de esta idea, el autor propone que el mecanismo de escucha opera en porciones limitadas concatenadas⁶⁷. Peter Kivy defiende, por el contrario, que la escucha de la obra como una totalidad es posible a través de la escucha arquitectónica o sinóptica⁶⁸. En cierta medida, la percepción de relaciones proporcionales en dimensiones formales de gran envergadura dependería entonces de la posibilidad de una escucha global o arquitectónica, en oposición a la idea de una escucha local o concatenada.

Todavía así, aunque se demostrase la factibilidad de una escucha arquitectónica, aún quedaría la cuestión de si posible distinguir la proporción áurea más allá de aproximaciones con un amplio margen. Por su parte, Howat ataja que las cuestiones relativas a la percepción del tiempo no se tratan en su estudio porque son demasiado subjetivas, extensas y, en última instancia, ajenas a la perspectiva analítica del trabajo⁶⁹.

El autor lleva a cabo sus análisis en obras como *Reflets dans l'eau, L'isle joyeuse* o el tríptico sinfónico *La Mer*. Con respecto a *Children's Corner*, se limita a señalar que la estructura proporcional está presente, aunque «juega un rol menos vital que en las *Images* para piano»⁷⁰. Aunque Howat identifica la unidad de pulsación mínima constante de la obra para realizar sus cálculos, aquí se va a tomar como referencia la forma de onda de cada uno de los seis números de la suite, a fin de tratar directamente con la dimensión temporal en la que las relaciones proporcionales son percibidas, y en la que ya se contienen todas las fluctuaciones de tempo inherentes a la interpretación. A la hora de seleccionar una interpretación, la grabación realizada por el mismo Howat parece la opción más adecuada⁷¹. Esta grabación reproduce las pequeñas variantes de los rollos de pianola grabados por Debussy, que, en cualquier caso, no afectan a la extensión total de cada pieza ni a sus fluctuaciones de tempo.

⁶⁵Ver LEVINSON, Jerrold. «Concatenationism, Architectonicism, and the Appreciation of Music». En: *Revue internationale de philosophie*, 238 (abril de 2006), pp. 505-514.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 505.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 506.

⁶⁸ Ver KIVY, Peter. «Music in Memory and *Music in the Moment*». En: *New Essays on Musical Understanding*. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 183-217. *Ibid.*, p. 511.

⁶⁹ HOWAT, Roy. *Debussy in Proportion*. Op. cit., pp. 15-16.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 153.

⁷¹ Grabación del 27 y el 28 de mayo de 2000 y del 30 de agosto de 2001 en el auditorio del Conservatorio de Newcastle. HOWAT, Roy. *Debussy: Piano Music Vol. 4: The Youthful Debussy*. Tall Poppies, 26 de agosto de 2003.

II. Aspectos analíticos

Por supuesto, los rollos de pianola grabados por Debussy serían la opción más interesante para este tipo de análisis. Sin embargo, la existencia de ciertos problemas con los tempi en la reproducción de los rollos, hace de ellos una fuente poco fiable, especialmente para un análisis que se basa directamente en la función temporal. Howat resume la problemática de los tempi en los rollos de *Children's Corner*:

Un factor no codificado digitalmente en los rollos es el tempo original (aunque las máquinas están fijadas a una velocidad de reproducción estándar) y el rollo de *Children's Corner* (rollo 2733) da lugar a algunos tempi demasiado rápidos y en conflicto con las indicaciones de tempo moderado. Por ejemplo, ♩ = c. 160 para el «Modérément animé» en *Doctor Gradus ad Parnassum* y hasta ♩. = 280 para el «Allegretto ma non troppo» en *Serenade for the Doll*. [...] Maurice Dumesnil, sin embargo, cuenta que Debussy insistió en que *Doctor Gradus* y *The Snow is Dancing* no deberían tocarse muy rápido –en el último caso, «para nada rápido»–. Nuevas evidencias provienen de una reedición del rollo a principios de la década de 1920 (en formato «licenciado» para máquinas modificadas), cuyas perforaciones están más alejadas entre sí, aunque manteniendo la proporción, y reproduce unos tempi un 30 por ciento más lentos. [...] Aunque [el rollo reeditado] tampoco está fuera de sospecha en algunas cuestiones, está claro que los tempi del rollo más rápido, que siempre han servido de referencia, no son fiables⁷².

El compositor estuvo a punto de incluir indicaciones metronómicas en el cuarto y el sexto número de la suite, pero al final no añadió los números (ver ej. 3). Probablemente, las indicaciones estarían destinadas a evitar que el ejecutante aplicara una pulsación demasiado acelerada, como sugieren los términos **Modérément** y **giusto** respectivamente.

⁷² HOWAT, Roy. «Debussy's Piano Music: Sources and Performance». Art. cit., pp. 103-104. Las cuestiones referentes a la maquinaria de los rollos de pianola se discuten en HOWAT, Roy. «Debussy and Welte». En: *The Pianola Journal*, Vol. 7 (1994). La cita de Dumesnil proviene de DUMESNIL, Maurice. «Coaching with Debussy». En: *The Piano Teacher*, 5 (1962), pp. 10-13. Extraído de NICHOLS, Roger (ed.). *Debussy Remembered*. Op. cit., p. 162.

8. Análisis formal de procesos de disociación y síntesis en *Children's Corner*

Ejemplo 3 - Indicaciones metronómicas sin números en *The Snow is Dancing* y *Golliwogg's Cake walk*



Pese a que no son enteramente fiables, una vez hechas las advertencias oportunas, el análisis proporcional se realiza también sobre las grabaciones de los rollos de pianola⁷³. Los resultados obtenidos se indican en las notas al pie correspondientes.

Para realizar los cálculos, este método analítico toma el segundo como unidad de tiempo referencial; de manera que, por ejemplo, la duración total de *Doctor Gradus ad Parnassum*, que sería de 2'20.668", se traduce en 140.668". El análisis de formas de onda, espectrogramas u otros tipos de representación gráfica a partir de grabaciones sonoras, aunque quizás sean más comunes en la investigación de aspectos relacionados con la interpretación musical⁷⁴, constituyen una herramienta sumamente útil para estos casos.

En el primer número de la suite, el comienzo de la reexposición del material inicial que tiene lugar en el c. 45, presenta una ratio de **0.637124** con respecto a la duración total de la pieza (89.623" : 140.668")⁷⁵, considerablemente próxima a la sección áurea. La variante aumentada del arpeggio inicial, coincide aproximadamente con la bisección de la obra en el c. 33 (61.976" : 140.668" = **0.4405**)⁷⁶. Por otro lado, el clímax del c. 57, cuya relevancia formal quedó expuesta más arriba, tiene una ratio próxima a la sección áurea (**0.620787**) desde el comienzo de la variante aumentada

⁷³ DEBUSSY, Claude. *Claude Debussy. The Composer as Pianist. All His Known Recordings*. Para M. Welte & Soehne, París, 1913. Preparación de los rollos, transferencia y grabación de Kenneth K. Caswell, The Caswell Collection, Vol. I, Pierian Recording Society, 2000.

⁷⁴ Ver por ejemplo GRACIA, Rubén Lorenzo. «Representaciones gráficas del sonido: una herramienta para el análisis de la interpretación pianística». En: *Anuario Musical*, 65 (enero-diciembre de 2010), pp. 197-224. Ver también la página web del Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM): <http://www.charm.rhul.ac.uk/index.html>.

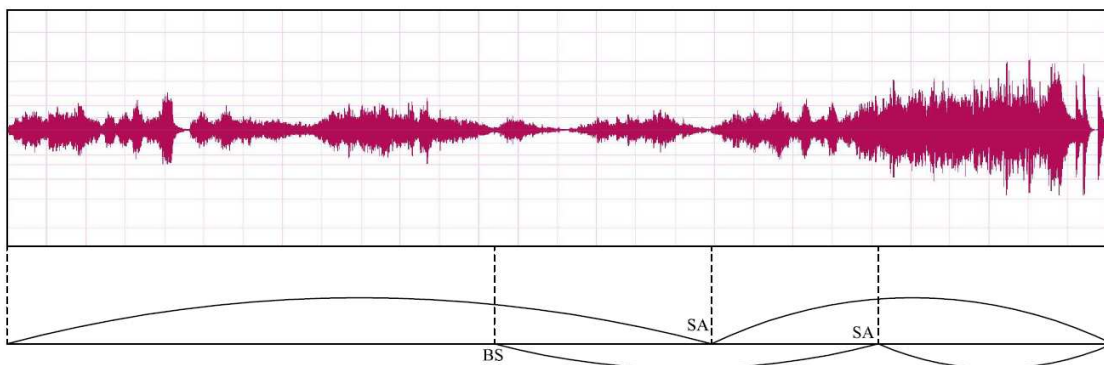
⁷⁵ Más aproximada en los rollos de pianola (68.025" : 107.492" = **0.632837**).

⁷⁶ Bastante menos aproximada en los rollos de pianola (46.700" : 107.492" = **0.43445**).

II. Aspectos analíticos

hasta el final de la pieza (110.827" - 61.976" : 140.668" - 61.976")⁷⁷, lo cual refuerza la relación de crecimiento formal entre el punto de máximo reposo y el punto de máximo apogeo del número.

Figura 7 - Proporciones en la forma de onda de *Doctor Gradus ad Parnassum*



En *Jumbo's Lullaby* se puede localizar la bisección al comienzo del pasaje de tonos enteros en el c. 39 (87.212" : 175.594" = **0.496668**)⁷⁸. A su vez, la bisección de la primera mitad se encuentra en el c. 19, con la entrada de los arpegios de 2^{as} mayores (45.092" : 175.594" = **0.256796**)⁷⁹, y la bisección de la segunda mitad en el clímax del c. 63 (131.920" : 175.594" = **0.752378**)⁸⁰. El mismo clímax tiene una ratio relativamente aproximada a la sección áurea, si se considera desde el comienzo de los arpegios de 2^{as} mayores hasta el final de la pieza (131.920" - 45.092" : 175.594" - 45.092" = **0.665338**)⁸¹. Esta ratio es más próxima a la de los primeros valores de la serie de Fibonacci (3 : 2 = 0.666666).

⁷⁷ En los rollos de pianola, el resultado es muy distinto y se aleja por completo de la sección áurea, debido a que Debussy acentúa mucho más la expansión agógica y las retenciones de tiempo (73.790" - 46.700" : 107.492" - 46.700" = **0.445617**).

⁷⁸ Prácticamente igual de aproximada en los rollos de pianola (94.581" : 184.115" = **0.5137**).

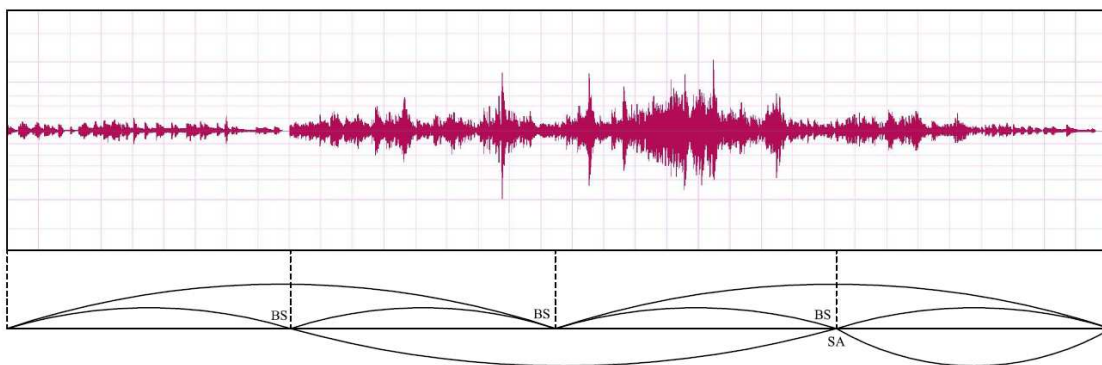
⁷⁹ Menos aproximada en los rollos de pianola (50.037" : 184.115" = **0.27177**).

⁸⁰ Menos aproximada en los rollos de pianola (141.453" : 184.115" = **0.768286**).

⁸¹ Bastante menos aproximada en los rollos de pianola (141.453" - 50.037" : 184.115" - 50.037" = **0.681812**).

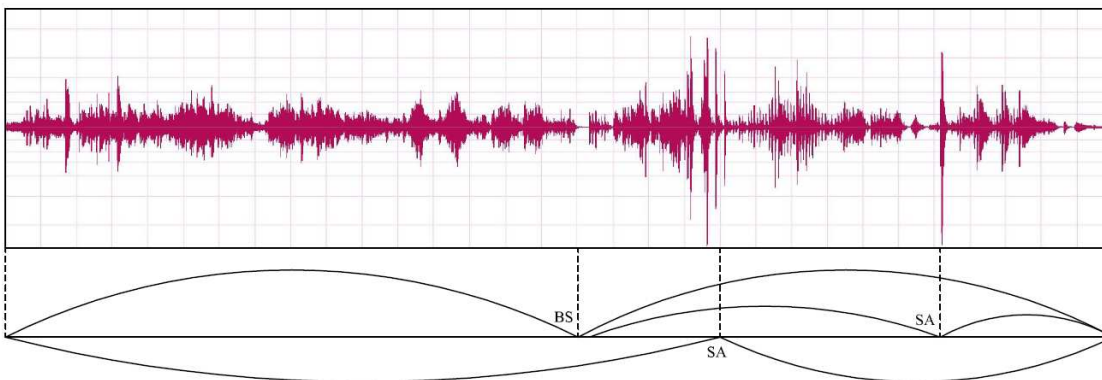
8. Análisis formal de procesos de disociación y síntesis en *Children's Corner*

Figura 8 - Proporciones en la forma de onda de *Jumbo's Lullaby*



En *Serenade for the Doll*, el silencio que sigue a la interrupción del primer *perpetuum mobile* en el c. 65 coincide con la bisección de la obra ($80.200'' : 155.137'' = \mathbf{0.516962}$)⁸², la melodía de 4^{as} que comienza en el c. 84 coincide aproximadamente con la sección áurea de la pieza ($100.080'' : 155.137'' = \mathbf{0.645107}$)⁸³ y el acorde de Si Mayor en *ff* con el que finaliza el segundo *perpetuum mobile* en el c. 105, justo antes de la última reaparición del material recurrente de las 4^{as} con mordente, se aproxima a la sección áurea del fragmento que va desde el comienzo del segundo *perpetuum mobile* en el c. 66 hasta el final ($130.899'' - 81.706'' : 155.731'' - 81.706'' = \mathbf{0.669921}$)⁸⁴.

Figura 9 - Proporciones en la forma de onda de *Serenade for the Doll*



En el ejemplo de *The Snow is Dancing* se pueden encontrar dos aproximaciones a la sección áurea en puntos formalmente relevantes. La primera divide a la pieza en una fracción de menor extensión seguida de una fracción mayor y se encuentra en el c. 30, con la primera repetición de la textura principal ($171.433'' - 64.034'' : 171.433'' =$

⁸² Algo menos aproximada en los rollos de pianola ($54.200'' : 102.839'' = \mathbf{0.527}$).

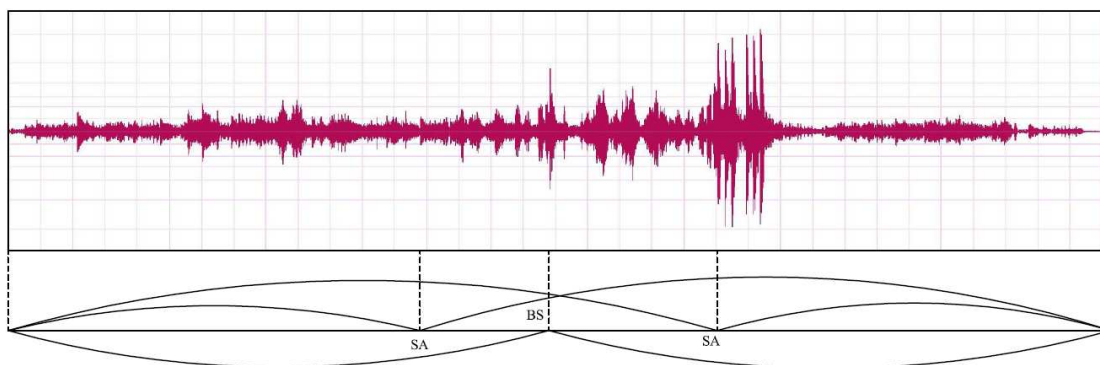
⁸³ Menos aproximada en los rollos de pianola ($69.335'' : 102.839'' = \mathbf{0.674209}$).

⁸⁴ Más aproximada en los rollos de pianola ($85.966'' - 55.022'' : 102.839'' - 55.022'' = \mathbf{0.647133}$).

II. Aspectos analíticos

0.626477)⁸⁵. La segunda, como en los anteriores números, divide a la pieza en una fracción mayor seguida de otra menor y coincide con el comienzo de la tercera variante del elemento textural en el c. 49 (110.222" : 171.433" = **0.642945**)⁸⁶. Por otra parte, la bisección coincide con la aparición de la segunda variante y el acorde de Sol \flat 7^a con *sf* en el c. 33 (84.069" : 171.433" = **0.4903**)⁸⁷. El caso de *The Snow is Dancing* resulta particularmente interesante por dos motivos. En primer lugar, la localización de relaciones proporcionales en dos puntos que dan comienzo a distintas variantes de la textura reafirma la importancia de este elemento en el plan formal de la pieza. En segundo lugar, la localización de la segunda sección áurea en un punto en el que el nuevo material se introduce mediante el mecanismo del solapamiento y justo después de un compás en el que se efectúa un cambio puntual de 4/4 a 2/4, sugiere una posible intencionalidad en el reajuste métrico para acomodar la división proporcional, precisamente en el fragmento con mayor nivel dinámico de toda la pieza en la interpretación de Howat.

Figura 10 - Proporciones en la forma de onda de *The Snow is Dancing*



Como en el anterior número, *The Little Shepherd* presenta dos aproximaciones a la sección áurea. La primera al comienzo del segundo episodio en el c. 12 (137.716" - 49.867" : 137.716" = **0.637899**)⁸⁸ y la segunda al comienzo del tercero en el c. 19 (83.627" : 137.716" = **0.607242**)⁸⁹. Además, la culminación de la tendencia ascendente del tercer episodio, alcanzada en el c. 24 con la entrada de la oscilación de acordes en distintos registros, se aproxima a lo que sería la bisección de la segunda parte de la

⁸⁵ Bastante menos aproximada en los rollos de pianola (124.665" - 51.258" : 124.665" = **0.588834**).

⁸⁶ Menos aproximada en los rollos de pianola (83.634" : 124.665" = **0.670869**).

⁸⁷ Menos aproximada en los rollos de pianola (65.625" : 124.665" = **0.52641**).

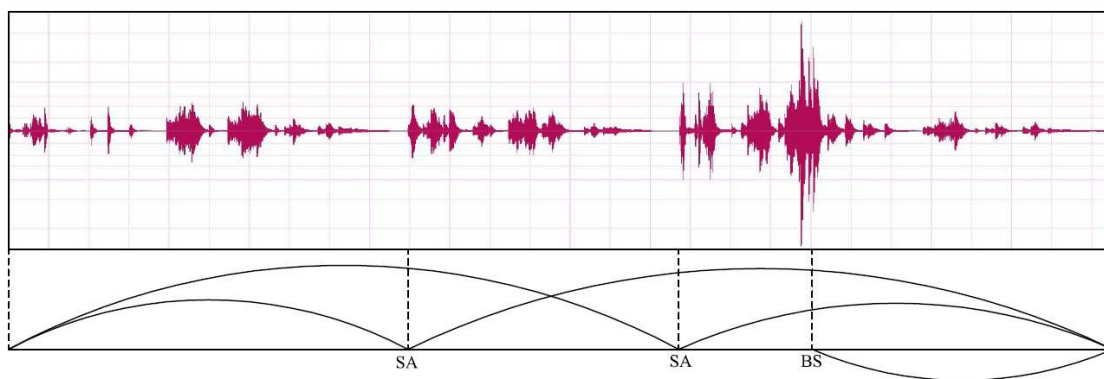
⁸⁸ Menos aproximada en los rollos de pianola (106.356" - 37.300" : 106.356" = **0.649291**).

⁸⁹ Menos aproximada en los rollos de pianola (62.961" : 106.356" = **0.591983**).

8. Análisis formal de procesos de disociación y síntesis en *Children's Corner*

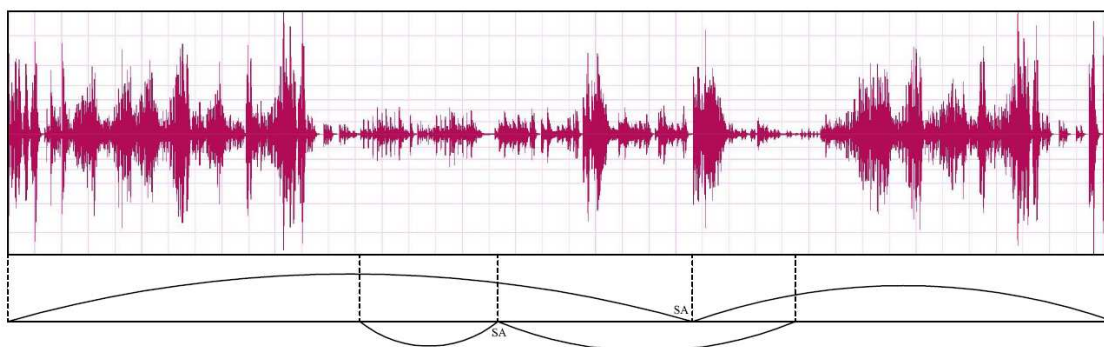
bisección ($100.248'' : 137.716'' = \mathbf{0.727932}$)⁹⁰. El considerable desajuste de esta última aproximación, junto con la ausencia de un punto formal relevante en la bisección de la pieza, debilita bastante su consideración como parte de un supuesto sistema proporcional.

Figura 11 - Proporciones en la forma de onda de *The Little Shepherd*



En *Golliwogg's Cake walk* la sección áurea se encuentra al comienzo de la segunda aparición de la síntesis del tema de Tristán y el motivo del cake walk en el c. 79 ($128.216'' : 207.307'' = \mathbf{0.618483}$)⁹¹. A su vez, la primera aparición del tema de Tristán en el c. 61, coincide con una ratio aproximada a la de los primeros valores de la serie de Fibonacci, si se considera únicamente la sección central ($81.535'' - 25.844'' : 81.535'' = \mathbf{0.683031}$)⁹².

Figura 12 - Proporciones en la forma de onda de *Golliwogg's Cake walk*



⁹⁰ Menos aproximada en los rollos de pianola ($76.083'' : 106.356'' = \mathbf{0.715361}$).

⁹¹ Menos aproximada en los rollos de pianola ($97.447'' : 163.301'' = \mathbf{0.596732}$).

⁹² Demasiado alejada en los rollos de pianola ($65.925'' - 17.159'' : 65.925'' = \mathbf{0.739719}$).

II. Aspectos analíticos

Los resultados de las seis piezas muestran una presencia irregular de relaciones proporcionales, inconsistente en cuanto a la asociación de algunos puntos formalmente relevantes con el diseño estructural que cabría esperar en un planteamiento formal basado en la proporción. Algunos puntos cuya relevancia formal ha quedado demostrada en análisis previos, carecen de asociaciones claras con relaciones proporcionales. Asimismo, para relacionar algunos puntos formalmente relevantes con la sección áurea, a veces es necesario hacer el cálculo en fragmentos seleccionados, lo cual debilita en cierto modo el argumento. Por otra parte, el margen entre la ratio de la sección áurea y la de los primeros valores de la serie de Fibonacci (todavía mayor si se incluye la serie de Lucas) permite situar aproximaciones en puntos formalmente relevantes si se buscan con suficiente persistencia. Así y todo, no se pretende rechazar la existencia de relaciones proporcionales en los planteamientos formales de Debussy, pero tal vez sean más el resultado de una intuición general basada en el sentido del equilibrio y la compensación, que el resultado de un cálculo premeditado de proporciones específicas, al menos en el caso de *Children's Corner*.

III. ASPECTOS ESTÉTICOS

Capítulo 9

Algunas reflexiones en torno a la dualidad estética

9.1. El tiempo dual en Debussy

La dimensión temporal en Debussy presenta una constitución dual que surge de la combinación de dos fuerzas aparentemente contradictorias: la instantaneidad y la continuidad. En la conexión que otros compositores como Stockhausen habían visto entre la partitura orquestal de *Jeux* y la modernidad de Darmstadt, Pierre Boulez identifica «la llegada de una forma musical que, puesto que encierra una auto-renovación *instantánea*, implica una manera de escucharla no menos *instantánea*»¹. Una nueva concepción coincidente con la idea de tiempo vertical de Jonathan D. Kramer y su noción de presente eterno: «la estática, invariable y congelada eternidad de cierta música contemporánea»². Para Jankélévitch, los *Préludes* son un ejemplo de «estatismo, presentismo, instantaneidad de una parte y objetivismo de la otra —estas son las marcas descriptivas de su misteriológia»³. Un estatismo que el autor identifica con la utilización de ciertos procedimientos recurrentes en el lenguaje del compositor, como

¹ BOULEZ, Pierre. *Stocktakings from an Apprenticeship*. Edición de Paule Thévenin y traducción de Stephen Walsh, Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 274. Ver también MCGUINNESS, John. «Form Movement to Moment: Issues of Expression, Form and Reception in Debussy's *Jeux*». En: *Cahiers Debussy*, 22 (1998), p. 52.

² KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. Nueva York: Schirmer Books, 1988, p. 7. Citado en KLEIN, Michael. «*L'isle joyeuse* as Territorial Assemblage». En: *19th-Century Music*, Vol. 31, 1 (verano de 2007), p. 33.

³ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière, 1949, p. 32.

III. Aspectos estéticos

los ostinatos y los pedales: «El estancamiento se instala en el eje inmóvil de los pedales»⁴. Por eso *Mouvement* es en realidad la expresión de un movimiento estático, «un progreso que no avanza, un curso estancado y sin meta; el "perpetuum mobile" de la inmovilidad»⁵.

Según Gisèle Brelet, la tendencia al estatismo comporta un riesgo, puesto que tiende a desvincularse de la duración vivida para disolverse en relaciones armónicas estáticas en las que todo devenir se pierde⁶. Pero aquí es donde entra en juego la potencia contraria de la continuidad. Para Jim Samson, hablar de una armonía estática en Debussy resulta poco convincente, si se contrasta con la «cuidadosamente calculada y por momentos dramática interacción» entre elementos armónicos que se plantea en su música⁷. Junto con la mencionada tendencia a la instantaneidad, Jankélévitch ve en la música de Debussy una avidez de renovación y perpetua originalidad, que «rechaza todas las formas de reiteración para configurarse a imagen de la vida misma, que es brote espontáneo y progreso imprevisible»⁸. Claude Abranavel habla de «una trayectoria de sonido compuesta por fases de surgimiento, proyección y desaparición»⁹, que surge de la conexión entre sus materiales formales. Por su parte, Jann Passler observa en *Jeux* una serie de elementos discontinuos aunque interconectados en una línea de continuidad en constante metamorfosis, provista por el propio tiempo: «Lo que une las ideas discontinuas de *Jeux* todavía más que las conexiones motivicas, interválicas e instrumentales entre sección y sección es la continuidad del tiempo»¹⁰. En la misma línea, Roy Howat señala que en su música las indicaciones de tempo suelen tener una función más estructural que localmente expresiva¹¹. Para Brelet, la experiencia temporal de Debussy se confunde con su intuición de las relaciones sonoras

⁴ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*. Op. cit., p. 35.

⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁶ BRELET, Gisèle. *Estética y creación musical*. Traducción y prólogo de Leopoldo Hurtado, Buenos Aires: Librería Hachette S.A., 1957, p. 80.

⁷ SAMSON, Jim. *Music in Transition. A Study of Tonal Expansion and Atonality, 1900-1920*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 38.

⁸ JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *La música y lo inefable*. Traducción de Rosa Rius y Ramón Andrés, Barcelona: Alpha Decay, 2005, p. 48.

⁹ ABRANAVAL, Claude. «Symbolism and Performance». En: *Debussy in Performance*, edición de James R. Briscoe, New Haven y Londres: Yale University Press, 1999, p. 36.

¹⁰ PASSLER, Jann. «Debussy, "Jeux": Playing with Time and Form». En: *19th-Century Music*, Vol. 6, 1, (1982), p. 75.

¹¹ HOWAT, Roy. «Debussy's Piano Music: Sources and Performance». En: *Debussy Studies*, edición de Richard Langham Smith, Cambridge University Press, 1997, p. 80.

y, por este motivo, su forma temporal parece nacer espontáneamente de su forma sonora¹².

La fuerza vertical de la instantaneidad y la fuerza horizontal de la continuidad contrarrestan sus respectivas tendencias creadoras de variedad y unidad en un equilibrio de contrarios. Según Richard Parks, «la mutación y la modulación apuntan directamente hacia la explotación de contrastes a la vez que interconexiones entre sonoridades y patrones cinéticos y exponen en estos últimos su esencial paradoja de una unidad dentro de una variedad»¹³. Boulez reflexiona directamente sobre la dualidad entre instantaneidad y continuidad: «Concepción global y concepción instantánea del tempo van de la mano cuando se desea explicitar el pensamiento de Debussy, tan totalmente, tan extraordinariamente nuevo en este campo»¹⁴. La idea de lo global y lo instantáneo está implícita en el tratamiento de la repetición o, como señala Passler, en lo que Nicolas Ruwet denomina como «"dialéctica de lo repetido y lo no repetido", esto es, volver sobre una idea para alterarla sutilmente y crear "relaciones complejas en el tiempo"»¹⁵. Jankélévitch invoca a Brelet y a Bergson para explicar la esencia de una repetición progresiva:

Entre la primera y la segunda vez transcurre un intervalo de tiempo que hace de la iteración algo innovador, de la insistencia un encantamiento y de la repetición inmovilizadora un progreso. ¿No ha demostrado Bergson cómo cada toque de campana, al suceder a los precedentes en la duración, modifica cualitativamente el pasado de quien lo escucha?¹⁶

La fuerza vertical del insistente ostinato, en la pulsación rítmica de *Serenade for the Doll* o en el elemento textural de *The Snow is Dancing*, cuya ausencia de meta les confiere el estatus de un motor inmóvil, produce una tendencia a concentrar la atención a cada instante. Lo mismo ocurre con el poder gravitatorio del bajo pedal, cuya fuerza

¹² BRELET, Gisèle. *Estética y creación musical*. Op. cit., p. 79.

¹³ PARKS, Richard S. *The Music of Claude Debussy*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1989, p. 232.

¹⁴ BOULEZ, Pierre. *Puntos de referencia*. Traducción de Eduardo J. Prieto, Barcelona: Gedisa, 2001, pp. 373-374.

¹⁵ Ver RUWET, Nicolas. «Notes sur les duplications dans l'oeuvre de Claude Debussy». En: *Revue belge de musicologie*, 1962, pp. 59 y 70. Citado en PASSLER, Jann. «Timbre, Voice-leading, and the Musical Arabesque in Debussy's Piano Music». En: *Debussy in Performance*. Op. cit., pp. 230-231.

¹⁶ JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 49. Ver BRELET, Gisèle. *Le temps musical*, Vol. 1, París, 1949, p. 15 y BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. París, 1914.

III. Aspectos estéticos

de atracción tiende a retener el tiempo en un presente extendido, como sucede con la expansión de la textura arpegiada de los cc. 33-44 de *Doctor Gradus ad Parnassum*. Pero a la vez, tanto el ostinato como el bajo pedal, ven contrarrestada su fuerza vertical de concentración por el efecto de una fuerza horizontal de dispersión que busca la creación de una red de conexiones entre elementos formales.

Según Brelet existen dos clases de obras, las armónicas pero de pensamiento inmóvil y extraño a la duración y las de pensamiento armónico trivial pero con una cualidad viviente en su forma temporal¹⁷. Como se comenta más arriba, en Debussy esta dicotomía queda superada al lograr una equivalencia entre la forma sonora y la forma temporal de la música, ya que las sonoridades no se subordinan como en el clasicismo a unas formas temporales preestablecidas, sino que evolucionan en función de una duración viva que emana de ellas mismas¹⁸. En su estudio sobre el concepto del tiempo en *Pelléas et Mélisande*, David Grayson llama la atención sobre la diferencia entre las categorías del tiempo *real*, objetivo y medible, y el tiempo *psicológico*, subjetivo e inmensurable¹⁹. A este respecto, Stravinsky apunta en su *Poética* que las «variaciones del tiempo psicológico no son perceptibles más que con relación a la sensación primaria, consciente o no, del tiempo real, del tiempo ontológico»²⁰. En efecto, lo que se da en Debussy no es una anulación del tiempo real derivada de un pronunciamiento del tiempo psicológico, sino más bien una confusión indivisible de ambas categorías en una suerte de concepción temporal múltiple. Steven Rings propone seis escuchas diferentes de *Des pas sur la neige*, que parten precisamente de las distintas relaciones posibles entre el tiempo en que transcurre el preludeo y el tiempo que evoca²¹.

La existencia de este tiempo dual se puede vislumbrar en algunos elementos idiomáticos de la música de Debussy. Para Boulez, el elemento más significativo de *Gigues* es la coexistencia oscilante de «una melopea lenta a un ritmo vivo», que

¹⁷ BRELET, Gisèle. *Estética y creación musical*. Op. cit., p. 75.

¹⁸ *Ibid.*, p. 79.

¹⁹ GRAYSON, David. «Waiting for Golaud: the Concept of Time in *Pelléas*». En: *Debussy Studies*. Op. cit., p. 26.

²⁰ STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Traducción de Eduardo Grau, Barcelona: Acantilado, 2008, p. 37.

²¹ Las seis escuchas son: una escucha de tiempo congruente, una escucha cronológicamente ordenada pero con pulsación variable, una escucha anacrónica, una escucha de tiempo polifónico, una escucha instantánea y una escucha de tiempo indeterminado. Ver RINGS, Steven. «Mystères limpides: Time and Transformation in Debussy's *Des pas sur la neige*». En: *19th-Century Music*, Vol. 32, 2 (otoño de 2008), pp. 200-202.

9. Algunas reflexiones en torno a la dualidad estética

produce «la impresión –bastante rara– de una respiración doble»²². Más adelante, el autor habla de una infinita flexibilidad en el tiempo, basada en «un *rubato* que se ciñe a una lógica interna, perfectamente establecida en sus funciones, al mismo tiempo que debe parecer absolutamente improvisado», un *rubato* que consiste en «una tendencia irresistible de la música a *modularse* según una elocución dúctil»²³. En lo referente a la desatención de la pauta marcada por la barra de compás, Paul Jacobs recuerda que, por ejemplo en *Feux d'artifice*, se pueden encontrar «muchos pasajes en los que el metro no se corresponde con el número de pulsos del compás»²⁴, un fenómeno que anticipa a la escritura con valores añadidos de Messiaen. En *Jeux*, Jann Passler detecta la presencia de un pulso subyacente con leves oscilaciones momentáneas (**Retenu - a Tempo**), que se mantiene a lo largo de toda la pieza, a pesar de los constantes cambios métricos²⁵. El ejemplo de *Jumbo's Lullaby* proporciona un gran número de elementos que ejemplifican el planteamiento de un tiempo dual. Por un lado, las tendencias de disociación métricas y armónicas producen una dispersión de la atención que se traduce en la percepción de una especie de «doble respiración». Por otro lado, la superposición de procesos formales independientes como el métrico, el armónico o el que afecta a la morfología del material motivico, contribuye a la percepción de un tiempo disociado, cuya relación interna se vuelve manifiesta al confluir con todos los procesos formales en el apogeo del c. 63.

La fluctuación entre las dos dimensiones de un tiempo musical dual, deja abierta una puerta que desdibuja los límites entre los puntos de su línea temporal, de tal manera que su misma linealidad sufre el desafío de las múltiples conexiones creadas por los distintos materiales formales. En *Doctor Gradus ad Parnassum*, las armonías que parecen alejarse del Do Mayor de partida, están en realidad contenidas en toda la amplitud de su centro armónico, cuyas potencias internas se proyectan a lo largo de la pieza y al proyectarse confunden lo próximo con lo remoto. Como ocurre con el doble pasado que David Grayson identifica en la puesta en escena del primer acto de *Pelléas*²⁶, en el título de *Et la lune descend sur le temple qui fut* se propone lo que Cédric Segond-Genovesi describe como «un sistema de oposiciones espaciales,

²² BOULEZ, Pierre. *Puntos de referencia*. Op. cit., 306.

²³ *Ibid.*, p. 373.

²⁴ JACOBS, Paul. «On Playing the Piano Music of Debussy». En: *Cahiers Debussy*, 3 (1979), p. 43.

²⁵ PASSLER, Jann. «Debussy, "Jeux": Playing with Time and Form». Art. cit., p. 71.

²⁶ Se trata del pasado dentro de la línea narrativa de una época pasada, «un pasado doblemente profundo: un pasado dentro del pasado distante» Ver GRAYSON, David. «Waiting for Golaud: the Concept of Time in *Pelléas*». Art. cit., p. 29.

III. Aspectos estéticos

temporales y simbólicas entre *la lune* (el mundo celeste y el divino, asociados al *tiempo presente: descend*) y *le temple* (el mundo terrestre y sus cultos, asociados al *tiempo pasado: qui fut*)»²⁷. En el último caso, el presente se contrapone con un pasado que es también un doble pasado, porque, como dice Ortega y Gasset, «lo narrado es un "fue", y el *fue* es la forma esquemática que deja en el presente lo que está ausente, el ser de lo que ya no es –la camisa que la sierpe abandona»²⁸. El nuevo lenguaje de Debussy desbarata el antiguo orden lineal del tiempo y las marcas del pasado y el presente se entremezclan en la dualidad de un tiempo múltiple. Jankélévitch afirma que «ninguna causa es enteramente causa, y ningún efecto es completamente efecto, pero toda causa es al mismo tiempo y en cierto sentido el efecto de su propio efecto, y todo efecto es en algún grado causa de la propia causa [...]»²⁹. La confusión de estados temporales es natural desde el punto de vista de la duración bergsoniana, una vez que entra en juego la memoria, con su capacidad para insertar «algo de ese pasado en este presente»³⁰.

A causa de esta confusión de estados, la fisiología lineal del tiempo queda sustituida por la circularidad. Jankélévitch habla de la predilección de Debussy por los «movimientos en torbellinos y circulares que la filosofía considera como una figura de la eternidad, aunque es más bien un atontamiento y una embriaguez de la duración»³¹. En efecto, en la duración bergsoniana, una percepción atenta no funciona como una línea recta, sino como un circuito: un circuito que contiene a su vez diferentes círculos de la memoria, desde el más cercano a la percepción inmediata hasta los que más se expanden hacia estados de concentración superior³². Desde esta premisa, sería problemático asumir, como señala Robert Adlington, la extendida idea de que existe una correlación entre tiempo musical y movimiento de avance (*motion*), en tanto que cambio³³. El problema se agudiza al tratar de aplicar la idea a la música postonal, que no solo carece de meta, sino también de una línea de avance conforme a la concepción

²⁷ SEGOND-GENOVESI, Cédric. «Exégèse, rhétorique et production(s) du sens: une lecture de *Et la lune descend sur le temple qui fut*». En: *Cahiers Debussy*, 33 (2009), p. 10.

²⁸ ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza editorial, 2009, p. 163.

²⁹ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La música y lo inefable*. Op. cit., pp. 56-57.

³⁰ BERGSON, Henri. *La evolución creadora*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985, pp. 1-3. Extraído de BERGSON, Henri. *Memoria y vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Madrid: Alianza, 2004, p. 14.

³¹ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*. Op. cit., p. 38.

³² Ver BERGSON, Henri. *Matière et mémoire: Essay sur la relation du corps à l'esprit*. París: Presses Universitaires de France, 1896, pp. 113-116. Extraído de BERGSON, Henri. *Memoria y vida*. Op. cit., pp. 64-66.

³³ David Epstein es, según Adlington, uno de los autores que asumen dicha correlación. EPSTEIN, David. *Shaping Time: Music, the Brain and Performance*. Nueva York, 1995. Citado en ADLINGTON, Robert. «Moving beyond Motion: Metaphors for Changing Sound». En: *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 128, 2 (2003), pp. 297-318.

newtoniana del tiempo. La conclusión de Adlington es que, en la correlación entre tiempo musical y movimiento, se debe considerar al último de una manera mucho más amplia y no lineal.

La contraposición entre las percepciones de un tiempo intuitivo o psicológico y otro tiempo medible u objetivo, conecta con la «exploración de los territorios limítrofes entre lo consciente y lo semiconsciente»³⁴, que apunta Lockpeiser en su estudio acerca del concepto de sueño en Debussy. Michael Klein llama la atención sobre la conexión que hace Bergson entre el sueño y la capacidad de la memoria para invocar el pasado y refundirlo en la duración: «Un ser humano que soñara su existencia en lugar de vivirla tendría sin duda ante sus ojos, a cada momento, la multitud infinita de los detalles de su historia pasada»³⁵. Una de las consecuencias de la pérdida de actualidad que se deriva de su mixtura con un pasado fuertemente reactivado, es la disolución de aquel tiempo medible, cuyas referencias objetivas empiezan a curvarse ante la fuerza de una percepción más puramente psicológica. Para el ejemplo de *Pelléas*, David Grayson habla de la aplicabilidad de ciertas características propias de los sueños en lo referente a la percepción del tiempo, como aquella identificada por el psiquiatra francés Victor Egger: «la de condensar largas secuencias de eventos en episodios cortos»³⁶. Es la condensación del gesto musical, que se concentra en la marca audible del intervalo de 2ª mayor, con su capacidad para invocar su afiliación con el tetracordo pentónico o con el tetracordo de tonos enteros, como elementos del pasado que se insertan en el presente del bajo fundamental y su amplio espectro armónico en los cc. 78-79 de *Jumbo's Lullaby*. Nuevamente, las fuerzas verticales de concentración y las fuerzas horizontales de dispersión, cuyos empujes perpendiculares devienen en la circularidad, confluyen en un equilibrio de contrarios que encierra en su interior la síntesis de un tiempo dual.

Es el precio que hay que pagar por identificar la forma sonora con la forma temporal de la duración vivida, el riesgo de dar cabida al carácter múltiple de un tiempo que contiene su propia destrucción. Como dice Jankélévitch, en su melancolía, la temporalidad musical se rebela contra su propia esencia: «Porque, aún siendo enteramente temporal, la música es a la vez una protesta contra lo irreversible y, gracias

³⁴ LOCKPEISER, Edward. «Debussy's Concept of the Dream». En: *Proceedings of the Royal Musical Association*, Sesión 89 (1962-1963), p. 52.

³⁵ BERGSON, Henri. *Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Op. cit., p. 161. Citado en KLEIN, Michael. «L'isle joyeuse as Territorial Assemblage». Art. cit., p. 44.

³⁶ GRAYSON, David. «Waiting for Golaud: the Concept of Time in *Pelléas*». Art. cit., p. 28. En cuanto a Egger, ver EGGER, Victor. «La durée apparente des rêves». En: *Revue de philosophie* (julio de 1895), pp. 41-59.

III. Aspectos estéticos

a la reminiscencia, una victoria sobre este irreversible, un medio de revivir lo mismo en lo otro»³⁷. En el fuero interno de la duración, tiene lugar una lucha de opuestos. Por eso Bergson habla de dos movimientos contrarios de ascenso y descenso en la duración³⁸, de la coexistencia en la misma de una tendencia a dispersarse en la materialidad y otra a concretarse en la eternidad viva³⁹, de una *multiplicidad* de estados de conciencia sucesivos y una *unidad* que los reúne –«la duración será la "síntesis" de esta unidad y de esta multiplicidad [...]»⁴⁰–, de una experiencia física que tiende a concentrar nuestro ser en un punto y otra psicológica que tiende a dispersarse⁴¹ y, en definitiva, de un impulso creador que atraviesa la vida y otro inverso que recorta en formas la materia⁴². No es de extrañar que, en una entrevista de 1910, Bergson llamara a la música de Debussy «una música de la duración» y confesara que sentía por ella una «predilección intuitiva»⁴³. Domingo Hernández Sánchez llama la atención sobre las reflexiones de Schiller, para el cual la única manera de reconciliar la unidad del yo con la variedad del mundo, pasa por crear el tiempo por un lado y suprimirlo por el otro o, todavía más, de «suprimir el tiempo *en* el tiempo»⁴⁴. Para Brelet, el tiempo posee un poder ambiguo, a la vez creador y destructor, ya que «en la duración el ser se expande y se realiza, al mismo tiempo que se gasta y se destruye»⁴⁵. Esta dualidad es entonces inevitable en la música, porque la unión del creador y de la obra, observa la autora, no puede ser total más que en el nivel de la forma pura y del tiempo puro⁴⁶.

³⁷ JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 153.

³⁸ BERGSON, Henri. *La evolución creadora*. Op. cit., pp. 9-11. Extraído de BERGSON, Henri. *Memoria y vida*. Op. cit., p. 19.

³⁹ BERGSON, Henri. *El pensamiento y lo moviente*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976, p. 210. *Ibid.*, p. 21

⁴⁰ BERGSON, Henri. *El pensamiento y lo moviente*. Op. cit., pp. 206-208. *Ibid.*, pp. 42-44.

⁴¹ BERGSON, Henri. *La evolución creadora*. Op. cit., pp. 201-204. *Ibid.*, pp. 60-63.

⁴² BERGSON, Henri. *La evolución creadora*. Op. cit., pp. 241-242 y 249-251. *Ibid.*, pp. 165-169.

⁴³ BERGSON, Henri. *Mélanges*. París, 1972, p. 844. Citado en PASSLER, Jann. «Debussy, "Jeux": Playing with Time and Form». Art. cit., p. 74.

⁴⁴ Ver SCHILLER, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos, 1990, pp. 199 y 225. Citado en HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, pp. 22 y 26. Hernández Sánchez habla también sobre la relación de esta idea con las nuevas tecnologías en HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. «Tiempo y espera en el arte actual». En: *Estéticas del arte contemporáneo*. Edición de Domingo Hernández Sánchez, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, p. 129 ss.

⁴⁵ BRELET, Gisèle. *Estética y creación musical*. Op. cit., p. 101.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 129.

9.2. Simbolismo y misterio

Para identificar aquellos rasgos de la estética simbolista que son de aplicación en el lenguaje musical de Debussy, es necesario comentar primero las características afines de la estética impresionista, con la que el simbolismo comparte ciertos elementos. El muy comentado rasgo de los contornos indefinidos, lo saca a relucir Claude Abranavel precisamente en conexión con la duración bergsoniana:

Sus contornos están habitualmente difuminados, velados, evitando a toda costa una significación demasiado precisa y demasiado realista. Es un trabajo de transformación. Parece crearse a sí mismo espontáneamente, gradualmente y a medida que la escucha se despliega, y su forma es completamente impredecible⁴⁷.

Pero, justamente en lo referente a su condición temporal, conviene puntualizar que no son los contornos que describen la trayectoria de cada material formal los que están difuminados (por el contrario, estos contornos se caracterizan por su precisión y su claridad de formas), sino sus límites, el momento exacto de su aparición y su desaparición, cuyo carácter difuso se acentúa al disparar sus fronteras en busca de conexiones con otros materiales formales. Otro rasgo propio de la estética es el giro de la expresión centrífuga, que parte del sujeto, a la impresión centrípeta, que parte del objeto y surge como una reacción contra los excesos del romanticismo, puesto que su carácter centrípeta, dice Jankélévitch, «baja la temperatura del *pathos* del alma y atenúa la necesidad de distensión mediante la voluntad de desapego»⁴⁸. Este es el resultado de las fuerzas de dispersión generadas por las tendencias formales de disociación. Para Ortega, el impresionismo proviene de la sustitución de la visión directa por las visiones oblicuas, «las visiones de lado "con el rabillo del ojo", que son el colmo del desdén»⁴⁹. Pero al abrirse los contornos en su tendencia a la dispersión, acaban por mezclarse todos en una totalidad que conlleva una tendencia contraria, de unificación, que se corresponde con las tendencias formales de síntesis. Lo cual permite que Ortega se centre más adelante, como señala Domingo Hernández Sánchez, en un impresionismo

⁴⁷ ABRANAVAL, Claude. «Symbolism and Performance». Art. cit., p. 40.

⁴⁸ JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 60.

⁴⁹ ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Op. cit., p. 200.

III. Aspectos estéticos

entendido «como la ausencia de cuerpos aislados, de cosas separadas y delimitadas, y la presencia constante de valores luminosos, de elementos fundidos unos en otros [...]»⁵⁰.

Pese a estas características afines, la atribución sin más de una estética impresionista al lenguaje de Debussy presenta ciertos problemas. Es interesante notar que todos los rasgos clasificados por José María García Laborda como parte de las corrientes antiimpresionistas que surgieron en la música del cambio de siglo, aparecen en Debussy invariablemente⁵¹. William Austin se pronuncia en este mismo sentido al observar que los trabajos realizados en torno a la conexión del impresionismo pictórico con su supuesto homólogo musical, dan resultados discordantes en varios puntos, «pero todos concuerdan, sin embargo, en que no todo en Debussy es impresionista»⁵². El carácter problemático y equívoco del término desde su primera aplicación al campo de la música, está comentado ampliamente en el artículo de Ronald L. Byrnside sobre la historia del término y la evolución de su significado en los círculos de la crítica⁵³.

La coexistencia del impresionismo y el simbolismo como términos asociados al lenguaje de Debussy está justificada, a la vez que motivada, por la presencia de ciertas afinidades entre los principios de ambas estéticas. Stefan Jarocinski afirma, por ejemplo, que tanto el impresionismo como el simbolismo ejercieron una fuerte influencia en el pensamiento de Bergson⁵⁴, lo cual sugiere que estas afinidades se encuentran en sus principios estéticos generales, más que en sus manifestaciones específicas, dependientes de las herramientas y los condicionamientos de cada arte. Claude Abruñavel ofrece un resumen genérico de principios comunes:

A pesar de las numerosas variantes y la todavía mayor divergencia en la comprensión de su arte, los partidarios del impresionismo y el simbolismo coincidían sin embargo en ciertos principios: la realidad está modificada por la percepción afectiva del ser humano; el propósito del arte consiste en describir tal percepción; y finalmente,

⁵⁰ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Op. cit., pp. 99-100. Ortega se centra en este aspecto en un artículo de 1912 titulado «Del realismo en pintura». Ver ORTEGA Y GASSET, José. *Obras completas*, I. Madrid: Alianza editorial / Revista de Occidente, 1983, pp. 566-567.

⁵¹ GARCÍA LABORDA, José María. *La música del siglo XX (1890-1914). Modernidad y emancipación*, primera parte. Madrid: Editorial Alpuerto, 2000, pp. 123-124.

⁵² AUSTIN, William W. *Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky*. Londres: J. M. Dent & Sons, 1966, p. 125.

⁵³ BYRNSIDE, Ronald L. «Musical Impressionism: The Early History of the Term». En: *The Musical Quarterly*, Vol. 66, 4 (1980), pp. 522-537.

⁵⁴ Ver JAROCINSKI, Stefan. *Debussy: Impressionism and Symbolism*. Eulenburg, 1976, p. 67.

9. Algunas reflexiones en torno a la dualidad estética

una nueva técnica debe ser creada sobre la base del elemento fundamental de cada arte⁵⁵.

Louis Laloy describe el simbolismo a partir de la relación entre objeto e idea, en contraposición con el planteamiento clásico, el romántico y el parnasiano:

Nuestros poetas clásicos reemplazaban un objeto con una idea que después desarrollaban de manera lógica; los románticos convirtieron estas ideas en sentimientos que manifestaban a través de imágenes; los parnasianos volvieron a una detallada descripción de objetos, tomados por ellos mismos y sin asociaciones con ideas o sentimientos. Los clásicos son racionalistas; los románticos, espiritualistas; los parnasianos, materialistas. Para los adeptos al simbolismo, por otra parte, no hay sustancia sin pensamiento ni pensamiento sin sustancia. Su intención será la de nunca separar, mediante análisis mortíferos, estos dos aspectos complementarios de todas las cosas⁵⁶.

Por su parte, Domingo Hernández Sánchez sigue a Hegel para plantear una distinción entre las formas de arte simbólica, clásica y romántica, centrada ahora en la relación entre contenido y figura:

En el símbolo, el contenido aparece indeterminado, la idea no se concreta, y la figura está encadenada totalmente, aunque surja un indicio de referencia, al objeto natural. La forma de arte clásica, por su parte, alcanza la adecuación contenido-figura, pero de tal forma que el primero se muestra como particular: la adecuación es demasiado perfecta, no hay diferencia, no hay lucha por la adecuación, no se alcanza la preeminencia de la idea. Por último, en la forma de arte romántica, se asume, se supera, la unidad perfecta anterior y se regresa a la diferencia, a la oposición entre figura y contenido, adquiriendo desde la adecuación asumida el triunfo del contenido interior sobre su figura, sobre su exterioridad⁵⁷.

⁵⁵ ABRANAVAL, Claude. «Symbolism and Performance». Art. cit., p. 29-

⁵⁶ LALOY, Louis. *Louis Laloy (1874-1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*. Traducción e introducción de Deborah Priest, Ashgate, 1999, p. 87.

⁵⁷ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Op. cit., p. 35. El autor hace referencia a HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989, p. 61.

III. Aspectos estéticos

Entre las diferencias que surgen al comparar el planteamiento de Laloy con el de Hernández Sánchez, sobresalen sus definiciones, aparentemente contradictorias, del concepto de símbolo. Como señala Hernández Sánchez, los caracteres identificativos del símbolo son «la ambigüedad y la excedencia de significado»⁵⁸. El autor completa esta idea con la siguiente reflexión de Johann Jakob Bachofen: «Las palabras convierten lo infinito en finito, pero los símbolos transportan al espíritu más allá de las fronteras de la finitud, del devenir, hasta el reino de lo infinito, al reino del ser. Los símbolos evocan, son cifras inagotables de lo indecible, son tan misteriosos como necesarios»⁵⁹. En su análisis «musical» del poema *Un coup de dés* de Mallarmé, Alicia Díaz de la Fuente habla de los procedimientos simbolistas que convierten al significante en presencia de lo ausente y al significado en pluralidad, ambigüedad e insinuación⁶⁰.

Según Ainhoa Kaiero Clavier, Debussy parte, igual que los poetas simbolistas, de la necesidad de renovar un lenguaje banalizado a fuerza de constante repetición⁶¹. Si, como dice la autora, la estética musical moderna persigue la recreación de «una totalidad ideal originaria, que solo puede ser evocada de manera vaga e imprecisa», la tesis simbolista propone una solución a través de «una correlación dinámica de signos que hace emerger una significación difusa y ambivalente, propia de un sentido en estado naciente y en vías de formalización»⁶². Así, en la búsqueda de esa totalidad ideal originaria a partir de una disgregación del sentido en una multiplicidad de significados, se resuelve la contradicción entre el planteamiento de Laloy y el de Hernández Sánchez, ya que el contenido del símbolo solo se puede expresar a través de su figura, pero al mismo tiempo se aleja de sí mismo al dispararse en la onda expansiva de su horizonte de sentido; es decir, que está unido a la vez que separado de su figura. Como ocurría con el impresionismo, el simbolismo plantea de nuevo una dualidad de

⁵⁸ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Op. cit., p. 37.

⁵⁹ BACHOFEN, Johann Jakob. *Mitología arcaica y derecho materno*. Barcelona: Anthropos, 1988, p. 41. Citado en HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Op. cit., p. 38. Según Hernández Sánchez, la teoría del símbolo Bachofen, igual que la de Hegel, proviene del pensamiento de Georg Friedrich Creuzer, planteado en CREUZER, Georg Friedrich. *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. Leipzig y Darmstadt: Heyer und Leske, 1819.

⁶⁰ DÍAZ DE LA FUENTE, Alicia. «Un análisis musical del golpe de dados de Stéphane Mallarmé». En: *Educación y futuro: revista de investigación aplicada y experiencias educativas*, 7 (2002), p. 5.

⁶¹ Ver KAIERO CLAVIER, Ainhoa. *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*. Tesis Doctoral dirigida por Francesc Cortès i Mir, Departamento de Arte, Universidad Autónoma de Barcelona, 2007, pp. 147-148.

⁶² *Ibid.*, p. 150.

tendencias de dispersión y unificación, de pluralidad y unidad, que surge, en ambas estéticas, al abandonar la pretensión de atrapar la realidad y al dejar, en su lugar, que la realidad las atrape a ellas.

Stravinsky habla en su *Poética* de la noción tradicional de disonancia como algo incompleto que requiere una posterior compleción, por lo que posee el valor de una alusión⁶³. Aunque la antigua noción de disonancia carece de aplicación en la estética de Debussy, la idea una sonoridad que funciona como una alusión por su relación con una armonía subyacente, revela la esencia de un simbolismo musical cuyo funcionamiento se puede explicar a través del análisis por centros armónicos. De hecho, la tendencia del símbolo a excederse a sí mismo y a apuntar fuera de sí, encuentra su correlato musical en la capacidad de ciertas construcciones armónicas para sugerir relaciones ambiguas o polivalentes con distintos centros armónicos. Así, la sonoridad de los cc. 3 y 5 de *The Snow is Dancing* se excede a sí misma para proyectar una relación ambigua con los bajos virtuales de La y Sib, pero también la armonía de los cc. 19-28 en *Jumbo's Lullaby* presenta una tendencia a proyectarse fuera de sí, originada en el equilibrio controlado de fuerzas centrífugas y centrípetas producido por la oscilación de las fundamentales ambivalentes de Do y Sib.

La diferencia entre la forma de arte romántica y la simbólica radica entonces en que en la primera se da un triunfo del contenido interior mientras que en la segunda el contenido permanece indeterminado. Michael Downes trata de plantear la distinción entre la estética de Wagner y la de Debussy como un reflejo de la distinción que hace Julia Kristeva entre el discurso semiótico y el simbólico⁶⁴. Según Kristeva, el modelo semiótico precede a la separación del signo en significante y significado, mientras que el simbólico busca en el signo la transmisión de un significado externo. Downes identifica a Debussy con el primero y a Wagner con el segundo⁶⁵. Sin embargo, lo cierto es que el símbolo se sitúa en el camino de ida y vuelta entre su materialidad y su proyección de significados, cuya esencia dual permite reconciliar el planteamiento de Laloy con el de Hernández Sánchez y lo identifica con la estética de Debussy. En este sentido, la pretensión wagneriana de concretar un significado externo, se identifica con

⁶³ STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Op. cit., p. 41.

⁶⁴ KRISTEVA, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Nueva York: Columbia University Press, 1984. Citado en DOWNES, Michael. «Wagner and the *Musicien Français*: An Interpretation of Debussy's Criticism». En: *Cahiers Debussy*, 17-18 (1993-1994), p. 5.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 6-10.

III. Aspectos estéticos

un tipo de representación que se aleja de la verdadera esencia del símbolo. Como observa Jarocinski, es precisamente la transparencia de su simbolismo lo que menos gustaba a Debussy del compositor alemán: «Desprovisto de toda ambigüedad, los símbolos wagnerianos (*Leitmotifs*) eran, para Debussy, una mera traducción de frases verbales, una distracción intelectual barata para un oyente fácil de complacer»⁶⁶. El símbolo wagneriano sufre la imposición de una significación determinada y necesaria, cuando la naturaleza del símbolo es la de proyectar una multiplicidad de significados contingentes e indeterminados, aunque perfilados dentro de un mismo horizonte de sentido, que le aporta unidad. En concordancia con la reticencia del compositor a la imitación directa del objeto de inspiración, ya comentada en el capítulo 3, Jarocinski reflexiona sobre el arabesco que da comienzo al segundo acto de *Pelléas et Mélisande*, que «no imita el sonido de la fuente en el jardín», sino que «sugiere una fluidez general y una cierta frescura [...]». Era a través de procedimientos de este tipo, muy sencillos en apariencia, que Debussy liberó gradualmente a la música de las densas capas de los símbolos tradicionales y restauró su ambigüedad»⁶⁷. Es precisamente el distanciamiento de la estética romántica, la reticencia a convertirse en «otro "traductor" del alma humana», lo que le permitió «descubrir aquellas *correspondencias* que nos unen con el mundo»⁶⁸. Stravinsky se suma como tantos otros al nuevo pensamiento antirromántico que persigue la superación de la estética wagneriana:

[...] el siglo al que debemos eso que se ha llamado el progreso de las luces ha inventado por añadidura ese absurdo monumental que consiste en atribuir a cada accesorio, como a cada sentimiento y a cada personaje del drama lírico, una especie de número de guardarropía que se denomina *leitmotiv*, lo cual hacía decir a Debussy que la *Tetralogía* le parecía un vasto anuario musical.

Hay dos especies de *leitmotiv* en Wagner: unos simbolizan ideas abstractas (tema del Destino, de la Venganza, etc.); otros tienen la pretensión de representar objetos o personajes concretos: la espada, por ejemplo, o la interesante familia de los Nibelungos⁶⁹.

⁶⁶ JAROCINSKI, Stefan. *Debussy: Impressionism and Symbolism*. Op. cit., p. 101.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 133.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 150.

⁶⁹ STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Op. cit., pp. 75-76.

9. Algunas reflexiones en torno a la dualidad estética

El afán de superar el espejismo del positivismo romántico, representado por el triunfo del contenido interno del que hablaba Hernández Sánchez, es el detonante de las críticas de Debussy contra los procedimientos del drama sinfónico: «Buscamos ideas dentro de nosotros cuando deberíamos buscarlas fuera de nosotros. [...] Estamos creando metafísica, pero no música»⁷⁰. Aunque Ainhoa Kaiero Clavier considera que el compositor plantea una renovación de un lenguaje banalizado mediante la creación de nuevas asociaciones y una consecuente reactivación simbólica de materiales preexistentes en el sistema tonal, con añadidos de otros lenguajes⁷¹, lo cierto es que Debussy no busca crear nuevas asociaciones, sino liberarlas de significaciones unívocas, con vistas a restaurar su potencial expresivo original a través de materiales que provienen de una fuente preexistente, pero que antecede al sistema tonal y la misma idea de sistema, como defiende la tesis del análisis por centros armónicos. De hecho, serán estas mismas asociaciones estereotipadas por la estética romántica las que, como señala Edson Zamprónha, todavía intentará suprimir Ferneyhough a través de la deconstrucción del gesto musical en parámetros⁷².

Con frecuencia, las conexiones simbólicas sugeridas en la obra de Debussy aparecen polarizadas por el contenido de un texto extramusical, como puede ser un poema o un título. Jarocinski ofrece un compendio de ejemplos en los que se explotan estas conexiones a través de distintos medios expresivos⁷³, utilizados también en *Children's Corner*: relaciones interválicas, timbres, asociaciones con centros armónicos específicos o el silencio mismo. Pero lo importante en este punto es tener en cuenta que, como puntualiza Arthur Wenk, estas relaciones no responden a un código estricto⁷⁴. El propio Debussy se encarga de demostrar esto a través de la reinterpretación simbólica del *leitmotiv* wagneriano en *Golliwogg's Cake walk*. Después de todo, dice el compositor, «pretender que una u otra sucesión de acordes representa

⁷⁰ Entrevista publicada en la revista *Comædia* en 1909, con el título «La musique d'aujourd'hui et celle de demain». Ver DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche et autres écrits*. Edición de François Lesure, París, 1987. p. 296. Citado en HART, Brian. «The Symphony in Debussy's World». En: *Debussy and His World*, edición de Jane F. Fulcher, Princeton y Oxford: Princeton University Press, 2001, p. 189.

⁷¹ Ver KAIERO CLAVIER, Ainhoa. *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*. Op. cit., pp. 148-149.

⁷² ZAMPRONHA, Edson. «Gesture in Contemporary Music. On the Edge Between Sound Materiality and Signification». En: *Revista Transcultural de Música*, 9 (2005), p. 6.

⁷³ JAROCINSKI, Stefan. *Debussy: Impressionism and Symbolism*. Op. cit., pp. 150-152.

⁷⁴ WENK, Arthur B. *Claude Debussy and the Poets*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1976, p. 104.

III. Aspectos estéticos

este o aquel sentimiento, y que tal o cual frase es este o aquel personaje, no es más que un juego antropométrico»⁷⁵.

El carácter plurívoco e indeterminado de los contenidos proyectados por el símbolo concuerda, en última instancia, con la naturaleza autorreferencial que ve Leonard Meyer en la música⁷⁶; una naturaleza que se resume en la idea de que, en palabras de Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona, «la cosa hacia la que apunta la música es la propia música»⁷⁷. Desde esta premisa, la única manera de conservar el simbolismo en la música consiste en destilar el procedimiento, en suprimir de la excedencia de significado la preocupación por el propio significado y fijarse únicamente en su tendencia a proyectarse fuera de sí. De esta manera, la música sería una especie de símbolo en sí mismo, el símbolo de un símbolo: una música cuya expresión no es una pluralidad de significados, sino la pluralidad pura. En este sentido, cuando Debussy habla de sustituir «una representación más o menos exacta de la naturaleza» por la «misteriosa afinidad entre la Naturaleza y la Imaginación»⁷⁸, habría que despejar de la fórmula la expresión del misterio en sí mismo y la expresión de afinidades en sí mismas, en tanto que conexiones entre elementos. Este tipo de simbolismo sería el único capaz de llegar a toda su obra, los *Douze Etudes* incluidos, que de otra forma serían, como observa Marie-Cécile Barras, «la quintaesencia de su arte, depurado de cualquier argumento impresionista o simbolista»⁷⁹.

Esta postura persigue devolver a la música su idiosincrasia irracional, que opera «al margen de la verdad»⁸⁰, y evitar que la confusión entre el «significado del verbo *ser* y del adverbio *como*», según argumenta Jankélévitch, permita que se deslice el sofisma que salta del «sentido figurado al sentido propio y literal»⁸¹. Porque la palabra es unívoca, pero la música es equívoca o plurívoca: «la música no está obligada a elegir entre sentimientos contradictorios, y compone con ellos, indiferente a toda alternativa,

⁷⁵ Artículo publicado en 1901 en la *Revue Blanche*. DEBUSSY, Claude. *Debussy on Music: the Complete Writings of Debussy*. Edición y traducción de Richard Langham Smith, London: Secker and Warburg y New York: Alfred Knopf, 1977, p. 36.

⁷⁶ MEYER, Leonard. *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

⁷⁷ Ver FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ-ESCALONA, Guillermo. «Significado musical y significado lingüístico». En: *Anuario Musical*, 63 (2008), p. 210.

⁷⁸ De una nota escrita por Debussy en abril de 1902 a petición del gerente de la Opéra-Comique, Georges Ricou. DEBUSSY, Claude. *Debussy on Music: the Complete Writings of Debussy*. Op. cit., p. 74.

⁷⁹ BARRAS, Marie-Cécile. «La présence de Chopin dans la musique de piano de Debussy». En: *Cahiers Debussy*, 20 (1996), p. 43.

⁸⁰ JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *La música y lo inefable*. Op. cit., p. 18.

⁸¹ *Ibid.*, p. 36.

9. Algunas reflexiones en torno a la dualidad estética

un único estado de ánimo, ambivalente y siempre indefinible»⁸². Como observa Arthur Wenk, es natural que Debussy se sintiera atraído por Turner, un pintor que hablaba de lo indistinto como su punto fuerte y que el compositor consideraba como el más grande creador del misterio en el arte⁸³. Para Jankélévitch, si los símbolos son «cosas que están más allá de sí mismas y que no son todo lo que significan», la música es la única capaz de expresar la «infinitud de cosas que desconocemos», ya que no necesita elegir, «como la lógica, entre las incomprensibles y las contradictorias o impenetrables»⁸⁴. El autor contrapone el concepto de secreto, cuya marca distintiva es «el rechazo a divulgar», con el de misterio, universalmente incognoscible⁸⁵. Un misterio que se expresa en la música a través de la «simultaneidad universal e innombrable de la existencia»⁸⁶. La manera de alcanzar la simultaneidad universal de la existencia la ofrece Bergson, quien explica que el método de unificación no funciona yendo a lo abstracto, sino a lo específico:

El objeto de la metafísica consiste en aprehender en las existencias individuales, y en perseguir, hasta la fuente de donde emana, el rayo particular que, confiriendo a cada una de ellas su matiz propio, lo relaciona de ese modo con la luz universal⁸⁷.

Como observa Henry Phillips, donde otros exaltan la frase, Mallarmé exalta la palabra⁸⁸. El gesto musical en Debussy, las relaciones de 2ª mayor en los compases finales de *Jumbo's Lullaby*, que se proyectan como rayos hacia las sonoridades ausentes pentatónicas y de tonos enteros, a la vez que se recogen en la luz universal de un mismo bajo fundamental. Un complejo armónico de sonoridades en plena dispersión y concentración, una multiplicidad unificada, que en la dialéctica hegeliana sería una síntesis que a su vez transparenta una diversidad de tesis sin concepto ni principio de no contradicción (una tesis sin antítesis). Porque, como demuestra Jankélévitch, la

⁸² *Ibid.*, p. 120.

⁸³ WENK, Arthur B. *Claude Debussy and the Poets*. Op. cit., pp. 205-206.

⁸⁴ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*. Op. cit., p. 14.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 9-10.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁷ BERGSON, Henri. *El pensamiento y lo moviente*. Op. cit., pp. 259-260. Extraído de BERGSON, Henri. *Memoria y vida*. Op. cit., p. 45.

⁸⁸ Ver PHILLIPS, Henry C. «The Symbolists and Debussy». En: *Music & Letters*, Vol. 13, 3 (1932), p. 299.

III. Aspectos estéticos

coexistencia de opuestos del misterio en Debussy, es la *realización* de lo imposible⁸⁹. La dualidad y la paradoja del símbolo: el misterio puro.

9.3. La estética de la objetividad y la fenomenología del yo

Las complejas relaciones de influencia ejercidas por el wagnerismo en el pensamiento musical de Debussy están caracterizadas por la convivencia de elementos afines y contrarios, de continuidad y de ruptura. A Pierre Boulez el compositor le parece «verdaderamente grande en su habilidad para aprovechar los descubrimientos del lenguaje wagneriano al tiempo que rechaza su estética»⁹⁰. Robin Holloway habla de una compleja conjunción entre sus contenidos expresivos, pero con la importante puntualización de que lo periférico en Wagner, es central en Debussy⁹¹. Según Jarocinski, el hecho de que el ambiente musical francés permaneciera anclado en el pasado, invadido por la influencia omnipresente del wagnerismo, fue una de las causas que motivaron el giro de atención del compositor hacia los movimientos de vanguardia que los pintores y los poetas estaban llevando a cabo⁹². Como observa Déirdre Donnellon, «Debussy afrontó una constante lucha contra el legado de Wagner, puesto que trataba de forjarse un camino independiente»⁹³. El compositor intentaba crear un estilo francés propio de su tiempo y para ello debía desprenderse de las tendencias musicales que miraban hacia el pasado representado por Wagner y descrito por Debussy como «un bonito ocaso que fue confundido con un amanecer»⁹⁴.

Sin embargo, también en la búsqueda de un camino diferenciado de la estela wagneriana existe una influencia, ya que la influencia no supone una imitación directa, sino un estímulo que afecta de un modo u otro al impulso creador e incluye, por tanto,

⁸⁹ JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *La música y lo inefable*. Op. cit., pp. 176-177.

⁹⁰ BOULEZ, Pierre. *Stocktakings from an Apprenticeship*. Op. cit., p. 203.

⁹¹ Ver HOLLOWAY, Robin. *Debussy and Wagner*. Londres: Eulenburg Books, 1979, pp. 197-203 y 212. Para una crítica del trabajo de Holloway, ver AUSTIN, William W. «Debussy, Wagner and Some Others». En: *19th-Century Music*, Vol. 6, 1 (1982), pp. 82-91. Ver también CODE, David J. «Hearing Debussy Reading Mallarmé: Music "après Wagner" in the "Prélude à l'après-midi d'un faun"». En: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 54, 3 (2001), pp. 493-554.

⁹² Ver JAROCINSKI, Stefan. *Debussy: Impressionism and Symbolism*. Op. cit., pp. 74-75.

⁹³ DONNELLON, Déirdre. «Debussy as Musician and Critic». En: *The Cambridge Companion to Debussy*, edición de Simon Trezise, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 46.

⁹⁴ El comentario, con claras resonancias nietzscheanas, proviene de un artículo publicado en *Le Mercure de France* en enero de 1903. DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche et autres écrits*. Op. cit., p. 67. Citado en DONNELLON, Déirdre. «Debussy as Musician and Critic». Art. cit., p. 46.

las dos clases de influencia que diferencia Azorín: la influencia por adhesión y la influencia por hostilidad⁹⁵.

En contraposición con la idea de placer como única ley, Michael Downes observa que, para Wagner, el mero placer en la forma era una degradación del verdadero potencial de la música: «su poética constituye tal vez el intento más firme y serio en la historia de la música de "fijar" el "significado" [*meaning*] de la música a un significado [*signified*] particular»⁹⁶. El autor recuerda que fue el estudio de Schopenhauer el que aportó a Wagner un argumento para defender la existencia de unas capacidades expresivas únicas en la música⁹⁷. Para Schopenhauer, «la música es una objetivación e imagen de la *voluntad* tan *inmediata* como lo es el mundo mismo e incluso como lo son las ideas»⁹⁸. Tal afirmación parte de la premisa, central en su pensamiento, de que «la esencia del hombre consiste en que su voluntad aspira a algo, queda satisfecha y vuelve a ambicionar, y así continuamente»⁹⁹. Schopenhauer explica de la siguiente manera el fundamento que hace de la música una imagen inmediata de la voluntad:

En las notas más graves de la armonía, en el bajo fundamental, reconozco los grados inferiores de objetivación de la voluntad: la naturaleza orgánica, la masa del planeta. [...] Así pues, el bajo fundamental es a la armonía lo que al mundo la naturaleza inorgánica, la masa bruta en la que todo descansa y de la que todo surge y se desarrolla. [...] Pero a todas esas voces de bajo y de relleno que forman la *armonía* les falta aquella conexión en el avance que posee la voz superior, la que canta la *melodía* [...]. Por último, en la *melodía*, en la voz cantante que dirige el conjunto y, avanzando libremente de principio a fin en la conexión ininterrumpida y significativa de *un* pensamiento, representa una totalidad, reconozco el grado superior de objetivación de la voluntad, la vida reflexiva y el afán del hombre. Solo él, por estar dotado de razón, ve siempre hacia delante y hacia atrás en el camino de su realidad y de las

⁹⁵ Ver AZORÍN. «Madrid». En: *Obras completas*, Vol. VI, Madrid: Aguilar, 1941, pp. 179-310. Extraído de MARTÍN CABRERO, Francisco José. «El horizonte de la desdicha (el problema del mal y el ideal ascético en Azorín)». En: *Anales de Literatura Española*, 12 (1996), p. 177, nota 5.

⁹⁶ El término *significado* responde al concepto general la primera vez y a la noción complementaria de significante la segunda. DOWNES, Michael. «Wagner and the *Musicien Français*: An Interpretation of Debussy's Criticism». Art. cit., p. 9.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁸ SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación I*. Traducción de Pilar López de Santa María, Madrid: editorial Trotta, 2004, p. 313.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 316.

III. Aspectos estéticos

innumerables posibilidades, y así completa un curso vital reflexivo y conectado como una totalidad¹⁰⁰.

Por su parte, Nietzsche asume en su «Prólogo a Richard Wagner» la identificación de la expresión musical con la voluntad en el sentido schopenhaueriano y añade que «la música incita a *intuir simbólicamente* la universalidad dionisiaca», cuya «alegría por la aniquilación del individuo» vincula directamente a la música con «el concepto *de lo trágico*»¹⁰¹. Así, el espíritu de la tragedia, expresado a través de la voluntad schopenhaueriana, tal y como lo ejemplifica el anhelo de *Tristán*, se convierte en la justificación estética del drama wagneriano.

Es precisamente esta estética la que desecha Debussy, una estética basada en un tipo de simbolismo que no es más que un juego antropométrico. De acuerdo con Gisèle Brelet, el problema del planteamiento estético wagneriano es que genera un tipo de duración patológica, en la que no se actualizan más que los poderes negativos del tiempo¹⁰². La autora distingue dos tipos de espera, la activa y la pasiva, e identifica a Wagner con la última, porque su audición impone «la subordinación del oyente a la duración individual y subjetiva del creador»¹⁰³. Si en el lenguaje de Debussy se detecta una continuación del cromatismo armónico de Wagner, las potencias expresivas que impulsan su duración representan una inequívoca ruptura con la estética del compositor germano, por cuanto imponen un giro de lo antropocéntrico a lo circundante. Una vez superada la necesidad de una meta predeterminada, la objetivación de la voluntad schopenhaueriana se convierte ahora en objetivación sin voluntad. Ninguna melodía puede ver ahora hacia delante en el camino de su realidad, pero la racionalidad no se suprime por completo, puesto que permanece en la conectividad interna del material formal, aunque fuertemente diseminada por la estratificación de líneas y el carácter múltiple de las conexiones. Mediante la supresión de la voluntad, el sujeto traspasa su vida a la naturaleza inorgánica, lo cual provoca una redistribución de energías que iguala al mundo y a su masa inorgánica, el todo con la parte, en una misma unidad. Todo es igualmente racional e irracional, todo es igualmente orgánico e inorgánico.

¹⁰⁰ SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación I*. Op. cit., pp. 314-315.

¹⁰¹ NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza editorial, 2007, pp. 143-144.

¹⁰² BRELET, Gisèle. *Estética y creación musical*. Op. cit., p. 100.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 94.

9. Algunas reflexiones en torno a la dualidad estética

Una vez que se suprime el papel de la voluntad como principio rector de la forma musical, las posibilidades expresivas alcanzan una amplitud mucho mayor. Candace Brower propone una teoría cognitiva del significado musical basada en dos premisas: en primer lugar, que el acto de pensar consiste en asociar patrones de pensamiento a patrones de experiencia y, en segundo lugar, que el pensamiento codifica las distintas experiencias a través de patrones de experiencia corporal¹⁰⁴. La autora distingue varios esquemas de experiencia corporal (continente, ciclo, verticalidad, equilibrio, centro-periferia y fuente-trayectoria-meta) como los que más relación parecen tener con nuestro entendimiento de la música tonal y reflexiona más adelante sobre su aplicación en la música de compositores como Stravinsky, Debussy o Bartók¹⁰⁵. Aunque en el estudio los esquemas se representan visualmente, Brower puntualiza que los mismos se experimentan en realidad de manera somatosensorial¹⁰⁶. Si a este apunte se le suman las reflexiones de Robert Adlington, comentadas más arriba, la correlación entre tiempo y movimiento deberá entenderse ahora como una experiencia somatosensorial, cuya cualidad moviente trasciende a las limitaciones de una concepción lineal¹⁰⁷.

Los anteriores planteamientos sirven para dar una idea del papel que juega el yo en la estética musical propuesta por Debussy. Este papel sería similar al concebido por Schiller al reflexionar sobre el problema de la supresión del tiempo en el tiempo, donde el yo funciona como elemento unificador de las variantes del mundo:

Hace real la forma al crear el tiempo y al oponer la variación a lo permanente, la multiplicidad del mundo a la unidad eterna de su yo; da forma a la materia volviendo a suprimir el tiempo, afirmando la persistencia en la variación, y sometiendo la variedad del mundo a la unidad de su yo¹⁰⁸.

El efecto de la unidad del yo sobre la multiplicidad de las cosas se puede entrever entonces en la conectividad interna de los materiales formales, pero todavía haría falta

¹⁰⁴ Ver BROWER, Candace. «A Cognitive Theory of Musical Meaning». En: *Journal of Music Theory*, Vol. 44, 2 (2000), pp. 323-379.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 326 y 371.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 327.

¹⁰⁷ Ver más arriba la nota 33. ADLINGTON, Robert. «Moving beyond Motion: Metaphors for Changing Sound». En: *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 128, 2 (2003), pp. 297-318.

¹⁰⁸ SCHILLER, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos, 1990, p. 199. Citado en HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Op. cit., p. 22.

III. Aspectos estéticos

reflexionar sobre la manera en que la supresión de la voluntad afecta a la percepción de un yo sin volición.

Los caracteres de este nuevo yo empiezan a adivinarse en la diferenciación que hace Ortega entre el yo ejecutivo que vive las cosas y la conversión momentánea del último en un observador del yo que vive las cosas, su conversión en un observador de sí mismo¹⁰⁹. Para Bergson, existe un yo fundamental, que habita la duración, y un yo refractado, relacionado con la extensión; el primero percibe la realidad a través de una conciencia unificada y el segundo a través de su división en símbolos¹¹⁰. Según el autor, los recuerdos no útiles para la situación presente emanan en un estado de relajación, de desconexión con los elementos nerviosos, sensoriales o motores de la actividad presente¹¹¹. Cuanto más se pierde el yo en las profundidades de su conciencia, más se aproxima a la experiencia estética generada por la música de Debussy. Todavía más allá de una conciencia perdida en los abismos de la memoria, David Paul Goldman considera que el compositor «buscó puentear los problemas de una creación en el seno de una forma establecida, mediante el recurso directo a la mente inconsciente»¹¹². Como observa Robert Schmitz, en relación con el giro del sujeto a lo circundante, «Debussy no invade a la naturaleza, deja que la naturaleza lo invada a él»¹¹³. En la misma línea, Ortega distingue en la relación del oyente con la música de Beethoven y la de Debussy una concentración hacia dentro y otra hacia afuera respectivamente; en el último caso, es la música la «que nos interesa, no su resonancia en nosotros»¹¹⁴.

Una reflexión sobre los procedimientos compositivos de Debussy pueden resultar de interés en este punto. Robert Orledge afirma que, al menos en su obra pianística, la inspiración original proviene de fuentes extramusicales específicas: por ejemplo, la inspiración de *Voiles*, según el testimonio de Edgar Varèse, proviene de los velos de la bailarina Louie Fuller, mientras que *La vent dans la plaine* deriva de un

¹⁰⁹ Ver ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Op. cit., pp. 159-160.

¹¹⁰ Ver BERGSON, Henri. *Durée et simultanéité*. París: Presses Universitaires de France, 1922, pp. 94-96. Extraído de BERGSON, Henri. *Memoria y vida*. Op. cit., pp. 15-17.

¹¹¹ Ver BERGSON, Henri. *Matière et mémoire: Essay sur la relation du corps à l'esprit*. Op. cit., pp. 171-173. *Ibid.*, pp. 70-71.

¹¹² GOLDMAN, David Paul. «Esotericism as a Determinant of Debussy's Harmonic Language». En: *The Musical Quarterly*, Vol. 75, 2 (1991), p. 136.

¹¹³ SCHMITZ, Robert E. *The Piano Works of Claude Debussy*. Nueva York: Dover, 1966, p. 16.

¹¹⁴ ORTEGA Y GASSET, José. «Musicalia II». En: *El Sol*, 1.130 (24 de marzo de 1921), p. 3. Artículo recogido en ORTEGA Y GASSET, José. *El espectador*, tomo III. En: *Obras de José Ortega y Gasset*, Madrid, Espasa-Calpe, 1932, pp. 313-317.

9. Algunas reflexiones en torno a la dualidad estética

libro de Charles-Simon Favart¹¹⁵. Por otra parte, Marie Rolf habla de una práctica creativa que comenzaba con un largo periodo de gestación mental, seguido por un estallido de actividad compositiva, corroborada por Dolly Bardac y por la hija de los Vasnier, quien describía su práctica de la siguiente manera:

Solía componer a piano... o a veces andando de un lado a otro. Improvisaba por un largo tiempo, luego andaba por la habitación murmurando... Cuando encontraba lo que quería, empezaba a escribir. Hacía pocas correcciones, pero pasaba un largo tiempo trabajando las cosas en su cabeza y en el piano antes de escribir¹¹⁶.

Aunque, evidentemente, no se pueden extraer conclusiones definitivas de estos testimonios, la práctica compositiva de Debussy parece concordar con la idea de un abandono a los efectos de una fuente de inspiración, entendida como objeto externo. En este sentido, tanto el compositor como el espectador, e incluso la propia música, reproducen el mismo esquema de una identidad abandonada a la realidad circundante.

Sin embargo, el papel del sujeto, aunque deja de ser preeminente, sigue siendo fundamental, porque cataliza la vivencia de lo circundante a través de su percepción, ya que no se puede tener conocimiento de un fenómeno sin una conciencia que lo perciba. Leon Botstein recuerda las palabras del Zarathustra de Nietzsche, quien dice al sol que debería estar agradecido por tener una humanidad sobre la que brillar¹¹⁷. La afectividad viene implícita en la experiencia del sujeto, pero al no tratar de imponerse y al suprimir su voluntad, esta afectividad se atenúa y se diversifica. Saam Trivedi señala que no todas las emociones son concretas y asociadas a ideas o juicios, hay emociones no intencionales y no cognitivas que no responden a «sentimientos específicos» y que tienen cabida en el rango expresivo de la música¹¹⁸. Aquí se reconoce el punto de encuentro entre la subjetividad romántica, cuya afectividad aparece atenuada y diversificada por la supresión de la voluntad, y la objetividad clásica o neoclásica,

¹¹⁵ ORLEDGE, Robert. «Debussy's Piano Music: Some Second Thoughts and Sources of Inspiration». En: *The Musical Times*, Vol. 122, 1.655 (1981), p. 27.

¹¹⁶ VASNIER, M. «Debussy à dix-huit ans». En: *La Revue Musicale*, VII/7 (mayo de 1926), p. 19. Citado en ROLF, Marie: «Orchestral Manuscripts of Claude Debussy: 1892-1905». En: *The Musical Quarterly*, Vol. 70, 4 (1984), p. 546. La autora aclara que, en una entrevista del 26 de junio de 1910 en *The New York Times*, cuando le preguntaron si componía al piano, Debussy respondió: «no puedo decir que lo haga».

¹¹⁷ BOTSTEIN, Leon. «Beyond the Illusions of Realism: Painting and Debussy's Break with Tradition». En: *Debussy and His World*. Op. cit., p. 154.

¹¹⁸ TRIVEDI, Saam. «Imagination, Music and the Emotions». En: *Revue internationale de philosophie*, 238 (abril de 2006), p. 417.

III. Aspectos estéticos

cuyas formas precisas y sencillas se conectan a través de la percepción de un sujeto que se abandona a ellas a la vez que las unifica en un equilibrio dual de fuerzas dionisíacas y apolíneas¹¹⁹.

La identidad que experimenta y lo circundante experimentado se mezclan en la música como lo hacen en la duración viva: «Así, se trate del interior o del exterior, de nosotros mismos o de las cosas, la realidad es la movilidad misma [...] hay cambio, pero no hay cosas que cambian»¹²⁰. En su comentario acerca de *Nuages*, Caroline Potter sugiere que la relación de la forma musical con la fuente de inspiración no consiste en la imitación del objeto, sino en la adopción de su movimiento¹²¹. Jankélévitch describe la objetividad como el efecto de «la multipresencia misteriosa» y no del «lirismo de un pathos subjetivo», porque el compositor no escucha «su propio corazón, sino el crujido de las ramas»¹²², de tal manera que «el hombre debussysta deja de privilegiarse a sí mismo y queda en comunión panteísta con el conjunto de las criaturas y la diversidad»¹²³. En su «Prólogo a Richard Wagner», Nietzsche recurre al budismo indio para explicar las dinámicas de equilibrio entre fuerzas apolíneas y dionisíacas: «Para salir del orgiasmo no hay, para un pueblo, más que un único camino, el camino que lleva al budismo indio, el cual, para ser soportado en su anhelo de hundirse en la nada, necesita de esos raros estados extáticos que alzan las cosas por encima del espacio, del tiempo y del individuo»¹²⁴. Sin embargo, el espíritu de la tragedia o el drama wagneriano poco tienen que ver con tales estados extáticos. Por el contrario, la estética de la objetividad en Debussy constituye una representación del pensamiento oriental mucho más fiel: el abandono del yo en su camino a la Iluminación y su reconexión con las cosas del mundo en lo uno primordial¹²⁵. Los comentarios de Steven Rings en su estudio de *Des pas sur la neige* se ajustan perfectamente a la idea de una confusión entre la identidad y lo circundante, sugerida ya en el título y en la

¹¹⁹ Esta dualidad es la que hace que algunos autores como César Arconada defiendan un romanticismo preponderante en Debussy y otros como Robert Schmitz defiendan su clasicismo, por mencionar dos ejemplos entre muchos. La dualidad entre subjetividad y objetividad, entre romanticismo y clasicismo en un sentido genérico, es también la dualidad entre tardorromanticismo y ultramodernidad en un sentido más específico. Ver ARCONADA, César. *En torno a Debussy*. Madrid: Espasa-Calpe, 1926.

¹²⁰ BERGSON, Henri. *El pensamiento y lo moviente*. Op. cit., pp. 166-167. Extraído de BERGSON, Henri. *Memoria y vida*. Op. cit., p. 27.

¹²¹ Ver POTTER, Caroline. «Debussy and Nature». En: *The Cambridge Companion to Debussy*, Op. cit., pp. 147-148.

¹²² JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*. Op. cit., p. 70.

¹²³ *Ibid.*, p. 73.

¹²⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Op. cit., p. 175.

¹²⁵ En este punto asoma también la dualidad entre lo exótico y lo autóctono, entre lo occidental y lo oriental.

9. Algunas reflexiones en torno a la dualidad estética

resonancia de unos pasos que remiten a algún tipo de presencia subjetiva pero se extienden tanto en el tiempo que pierden toda inmediatez y se disuelven en el gélido olvido de la blancura eterna: «Sujeto y entorno son difíciles de distinguir; se permean el uno al otro, justo como la pequeña figura en la pintura de Pissarro amenaza con desaparecer en el fondo nevado y convertirse en un accesorio del paisaje, perdido entre los mucho más prominentes árboles»¹²⁶. Debussy fundamenta la tendencia a una objetivación estética en el hecho de que la música «no gana nada mezclándose demasiado con la realidad cotidiana. Se debilita al tratar de ser demasiado humana, ya que su esencia primordial es el misterio»¹²⁷.

Aunque la objetividad estética se podría considerar simplemente como parte de las tendencias de dispersión y proyección fuera de sí del impresionismo y el simbolismo, su importante presencia en el lenguaje de Debussy y sus particulares conexiones con el tema de la dualidad, justifican la necesidad de una reflexión aparte. Por otro lado, la existencia de una creciente tendencia a la objetivación en el arte de principios del siglo XX, aporta un interés adicional a la hora de situar la propuesta estética de Debussy en la historiografía de la historia musical. En este sentido, la presencia del sujeto en la objetivación estética de Debussy, es decir, el grado y el tipo de deshumanización de su música, sirve como referencia para distinguir su objetivación musical de otros tipos de objetivación como la de Stravinsky.

Adorno hace una distinción entre ambos compositores a través de una diferenciación entre el tiempo como duración bergsoniana en el caso Debussy y el tiempo como espacio en el caso de Stravinsky¹²⁸: la música como duración es una «intemporalidad musical», una «infinitud sensorial», mientras que la música como espacio se produce al erradicar «algo de la experiencia subjetiva del tiempo»¹²⁹. En las observaciones de Adorno ya se puede entrever la idea de una mayor deshumanización en la música de Stravinsky. La diferenciación entre ambos compositores también se puede dilucidar a través de las dos tendencias contrarias que caracterizan los extremos opuestos de la objetivación en su relación con el yo, definidas por Leonard Meyer como

¹²⁶ RINGS, Steven. «Mystères limpides: Time and Transformation in Debussy's *Des pas sur la neige*». Art. cit., p. 185.

¹²⁷ Artículo del 23 de marzo de 1903. DEBUSSY, Claude. *Debussy on Music: the Complete Writings of Debussy*. Op. cit., p. 155.

¹²⁸ ADORNO, Theodor W. *Philosophy of Modern Music*. Traducción al inglés de Anne G. Mitchell y Wesley V. Blomster, Nueva York: Continuum, 1983, p. 193. Citado en KLEIN, Michael. «*L'isle joyeuse* as Territorial Assemblage». Art. cit., p. 45.

¹²⁹ ADORNO, Theodor W. *Philosophy of Modern Music*. Op. cit., pp. 188 y 192. *Ibid.*, p. 45.

III. Aspectos estéticos

particularismo trascendental y formalismo analítico: el primero «enfatisa las interrelaciones del mundo y la concreción de nuestra experiencia del mismo»¹³⁰; el segundo, «como el científico, "descubre" y deja de "crear" mediante la expresión de sí mismo; construye»¹³¹. Aunque ninguno de los dos compositores se pueden identificar enteramente con ninguna de las dos tendencias, no es difícil ver que Debussy se aproxima más a la primera y Stravinsky a la segunda.

En Stravinsky se pierde algo de aquella conectividad interna que en Debussy servía para crear una unificación múltiple de materiales diversos, puesto que el primero plantea una forma fragmentada mediante la yuxtaposición de materiales inconexos, que se relacionan por pura repetición. De la misma manera, la afectividad ya atenuada y diseminada por la disociación de procesos formales en Debussy, sufre una mayor disgregación ante la radical discontinuidad formal de Stravinsky. Así y todo, el yo sigue sin desaparecer en Stravinsky, ya que, como dice Brelet, en su música se da un formalismo concreto que se opone al formalismo abstracto de los clásicos: «a la forma concebida, nacida de combinaciones intelectuales, [se opone] la forma vivida, nacida de los actos profundos del yo»¹³². Por lo que, si en la confusión entre la identidad y lo circundante en Debussy, surgía la dualidad característica de su objetividad estética, lo mismo debe ocurrir con la presencia del yo en la objetividad de Stravinsky: «El arte de Stravinsky realiza la paradoja de ser a la vez objetivo y expresivo, y se ha notado a menudo en él este curioso encuentro de lo mecánico y lo humano»¹³³.

La completa aniquilación del yo solo habrá de llegar con una música como la de Anton Webern. Pero el proceso no acaba ahí: junto con el triunfo de la objetividad plena, empieza también su ocaso. Primero, con la introducción del tema de la repetición¹³⁴ y después con la desmaterialización del propio objeto, que alcanzará su cumbre en el arte sin objeto¹³⁵. El tema de la repetición se puede ejemplificar en el proyecto, ideado y llevado a cabo por John Cage, de tocar la pieza para piano *Vexations* de Satie 840 veces seguidas. El mismo compositor ofrece también un ejemplo de arte

¹³⁰ MEYER, Leonard. *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1967, p. 159. Citado en MCGUINNESS, John. «Form Movement to Moment: Issues of Expression, Form and Reception in Debussy's *Jeux*». Art. cit., p. 69.

¹³¹ MEYER, Leonard. *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Op. cit., p. 157. *Ibid.*, p. 69.

¹³² BRELET, Gisèle. *Estética y creación musical*. Op. cit., p. 127.

¹³³ *Ibid.*, p. 139.

¹³⁴ Sobre el tema de la repetición en las artes plásticas, ver HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Op. cit., p. 151 ss.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 185 ss.

sin objeto, con su célebre partitura 3'44", consistente en la acotación de un silencio tácito en 3 minutos y 44 segundos.

En conexión con la supresión de las pretensiones representativas del símbolo wagneriano y su voluntad subjetiva, surge una nueva dualidad que resulta también de utilidad para situar a Debussy en la historiografía musical del siglo XX: la dualidad entre la estética de la levedad y la de la gravedad. La tendencia a una creación caracterizada por la ligereza y la levedad se manifiesta en los rasgos clásicos de precisión y sencillez y en los elementos de continuidad que unifican a los materiales formales en un mismo impulso vital. Sobre el tema de la ligereza en Debussy, se pueden encontrar numerosas referencias, aunque habitualmente puntuales, en distintos estudios dedicados a su música. Boulez extrae las siguientes conclusiones al comparar las antiguas partituras de *Sirènes* y la versión revisada: «Podó siempre, para que la sonoridad de la orquesta resultara más clara, más transparente: las duplicaciones inútiles han desaparecido, las figuras se aligeraron o fueron transcritas de un modo más apropiado»¹³⁶. Jarocinski recoge varias reflexiones del compositor en las que habla de la necesidad de simplificar la música, de preocuparse menos por la escritura y de procurar siempre una expresión inmediata y libre intencionalidades metafísicas¹³⁷. También Ortega, al comentar la labor deshumanizadora de Debussy en la música y de Mallarmé en la poesía, observa que al desprenderse de su carga de «materia humana», recobra «su poder aerostático y su virtud ascendente»¹³⁸. Jankélévitch conecta el tema de la ligereza con el del misterio:

[...] la meteorografía debussysta huye de lo compacto, lo sustancial y lo masivo, el no-ser buscado aquí no es el de la materialidad grosera, sino el del sutilismo inconsistente y el de la extenuación o la rarefacción superlativa [...]. Los objetos privilegiados del misterio en Debussy son las cosas más ligeras y encantadoras [...] ¹³⁹.

El tema de la ligereza, relacionado aquí con la noción de impresionismo musical, tuvo un impacto especial en los primeros planteamientos de la historiografía de la música del siglo XX. Como señala Ainhoa Kaiero Clavier, la obra del compositor

¹³⁶ BOULEZ, Pierre. *Puntos de referencia*. Op. cit., p. 308.

¹³⁷ Ver JAROCINSKI, Stefan. *Debussy: Impressionism and Symbolism*. Op. cit., p. 97.

¹³⁸ ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Op. cit., p. 34.

¹³⁹ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*. Op. cit., pp. 54-55.

III. Aspectos estéticos

fue vinculada por Adorno «con un vago impresionismo que se deleita en la recreación preciosista de sensaciones sonoras pasajeras y momentáneas»¹⁴⁰. Para Jarocinski, esta caracterización no es más que un estereotipo consumado:

Sobre la importancia de la música de Debussy, encontramos la misma incompreensión que prevaleció, por otras razones, en el siglo XIX con respecto a la música de Mozart. Después de Beethoven y Chopin, y sobre todo Wagner, Mozart parecía frívolo y trivial. [...] Comparada con la fuerza vital de Stravinsky y el expresionismo histórico y las rapsodias extáticas de Bartók, la música de Debussy, como aquella de Mozart antes de él, fue acusada de ser hedonista y carecer de profundidad¹⁴¹.

Una música considerada como exenta de la profundidad de otros autores como Bach o Beethoven, dice Kaiero Clavier, le valió al compositor «su expulsión de la línea genealógica de la música moderna, y su consideración como un creador de éxito confinado en su tiempo, que no ha abierto puertas a ulteriores evoluciones»¹⁴². Sin embargo, como apunta Enrico Fubini, en las últimas décadas se ha producido una renovación historiográfica, que empieza con las aportaciones de Boulez, quien se aparta de la línea adorniana configurada en torno a la escuela de Viena y sitúa a Debussy como el comienzo de la música moderna, y se consolida con la revalorización del pensamiento de Jankélévitch, antes tildado de provincialista, y la reconexión por parte de Jarocinski del fundamento estético del compositor con el simbolismo en lugar del impresionismo¹⁴³.

La vinculación de la estética de Debussy con la de Mozart a través del tema de la ligereza, es un lugar común en los estudios acerca del compositor. Louis Laloy destaca el nombre de Mozart de entre los músicos afines a Debussy:

Entre los compositores, Josquin des Prés, Palestrina, François Couperin, Handel y Mozart eran de su raza, y Debussy se acerca a éste último especialmente, mediante un mismo don de inocencia y claridad: ambos tienen el poder de difundir una serenidad

¹⁴⁰ Ver KAIERO CLAVIER, Ainhoa. *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*. Op. cit., p. 146.

¹⁴¹ JAROCINSKI, Stefan. *Debussy: Impressionism and Symbolism*. Op. cit., p. 3.

¹⁴² KAIERO CLAVIER, Ainhoa. *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*. Op. cit., pp. 146-147.

¹⁴³ FUBINI, Enrico. «Debussy y el simbolismo». En: *El siglo XX: entre música y filosofía*. Valencia: Universitat de València, 2004, pp. 29-43.

9. Algunas reflexiones en torno a la dualidad estética

límpida sobre todo lo que tocan, y sus mentes se alzan espontáneamente hacia la paz y la alegría¹⁴⁴.

De alguna manera, la estética de la levedad sitúa a Mozart en la misma línea de influencia en la que se encuentran los clavecinistas franceses. Debussy sugiere una relación entre el compositor vienés y la estética francesa de la concisión y la sencillez: «Es una pena que Mozart no fuera francés. ¡Hubiera valido la pena imitarlo!»¹⁴⁵. En su compendio sobre la obra pianística del compositor, Guido Gatti relaciona la estética de Chopin con la de Debussy, descrita a continuación como aérea y luminosa¹⁴⁶. Asimismo, Marie-Cécile Barras compara sus lenguajes y considera que el punto de encuentro reside en lo inmaterial, «ligado a la impresión auditiva de una misma ligereza»¹⁴⁷.

Sin embargo, la vinculación de Mozart, Chopin o Debussy con lo superfluo, en contraposición con la vinculación de Bach, Beethoven o Wagner con lo profundo, constituye un esquema extremadamente simplista, reductivo y, en última instancia, falso. La correlación entre Bach y Beethoven o Wagner queda desmontada por Gisèle Brelet al señalar lo siguiente: «Pierre Souvtchinsky nos hace observar que el desarrollo wagneriano es puramente "mecánico" y que es completamente opuesto a este desarrollo espontáneo y fiel a la duración viva, tal como se lo encuentra en Bach o en Mozart»¹⁴⁸. Es por esto que Bach y Mozart constituyen dos estéticas inequívocamente afines al lenguaje de Debussy, el primero por su imaginación y su libertad, el segundo por su claridad y su naturalidad¹⁴⁹. Las palabras del compositor sobre Bach resultan esclarecedoras:

El viejo Bach, que contiene toda la música, se burlaba, pienso yo, de las fórmulas armónicas. Prefería el juego libre de las sonoridades, donde las curvas,

¹⁴⁴ LALOY, Louis. *Louis Laloy (1874-1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*. Op. cit., p. 96.

¹⁴⁵ ROBERTS, Paul: *Images: The Piano Music of Claude Debussy*. Portland: Amadeus Press, 1996, p. 207.

¹⁴⁶ GATTI, Guido M. «The Piano Works of Claude Debussy». En: *The Musical Quarterly*, Vol. 7, 3 (1921), p. 421.

¹⁴⁷ BARRAS, Marie-Cécile. «La présence de Chopin dans la musique de piano de Debussy». Art. cit., p. 52.

¹⁴⁸ BRELET, Gisèle. *Estética y creación musical*. Op. cit., p. 98.

¹⁴⁹ Ver por ejemplo DONNELLON, Déirdre. «Debussy as Musician and Critic». Art. cit., pp. 50 y 55.

III. Aspectos estéticos

paralelas o contrarias, preparaba el florecimiento inesperado que ornaba de una belleza imperecedera al menor de sus innumerables cuadernos¹⁵⁰.

Para hablar de la música de Bach como una música profunda y opuesta a la estética de la levedad, habría que ignorar por ejemplo la inequívoca ligereza del *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* BWV 992. Asimismo, los seis *Conciertos de Brandemburgo* BWV 1046-1051 constituyen una monumental conjunción del espíritu de la gravedad y el de ligereza, que se corresponde con la unión del contrapunto alemán y el concierto italiano que anima su impulso creador. No es de extrañar, en este sentido, que Debussy dijera que solo reconocía a un maestro, el cual no debería considerarse como un clásico, «puesto que vive, respira y palpita hoy. Este es Bach»¹⁵¹.

La conjunción entre levedad y gravedad se puede vislumbrar en Debussy a través del análisis por centros armónicos, en la comunión entre la ligereza melódica y la profundidad del acorde perfecto en *The Little Shepherd*. Jankélévitch define esta conexión entre el impulso horizontal de la voz superior y el impulso vertical del bajo con el concepto de geotropismo, «porque la materia, súbitamente atraída por las profundidades en Debussy, no es un cuerpo pesado, sino una criatura alada»¹⁵², que realiza en su recorrido «todo el trayecto cósmico entre el Alto y el Bajo»¹⁵³. Como apunta el autor, a través de esta conjunción, la estética del compositor disuelve «la polaridad maniquea de la sombra y la luz», lo cual hace que sus resortes resulten «igualmente superficiales o igualmente profundos, según el aspecto que se considere»¹⁵⁴.

Domingo Hernández Sánchez observa que Ortega, en sus *Meditaciones del Quijote* de 1914, trata de conseguir una fusión de culturas, «la sensualista mediterránea y la racionalista europea», la materialista y la idealista, unidas a través del concepto, el único capaz de «estructurar las impresiones» y de «encontrarles su sentido al

¹⁵⁰ DEBUSSY, Claude. «L'orientation musicale». En: *Musica* (octubre de 1902). Recogido en DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche et autres écrits*. Op. cit., pp. 65-66. Citado en EIGELDINGER, Jean Jacques. «Debussy et l'idée d'arabesque musicale». En: *Cahiers Debussy*, 12-13 (1988-1989), p. 11.

¹⁵¹ Entrevista publicada el 29 de agosto de 1908 en el *Harper's Weekly* con el título de «Debussy Talks of His Music». DEBUSSY, Claude. *Debussy on Music: the Complete Writings of Debussy*. Op. cit., p. 233.

¹⁵² JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*. Op. cit., p. 91.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 95.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 112.

9. Algunas reflexiones en torno a la dualidad estética

relacionarlas unas con otras»¹⁵⁵. La estética de Debussy, sin la necesidad de significaciones ulteriores, constituye una multiplicidad unificada en una totalidad sin concepto, una síntesis de dualidades cuyos elementos afines a la multiplicidad o a la unidad, a la levedad o a la gravedad, se confunden en una homogeneidad equilibrada de fuerzas heterogéneas. La fusión en Ortega de lo mediterráneo y lo europeo guarda un notable parecido con la conjunción en Bach de lo italiano y lo germano. Para diferenciar los tipos de conjunción entre levedad y gravedad de dos estéticas tan dispares como la de Bach y la de Debussy, se podría recurrir a los dos tipos de infinitud sugeridos por Hernández Sánchez en su reflexión en torno al concepto de símbolo¹⁵⁶: la infinitud de lo universal y la infinitud de lo diverso. Puesto que la infinitud es un atributo inherente a cualquier dualidad definida por la coexistencia de lo múltiple y lo unitario, Bach se podría vincular con la infinitud de lo universal y Debussy con la infinitud de lo diverso.

¹⁵⁵ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Op. cit., pp. 103-105. La referencia que hace Hernández Sánchez de Ortega es ORTEGA Y GASSET, José. «Meditaciones del Quijote». En: *Obras completas*, I. Op. cit., p. 348.

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 50-52.

IV. CONCLUSIONES

Conclusiones específicas

Las principales conclusiones de este trabajo de investigación se resumen en los siguientes puntos:

1. Existe una relación de oposición entre el universo ideal particular de Debussy y la realidad práctica externa de su entorno histórico, con diversas y significativas implicaciones en sus circunstancias vitales, artísticas y creativas.

2. El conflicto entre idealidad y realidad se manifiesta en la recepción de *lo español* en la música de Debussy por parte de los auditorios españoles, a través de la confluencia de, por un lado, el rechazo en su estética a una copia realista del objeto de inspiración y la búsqueda en su lugar de su esencia interior, y por otro, la puesta en juego de lo que Ortega describe como el gusto del carácter mediterráneo por las cosas en su pureza natural.

3. El universo infantil de *Children's Corner* está representado por la estética del misterio, ajeno a la necesidad de una separación entre *realidades* supuestamente contradictorias o irreconciliables. El elemento irónico delata la falsa pretensión de una realidad unívoca, al desvelar su verdadera naturaleza plurívoca.

4. El método de análisis por centros armónicos permite explicar la armonía de Debussy sin incurrir en contradicciones conflictivas entre una interpretación *tonal* o *atonal* de su lenguaje. Además, resulta especialmente eficaz para explicar la conexión entre su pianismo y las implicaciones de la serie armónica en su lenguaje musical, así como para desvelar el funcionamiento de elementos duales mediante la identificación de relaciones ambiguas y polivalentes con dos o más fundamentales posibles.

5. El método de análisis formal revela la existencia de tendencias de disociación y síntesis, cuyas dinámicas de divergencia y confluencia determinan el diseño formal de cada una de las piezas de la suite. Junto con el análisis por centros armónicos, el análisis de procesos de disociación y síntesis refleja un planteamiento formal integrado por una combinación de energías contrarias de dispersión y concentración que se traducen en la expresión de distintas representaciones de la dualidad unidad-multiplicidad.

6. La identificación de potencias de dispersión y concentración en la forma de *Children's Corner*, permite establecer nuevas conexiones con el tema de la concepción del tiempo en la estética de Debussy, su vinculación con el impresionismo y el simbolismo o la definición de su tendencia a la objetivación del fenómeno

musical. Dicho de otra manera, la dualidad estética permite definir la música de Debussy según una concepción dual del tiempo, según el simbolismo del misterio y según la estética de la objetividad y la de la levedad, y permite dar una visión de conjunto en la que todos estos enfoques aparecen conectados entre sí.

Conclusiones generales

En un sentido más general, la perspectiva de la dualidad muestra su eficacia a la hora de establecer conexiones entre ámbitos de estudio tan diferenciados como la historiografía, el análisis y la estética. En el ciclo de conferencias organizado por el *Centre de documentation Claude Debussy*¹ el pasado febrero de 2012 para la conmemoración del 150 aniversario de la muerte del compositor, se planteó la siguiente cuestión: «¿Se puede establecer un vínculo entre un enfoque cultural (a través de un entorno técnico, económico, político, social etc.), un enfoque estético y un análisis musical de la obra del compositor?» Este trabajo responde afirmativamente a la pregunta.

Por ejemplo, la confusión entre idealidad y realidad en las circunstancias vitales, artísticas y creativas del compositor en su contexto histórico, conecta directamente con la expresión del misterio en el universo infantil de la suite, representada por la superposición de los niveles del sueño y la consciencia en el complejo armónico final de *Jumbo's Lullaby*. El conflicto entre el realismo materialista de la mediterraneidad y el realismo objetivado de Debussy, conecta directamente con el tema de la estética de la objetividad y con la conjunción entre levedad y gravedad, análoga a la búsqueda de Ortega de una conjunción entre lo mediterráneo y lo europeo.

Además, la perspectiva de la dualidad y su metodología de análisis permite establecer una conexión directa entre la música de Debussy y la estética del misterio, al desvelar la asombrosa validez de algunos de los planteamientos propuestos por Jankélévitch, cuyo pensamiento está experimentando una revalorización y una aceptación cada vez más extendida entre los investigadores dedicados al estudio del compositor.

¹ <http://www.debussy.fr/encd/centre/conference.php>

Otra ventaja de la perspectiva de la dualidad reside en su capacidad para superar los equívocos que surgen al tratar de descifrar el elusivo lenguaje del compositor. Con frecuencia, los trabajos dedicados al estudio de la música de Debussy se han enfrentado con la dificultad de dilucidar si su lenguaje es tonal o atonal, si su estética es tardorromántica o moderna, clásica y objetiva o romántica y expresiva, francesa o exótica, intrascendente o trascendente, leve o grave... Irónicamente, un enfoque preparado para asumir la naturaleza dual que subyace a la estética de Debussy, hará posible una interpretación más panorámica y comprensiva de la misma, al superar el afán de imponer una denominación limitada y monista sobre algo cuya naturaleza es pura dualidad.

Tanto la perspectiva de la dualidad como sus herramientas metodológicas específicas, abren una línea de investigación cuya ampliación podría dar lugar a nuevas aportaciones, potencialmente interesantes para el estudio de Debussy. Los ejemplos incluidos en el capítulo 6, invitan a explorar en mayor profundidad las posibilidades del método de análisis por centros armónicos en obras como las dos series de *Images*, los *Preludes* o los *Etudes*. Asimismo, las reflexiones en torno al tema de la dualidad estética sirven de ayuda para posicionar el valor de Debussy en un contexto histórico en el que el pensamiento de Bergson y su teoría de la duración se estaba dando a conocer y en el que Einstein acababa de publicar su teoría de la relatividad. La dualidad estética arroja luz sobre una nueva manera de pensar la música que, por ejemplo, en su dimensión temporal, plantea interesantes conexiones con el énfasis del estatismo en la concepción eterna del tiempo en la música de Messiaen, o con la superposición, yuxtaposición y entrecruzamiento de niveles en Takemitsu, que en su *Quotation of Dream –Say sea, take me!–* para dos pianos y orquesta, entremezcla la música de *La Mer* con la suya propia, inspirado por un sueño que le sugirió la combinación de su armonía del misterio con la de Debussy, en una especie de fusión de niveles de consciencia, reminiscente de *Jumbo's Lullaby*, y de tiempo, a través de la reconexión entre la música de su pasado (Debussy) y de su presente (Takemitsu) en la eternidad circular de la diversidad. En suma, la perspectiva de la dualidad abre una línea de investigación que plantea nuevos interrogantes, dignos de un estudio en profundidad.

V. FUENTES

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- ABBATE, Carolyn. «Debussy's Phantom Sounds». En: *Cambridge Opera Journal*, Vol. 10, 1 (1998), pp. 67-96
- ABRANAVAL, Claude. «Symbolism and Performance». En: *Debussy in Performance*. Edición de James R. Briscoe, New Heaven y Londres: Yale University Press, 1999, pp. 28-44
- ADLINGTON, Robert. «Moving beyond Motion: Metaphors for Changing Sound». En: *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 128, 2 (2003), pp. 297-318
- ADORNO, Theodor W. *Philosophy of Modern Music*. Traducción al inglés de Anne G. Mitchell y Wesley V. Blomster, Nueva York: Continuum, 1983
- ARCONADA, César. *En torno a Debussy*. Madrid: Espasa-Calpe, 1926
- AUSTIN, William W. *Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky*. Londres: J. M. Dent & Sons, 1966
- AUSTIN, William W. «Debussy, Wagner and Some Others». En: *19th-Century Music*, Vol. 6, 1 (1982), pp. 82-91
- AYREY, Craig. «Jankélévitch, the obscure(d)». En: *Music Analysis*, 25 (2006), pp. 343-357
- BALLESTEROS EGEA, Miriam. *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*, Tesis dirigida por la Dra. María Nagore Ferrer y presentada en la Universidad Complutense de Madrid (2009)
- BARDAC, Dolly. «Memories of Claude Debussy and his circle». En: *Recorded Sound*, 50/51 (abril a julio de 1973), pp. 158-163
- BARDAC, Raoul. «Dans l'intimité de Claude Debussy». En: *Terres Latines*, 4/3 (marzo de 1936), pp. 72-74
- BARRAS, Marie-Cécile. «La présence de Chopin dans la musique de piano de Debussy». En: *Cahiers Debussy*, 20 (1996), pp. 41-60
- BAUER, Harold. *Harold Bauer, His Book*. Nueva York, 1948
- BERGSON, Henri. *Matière et mémoire: Essay sur la relation du corps à l'esprit*. París: Presses Universitaires de France, 1896
- BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. París, 1914
- BERGSON, Henri. *Durée et simultanéité*. París: Presses Universitaires de France, 1922

- BERGSON, Henri. *Mélanges*. París, 1972
- BERGSON, Henri. *El pensamiento y lo moviente*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976
- BERGSON, Henri. *La evolución creadora*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985
- BERGSON, Henri. *Memoria y vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Madrid: Alianza, 2004
- BOTSTEIN, Leon. «Beyond the Illusions of Realism: Painting and Debussy's Break with Tradition». En: *Debussy and His World*. Edición de Jane F. Fulcher, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001, pp. 141-179
- BOULEZ, Pierre. *Puntos de referencia*. Traducción de Eduardo J. Prieto, Barcelona: Gedisa, 2001
- BOULEZ, Pierre. *Stocktakings from an Apprenticeship*. Edición de Paule Thévenin y traducción del francés de Stephen Walsh, Oxford: Oxford University Press, 2001
- BOUYEUR, Raymond. «L'impressionnisme en musique et le culte de Beethoven». En: *Revue Bleue*, serie 5, tomo III (1-1-1905 a 30-6-1905)
- BRELET, Gisèle. *Estética y creación musical*. Traducción del francés y prólogo de Leopoldo Hurtado, Buenos Aires: Librería Hachette S.A., 1957
- BROWER, Candace. «A Cognitive Theory of Musical Meaning». En: *Journal of Music Theory*, Vol. 44, 2 (2000), pp. 323-379
- BURLINGHAME HILL, Edward. «L'oeuvre de piano de Claude Debussy». En: *Le Mercure Musical* (1-7-1906), pp. 247-252
- BYRNSIDE, Ronald L. «Musical Impressionism: The Early History of the Term». En: *The Musical Quarterly*, Vol. 66, 4 (1980), pp. 522-537
- CALVOCORESSI, M.-D. «Le mois musical». En: *La Renaissance Latine* (mayo a agosto de 1902)
- CALVOCORESSI, M.-D. *Musicians Gallery*. Londres, 1933, pp. 118-119, 122-123
- CASABLANCAS, Benet. *El humor en la música. Broma, parodia e ironía*. Berlín: Reichenberger, 2000
- CASELLA, Alfredo. «Claude Debussy». En: *The Monthly Musical Record* (enero de 1933), pp. 1-2
- CATALÁN, Teresa. *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 2003

- CHARLE, Christophe. «Debussy in Fin-de-Siècle Paris». En: *Debussy and His World*. Edición de Jane F. Fulcher, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001, pp. 271-295
- CHAILLEY, Jacques. «Apparences et Réalités dans le langage musical de Debussy». En: *Debussy et l'évolution de la musique au XXe siècle*, edición de Judth Weber, París: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1965
- CHEW, Geoffrey. «The Spice of Music: Towards a Theory of the Leading Note». En: *Music Analysis*, Vol. 2, 1 (1983), pp. 35-53
- CLEVENGER, John R. «Debussy's Rome Cantatas». En: *Debussy and His World*, edición de Jane F. Fulcher, Princeton y Oxford: Princeton University Press, 2001, pp. 9-98
- CODE, David J. «Hearing Debussy Reading Mallarmé: Music "après Wagner" in the "Prélude à l'après-midi d'un faun"». En: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 54, 3 (2001), pp. 493-554
- COPELAND, George. «Debussy, the man I knew». En: *The Atlantic Monthly* (enero de 1955), pp. 35-38
- CORTOT, Alfred. *French Piano Music*. London: Oxford University Press, 1932
- COSTÈRE, Edmond. *Mort ou transfiguration de l'harmonie*. París: Presses Universitaires de France, 1962
- CROSS, Anthony. «Portrait of Debussy. 2: Debussy and Bartók». En: *The Musical Times*, Vol. 108, 1.488 (1967), pp. 125-131
- DAYAN, Peter. «Nature, Music and Meaning in Debussy's Writings». En: *19th-Century Music*, Vol. 28, 3 (2005), pp. 214-229
- DEBUSSY, Claude. «Debussy discusses Music and His Works». En: *New York Times*, 26 de junio de 1910
- DEBUSSY, Claude. *Lettres à son éditeur*. París, 1927
- DEBUSSY, Claude. *Debussy on Music: the Complete Writings of Debussy*. Edición y traducción del francés de Richard Langham Smith, Londres: Secker and Warburg y Nueva York: Alfred Knopf, 1977. DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche et autres écrits*. Edición de François Lesure, Paris: Gallimard, 1971
- DEBUSSY, Claude. *Debussy Letters*. Traducción del francés de Roger Nichols y edición de Roger Nichols y François Lesure, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1987

- DEVOTO, Mark. «The Debussy Sound: Colour, Texture, Gesture». En: *The Cambridge Companion to Debussy*. Edición de Simon Trezise, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 179-196
- DEVOTO, Mark. *Debussy and the Veil of Tonality*. Hillsdale NY: Pendragon Press, 2004
- DÍAZ DE LA FUENTE, Alicia. «Un análisis musical del golpe de dados de Stéphane Mallarmé». En: *Educación y futuro: revista de investigación aplicada y experiencias educativas*, 7 (2002), pp. 1-9
- DIEGO, Gerardo. «Gilles Guilbert en el Instituto francés». En: *La Libertad*, 4.336 (Madrid, 9-2-1934)
- DIEGO, Gerardo. «Conferencias musicales. Madame Janine-Weill». En: *La Libertad*, 4.414 (Madrid, 16-5-1934)
- DIETSCHY, Marcel. «The Family and Childhood of Debussy». En: *The Musical Quarterly*, Vol. 46, 3, traducción del francés de Edward Lockpeiser (1960), pp. 301-314
- DIETSCHY, Marcel. *A Portrait of Claude Debussy*. Edición y traducción del francés de William Ashbrook y Margaret G. Cobb, Oxford: Oxford University Press, 1994. DIETSCHY, Marcel. *La passion de Claude Debussy*. Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1962
- DON, Gary W. «Brilliant Colors Provocatively Mixed: Overtone Structures in the Music of Debussy». En: *Music Theory Spectrum*, Vol. 23, 1 (2001), pp. 61-73
- DONNELLON, Déirdre. «Debussy as Musician and Critic». En: *The Cambridge Companion to Debussy*, edición de Simon Trezise, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 43-58
- DOWNES, Michael. «Wagner and the *Musicien Français*: An Interpretation of Debussy's Criticism». En: *Cahiers Debussy*, 17-18 (1993-1994), pp. 3-13
- DUMESNIL, Maurice. «Coaching with Debussy». En: *The Piano Teacher*, 5, parte I (septiembre a octubre de 1962), pp. 10-13
- DURAND, Jaques. *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*. Vol. II (París, 1924/1925)
- EIGELDINGER, Jean-Jacques. «Debussy et l'idée d'arabesque musicale». En: *Cahiers Debussy*, 12-13 (1988-1989), pp. 5-14

- EMMANUEL, Maurice. «Entretiens inédits d'Ernest Guiraud et de Claude Debussy». En: *Inédits sur Claude Debussy, Collection Comoedia-Charpentier*, París: Les Publications Techniques, 1942, pp. 25-33
- FALLA, Manuel de. «Prólogo a la traducción española del libro de Jean-Aubry: la música francesa contemporánea». En: *Revista Musical Hispanoamericana* (Madrid, julio de 1916), pp. 43-50
- FALLA, Manuel de. «Introducción a la música nueva». En: *Revista Musical Hispanoamericana* (diciembre de 1916)
- FALLA, Manuel de. «Claude Debussy et l'Espagne». En: *La Revue Musicale* (París, diciembre de 1920)
- FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos* (Madrid: Espasa-Calpe, 1950)
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ-ESCALONA, Guillermo. «Significado musical y significado lingüístico». En: *Anuario Musical*, 63 (2008), pp. 203-230
- FORTE, Allen. «Debussy and the Octatonic». En: *Music Analysis*, Vol. 10, 1-2 (1991), pp. 125-169
- FORTE, Allen. «Generative Processes in a Debussy Prelude». En: *Musical Humanism and Its Legacy. Essays in Honor of Claude V. Palisca*, edición de Nancy Kovaleff Baker y Barbara Russano Hanning, Pendragon Press, 1992, pp. 471-486
- FRIEDMANN, Michael L. «Approaching Debussy's "Ondine"». En: *Cahiers Debussy*, 6 (1982), pp. 22-35
- FUBINI, Enrico. «Debussy y el simbolismo». En: *El siglo XX: entre música y filosofía*. Valencia: Universitat de València, 2004
- GARCÍA LABORDA, José María. *La música del siglo XX (1890-1914). Modernidad y emancipación*, primera parte. Madrid: Editorial Alpuerto, 2000
- GARCÍA LABORDA, José María. «Una nueva tipología del acorde *Tristán* en A. Bruckner». En: *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, XVI, 1 (2000), pp. 35-68
- GARCÍA LABORDA, José María. «Nuevas perspectivas historiográficas en torno a la primera recepción de Debussy en España». En: *Revista de Musicología*, XXVIII, 2 (2005), pp. 1.347-1.363
- GARCÍA LABORDA, José María. «Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su "circunstancia" histórica». En: *Revista de estudios orteguianos*, 10-11 (2005), pp. 245-275

- GARCÍA LABORDA, José María. *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011
- GÁSCUE, G. «Movimiento musical de provincias. San Sebastián». En: *Revista Musical Hispanoamericana*, XI (Madrid, 30-11-1917), pp. 12-14
- GATTI, Guido M. «The Piano Works of Claude Debussy». En: *The Musical Quarterly*, Vol. 7, 3 (1921), pp. 418-460
- GAUTHIER-VILLARS, Henry. «Le viellard et le jeune homme». En: *Le Mercure Musical* (1-1-1906), p. 5
- GOLDMAN, David Paul. «Esotericism as a Determinant of Debussy's Harmonic Language». En: *The Musical Quarterly*, Vol. 75, 2 (1991), pp. 130-147
- GOUBAULT, Christian. *Claude Debussy*. París: Editions Champion, 1986
- GRAYSON, David. «Claude Debussy Addresses the English-speaking World: Two Interviews, an Article and the Blessed Damozel». En: *Cahiers Debussy*, 16 (1992), pp. 23-47
- GRAYSON, David. «Waiting for Golaud: the Concept of Time in *Pelléas*». En: *Debussy Studies*, edición de Richard Langham Smith, Cambridge University Press, 1997, pp. 26-45
- HALL, Patricia y SALLIS, Friedemann (ed.). *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004
- HART, Brian. «The Symphony in Debussy's World: A Context for His View on the Genre and Early Interpretations of *La Mer*» y HART, Brian. «"Le Cas Debussy": Revisions and Polemics about the Composer's "New Manner"». En: *Debussy and His World*. Edición de Jane F. Fulcher, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001, pp. 181-201 y 363-382
- HENDERSON, Robert. «Portrait of Debussy. 3: Debussy and Schoenberg». En: *The Musical Times*, Vol. 108, 1.489 (1967), pp. 222-226
- HEPOKOSKI, James A. «Formulaic Openings in Debussy». En: *19th-Century Music*, Vol. 8, 1 (verano de 1984), pp. 44-59
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002
- HIGGINS, Kathleen Marie. «The Cognitive and Appreciative Import of Musical Universals». En: *Revue internationale de philosophie*, 238 (abril de 2006), pp. 487-503

- HOLLOWAY, Robin. *Debussy and Wagner*. Londres: Eulenburg Books, 1979
- HOWAT, Roy. *Debussy in Proportion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983
- HOWAT, Roy. «Debussy, Ravel and Bartók: Towards Some New Concepts of Form». En: *Music & Letters*, Vol. 58, 3 (1977), pp. 285-293
- HOWAT, Roy. «Debussy and Welte». En: *The Pianola Journal*, Vol. 7 (1994)
- HOWAT, Roy. «En route for *L'isle joyeuse*: the restoration of a tryptic». En: *Cahiers Debussy*, 19 (1995), pp. 37-52
- HOWAT, Roy. «Debussy's Piano Music: Sources and Performance». En: *Debussy Studies*, edición de Richard Langham Smith, Cambridge University Press, 1997, pp. 78-107
- HOWAT, Roy (ed.). *Œuvres Complètes, Série 1, Vol. 2: Images (1894 – dédiées à Y. Lerolle), Pour le piano, Children's Corner*. París: Éditions Durand, 1998
- JACOBS, Paul. «On Playing the Piano Music of Debussy». En: *Cahiers Debussy*, 3 (1979), pp. 39-44
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère*. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière, 1949
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La ironía*. Madrid: Taurus, 1982
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *La música y lo inefable*. Traducción del francés de Rosa Rius y Ramón Andrés, Barcelona: Alpha Decay, 2005
- JAROCINSKI, Stefan. *Debussy: Impressionism and Symbolism*. Eulenburg, 1976
- JEAN-AUBRY, G. «Le Havre». En: *Bulletin Français de la S.I.M.* (10-1-1908), pp. 704-705
- JEAN-AUBRY, Georges. «Artistas españoles: Ricardo Viñes». En: *Revista Musical Hispanoamericana*, X, traducción de Adolfo Salazar (octubre de 1916), p. 5
- JEAN-AUBRY, Georges. «Some Recollections of Debussy». En: *The Musical Times*, Vol. 59, 903 (1918), pp. 203-209
- JOHNSTON, Ben. «A.S.U.C. Keynote Address». En: *Perspectives of New Music*, 26 (invierno de 1988), pp. 236-237
- KAIERO CLAVIER, Ainhoa. *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*. Tesis Doctoral dirigida por Francesc Cortès i Mir, Departamento de Arte, Universidad Autónoma de Barcelona, 2007

- KIVY, Peter. «Music in Memory and *Music in the Moment*». En: *New Essays on Musical Understanding*. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 183-217
- KLEIN, Michael. «*L'isle joyeuse* as Territorial Assemblage». En: *19th-Century Music*, Vol. 31, 1 (verano de 2007), pp. 28-52
- KOPP, David. «Pentatonic Organization on Two Piano Pieces of Debussy». En: *Journal of Music Theory*, Vol. 41, 2, (1997), pp. 261-287
- LALO, Pierre. «La Musique». En: *Le Temps*, 14.839 (18-1-1902)
- LALOY, Louis. «De quelques concerts». En: *Le Mercure Musical* (15-6-1905)
- LALOY, Louis. «Deux ouvrages nouveaux de Claude Debussy» En: *Bulletin Français de la S.I.M.* (15-7-1908), p. 1.205
- LALOY, Louis. «Cercle Musical». En: *Bulletin Français de la S.I.M.* (enero a junio de 1909), p. 72
- LALOY, Louis. *La musique retrouvée*, Paris, 1928
- LAHM, Karl. «Erinnerungen an Claude Debussy». En: *Melos*, (noviembre de 1954)
- LANGHAM SMITH, Richard y NICHOLS, Roger. *Claude Debussy Pelléas et Mélisande*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994
- LAVAUDEN, Thérèse. «L'humour dans l'oeuvre de Debussy». En: *Revue Musicale*, 11 (1930), pp. 97-105
- LEVANTINO. «Concierto por Ricardo Viñes». En: *La Época*, 21.386 (Madrid, 7-5-1910)
- LESURE, François. «Debussy et le syndrome de Grenade»: En: *Revue de Musicologie*, T. 68e, No. 1er/2e, Les fantaisies du voyageur, XXXIII Variations Schaeffner (Société Française de Musicologie, 1982), pp. 101-109
- LESURE, François. *Claude Debussy. Biographie critique*. París: Klincksieck, 1994
- LEVINSON, Jerrold. «Concatenationism, Architectonicism, and the Appreciation of Music». En: *Revue internationale de philosophie*, 238 (abril de 2006), pp. 505-514
- LEWIN, David. «Some Instances of Parallel Voice-Leading in Debussy». En: *19th-Century Music*, Vol. 11, 1 (University of California Press, 1987), pp. 59-72
- LIEBICH, Louisa. «An Englishwoman's memories of Debussy». En: *The Musical Times* (1 de junio de 1918), p. 250
- LOCKPEISER, Edward. «Debussy's Concept of the Dream». En: *Proceedings of the Royal Musical Association*, Sesión 89 (1962-1963), pp. 49-61

- LOCKPEISER, Edward. *Debussy, His Life and Mind, volume II, (1902-1918)*.
Londres: Casell, 1965
- LONG, Marguerite. *At the Piano with Debussy*. Traducción del francés Olive Senior-Ellis, London, 1972, pp. 44-45
- MAEZTU, Ramiro de. «La música de Debussy». En: *La Correspondencia de España*, 18.269 (Madrid, 18-2-1908)
- MARÍAS, Álvaro. «El escritor Debussy». En: *Revista Cuenta y Razón*, 33 (1988)
- MARTIN, Sarah. «The Case of Compensating Rubatto». En: *Journal of the Royal Music Association*, Vol. 127, 1 (2002), pp. 95-129
- MARTINS, José Eduardo. «La vision de l'univers enfantin chez Moussorgsky et Debussy». En : *Cahiers Debussy*, 9 (1985), pp. 3-16
- MARTINS, José Eduardo. «Le langage pianistique de deux dernières Sonates». En: *Cahiers Debussy*, 14 (1990), pp. 55-71
- MARTINS, José Eduardo. «La technique pianistique et les doigtés dans les *Etudes*». En: *Cahiers Debussy*, 19 (1995), pp. 53-68
- MCFARLAND, Mark. «Debussy and Stravinsky: Another Look into Their Musical Relationship». En: *Cahiers Debussy*, 24 (2000), pp. 79-112
- MCFARLAND, Mark. «Debussy: The Origins of a Method». En: *Journal of Music Theory*, Vol. 48, 2, (2004), pp. 259-324
- MCFARLAND, Mark. «Transpositional Combination and Aggregate Formation in Debussy». En: *Music Theory Spectrum*, Vol. 27, 2 (University of California Press, 2005), pp. 187-220
- MCGUINNESS, John. «Form Movement to Moment: Issues of Expression, Form and Reception in Debussy's *Jeux*». En: *Cahiers Debussy*, 22 (1998), pp. 51-74
- MEYER, Leonard. *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predctions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1967
- MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. París: Leduc, 1944
- MOUREY, Gabriel. «Memories of Claude Debussy». En: *Musical News and Herald* (11 June 1921), pp. 747-748
- MUELLER, Richard. «Javanese Influence on Debussy's "Fantaisie" and Beyond». En: *19th-Century Music*, Vol. 10, 2 (1986), pp. 157-186
- MUÑOZ, Matilde. «El amigo de los músicos. Ricardo Viñes». En: *El Imparcial*, 18.636 (Madrid, 24-12-1918)

- NADEAU, Roland. «Brouillards: a Tonal Music». En: *Cahiers Debussy*, 4-5 (1980-1981), pp. 38-50
- NICHOLS, Roger (ed.): *Debussy Remembered*, Londres: Faber and Faber, 1992
- NICHOLS, Roger. «The Prosaic Debussy». En: *The Cambridge Companion to Debussy*. Edición de Simon Trezise, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 84-100
- NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza editorial, 2007
- NEWMAN, Ernest. «A Note on Debussy». En: *The Musical Times*, Vol. 51, 807 (1910), pp. 293-296
- NEWTON, Ivor. «At the Piano». En: *Music & Letters*, Vol. 24, 2 (1943), pp. 107-110
- NOBLE, Jeremy. «Portrait of Debussy. I: Debussy and Stravinsky». En: *The Musical Times*, Vol. 108, 1.487 (1967), pp. 22-25
- ORLEDGE, Robert. «Debussy's Musical Gifts to Emma Bardac». En *The Musical Quarterly*, Vol. 60, 4 (1974), pp. 544-556
- ORLEDGE, Robert. «Another Look inside Debussy's "Toybox"». En: *The Musical Times*, Vol. 117, 1.606 (1976)
- ORLEDGE, Robert. «Debussy's Piano Music: Some Second Thoughts and Sources of Inspiration». En: *The Musical Times*, Vol. 122, 1.655 (1981), pp. 21-27
- ORLEDGE, Robert. «The Genesis of Debussy's *Jeux*». En: *The Musical Times*, Vol. 128, 1.728 (1987), pp. 68-73
- ORTEGA Y GASSET, José. «Musicalia I». En: *El Sol*, 1.116 (Madrid, 8-3-1921) y ORTEGA Y GASSET, José. «Musicalia II». En: *El Sol*, 1.130 (24 de marzo de 1921). Artículos recogidos en ORTEGA Y GASSET, José. *El espectador*, tomo III. En: *Obras de José Ortega y Gasset*, Madrid, Espasa-Calpe, 1932, pp. 309-313 y 313-317
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza editorial, 2009
- PALMER, Peter. «Lost Paradises: Music and the Aesthetics of Symbolism». En: *The Musical Times*, Vol. 148, 1.899 (verano de 2007), pp. 37-50
- PARKS, Richard S. «Tonal Analogues as Atonal Resources and Their Relation to Form in Debussy's Chromatic Etude». En: *Journal of Music Theory*, Vol. 29, 1 (primavera de 1985), pp. 33-60

- PARKS, Richard S. *The Music of Claude Debussy*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1989
- PARKS, Richard S. «Structure and Performance: Metric and Phrase Ambiguities in the Three Chamber Sonatas». En: *Debussy in Performance*, edición de James R. Briscoe, New Haven y Londres: Yale University Press, 1999, pp. 193-208
- PARKS, Richard. «Music's Inner Dance: Form, Pacing and Complexity in Debussy's Music». En: *The Cambridge Companion to Debussy*. Edición de Simon Trezise, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 197-231
- PASSLER, Jann. «Debussy, "Jeux": Playing with Time and Form». En: *19th-Century Music*, Vol. 6, 1, (1982), pp. 60-75
- PÉREZ, Ruy. «Concierto Rossotti». En: *La Ilustración Española y Americana*, XVI (Madrid, 30-4-1917)
- PETER, René. *Claude Debussy*, Paris, 1931
- PHILLIPS, C. Henry. «The Symbolists and Debussy». En: *Music & Letters*, Vol. 13, 3 (1932), pp. 298-311
- POMEROY, Boyd. «Debussy's Tonality: a Formal Perspective». En: *The Cambridge Companion to Debussy*, edición de Simon Trezise, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 155-178
- POMEROY, Boyd. «Tale of Two Tonics: Directional Tonality in Debussy's Orchestral Music». En: *Music Theory Spectrum*, Vol. 26, 1 (2004), pp. 87-118
- POTTER, Caroline. «Debussy and Nature». En: *The Cambridge Companion to Debussy*. Edición de Simon Trezise, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 137-151
- RETI, Rudolph. *Tonality in Modern Music*. Nueva York: Collier Books, 1962
- RINGS, Steven. «Mystères limpides: Time and Transformation in Debussy's *Des pas sur la neige*». En: *19th-Century Music*, Vol. 32, 2 (otoño de 2008), pp. 178-208
- ROBERTS, Paul. *Images: The Piano Music of Claude Debussy*. Portland: Amadeus Press, 1996
- RODA, Cecilio de. «El año musical». En: *La Época*, 19.488 (Madrid, 23-8-1904)
- RODA, Cecilio de. «Conciertos de la orquesta Lamoreux». En: *La Época*, 19.688 (Madrid, 11-4-1905)
- RODA, Cecilio de. «Orquesta Sinfónica». En: *La Época*, 20.004 (Madrid, 16-4-1906)

- RODA, Cecilio de. «Movimiento musical en España y en el extranjero: Madrid». En: *Revista Musical*, 4 (Bilbao, abril de 1909)
- ROLF, Marie: «Orchestral Manuscripts of Claude Debussy: 1892-1905». En: *The Musical Quarterly*, Vol. 70, 4 (1984), pp. 538-566
- ROMILLY, Gerard de. «Debussy professeur, par une de ses élèves (1898-1908)». En: *Cahiers Debussy*, 2 (1978), pp. 3-10
- RUWET, Nicolas. «Notes sur les duplications dans l'oeuvre de Claude Debussy». En: *Revue belge de musicologie*, 1962
- SALAS VIU, V. «Alfredo Cortot en la Sociedad Cultural». En: *El Sol*, 5.726 (Madrid, 29-12-1935)
- SALAZAR, Adolfo. «Gacetilla Musical. Claude Debussy y la Sociedad Nacional». En: *El Sol*, 378 (Madrid, 15-12-1918)
- SALAZAR, Adolfo. «El año musical, balance de la temporada 1918-19». En: *La Lectura*, 225 (Madrid, septiembre de 1919)
- SALAZAR, Adolfo. «*La damoiselle élue* y el simbolismo». En: *El Sol*, 802 (Madrid, 28-2-1920)
- SALAZAR, Adolfo. «El año musical en España». En: *La Lectura*, 237 (septiembre de 1920)
- SALAZAR, Adolfo. «Claude Debussy y España: *Ibéria*». En: *El Sol*, 1.079 (Madrid, 23-1-1921)
- SALAZAR, Adolfo. «Kaleidoscopio». En: *El Sol*, 1.511 (Madrid, 11-6-1922)
- SALAZAR, Adolfo. «Las orquestas. "La Peri" y el preludio a la "Siesta de un fauno"». En: *El Sol*, 1.641 (Madrid, 11-11-1922)
- SALAZAR, Adolfo. «Chopin, clásico, romántico y moderno. Un recital de obras de Chopin por Rubinstein». En: *El Sol*, 1.768 (Madrid, 10-4-1923)
- SALAZAR, Adolfo. «Las dos *Iberias*». En: *El Sol*, 2.611 (Madrid, 18-12-1925)
- SALVADOR, Miguel. «Rubinstein en Lara». En: *Revista Musical Hispanoamericana*, III (marzo de 1916)
- SAMSON, Jim. *Music in Transition. A Study of Tonal Expansion and Atonality, 1900-1920*. Oxford: Oxford University Press, 2002
- SCHMITZ, E. Robert. «A Plea for the Real Debussy» En: *The Etude* (diciembre de 1937), pp. 781-2
- SCHMITZ, Robert. *The Piano Works of Claude Debussy*. Nueva York: Dover, 1966

- SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación I*. Traducción de Pilar López de Santa María, Madrid: editorial Trotta, 2004
- SEGOND-GENOVESI, Cédric. «Exégèse, rhétorique et production(s) du sens: une lectura de *Et la lune descend sur le temple qui fut*». En: *Cahiers Debussy*, 33 (2009), pp. 5-31
- SHATIN ALLEN, Judith. «Tonal allusion and illusion: Debussy's Sonata for Flute, Viola and Harp». En: *Cahiers Debussy*, 7 (1983), pp. 38-48.
- SMALLEY, Roger. «Portrait of Debussy. 8: Debussy and Messiaen». En: *The Musical Times*, traducción de Stephen Walsh, Vol. 109, 1.500, (1968), pp. 128-131
- SOMER, Arvo. «Musical Syntax in the Sonatas of Debussy: Phrase Structure and Formal Function». En: *Music Theory Spectrum*, Vol. 27, 1 (2005), pp. 67-95
- SPAMPINATO, Francesco. «Transparentes et ombres dans *Reflets dans l'eau*. Métaphores de la réception et évocations picturales». En: *Cahiers Debussy*, 35 (2011), pp. 83-96
- SPENCE, Keith. «Debussy at Sea». En: *The Musical Times*, Vol. 120, 1.638 (1979), pp- 640-642
- STRAVINSKY, Igor. *Expositions and Developments*, Londres, 1962
- STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Traducción de Eduardo Grau, Barcelona: Acantilado, 2008
- TERHARDT, Ernst. «Pitch, Consonance, and Harmony». En: *The Journal of the Acoustical Society of America*, 55 (1974), pp. 1.061-1.069
- THOM, Paul. «Toward a Broad Understanding of Musical Interpretation». En: *Revue internationale de philosophie*, 238 (2006), pp. 437-452
- THOMPSON, Oscar. *Debussy Man and Artist*. Nueva York: Dodd, Mead & Company, 1937
- TIMBRELL, Charles. *French Pianism, a Historical Perspective*. Londres: Kahn & Averill, 1999
- TREZISE, Simon. *Debussy: La Mer*. Eastbourne: Cambridge University Press, 1994
- TRESIZE, Simon. «Introduction». En: *The Cambridge Companion to Debussy*. Edición de Simon Tresize, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 1-6
- TRILLIG, Johannes. *Untersuchungen zur Rezeption Claude Debussys in der Zeitgenössischen Musikkritik*. Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 1983

- TRIVEDI, Saam. «Imagination, Music and the Emotions». En: *Revue internationale de philosophie*, 238 (abril de 2006), pp. 415-435
- TYMOCZKO, Dimitri. «Scale Networks and Debussy». En: *Journal of Music Theory*, Vol. 48, 2 (Duke University Press, 2004), pp. 219-294
- VÄISÄLÄ, Olli. «Prolongation of Harmonies Related to the Harmonic Series in Early Post-Tonal Music». En: *Journal of Music Theory*, Vol. 46, 1/2 (Duke University Press, 2002), pp. 207-283
- VALLAS, León. *Claude Debussy, His Life and Works*. Traducción del francés de Maire y Grace O'Brien, London: Oxford University Press, 1933
- VALLÉRY-RADOUT, Pasteur. «Mes souvenirs sur Claude Debussy». En: *Marrotes et Violons d'Ingres*, 46 (1953), pp. 47-48 y 50
- VALLÉRY-RADOUT, Pasteur. «Claude Debussy et le culte de l'amitié». En: *ReM*, 258 (1964), p. 107
- VALLIN, Ninon. «O Klod Debyussi». En: *Sovetskaya Muzyka*, 4/1, traducción de Henry Thompson (enero de 1936), pp. 61-63
- VILLALBA, Luis. «Debussy. La nueva música». En: *Arte Musical. Revista Iberoamericana*, 45 (Madrid, 15-11-1916), pp. 1-3
- VUILLERMOZ, Emille. «Claude Debussy». En: *Le Ménestrel* (11 de junio de 1920), pp. 241-242
- WARBURTON, Thomas. «Bitonal Miniatures by Debussy form 1913». En: *Cahiers Debussy*, 6 (1982), pp. 5-15
- WATKINGS, Glenn. *Soundings. Music in the Twentieth Century*. Nueva York: Schirmer Books, 1995
- WENK, Arthur B. *Claude Debussy and the Poets*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1976
- WENK, Arthur B. «A Debussy Meeting in Denver». En: *Cahiers Debussy*, 3 (1980), pp. 57-62
- WHEELDON, Marianne: «Debussy's *Soupir*: An Experiment in Permutational Analysis». En: *Perspectives of New Music*, Vol. 38, 2, Perspectives of New Music, 2000, pp. 134-160
- WHEELDON, Marianne. «Debussy and La Sonate Cyclique». En: *The Journal of Musicology*, Vol. 22, 4 (2005), pp. 644-679
- WHITTALL, Arnold. «Tonality and the Whole-Tone Scale in the Music of Debussy». En: *Music Review*, Vol. 36 (1975), pp. 261-271

- WOOD, Ralph W. «The Piano as an Orchestral Instrument». En: *Music & Letters*, Vol. 15, 2 (1934), pp. 139-146
- WOOLLEN, Russell. «Episodic compositional techniques in late Debussy». En: *Journal of the American musicological society*, Vol. 11, 1 (primavera de 1958), pp. 79-80
- YIH, Annie K. «Analysing Debussy: Tonality, Motivic Sets and the Referential Pitch-Class Specific Collection». En: *Music Analysis*, Vol. 19, 2 (julio de 2000), pp. 203-229
- ZAMPRONHA, Edson. «Gesture in Contemporary Music. On the Edge Between Sound Materiality and Signification». En: *Revista Transcultural de Música*, 9 (2005), pp. 1-13

SITIOS WEB DE REFERENCIA

—Página del *Centre de documentation Claude Debussy*:

<http://www.debussy.fr/encd/centre/centre.php>

—Página acerca de un proyecto documental sobre el pianismo de Debussy:

<http://www.debussypiano.com/>

—Página del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de Francia:

http://www.bnf.fr/fr/collections_et_services/collections_departements.html?ancre=musique.htm

—Fondo virtual con material bibliográfico de la Biblioteca Nacional de Francia:

<http://gallica.bnf.fr/>

—Dirección web de la partitura autógrafa de *Children's Corner* en baja resolución:

<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=IFN-52000863&M=chemindefer>

—Biblioteca Nacional de España:

<http://www.bne.es/es/Inicio/>

—Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España:

<http://bdh.bne.es/bnearch/HemerotecaAdvancedSearch.do#>

DISCOGRAFÍA DE REFERENCIA

DEBUSSY, Claude. *Claude Debussy. The Composer as Pianist. All His Known Recordings*. Para M. Welte & Soehne, París, 1913. Preparación de los rollos, transferencia y grabación de Kenneth K. Caswell, The Caswell Collection, Vol. I, Pierian Recording Society, 2000

HOWAT, Roy. *Debussy: Piano Music Vol. 4: The Youthful Debussy*. Tall Poppies, 26 de agosto de 2003

DEBUSSY, Claude. *Complete Orchestral Works, CD 1: Prélude à l'après-midi d'un faun, La mer, jeux y Children's Corner*. Orquesta Nacional de Lyon dirigida por Jun Märkl, Naxos, 2012

VI. ANEXOS

ANEXO 1

Partitura autógrafa de *Children's Corner*

MS. 938 (Biblioteca Nacional de Francia; documento de 34 páginas;
partitura manuscrita en dorso recto en 15 páginas)

n° 126

Gauthier

L.1924

Children's Corner

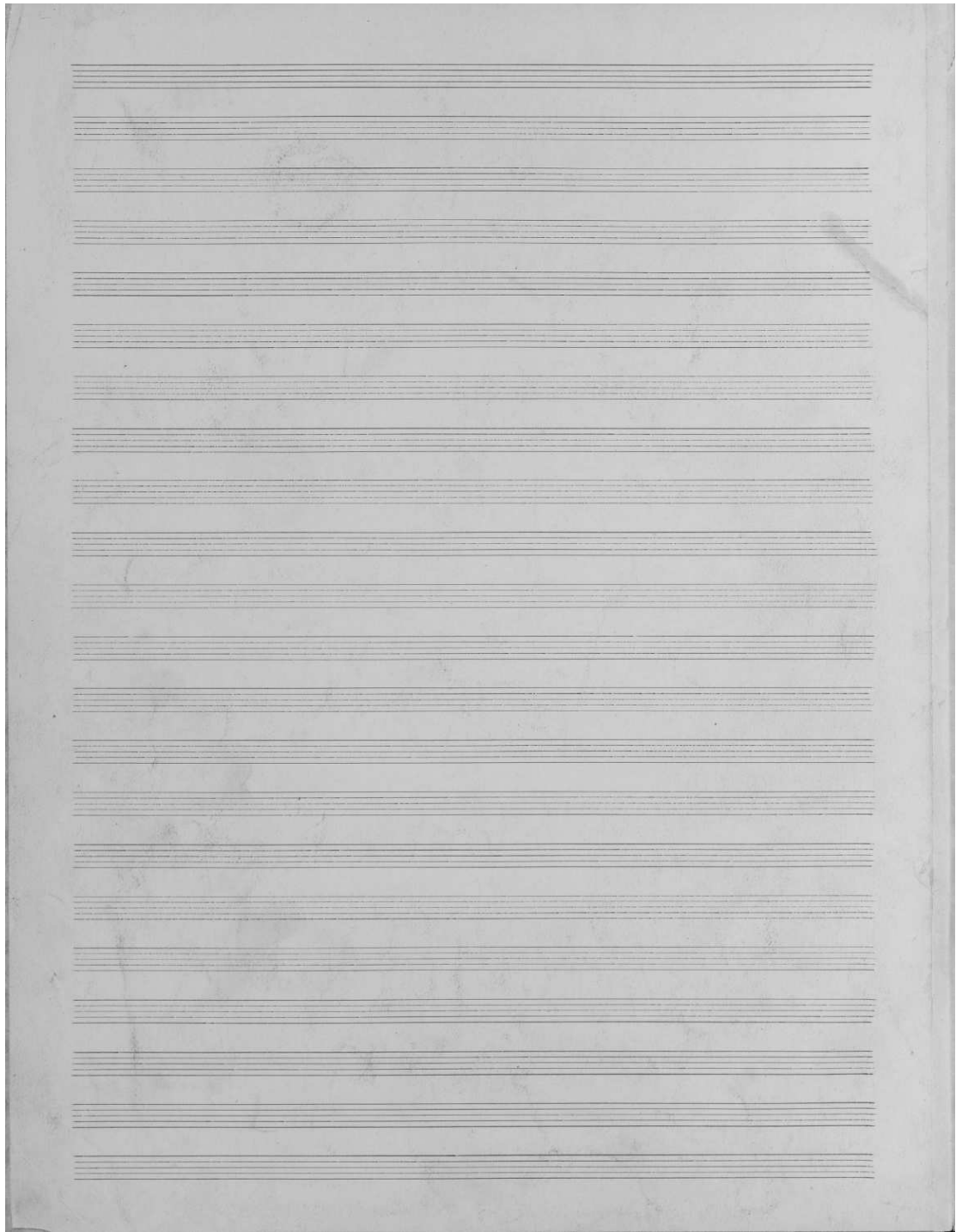


Cat: 7188

Copyright 1908

Ms. 983

Chambaud



N° 126

1

142

I. - Doctor Gradus ad Parnassum.



Handwritten musical notation, first system, including treble and bass clefs and notes.

Handwritten musical notation, second system, including treble and bass clefs and notes.

Handwritten musical notation, third system, featuring sixteenth-note patterns.

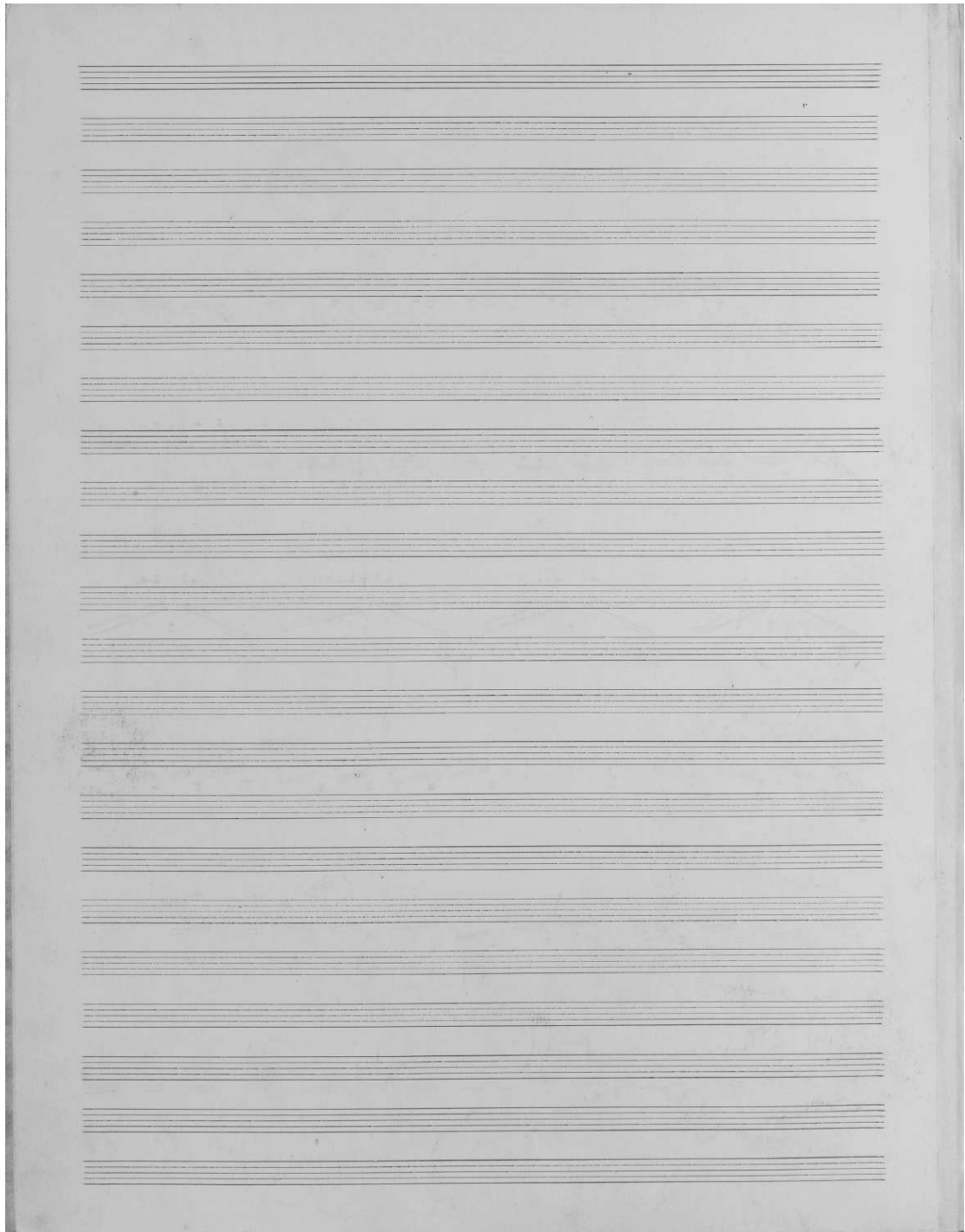
Handwritten musical notation, fourth system, including the instruction *ritardando* and various notes.

Handwritten musical notation, fifth system, including treble and bass clefs and notes.

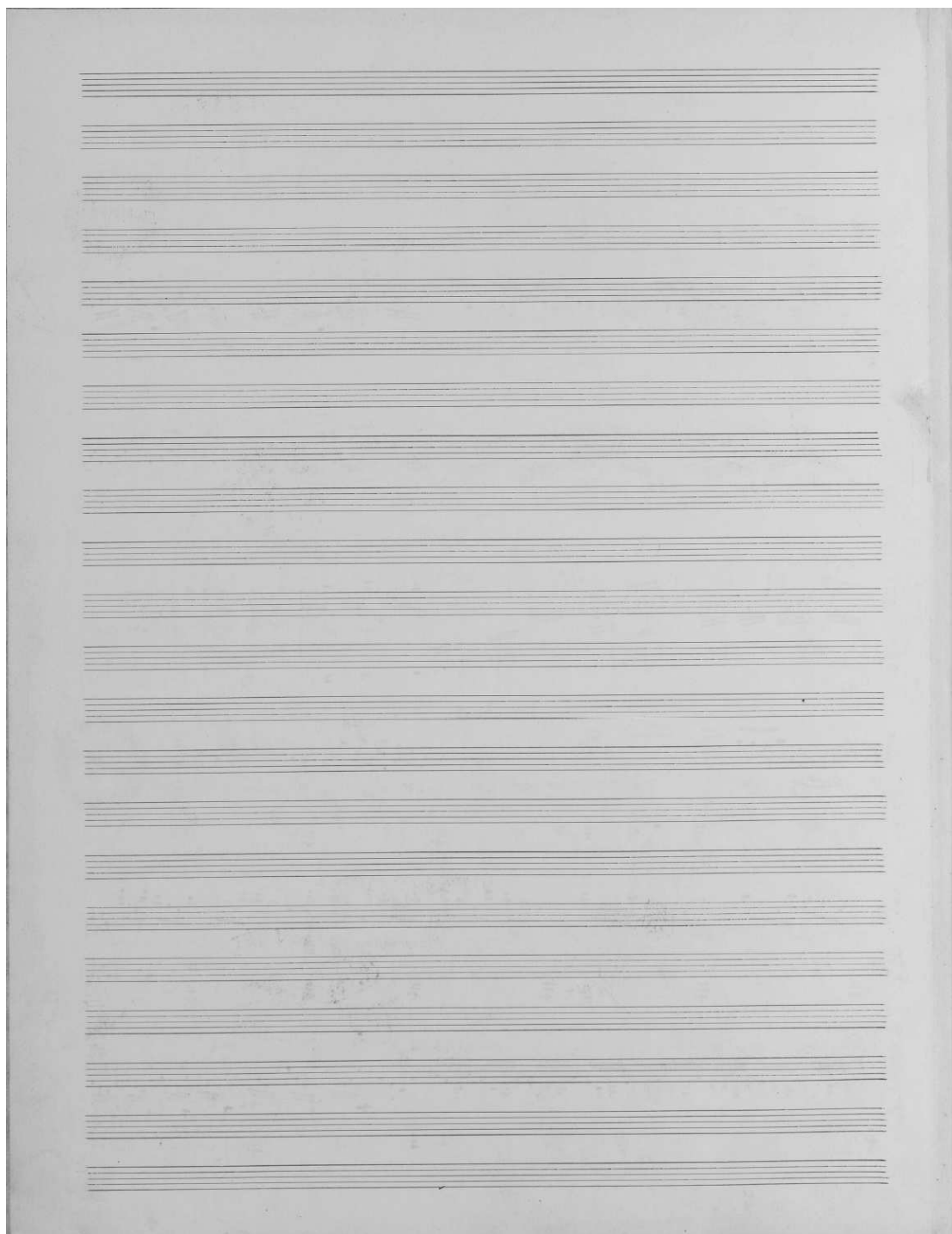
Handwritten musical notation, sixth system, including the instruction *un peu retenu* and various notes.

Paris, chez la Citoyenne Lesclapart, 1798

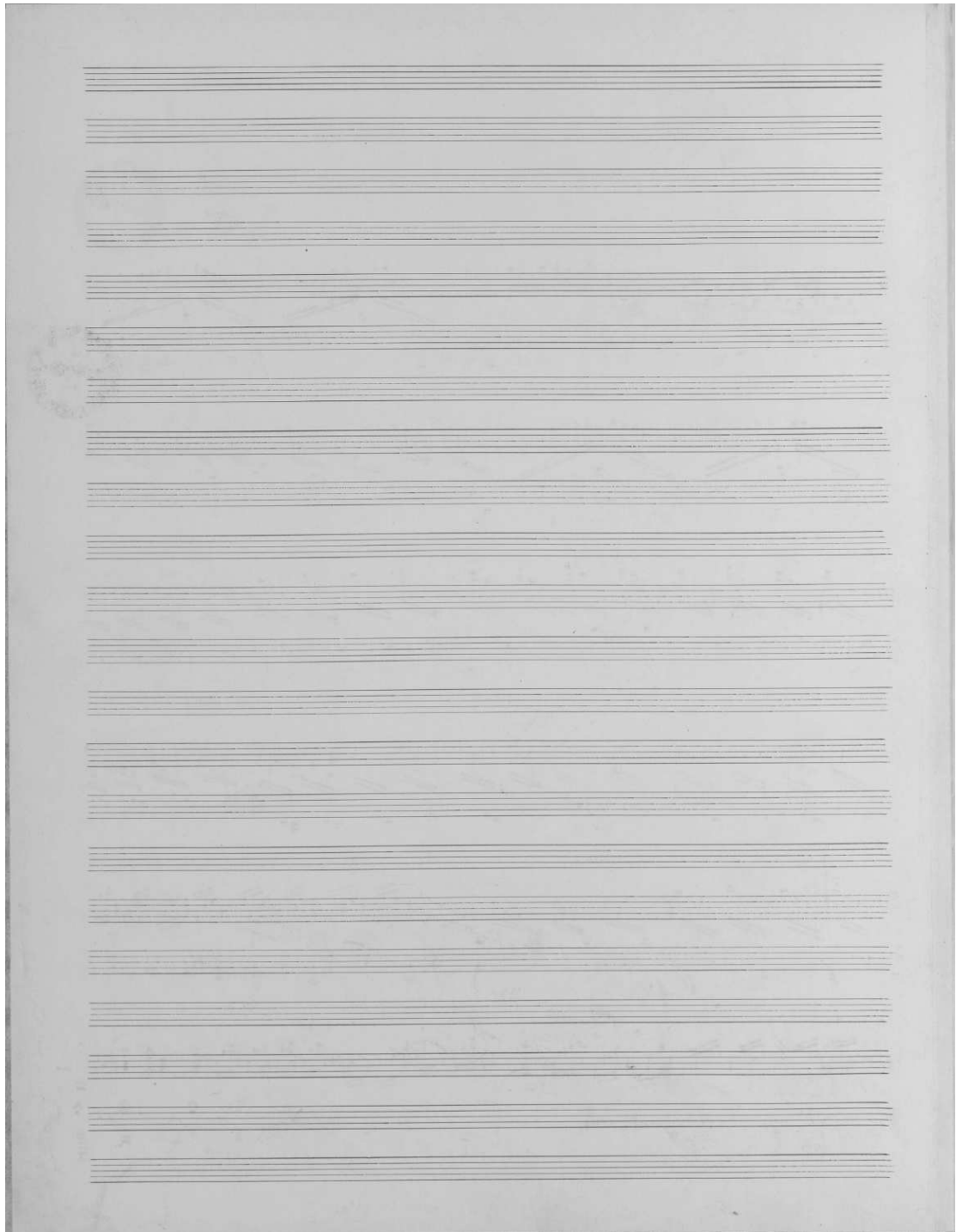
N° 988
L. P. 7188 (I)



The image shows a page of handwritten musical notation on six systems of staves. The notation is in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The first system is marked *a Tempo*. The second system has a *pp* dynamic marking. The third system is marked *Retenu*. The fourth system is marked *Adagio impetu* and includes a circular library stamp from the *BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE MUSIQUE* in Paris. The fifth system is marked *Retenu* and has a circled number *(5)* at the end. The sixth system is marked *a Tempo*. The manuscript includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.



A handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation is dense and complex, featuring many beamed notes and slurs. The score includes several measures with dynamic markings such as *ff* and *f*. There are also some handwritten annotations and corrections, including a circled "10" and a "15" at the end of the piece. The piece concludes with a double bar line and a fermata.



142

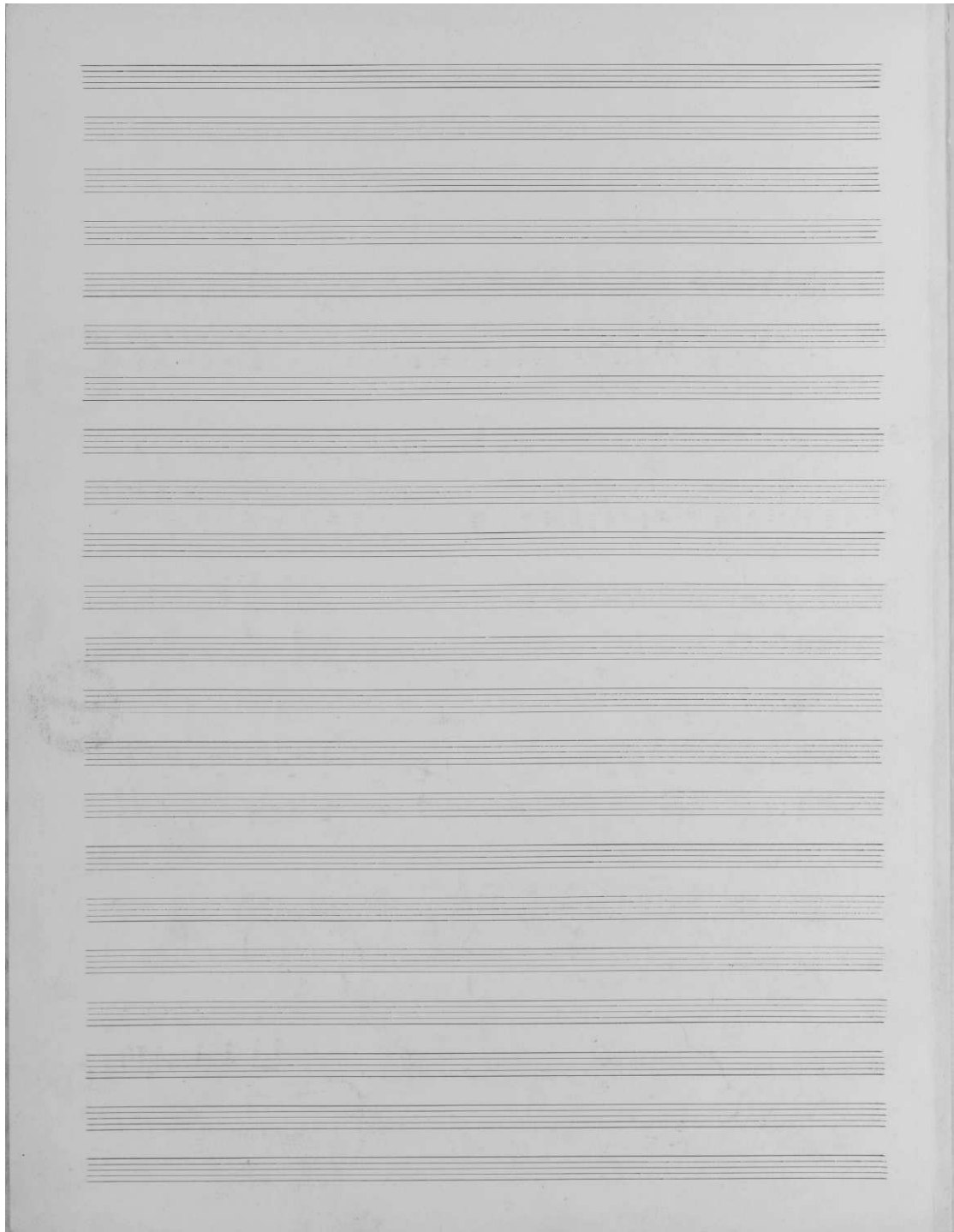
II - Jimbo's Lullaby.

Handwritten musical score for 'Jimbo's Lullaby'. The score is written on ten systems of five-line staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The tempo/mood is indicated as 'p doux et un peu gracieux.' The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A circular stamp from the 'BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE MUSIQUE' in Paris is visible on the right side of the first system. The score concludes with a double bar line and a final chord.



Genève 1888

4189 (II)





Handwritten musical notation on two staves. The upper staff contains complex chordal textures with many notes. The lower staff contains a more rhythmic line. A circled '8' is written below the lower staff.

10
2/7

Handwritten musical notation on two staves. The upper staff features a melodic line with some grace notes. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A circled '2' is written below the lower staff.

Handwritten musical notation on two staves. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A circled '4' is written below the lower staff.

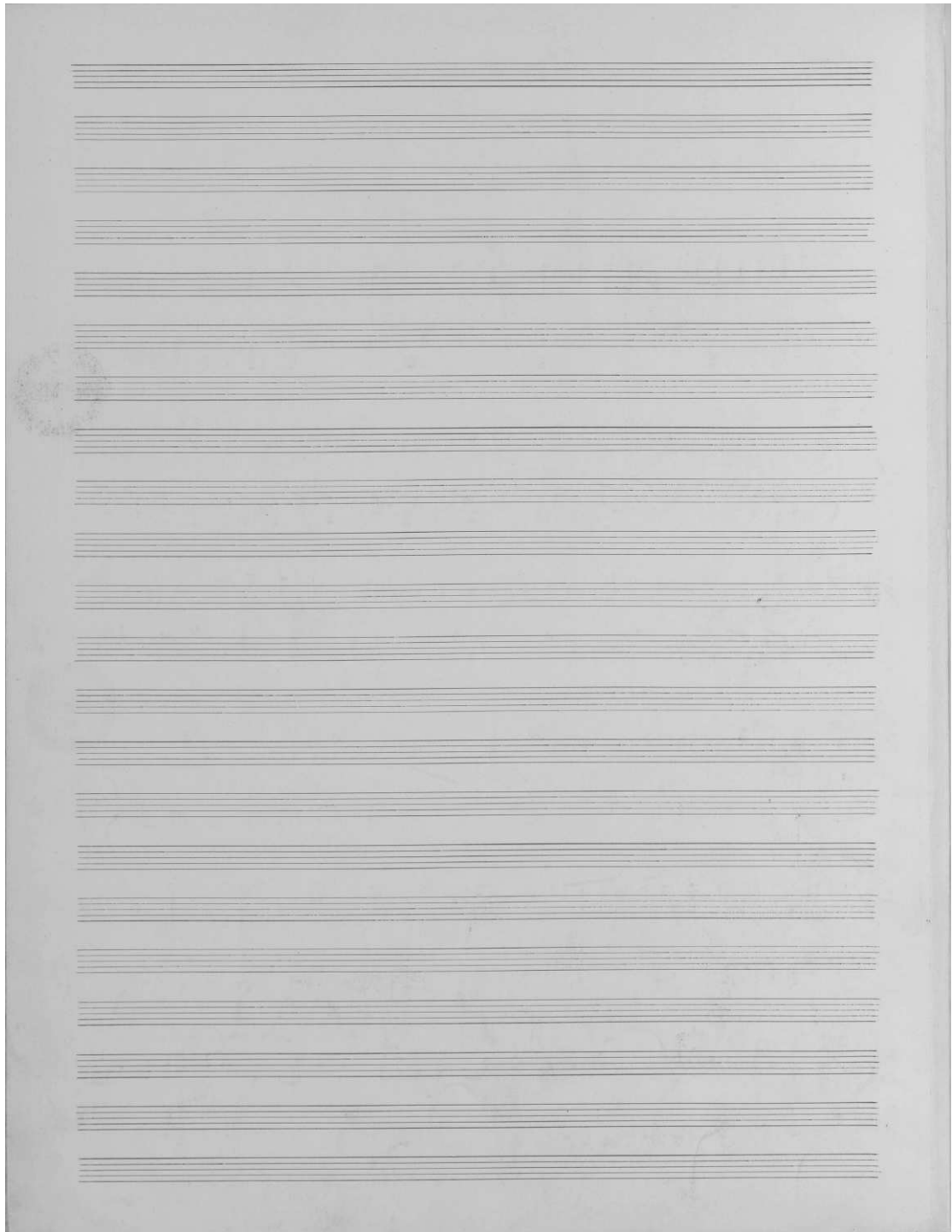


Handwritten musical notation on two staves. The upper staff has a melodic line with some grace notes. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A circled '6' is written below the lower staff.

Handwritten musical notation on two staves. The upper staff has a melodic line with some grace notes. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A circled '8' is written below the lower staff.

10
5/8

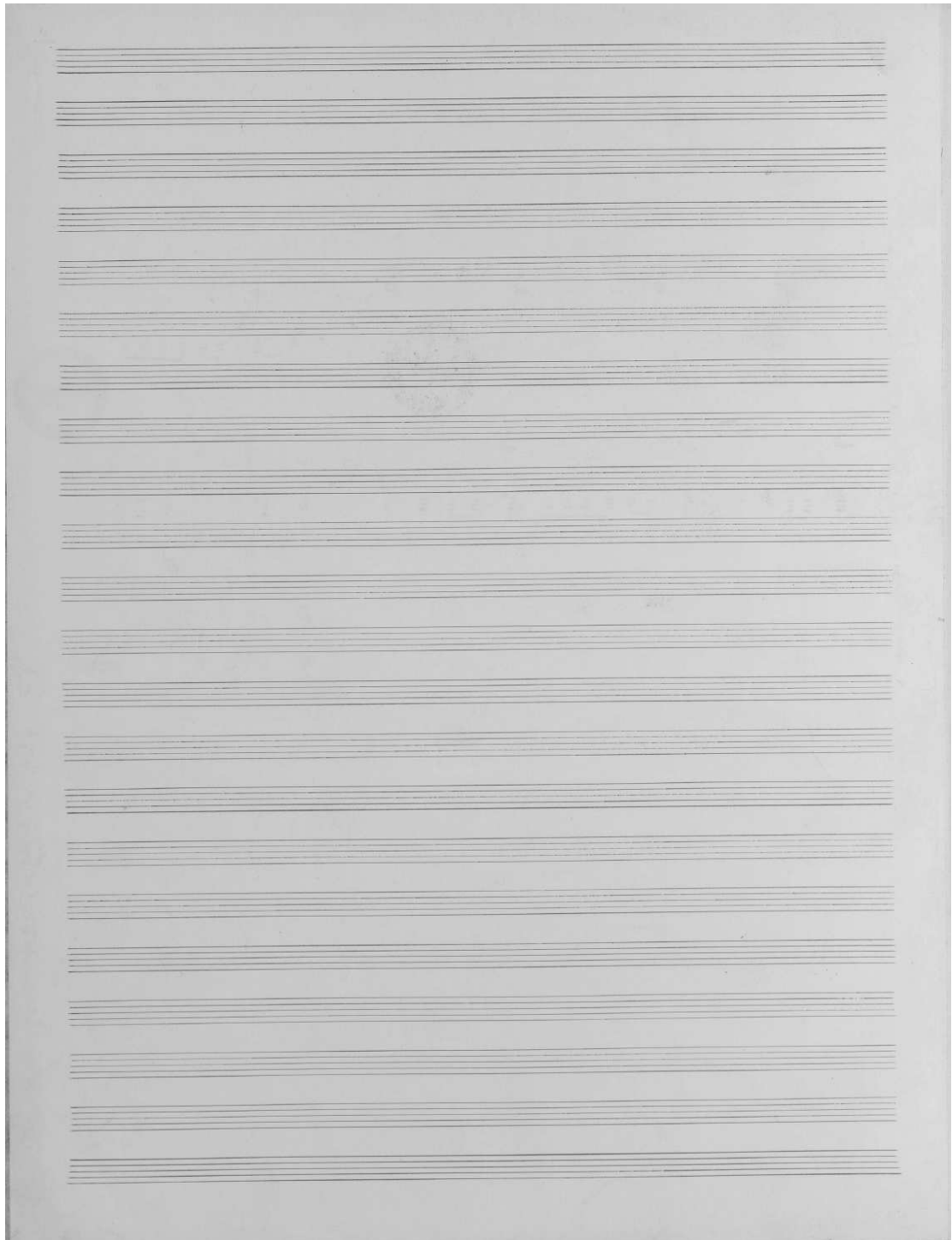
Handwritten musical notation on two staves. The upper staff has a melodic line with some grace notes. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A circled '2' is written below the lower staff.



The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The first three staves contain musical notation with notes, rests, and dynamic markings. The fourth staff has a 'Sine' marking and a fermata. The remaining six staves are empty. A circular library stamp is on the right side, and a handwritten number '10/4(9)' is at the bottom right.



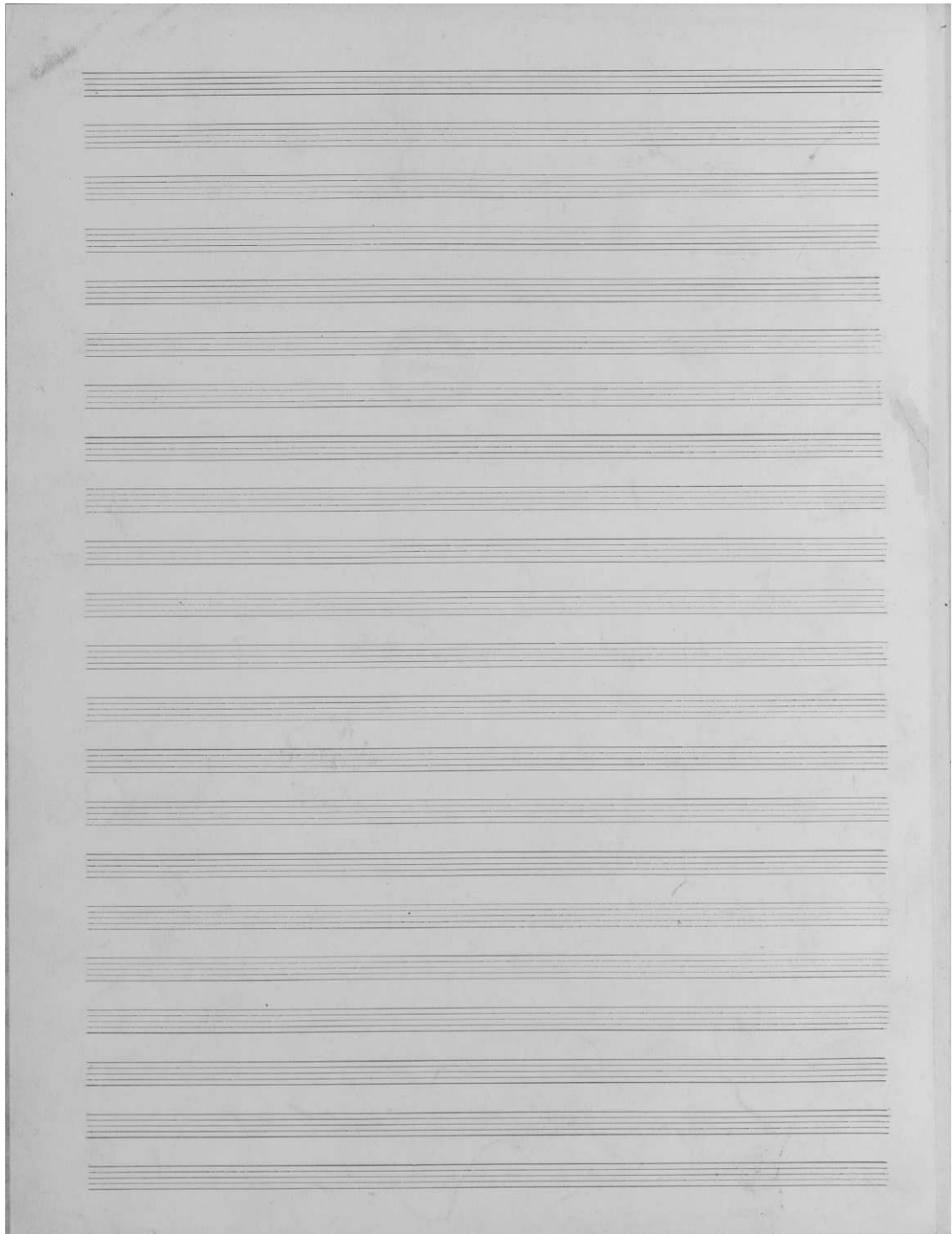
10
4(9)



III. - Serenade for the Doll.

(grave)





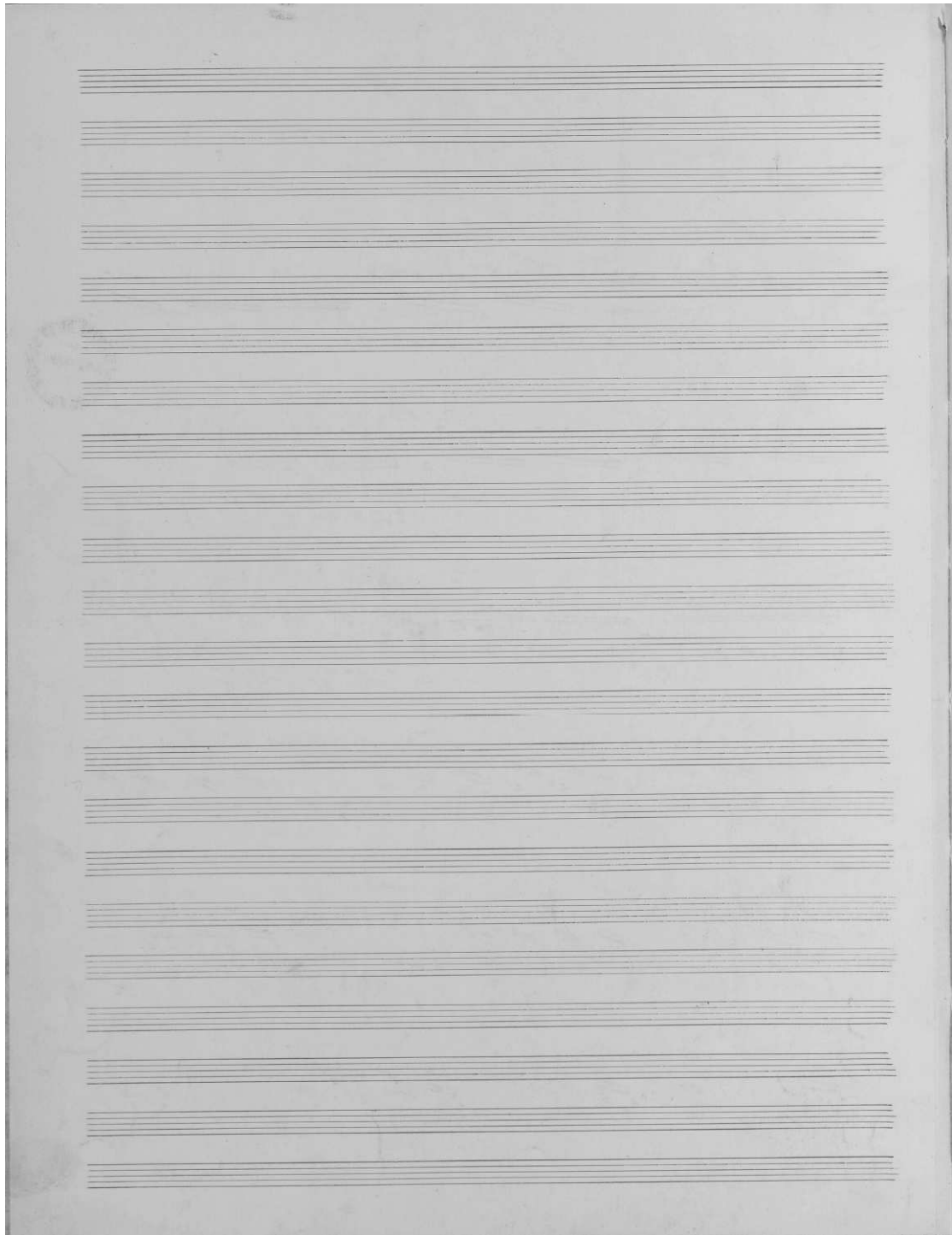
IV. - The snow is dancing.

Modérément animé (M.M. 4)

2^o doucement et extensif.



pp un peu en legg.



Handwritten musical score system 1, featuring a treble and bass clef staff with notes and rests. A small number '2' is written below the staff.



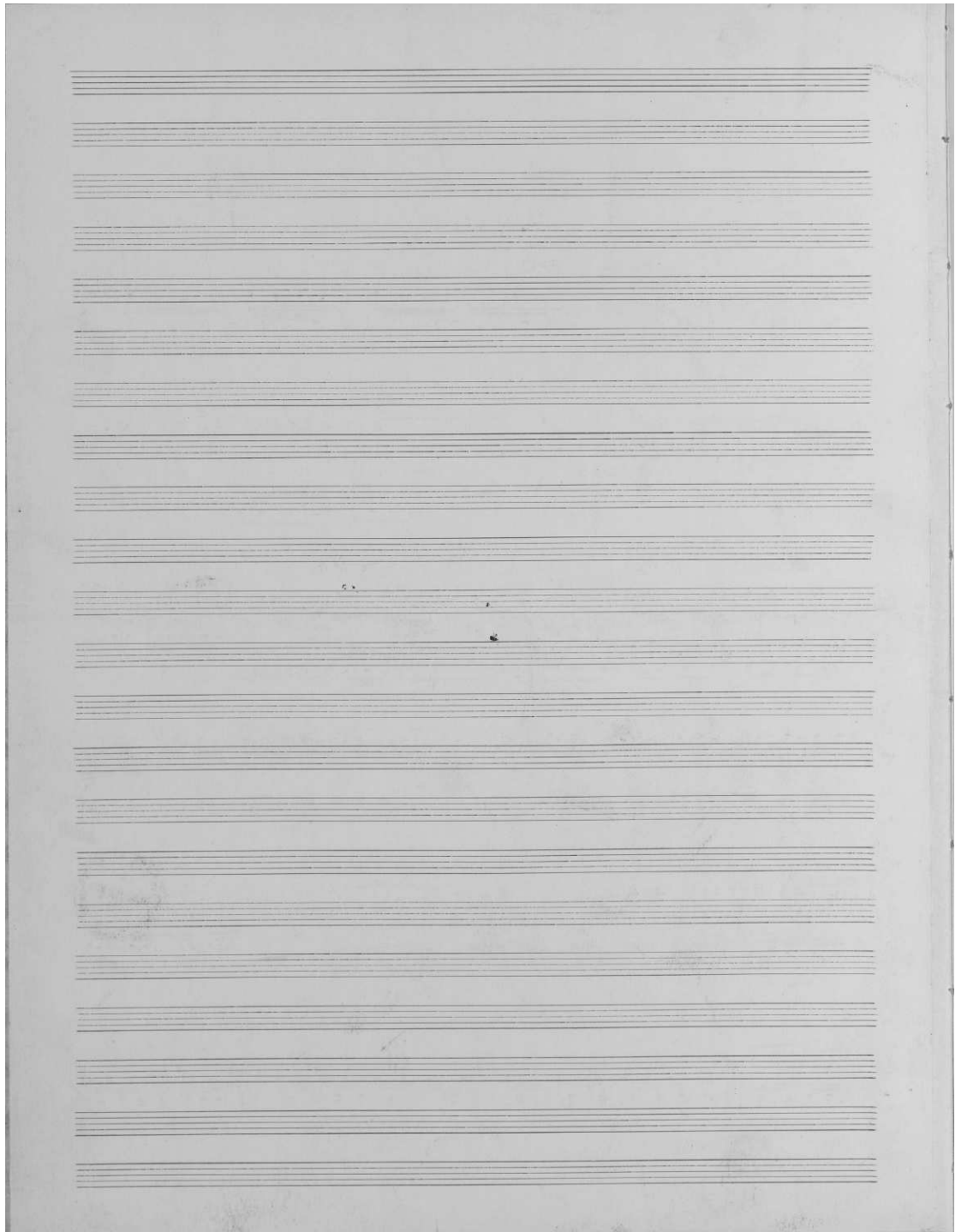
Handwritten musical score system 2, including a treble and bass clef staff. It features the instruction 'L'adagio un peu' and a tempo marking '♩ = 20'. A measure number '6' is written at the end of the system.

Handwritten musical score system 3, with a treble and bass clef staff. It includes the instruction 'au tempo' and a measure number '8' at the end of the system.

Handwritten musical score system 4, featuring a treble and bass clef staff. It includes the instruction 'L'adagio un peu' and a measure number '6' at the end of the system.

Handwritten musical score system 5, with a treble and bass clef staff. It includes the instruction 'L'adagio un peu' and a measure number '6' at the end of the system.

Handwritten musical score system 6, featuring a treble and bass clef staff. It includes a measure number '8' at the end of the system.



Handwritten musical notation on a grand staff. The music consists of several measures of eighth and sixteenth notes. A handwritten '2' is written below the staff.

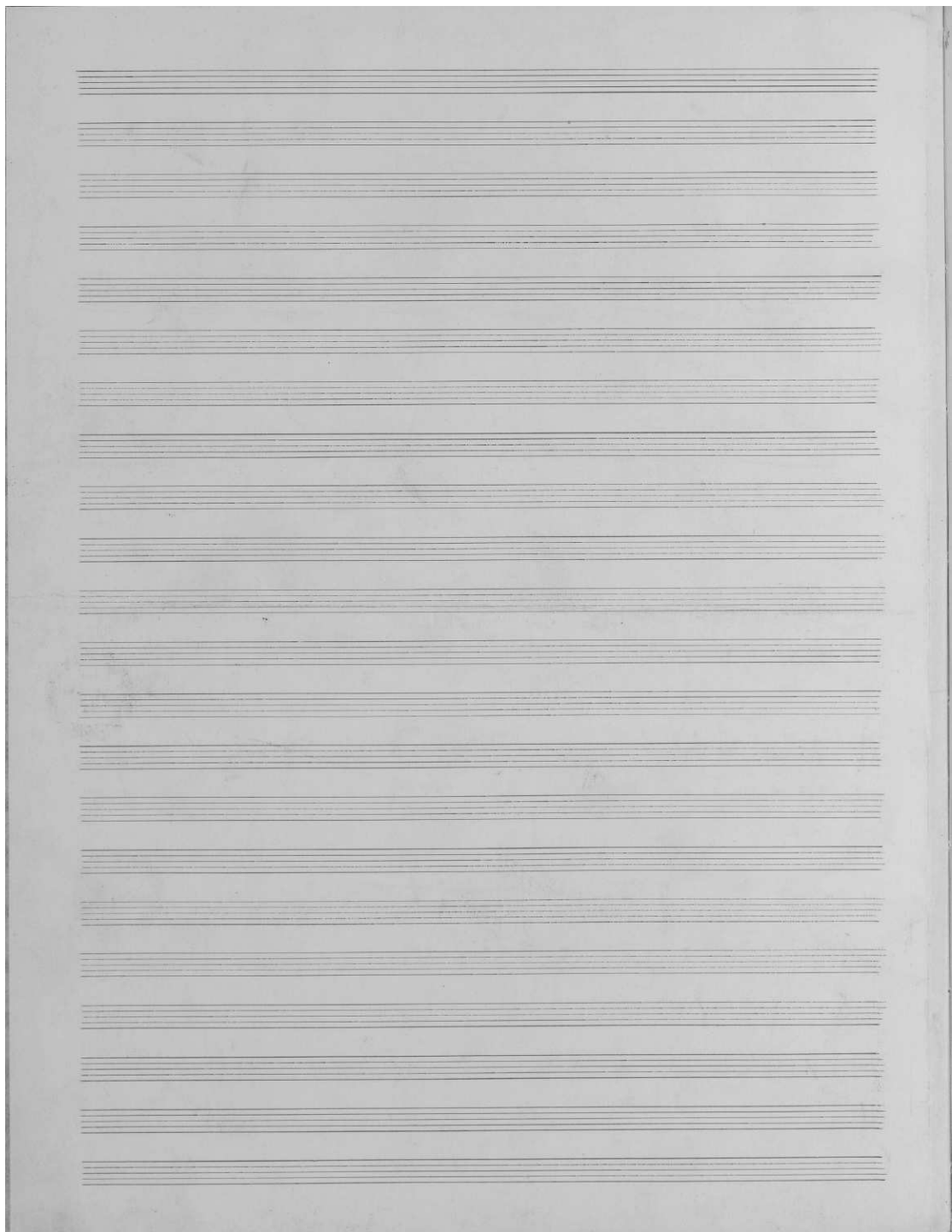
Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand part contains a sequence of notes labeled A, B, C, D, E, F, G. Handwritten numbers 4, 6, 8, and 8 are written below the staff. To the right, there are handwritten annotations: $\frac{8}{4} (20)$ and $\frac{8}{4} (20)$.

Handwritten musical notation on a grand staff. The music features slurs and dynamic markings like 'p' and 'dp'. A handwritten '2' is written below the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The music includes dynamic markings like 'p' and 'pp'. A handwritten '6' is written below the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The music includes the instruction 'sans suture.' and dynamic markings like 'p' and 'pp'. A handwritten '8/4 (20)' is written below the staff.





V - The little Shepherd.

142

Tres Modere

P. Poco tempo at subsequent measures

Handwritten musical score for 'The little Shepherd' in G major, 3/4 time. The score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Tres Modere'. The first system includes the tempo marking and a performance instruction: 'P. Poco tempo at subsequent measures'. The score contains various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings. Measure numbers 2, 4, 6, and 8 are indicated. The final system is marked 'Poco animato' and includes the instruction 'res - cum - so'. The piece concludes with a double bar line.



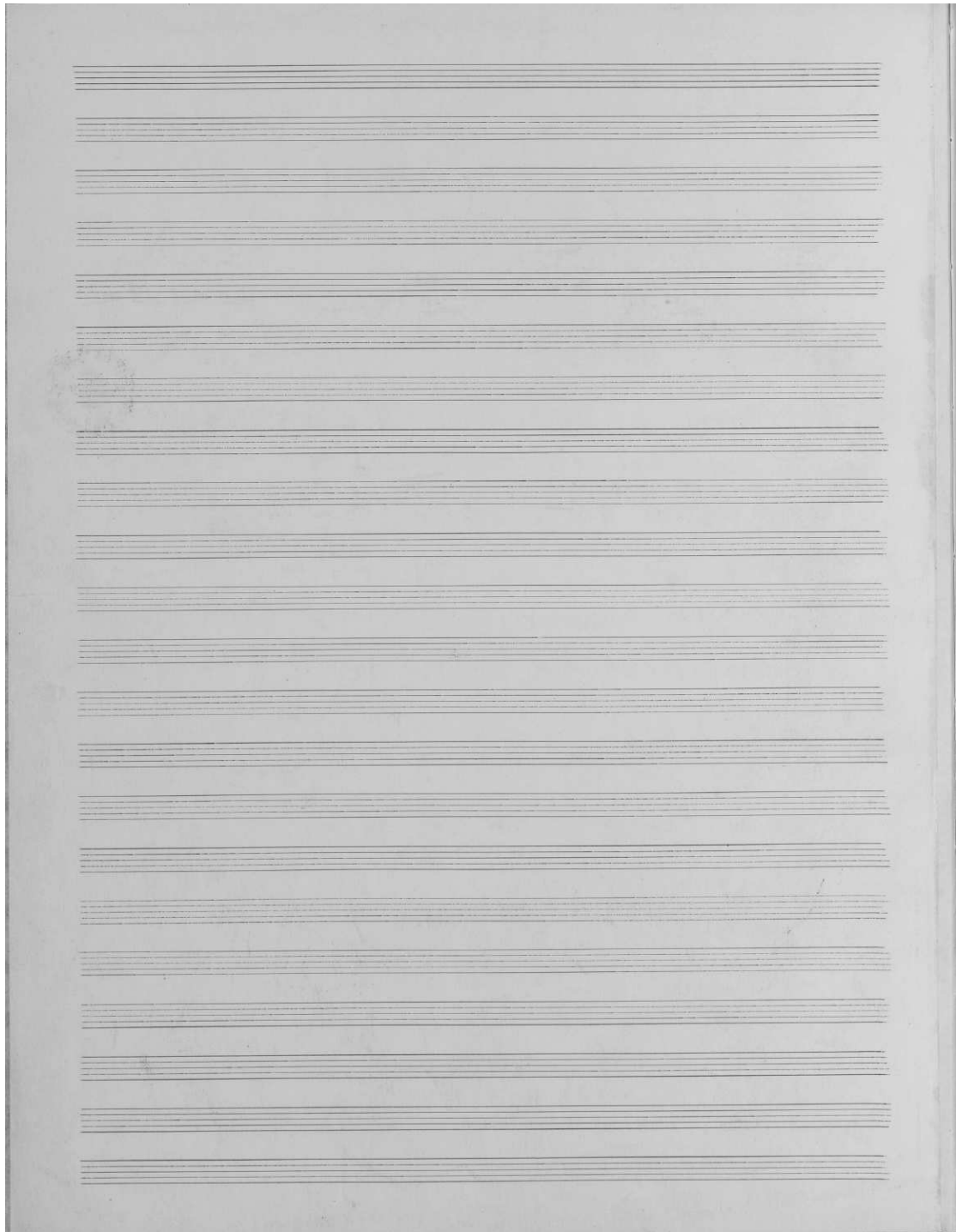
Camille 142

225 418 (V)



Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. A tempo marking above the treble staff reads "Un peu ralenti" with the instruction "(un crescendo e ritmo)". A measure number "6" is written below the treble staff.

Handwritten musical score for the second system. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation continues from the first system. A circular library stamp is visible on the right side of the page, containing the text "BIBLIOTHÈQUE MUSEUMS DE PARIS". At the bottom right of the system, there is a handwritten fraction "10/3 (23)".

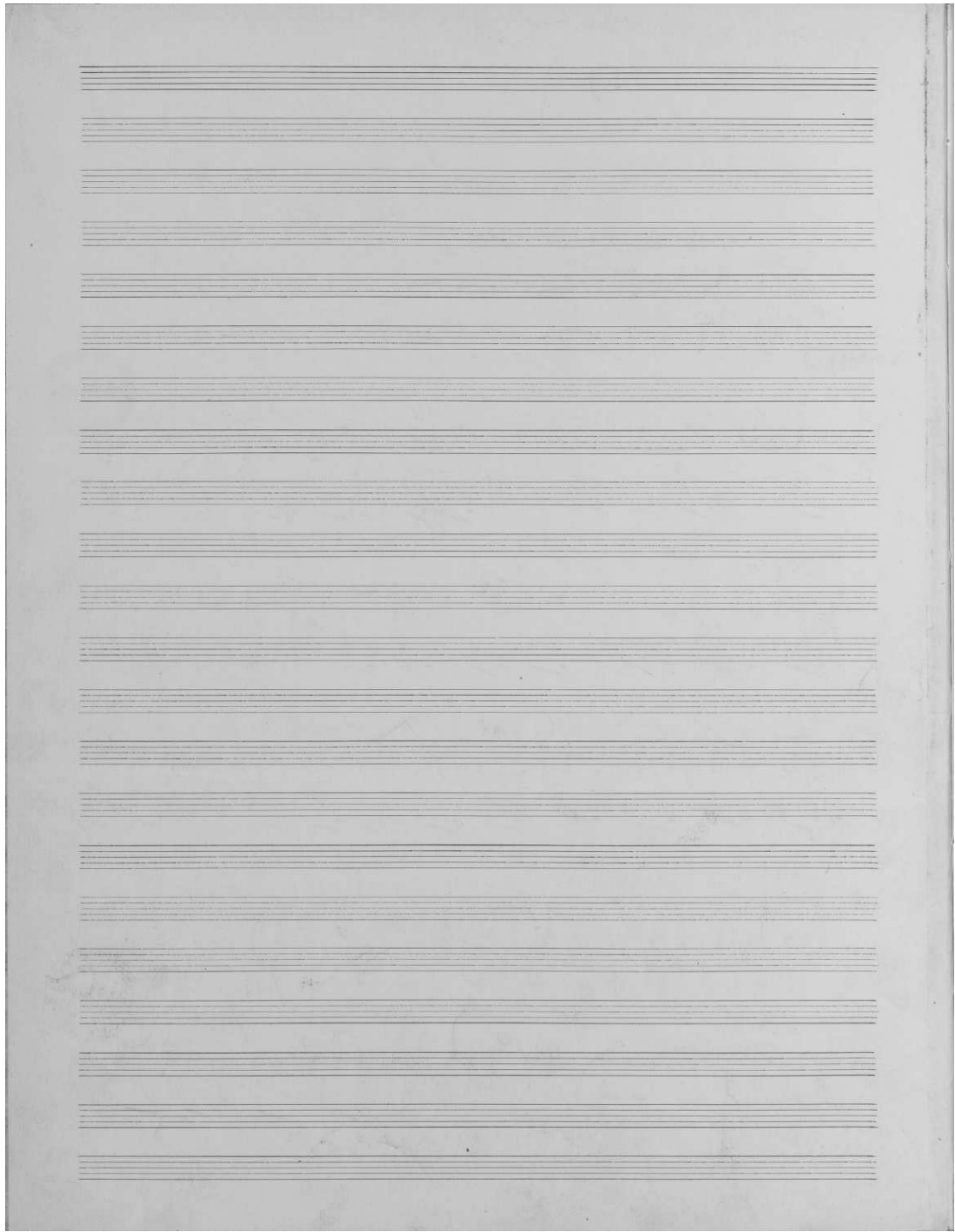


VI. - Golliwogg's cat's walk.

Allagio giusto (m.m. 1-)

The musical score is written on ten systems of five-line staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *rit.*. The score includes several measures numbered 1 through 20. A circular stamp from the 'BIBLIOTHÈQUE DE LA SOCIÉTÉ DE MUSIQUE' in Paris is visible on the right side of the page. The manuscript shows signs of being a working draft, with some corrections and annotations.

Cambridge
Cambridge
2014
2014 (VI)



Musical notation for measures 21-25. Includes treble and bass staves with notes, rests, and dynamic markings.

Musical notation for measures 26-29. Includes treble and bass staves. Measure 29 is circled. Includes the instruction *Un peu moins vite*.

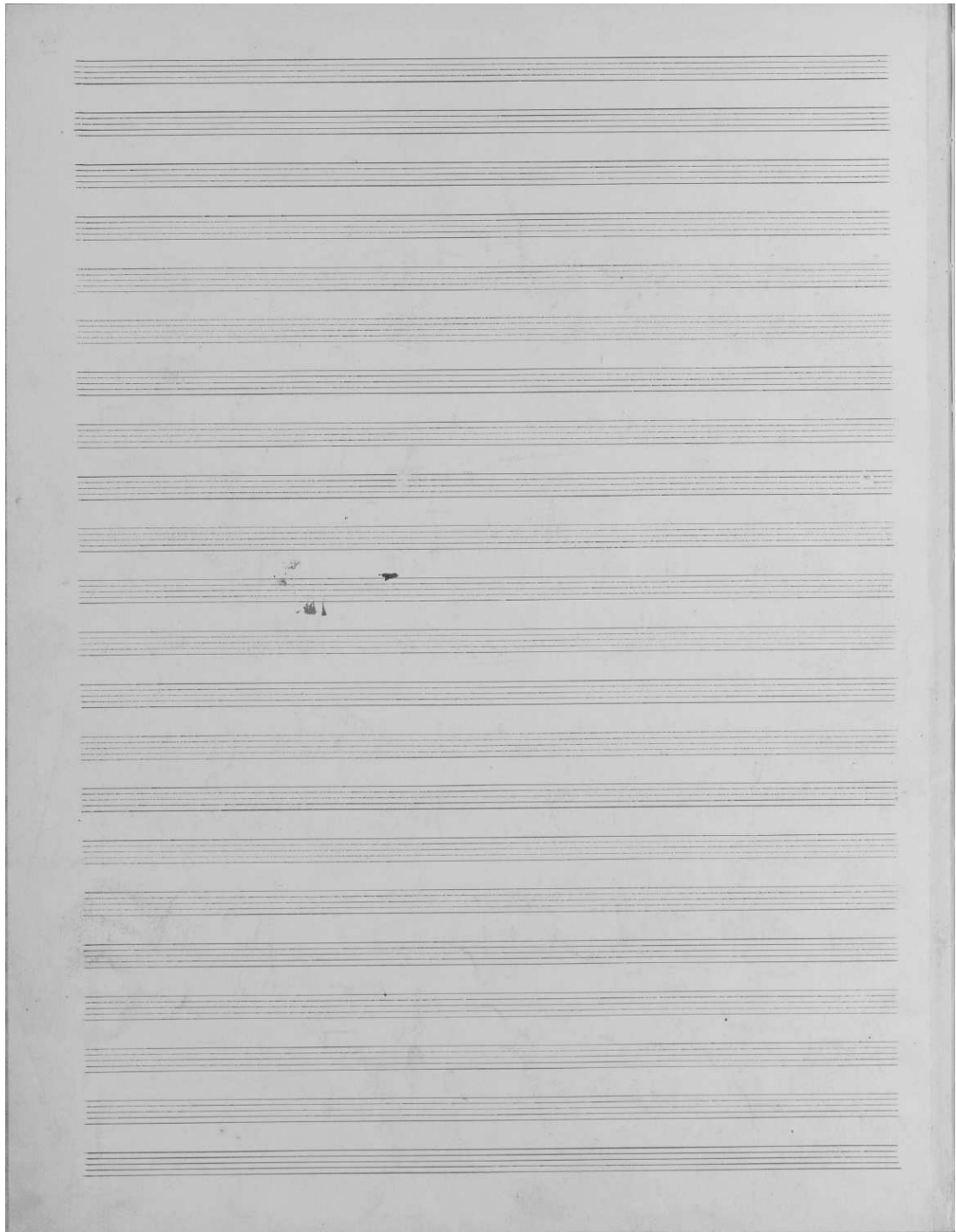
Musical notation for measures 30-34. Includes treble and bass staves with notes and rests.

Musical notation for measures 35-39. Includes treble and bass staves with notes and rests.

Musical notation for measures 40-44. Includes treble and bass staves. Includes the instruction *Caler sans un grand intervalle a Tempo.*

Musical notation for measures 45-49. Includes treble and bass staves. Includes the instruction *a Tempo.*





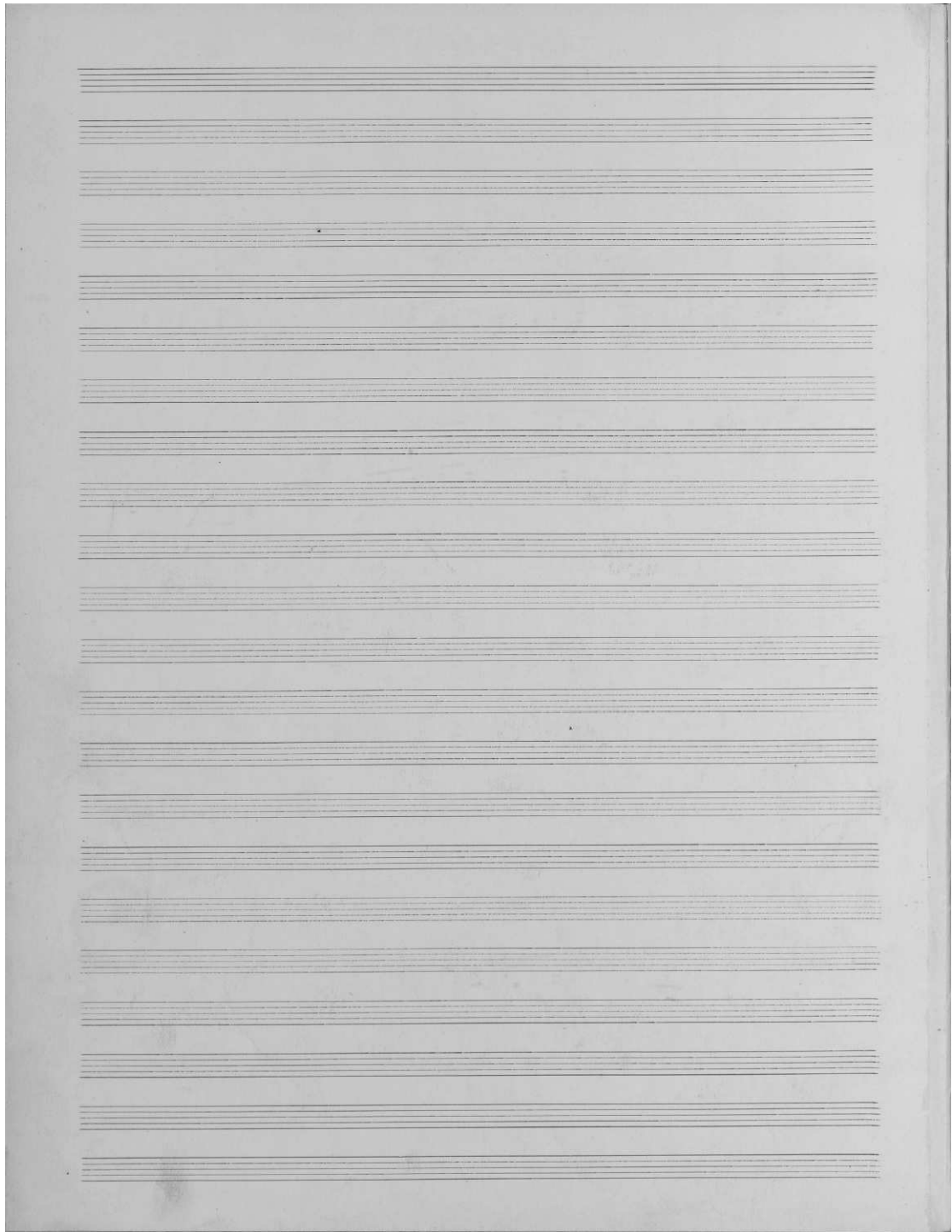
Handwritten musical score on five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures, and dynamic markings.

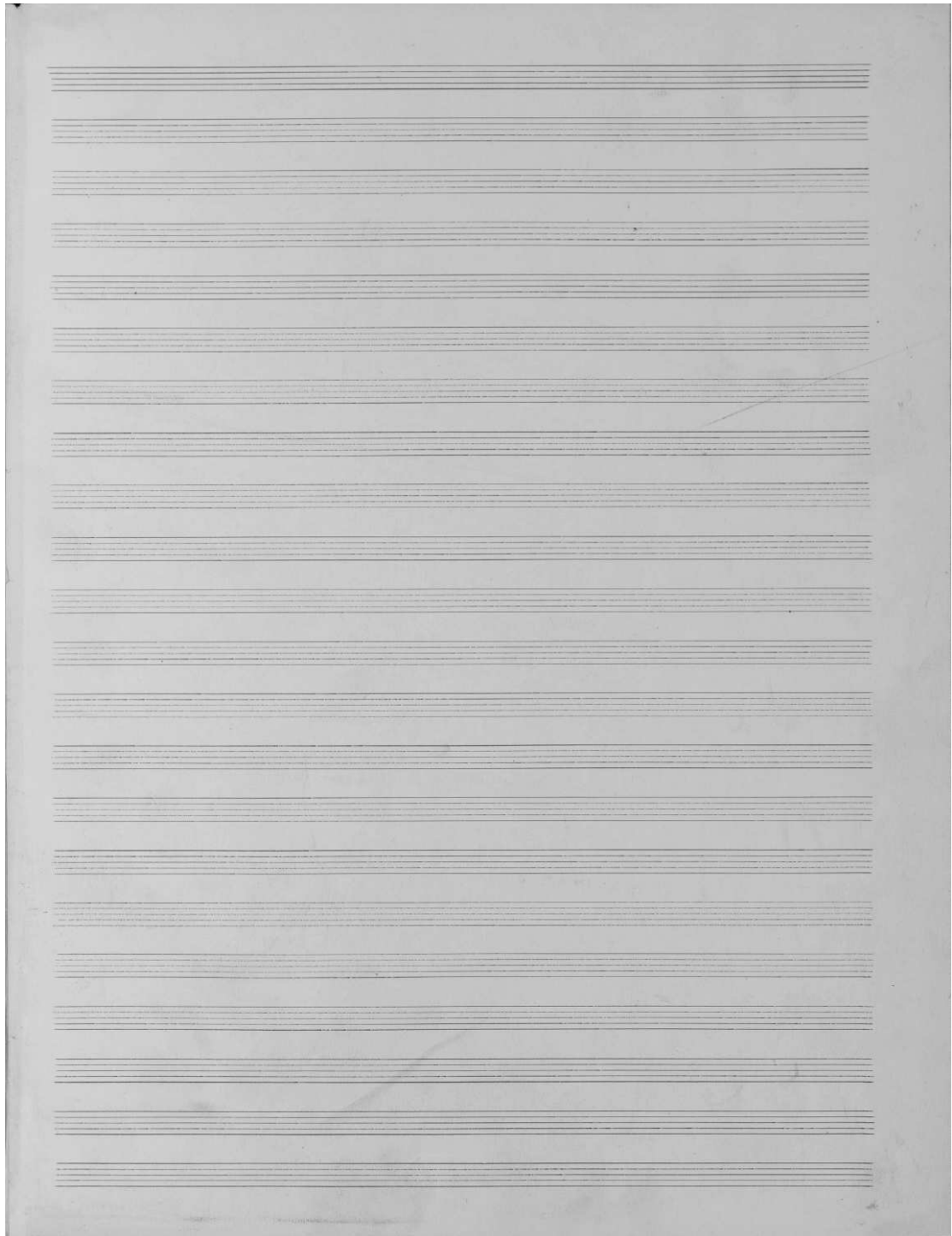
- System 1:** Features the word "Cley" written above the staff. It includes markings for "a tempo" and "Tanto".
- System 2:** Continues the musical notation with various notes and rests.
- System 3:** Features the word "Platanu." written above the staff.
- System 4:** Includes the marking "Tanto 12" and the instruction "I a 12." below the staff.
- System 5:** Includes the instruction "19 a 29." below the staff.

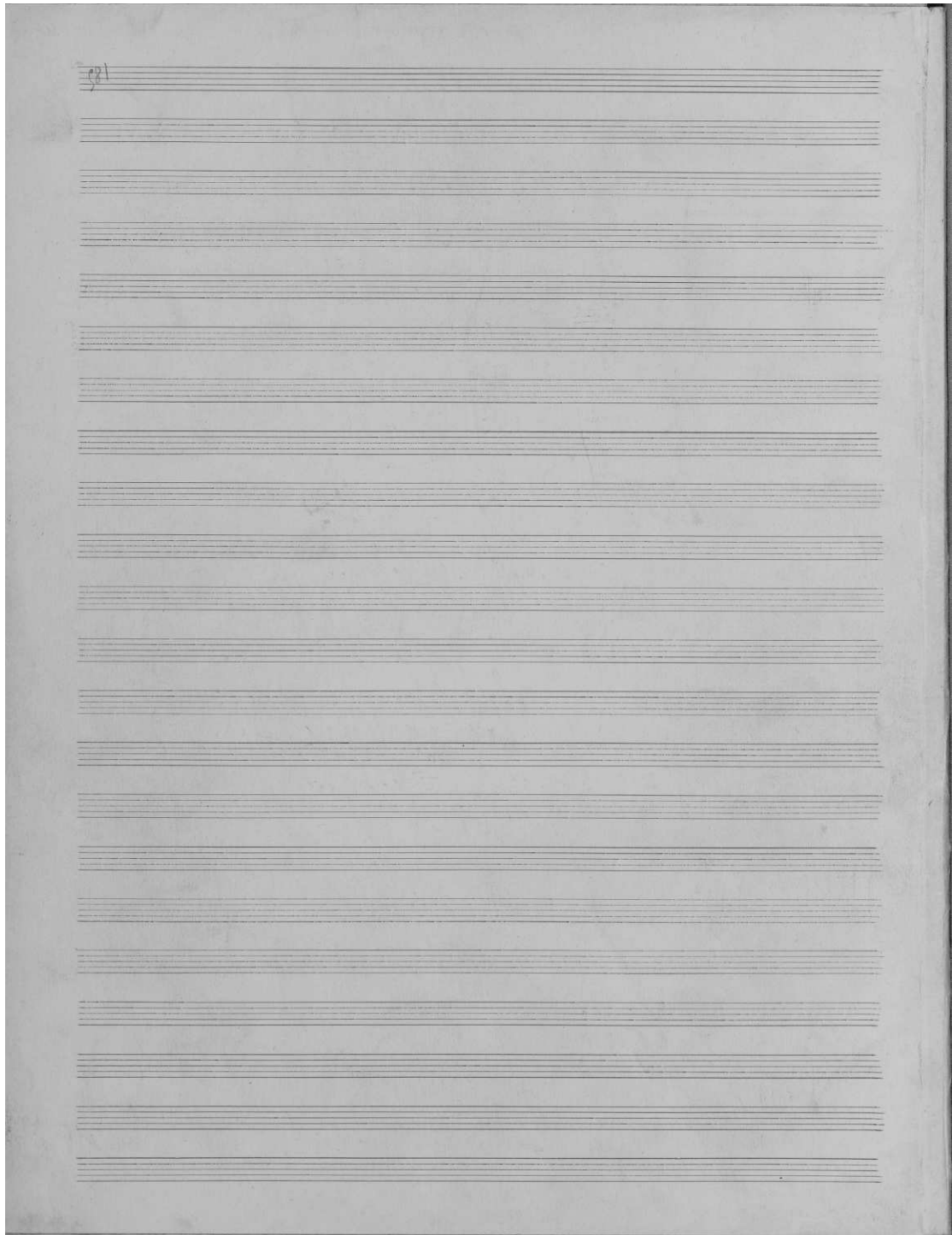
The score is heavily annotated with handwritten numbers in circles (6, 8, 9, 10, 12) and other markings. A circular stamp is visible on the right side of the page, and a signature is written at the bottom right.



Chamberlain






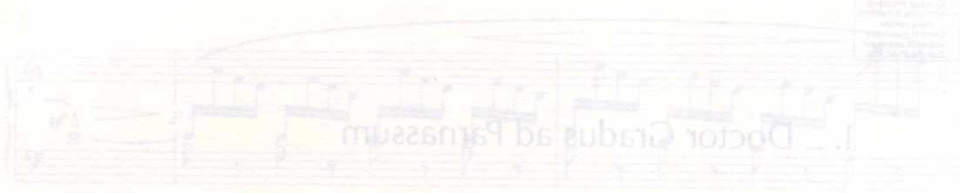


ANEXO 2

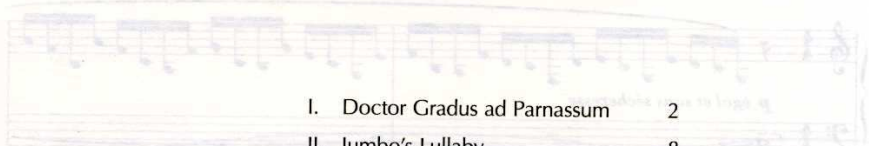
Edición crítica de la partitura de *Children's Corner*

HOWAT, Roy (Ed.). *Œuvres Complètes, Série 1, Vol. 2: Images (1894 – dédiées à Y. Lerolle), Pour le piano, Children's Corner*. París: Éditions Durand, 1998

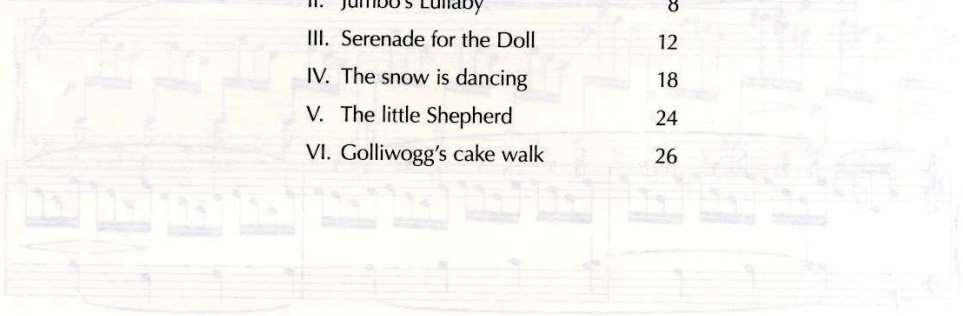
(Variantes de los rollos de pianola grabados por Debussy en pentagramas auxiliares; añadidos editoriales entre corchetes; ligaduras y reguladores dinámicos editoriales con una línea vertical o diagonal a la mitad )



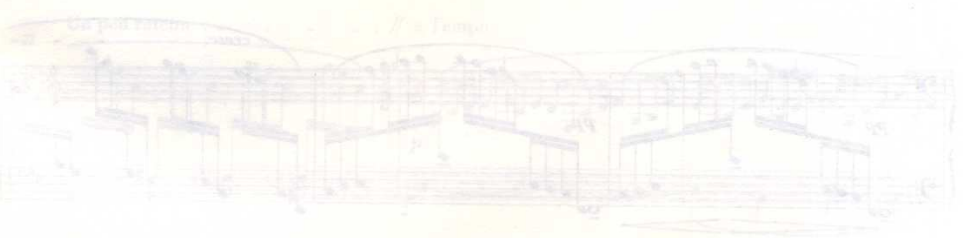
Children's corner



- | | |
|-------------------------------|----|
| I. Doctor Gradus ad Parnassum | 2 |
| II. Jumbo's Lullaby | 8 |
| III. Serenade for the Doll | 12 |
| IV. The snow is dancing | 18 |
| V. The little Shepherd | 24 |
| VI. Golliwogg's cake walk | 26 |



À ma chère petite Chouchou avec les tendres excuses de son Père pour ce qui va suivre.



I. _ Doctor Gradus ad Parnassum

Modérément animé

p égal et sans sécheresse

3

6 *p* *pp* *pp*

9 *pp* *pp* *cresc.*

12

f *p*

15

p *p*

18

p *più p*

21

Un peu retenu | - - - - | // a Tempo

p

D. & F. 15759

24 *m.g.*

27 *expressif* *m.g.*

30 *Retenu* *dim.*

33 *1° Tempo* *p expressif* *p* *p*

D. & F. 15759

37 *Animez un peu*

pp *expressif* *expressif*

41 *Retenu - - - - - //*

Retenu - - - - - //

45 *1° Tempo*

pp *pp*

48

51

pp

Musical score for measures 51-53. The piece is in bass clef. Measure 51 features a piano introduction with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. Measures 52 and 53 continue this pattern, with a *pp* dynamic marking in measure 52.

54

pp

cre - - scen - - do - - -

Musical score for measures 54-56. Measure 54 continues the piano accompaniment with a *pp* dynamic. Measures 55 and 56 feature a vocal line in treble clef with the lyrics "cre - - scen - - do - - -". The piano accompaniment continues to support the vocal melody.

En animant peu à peu

57

f

Musical score for measures 57-59. The tempo and dynamics change to *f* (forte). The instruction "En animant peu à peu" is written above the staff. The music is now in treble clef and features a more active, rhythmic accompaniment in both hands.

60

f

Musical score for measures 60-62. The music continues in treble clef with a forte (*f*) dynamic. The accompaniment remains active and rhythmic, with a melodic line in the right hand.

D. & F. 15759

63

no pes en debors

66

Très animé

f *f* *f*

69

f *f* *f*

72

più f *ff* *ff* *ff*

D. & F. 15759

19 *un peu en dehors*

pp *pp* *sempre pp*

23

27

pp

31

pp *pp* *pp* *marqué*

35

pp *pp*

D. & F. 15759

39 Un peu plus mouvementé

p

43

pp marqué

47

p

51

mf *p* R: e sim.

55

p *p*

D. & F. 15759

59 *p* *p* *Retenu*
p *più p*

63 1° Tempo *pp*

67 *pp*

71 *pp* *sempre pp et sans retarder* *pp*

75 *pp* *mo - ren - do* 8^a bassa

D. & F. 15759

III. _ Serenade for the Doll

Allegretto ma non troppo
* Très léger et gracieux

pp
(la m.g. un peu en dehors)

The first system of the musical score is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a piano (*pp*) dynamic. The right hand features a melody of eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A performance instruction "(la m.g. un peu en dehors)" is placed below the right-hand staff.

5
f

The second system continues the piece, starting at measure 5. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand continues with eighth notes. A forte (*f*) dynamic marking appears in the right hand.

9
p pp
(la m.d. un peu en dehors)

The third system begins at measure 9. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand continues with eighth notes. Dynamics of piano (*p*) and pianissimo (*pp*) are indicated. A performance instruction "(la m.d. un peu en dehors)" is placed above the right-hand staff.

13
f p

The fourth system begins at measure 13. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand continues with eighth notes. Dynamics of forte (*f*) and piano (*p*) are indicated.

* Il faudra mettre la pédale sourde pendant toute la durée de ce morceau, même aux endroits marqués d'un *f*
[Note de Debussy. Note by Debussy]

D. & F. 15759

17 *poco a poco*

21 *crescendo*

25 *Un peu retenu*

29 *a Tempo*

33 *p e dim*

D. & F. 15759

37

p

41

Cédez - - - a Tempo

pp

45

pp

p expressif

49

p

53

En animant un peu

p

D. & F. 15759

57

p

61 *a Tempo*

pp

66

p *pp*

71

pp *sf*

75

sf *p* *sf*

D. & F. 15759

79 Sans retarder

p *sf* *dim.* *molto* *p*

84

pp

89

p *f* *p*

93

p *più p* *p espressif* *pp*

R:

98

p *pp*

R:

D. & F. 15759

102

p *pp* *ff* *p*

107

p *mf*

111

p *mf* *p* *mf*

115

più p *pp*

119

più pp 8va *

D. & F. 15759

IV. _ The snow is dancing

Modérément animé

pp doux et estompé

p Δ

p Δ

p Δ

più pp

4

7

Detailed description: This is a piano score for a piece titled 'IV. The snow is dancing'. The music is in 4/4 time and B-flat major. It consists of three systems of two staves each. The first system starts with a piano (*pp*) dynamic and the instruction 'doux et estompé'. The second system begins at measure 4 and features a piano (*p*) dynamic with a crescendo hairpin. The third system begins at measure 7 and features a piano (*p*) dynamic with a crescendo hairpin, followed by a *più pp* dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth notes and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

D. & F. 15759

10

13

16

19

D. & F. 15759

22 *doux et triste*

p

25 *pù p*

pù p

28

pp

31

pp

D. & F. 15759

34 Cédez un peu au Mouvt

p (un peu en dehors)

pp

37

sf

p *pp*

pp

40

pp

p léger, mais marqué

pp

p

R:

43 Cédez un peu

p

D. & F. 15759

46 *au Mouvt*

49

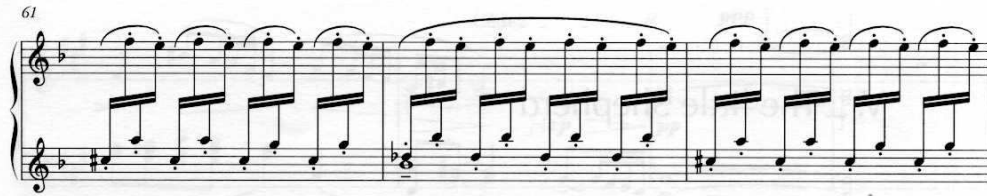
52 (2/4)

55

58

D. & F. 15759

61



64

sempre pp



67

molto pp e perdendosi

8



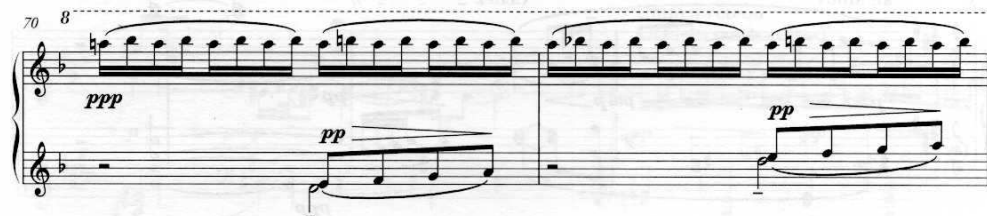
70

8

ppp

pp

pp



72

8

Sans retenir



D. & F. 15759

V. _ The little Shepherd

Très modéré

p très doux et délicatement expressif

mf

p

Musical notation for measures 1-4, featuring a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with triplets. Dynamics include piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and piano (*p*).

Plus mouvementé

p

p

poco

Musical notation for measures 5-7, continuing the treble clef with three sharps and 4/4 time. It features more active eighth-note patterns and triplets. Dynamics include piano (*p*) and a *poco* (slightly) dynamic marking.

au Mouvt

Cédez - - - //

p

più p

pp

ppp

Musical notation for measures 8-11, still in treble clef with three sharps and 4/4 time. It includes a *Cédez* (yield) instruction and a double bar line. Dynamics range from piano (*p*) to pianissimo (*pp*) and pianississimo (*ppp*).

au Mouvt

p

p

Musical notation for measures 12-15, continuing the treble clef with three sharps and 4/4 time. Dynamics include piano (*p*).

D. & F. 15759

15 Cédez - - - // *ppp*

p *più p* *pp* *ppp*

19 *au Mouvt* *un poco più forte* *Plus mouvementé*

p

22 *Poco animato* *cre - - - scen - - - do - - - - -* *[au Mouvt]* *mf* *p*

mf *p*

25 *Un peu retenu* *(en conservant le rythme)* *p* *più p* *pp* *pp*

p *più p* *pp* *pp*

28 Cédez - - - // *p* *pp* *ppp*

p *pp* *ppp*

D. & F. 15759

VI. _ Golliwogg's cake walk

Allegro giusto

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegro giusto'. The first system consists of two staves. The upper staff has a melody with accents and dynamic markings *f*, *f*, *più f*, and *sf*. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with dynamic markings *f*, *f*, *più f*, and *sf*.

Musical notation for measures 5-10. Measure 5 is marked with a '5' above the staff. The upper staff has a melody with accents and dynamic markings *f*, *p*, *f*, *p*, and *mf*. The lower staff has a rhythmic accompaniment with dynamic markings *p*, *pp*, and *p*. The tempo is marked 'Très net et très sec'.

Musical notation for measures 11-15. The upper staff has a melody with accents and dynamic markings *sf*, *p*, and *p*. The lower staff has a rhythmic accompaniment with dynamic markings *sf*, *p*, and *p*.

Musical notation for measures 16-20. The upper staff has a melody with accents and dynamic markings *f*, *molto*, *f*, and *sf*. The lower staff has a rhythmic accompaniment with dynamic markings *f*, *molto*, *f*, and *sf*.

D. & F. 15759

21

p cre - scen do - -

f *ff*

Measures 21-25: Treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The melody features a crescendo leading to a fortissimo (ff) section. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

26

p *p* *p*

Measures 26-30: Treble clef. The melody is characterized by a series of eighth-note chords with a piano (p) dynamic. The bass line continues with eighth-note accompaniment.

31

più p *f* *ff* *p*

Measures 31-35: Treble clef. The melody starts with a piano (p) dynamic, then moves to a fortissimo (ff) section, and ends with a piano (p) dynamic. The bass line features eighth-note accompaniment.

36

p *f* *f* *ff*

Measures 36-40: Treble clef. The melody shows a dynamic range from piano (p) to fortissimo (ff). The bass line continues with eighth-note accompaniment.

41

p *p* *p* *più p*

Measures 41-45: Treble clef. The melody is primarily piano (p) with a slight increase to *più p* at the end. The bass line features eighth-note accompaniment.

D. & F. 15759

47 Un peu moins vite

pp *pp*

51 *Allargato giusto*

55

pp *pp*

59 Cédez *p avec une grande émotion*

p avec une grande émotion

63 - - a Tempo Cédez - - - a Tempo

p *pp* *pp* *p* *pp*

D. & F. 15759

68 Cédez - - - - - a Tempo

73 Cédez - - - - - a Tempo Cédez - -

- - - - - a Tempo Cédez - - - - - a Tempo

82

86 Retenu - - - - - pp pp

D. & F. 15759

90 *Toujours retenu* - - - - - // *Tempo 1°*

pp

94

p *p* *molto*

98

f *sf*

102

p *cre - - scen - - do - - - -* *f* *ff*

106

p *p*

D. & F. 15759

110

p *p* *p* *f* *sf*

114

p *p* *p* *f*

119

f *ff* *p* *p*

124

p *f* *ff* *ff*

grav. d. montel
lignol «belles»

D. & F. 15759

ANEXO 3

Partitura de la versión orquestal de *Children's Corner*

Ediciones Durand

Children's Corner

NOMENCLATURE DES INSTRUMENTS



1^e Grande Flûte
2^e Grande Flûte et Petite Flûte
2 Hautbois
2 Clarinettes
2 Bassons
4 Cors
2 Trompettes
Triangle
Cymbales
Grosse-Caisse
Tambour
Harpe
Quintette à cordes



This musical score page contains the following parts and markings:

- 6tes Fl.**: Flute 6, playing a melodic line with *pp* dynamics.
- Htb**: Horn in B-flat, playing a melodic line with *pp* dynamics.
- Cl.**: Clarinet, playing a rhythmic pattern with *pp* dynamics.
- Bous**: Bassoon, playing a rhythmic pattern with *pp* dynamics.
- Cors**: Horn in C, with a rest.
- Harpe**: Harp, playing sustained chords with *pp* dynamics.
- Violins**: Violin I and II parts, playing sustained notes with *pp* dynamics.
- Violas**: Viola part, playing sustained notes with *pp* dynamics.
- Cellos**: Cello part, playing sustained notes with *pp* dynamics.
- Double Basses**: Bass part, playing sustained notes with *pp* dynamics.

Additional markings include *pp* (pianissimo) throughout, *arco* for the double basses, and *Div.* (divisi) for the violins in the final measure.

1

gdes Fl.

Hrb.

Cl.

Bons

Cors

Harpe

1ers Violons Div.

sfz *pp* *pp*

sfz *1^o* *p*

f *pp*

p

sfz *p léger* *p*

sfz *p léger* *p*

sfz *p léger* *p*

sfz *p léger* *pp*

sfz *p*

This musical score page includes the following parts and markings:

- Gdes Fl.**: Flute 1 part with dynamics *pp*.
- Htb**: Clarinet in Bb part with dynamics *p* and *pp*.
- Cl.**: Clarinet in C part with dynamics *p* and *pp*.
- Bons**: Bassoon part with dynamics *p* and *pp*.
- Harpe**: Harp part with dynamics *p* and *mp*, and the instruction "près de la table".
- 1^{ers} vons Div.**: First Violins, Divisi part with dynamics *p* and *pp*, and the instruction "pizz.". Includes the marking "3^e Corde".
- 2^{ds} vons Div.**: Second Violins, Divisi part with dynamics *p* and *pp*, and the instruction "pizz.". Includes the marking "3^e Corde" and the instruction "sur la touche".
- Altos Div.**: Viola part with dynamics *p* and *pp*, and the instruction "léger". Includes the marking "aron".

Un peu retenu 2 a Tempo

gdes Fl.
pp

Hrb
ppp

Cl.
p

Bons
ppp

Harpe
p

Vons
Unis. *pp*
Unis. *pp*

Altos Div.
pp

Velles Div.
pp

C. B.
pp

pp dolcissimo
pp
p un peu en dehors
mp
p
p
p dolce
p
expressif
expressif
p
mp
p
3^o
p
mf
expressif
pizz.
p

This musical score page contains two systems of staves. The first system consists of 11 staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a string section (violin I, violin II, viola, cello, and double bass). The second system consists of 6 staves, including a grand staff and a string section. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings such as *p*, *mp*, and *pp* are used throughout. The piece concludes with a *pp* marking at the bottom right.

Retenu - - - - **3** 1° Tempo

The first system of the musical score consists of seven staves. The top staff is a vocal line with a fermata and a box containing the number '3'. The second and third staves are for a string quartet, with dynamics *mp* and *p*. The fourth and fifth staves are for a piano, with dynamics *mp* and *p*. The sixth and seventh staves are for a cello and double bass, with dynamics *p* and *pù p*. The system concludes with a fermata and the instruction *pù p*.

Retenu - - - - 1° Tempo

The second system of the musical score consists of seven staves. The top staff is a vocal line with a fermata. The second and third staves are for a string quartet, with dynamics *mp* and *p*. The fourth and fifth staves are for a piano, with dynamics *mp* and *p*. The sixth and seventh staves are for a cello and double bass, with dynamics *p* and *p*. The system concludes with a fermata and the instruction *p*.

Animez un peu

Flûtes

Cl.

Cors

Animez un peu

pp

mp expressif

p expressif

pp

Retenu - - - - -

Flûtes

Cl.

Basson

Cors

Violons et C. B.

Retenu - - - - -

p

mp

dim - - - molto

p

This musical score is arranged in two systems. The first system consists of six staves: two for the first violin (Vn I), two for the second violin (Vn II), and two for the viola and cello (Vla/Cel). The second system consists of four staves: two for the first and second violins (Vn I/II), and two for the viola and cello (Vla/Cel). The piano part is represented by a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom of the second system.

Key musical features include:

- Violins I and II:** Play a melodic line with dynamics *pp*, *pp doux*, and *pp*. The first violin part includes a first finger fingering (*1^o*) in the first measure.
- Viola and Cello:** Play a melodic line with dynamics *pp*, *p*, and *pp*. The viola part includes a first finger fingering (*1^o*) in the first measure.
- Piano:** Features a complex rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *pp*, *p*, and *pp*. A *pizz.* (pizzicato) marking is present in the left hand.

This musical score page contains several systems of music. The top system includes vocal staves with lyrics "cre - scen - do" and piano accompaniment. The second system features a piano part with a melodic line and accompaniment, also with lyrics "cre - scen - do". The third system shows a piano part with a melodic line and accompaniment, with lyrics "cre - scen - do". The fourth system includes a piano part with a melodic line and accompaniment, with lyrics "cre - scen - do". The fifth system features a piano part with a melodic line and accompaniment, with lyrics "cre - scen - do". The sixth system includes a piano part with a melodic line and accompaniment, with lyrics "cre - scen - do". The seventh system features a piano part with a melodic line and accompaniment, with lyrics "cre - scen - do". The eighth system includes a piano part with a melodic line and accompaniment, with lyrics "cre - scen - do". The ninth system features a piano part with a melodic line and accompaniment, with lyrics "cre - scen - do". The tenth system includes a piano part with a melodic line and accompaniment, with lyrics "cre - scen - do". The eleventh system features a piano part with a melodic line and accompaniment, with lyrics "cre - scen - do". The twelfth system includes a piano part with a melodic line and accompaniment, with lyrics "cre - scen - do". The thirteenth system features a piano part with a melodic line and accompaniment, with lyrics "cre - scen - do". The fourteenth system includes a piano part with a melodic line and accompaniment, with lyrics "cre - scen - do". The fifteenth system features a piano part with a melodic line and accompaniment, with lyrics "cre - scen - do". The sixteenth system includes a piano part with a melodic line and accompaniment, with lyrics "cre - scen - do". The seventeenth system features a piano part with a melodic line and accompaniment, with lyrics "cre - scen - do". The eighteenth system includes a piano part with a melodic line and accompaniment, with lyrics "cre - scen - do". The nineteenth system features a piano part with a melodic line and accompaniment, with lyrics "cre - scen - do". The twentieth system includes a piano part with a melodic line and accompaniment, with lyrics "cre - scen - do".

5 En animant peu à peu

This page contains a musical score for an orchestra and strings. The score is written in G major and 3/4 time. It begins with the instruction "En animant peu à peu" (gradually increasing animation). The instruments and their parts are as follows:

- Gdes Fl.**: Flute 1 part, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Htb**: Horns, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cl.**: Clarinet, playing a melodic line with triplets.
- Bois**: Woodwinds (oboes, bassoons), playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cors**: Trumpets, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Tromp.**: Trombones, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Trg**: Timpani, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Harpe**: Harp, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- ers vons Div.**: Violins and Divisi strings, playing a melodic line with triplets.

The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *mf*), articulation marks (accents, slurs), and performance instructions like "joyeux" (joyful) for the Trombones. The page number "14" is located at the top left, and the section title "5 En animant peu à peu" is at the top center.

6 Très anime

6^{es} Fl
H^{rb}
Cl.
Bons
Cors
Tromp
Treb
Harpe
Unis.
Très animé
Violles
Div

f très en dehors
mf
f arrachez
f
sfz

Detailed description: This page contains a musical score for a symphony orchestra. The score is written for multiple instruments and includes dynamic markings and performance instructions. The instruments listed on the left are 6^{es} Fl (Flute), H^{rb} (Horn), Cl. (Clarinet), Bons (Trumpets), Cors (Horns), Tromp (Trumpets), Treb (Trombones), Harpe (Harp), Unis. (Violins), Très animé (Violins), Violles (Violas), and Div (Divas). The score is divided into measures, with various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. Dynamic markings include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *sfz* (sforzando), and *f* arrachez. Performance instructions include "très en dehors" and "Très animé". The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4.

This musical score page, numbered 17, features a variety of instruments. The top section includes Gdes E1, Htb, Cl., Bons, Cors, Tromp., Trg., and Cymb. The bottom section includes Harpe and Vocles Div. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of three measures. The first measure shows the initial entries for several instruments. The second measure continues the development, with some instruments playing sustained notes. The third measure features a more complex texture, with some instruments playing rapid sixteenth-note passages. Dynamics such as *f* and *sfz* are used throughout. A *2^a* marking is present in the Cors part in the third measure. The bottom section of the score, for Vocles Div., shows a dense texture of sixteenth-note patterns.

II. Jumbo's Lullaby
Berceuse des éléphants

Assez modéré

2 GRANDES FLÛTES

2 HAUTBOIS

2 CLARINETTES en SI \flat

1^{er} BASSON

2^d BASSON

4 CORN en FA

GROSSE CAISSE

HARPE

Assez modéré

VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

p doux et un peu gauche

Div. pizz.
pp

1^o
pp
pp
pp
pp un peu en dehors
pp
Harm. V
4^e Corde
pp Div. V
pp Div. V
pp
Div.

7

p
pp
ppp
ppp
pp
Div. *très doux*
pp
Div. *très doux*
pp
Div.
pizz.
Unis.
pp
ppp
ppp
Div. arco
pp
Div. arco
pp
pizz. *pp*
pp

Musical score for the first system, featuring multiple staves with various musical notations and dynamics. The score includes:

- Two treble clef staves at the top, with dynamics *pp* and *ppp*.
- Two bass clef staves below, with dynamics *pp* and *ppp*.
- Two more treble clef staves in the middle, with dynamics *p* and *pp*, and performance instructions *pizz.* and *arco*.
- Two bass clef staves at the bottom, with dynamics *p* and *pp*, and performance instructions *arco* and *pizz.*.

9 En animant

Musical score for the second system, starting with "En animant" and "à 2". The score includes:

- Two treble clef staves at the top, with dynamics *pp* and *ppp*, and performance instructions *à 2* and *mf*.
- Two bass clef staves below, with dynamics *pp* and *ppp*, and performance instructions *à 2* and *mf*.
- Two more treble clef staves in the middle, with dynamics *pp* and *ppp*, and performance instructions *à 2* and *mf*.
- Two bass clef staves at the bottom, with dynamics *p* and *pp*, and performance instructions *pizz.* and *arco*.

Musical score for the third system, starting with "En animant" and "4^e C.". The score includes:

- Two treble clef staves at the top, with dynamics *pp* and *ppp*, and performance instructions *à 2* and *mf*.
- Two bass clef staves below, with dynamics *pp* and *ppp*, and performance instructions *à 2* and *mf*.
- Two more treble clef staves in the middle, with dynamics *pp* and *ppp*, and performance instructions *à 2* and *mf*.
- Two bass clef staves at the bottom, with dynamics *p* and *pp*, and performance instructions *pizz.* and *arco*.

Score for page 23, featuring various instruments and dynamic markings:

- Gdes Fl.**: *p*, *p*
- Hrb**: *p*, *p*
- Cl.**: *mp* *(mf)*, *p*
- Bons**: *mp* *(mf)*, *p*
- Cors**: *pp* *(mf)*, *p subito*
- Gr.C.**: Percussion part with rhythmic notation.
- Harpe**: *p*
- ou Solo**: *sempre pp*, *dolce*, *pp*, *(mf)*, *p subito*, *Div.*, *(mf)*, *p*, *arco*, *(mf)*, *p subito*

Retenu 11 **1^o Tempo**

Fl. 1: *p* (Retenu), *pp doux* (1^o Tempo)

Trpt: *pp* (1^o Tempo)

Cl.: *p* (Retenu)

Bons: *pp* (1^o Tempo)

Cors: *più p* (Retenu), *pp* (1^o Tempo)

Harpic: *p* (Retenu), *pp* (1^o Tempo)

Fl. 2: *pp* (1^o Tempo)

Trpt 2: *ppp* (1^o Tempo)

Cl. 2: *ppp* (1^o Tempo)

Bons 2: *pp* (1^o Tempo)

Cors 2: *pp* (1^o Tempo)

Harpic 2: *pp* (1^o Tempo)

12

Cl.
Cora
Harpe
Div.
Div arco
pizz.
arco
pizz.

Hrb
Cl.
Bons
Gr.C.
Harpe
pizz.
arco
pizz.
arco

III. Serenade for the Doll
Sérénade à la Poupée

Allegretto ma non troppo

1^{re} GRANDE FLÛTE
2^{de} GRANDE FLÛTE
1^{er} HAUTBOIS
2^d HAUTBOIS
1^{re} CLARINETTE en LA
2^{de} CLARINETTE en LA
1^{er} BASSON
2^d BASSON
4 CORNS en FA
HARPE
Allegretto ma non troppo
VIOLONS
ALTOS
VIOLONCELLES
CONTREBASSES

The musical score is for a section of 'Sérénade à la Poupée'. It features a woodwind section with two flutes, two oboes, two clarinets in A, and two bassoons. The strings consist of violins, violas, violoncelles, and double basses. A harp is also present. The tempo is 'Allegretto ma non troppo'. The woodwinds and harp have specific performance instructions: 'pp léger et gracieux' for the clarinets and 'p léger et gracieux' for the harp. The strings play a pizzicato accompaniment, with the cellos and double basses marked 'Div.' and 'pp'.

This page of a musical score includes parts for the following instruments:

- Gdes Fl.** (Flutes): Two staves, both starting with a forte (*f*) dynamic.
- Htb** (Horn): Two staves, both starting with a piano (*pp*) dynamic and the instruction *léger et gracieux*.
- Cl.** (Clarinet): Two staves, both starting with a piano (*pp*) dynamic and the instruction *léger et gracieux*.
- Bons** (Trumpets): Two staves, both starting with a forte (*f*) dynamic.
- Cors** (Trumpets): Two staves, both starting with a forte (*f*) dynamic.
- Harpe** (Harp): Two staves, both starting with a forte (*f*) dynamic.

The score features various dynamics including *f*, *pp*, and *ppp*. It includes performance instructions such as *Div. pizz.* (divisi pizzicato) and *Div. p12z.* (divisi pizzicato). The music is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 2/4 time signature.

This musical score page, numbered 31, features a variety of instruments. The top section includes Gdes Fl. (two staves), Htb (two staves), Cl. (two staves), Bons (two staves), Cors (two staves), and Harpe (two staves). The bottom section contains four staves of piano accompaniment. The score is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. Dynamics such as *mp*, *f*, *poco cresc.*, *mf*, and *pizz.* are used throughout. The Harpe part includes a specific instruction *(la b)* in the lower register. The piano accompaniment consists of rhythmic patterns in the right hand and chords in the left hand.

Un peu retenu 14 a Tempo

Fl. 1
Fl. 2
H. 1
H. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bous. 1
Bous. 2
Cora.
Harp

Un peu retenu a Tempo

arco
pizz. p

a Tempo 15

Gdes Fl. *pp*

Htb *mp*

Cl. *pp*

Fgts *pp*

Cors *pp* *expressif* *mp*

Harpe *p*

Strings *pp* *arco* *p* *expressif* *pp*

En animant un peu

Gdes Fl.
p

Hrb
mp
p

Cl.
mp
p

Bsns
mf
mf

Cors
mp
p

Harpe
mp

En animant un peu

pizz.
mf

pizz.
mp

arco
p

p

16 a Tempo

The musical score for page 36, rehearsal mark 16, is marked "a Tempo". It features the following parts and dynamics:

- Gdes Fl.:** *p*
- Hrb:** *p*
- Cl.:** *mp* and *pp*
- Bons:** *mf*
- Cors:** *p*
- Harpe:** *mp*
- Strings:** *mf*, *pizz.*, *Div. arco*, *arco*, and *pp*

Sans retarder

a des Fi.
 Htb
 Cl.
 Basso
 Cors
 Harpe

Sans retarder

arco
 arco
 arco
 arco

Musical score for Horns (Htb), Trombones (Bons), and Cor Anglais (1er et 2e Cors). The score is in G major and 4/4 time. It features a first ending (1^o) with dynamics *p* and *pp*. The Horns and Trombones parts have melodic lines, while the Cor Anglais part has a rhythmic accompaniment. The bottom two staves show a bass line with dynamics *p*.

Musical score for Flute (Gdes Fl.), Horn (Htb), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (3e et 4e Cors), and Harp. The score is in G major and 4/4 time. It features a first ending (1^o) with dynamics *p* and *sfz*. The Flute part has a melodic line with dynamics *sfz* and *mf*. The Clarinet part has a rhythmic accompaniment with dynamics *sfz* and *p*. The Harp part has a rhythmic accompaniment with dynamics *p*. The bottom two staves show a bass line with dynamics *sfz*, *pp*, and *ppp*. The score includes performance instructions such as *Div. arco* and *Div. (pizz.)*.

IV. - The Snow is dancing

La neige danse

Modérément animé

1^{re} GRANDE FLÛTE

2^{de} GRANDE FLÛTE

1^{er} HAUTBOIS

2^d HAUTBOIS

1^{re} CLARINETTE en SI^b

2^{de} CLARINETTE en SI^b

1^{er} BASSON

2^d BASSON

2 CORN en FA

HARPE

Modérément animé
sur la touche

VIOLONS

ALTOS

VOLONCELLES

CONTREBASSES

Gdes Fl.

H^{fb} *p*

Cl. *p*

Bons

Cors *pp*

Harp. *p*

Violins *più pp*, *pp*, *Unis.*

les autres *pp*

Detailed description: This page of a musical score contains ten staves. The top five staves are for woodwinds and brass: Gdes Fl. (Grandes Flûtes), H^{fb} (Hornes Fagot), Cl. (Clarinets), Bons (Basses), and Cors (Corns). The next two staves are for Harp. and Violins. The bottom three staves are for Violins, with the first two staves for the main group and the third for 'les autres' (the others). The score features various dynamics such as *p*, *pp*, and *più pp*, and includes performance markings like accents and slurs. The bottom section shows a rhythmic pattern of eighth notes in the violin parts.

Fl. 1 & 2: *p doux* (first measure), *mp* (fourth measure)

Horn 1 & 2: *mp* (second measure), *mp* (fourth measure)

Clarinet: *p doux* (first measure), *mp* (fourth measure)

Bassoon: *mp* (fourth measure)

Corn: *mp* (second measure)

Harp: *p* (first measure)

Violin 1: *pizz.* (third measure), *arco* (fourth measure)

Violin 2: *mp* (fourth measure)

Viola: *mp* (fourth measure)

Cello: *mp* (fourth measure)

Double Bass: *mp* (fourth measure)

This page of a musical score contains the following parts and dynamics:

- Flûtes (Fl.):** *mp*, *più p*, *pp*
- Horn (Hrb):** *mp*, *più p*, *pp*
- Clarinets (Cl):** *mp*, *pp*, *mp*
- Trumpets (Tbn):** *mp*, *più p*, *pp*
- Cor Anglais (Cora):** (No dynamics)
- Harpe (Harp):** (No dynamics)
- Violins (Vln):** *mp*, *più p*
- Violas (Vla):** *mp*, *più p*
- Cellos (Vcl):** *mp*, *più p*
- Double Basses (Cb):** *mp*, *più p*

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The woodwinds and strings play sustained notes, while the strings have a rhythmic pattern in the lower section.

Flutes (Gdes Fl.)

Horns (Htb)

Clarinet (Cl.)

Bassoon (Bous)

Cor Anglais (Cora)

Harp (Harpe)

Violins (Velles)

Divas (Div.)

p doux et triste

p

p

p doux et triste

p doux

p doux

6 des Fl. *pp doux et triste*

Htb

Cl.

Rous

Cors

Harpe *più p*

più p

più p

più p

più p

velles

Div *più p*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 47, features a woodwind and string ensemble. The woodwinds include six flutes (6 des Fl.), horn in B-flat (Htb), clarinet in C (Cl.), and bassoon (Rous). The strings consist of two violins (velles), two violas (Div), and two cellos (Cors). A harp (Harpe) is also present. The score is written in a common time signature with a key signature of one flat. The woodwinds and harp play a melodic line marked *pp* (pianissimo) and *doux et triste* (soft and sad). The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes, also marked *più p* (a bit softer). The harp provides a harmonic accompaniment with chords and arpeggios, marked *più p*. The overall mood is delicate and melancholic.

Cédez un peu -

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes staves for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bass.), Horns (Corns), and Harp. The second system includes staves for Violins (Vols), Divas (Div.), and Cellos/Double Basses (Cb.).

Fl. 1: *pp* (measures 21-22), *pp* (measures 23-24), *pp* (measure 25).
Fl. 2: *pp* (measures 23-24), *pp* (measure 25).
Cl.: *pp* (measures 23-24), *pp* (measure 25).
Bass.: *pp* (measures 23-24), *pp* (measure 25).
Corns: *pp* (measures 23-24), *pp* (measure 25).
Harp: *p* (measures 21-22), *p* (measures 23-24), *p* (measure 25).
Vols: *pp doux et estompé* (measures 21-22), *pp* (measures 23-24), *pp* (measure 25).
Div.: *pp doux et estompé* (measures 21-22), *pp* (measures 23-24), *pp* (measure 25).
Cb.: *pp* (measures 21-22), *pp* (measures 23-24), *pp* (measure 25).
Violoncelles: *pp* (measures 21-22), *pp* (measures 23-24), *pp* (measure 25).
Double Basses: *pp* (measures 21-22), *pp* (measures 23-24), *pp* (measure 25).

Lyrics: *un peu en dehors* (under Fl. 2 staff, measure 25).
Lyrics: *Cédez un peu -* (above Vols staff, measure 25).

- - - au Mouvt

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flutes (G^{des} Fl.), Horns (H^{rb}), Clarinet (Cl.), Bassoon (B^{oob}), Trumpets (Cors), and Harpe. The second system includes parts for Violins (V^{ols} v^{ons}) and Divas (Div.). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The tempo is marked 'au Mouvt'. Dynamics include *mp*, *p*, *sfz*, and *pp*. The Flute part has a melodic line with some grace notes. The Horns and Clarinet parts have more rhythmic, eighth-note patterns. The Bassoon and Trumpets play sustained notes. The Harp part consists of chords. The Violins and Divas play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Score for page 50, rehearsal mark 22. The score includes parts for Oboes Flutes (Odes Fl.), Horns (Htb), Clarinets (Cl.), Bassoons (Bons), Cors, Harp, and Violins/Violas (Unis.).

Key performance instructions and dynamics include:

- Oboes Flutes: *mf*, *p*
- Horns: *mf*, *p*
- Clarinets: *p*, *pp*, *mf*
- Bassoons: *p*, *mp*
- Cors: *mp*, *pp*, *p*
- Harp: *p*, *mp*
- Violins/Violas: *p*, *pp*, *mf*, *pizz.*, *arco*, *p léger mais marqué*

Cédez un peu - - -

Gdes Fl. *mf* *pp*

Htb *p*

Cl. *pp* *p* *pp*

Bous *p* *mp*

Cors *p* *mp*

Harpe *mp*

arco *mf* *p*

p

- - - - - au Mouvt

Score for page 52, measures 1-4. The score includes parts for Oboes (Fl.), Horns, Clarinet, Basses, and Harp. The top system shows the Oboes (Fl.), Horns, Clarinet, and Basses. The bottom system shows the Harp and strings. The tempo is marked "au Mouvt".

Instrument parts shown:

- Oboes Fl.
- Horns
- Clarinet
- Basses
- Cornets
- Harpe

Tempo: au Mouvt

Dynamic markings: *p*, *pp*, *pizz*.

23

The musical score for page 53, rehearsal mark 23, features the following parts and markings:

- Gdes Fl:** *mf*
- Htb:** *f*
- Cl.:** *f*
- Bous:** *f*
- Cors:** *mf* with *mf* dynamics and *mf* markings.
- Harpe:** *f*
- Strings:** *pizz.* and *f*

g des Fl.

H^b

Cl.

B^{ons}

Cors

Harpe

1^{ers} v^{ons}
Div.

arco
p staccato
più p
pp

la moitié
pp
più pp

la moitié
pp
più pp

pp
più pp
pp
più pp
pp
più pp

Detailed description: This page of a musical score (page 54) contains ten staves. The top five staves are for woodwinds: Flute (g des Fl.), Horn (H^b), Clarinet (Cl.), Bassoon (B^{ons}), and Horn (Cors). The next two staves are for the Harp (Harpe). The bottom three staves are for strings: Violins (1^{ers} v^{ons}), Divas (Div.), and another string part. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *più pp*, *p*, and *più p*, along with articulations like *arco* and *p staccato*. The vocal parts have lyrics: "la moitié".

24

p doux

pp tres doux

p doux

ppp

ppp

pp

p

Unis.
plus pp

TOUS
pp

TOUS
plus pp

pp

This musical score page, numbered 56, features a variety of instruments. The woodwind section includes the 1st Flute (1^{re} Fl.), Horns (H^{rh}), Clarinet (Cl), Bassoon (B^{ons}), and Cor Anglais (Cors). The string section consists of Violins (V^{ns}), Violas (V^{ols}), Cellos (C^l), and Double Basses (B^{as}). The percussion section includes a Harp and a Drum set (Drum). The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The woodwinds and strings play melodic lines with various dynamics such as *p*, *mp*, *pp*, and *ppp*. The percussion section features a harp with a *pizz.* (pizzicato) marking and a drum set with *arco* (arco) markings. The 1^{re} Flute part includes the instruction "Irenez la 1^{re} Fl." in the third measure. The score is divided into four measures, with a repeat sign at the beginning of the first measure.

25

Gde Fl. *molto pp e perdendosi*

2de Fl. *ppp*

Hrb

Cl. *p* *pp*

Bons *pp*

Cors *pp*

Harpe *ppp*

pers vous Div. *ppp* *ppp* *pp* *pizz.* *pp* *pizz.* *pp*

Sans retenir

g^{de} Fl. *pp*

1^{te} Fl.

H^{rb} *pp*

Cl.

B^{ons}

Cors

Harp

ppp *dim.*

8

1^{rs} V^{ons} Div. *dim.*

2^{ds} V^{ons} Div. *pizz.* *pp* *arco* *ppp* *dim.*

Alt. Div. *pp* *arco* *ppp* *dim.*

V^{elles} Div. *ppp* *arco* *ppp* *dim.*

V. The little Shepherd

Le petit berger

Très modéré

2 GRANDES FLÛTES

2 HAUTBOIS

2 CLARINETTES en LA

2 BASSONS

2 CORs en FA

VlONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

Plus mouvementé

1^{re} des Fl.

Cl

Bous

Cor

Plus mouvementé

au Mouvt Cédez - - 26

Flûtes
Clarinets
Bois
Corns

pp
p
pp
p
pp
ppp

au Mouvt

Horn
Clarinets
Bois
Corns

1º
p
1º
p
1º
p
p
p

Cédez - - - - - 27 au Mouvt

Gdes Fl.
Htb
Cl.
Bons
Cors

Cédez - - - - - au Mouvt

ppp
pp
p
un poco piu forte
len.
ppp

Plus mouvementé Poco animato

Gdes Fl.
Cl.
Bons
Violles et C.B.

Plus mouvementé Poco animato Div.

p
pp
p
cresc.
scen.
do
cresc.
scen.
do

28 Un peu retenu

Flutes (Fl.)
Horns (Htb)
Clarinet (Cl)
Bassoons (Bons)
Cor Anglais (Cors)

mf *pp* *p* *dim.* *p dim.*

en conservant le rythme

Un peu retenu

Cédez - - - -

Flutes (Fl.)
Horns (Htb)
Clarinet (Cl.)
Bassoons (Bons)
Cor Anglais (Cors)

p *pp* *ppp*

Cédez - - - -

VI. - Golliwogg's Cake - Walk

Allegro giusto

GRANDE FLÛTE

PETITE FLÛTE *Prenez la G^{de} Flûte*

2 HAUTOIS

2 CLARINETTES en Si^b

2 BASSONS

4 CORNES en FA

2 TROMPETTES en UT

CYMBALES

GROSSE-CAISSE

TAMBOUR

HARPE

Allegro giusto

VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

This page of a musical score includes the following parts and markings:

- Gdes Fl.**: Grand Flute part, mostly silent.
- Hrb**: Horn part, playing a short phrase in the final measure.
- Cl.**: Clarinet part, playing a rhythmic pattern.
- Bois**: Bassoon part, playing a rhythmic pattern with dynamic markings *f*, *mf très net et très sec*, and *sf*.
- Cors**: Trumpet part, playing a rhythmic pattern with dynamic markings *f* and *sf*.
- Tromp.**: Trombone part, playing a rhythmic pattern with dynamic markings *fz sec*.
- Tamb.**: Snare drum part, playing a rhythmic pattern with dynamic markings *mf* and *fz sec*.
- Harbe**: Harp part, playing a rhythmic pattern with dynamic markings *sf sec*.
- Violins**: Violin part, playing a rhythmic pattern with dynamic markings *pp*, *pizz*, and *p*.
- Violas**: Viola part, playing a rhythmic pattern with dynamic markings *pp*, *arco*, *mf très net et très sec*, and *sf*.
- Cellos**: Cello part, playing a rhythmic pattern with dynamic markings *pp* and *p*.
- Double Basses**: Double Bass part, playing a rhythmic pattern with dynamic markings *pp* and *p*.

20

Gdes Fl *f* très net et très sec *sfz*

Htb *f* très net et très sec *sfz*

Cl. *sfz* *f* très net et très sec *sfz*

Bois *p* *p* *f* *molto* *f* *f* très net et très sec *sfz*

Cors *f* *molto* *f*

Tromp. *mf*

Cymb. Cymbale frappée avec une baguette de cuivre *mp* *mf*

Tamb. *mp* *mf*

Harpe *sfz sec*

arco *f* très net et très sec *sfz*

arco *f* très net et très sec *sfz*

p *p* *arco* *f* *molto* *f* *pizz.* *simili* *sfz*

Musical score for orchestra and strings, page 66, rehearsal mark 30. The score includes parts for Flutes (Fl.), Horns (Hrb), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bons), Cor Anglais (Cors), Trombone (Tromp.), Cymbal (Cymb.), Tambourine (Tamb.), Harp (Harpe), and Violins/Violas/Violas/Violas. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The score features various dynamics such as *pp*, *p*, *f*, *ff*, *mf*, *sfz*, and *sec*. The strings play a rhythmic pattern with *pizz.* and *arco* markings. The woodwinds and brass have melodic lines with dynamic markings. The lyrics "p cre scen do" are written under the strings and woodwinds.

Score for page 67, featuring various instruments including Flutes, Horns, Clarinet, Basses, Cor Anglais, Trompe, Trumpet, and Harp. The score includes dynamic markings such as *sfz*, *f*, *ff*, *p*, *pp*, *arco*, *pizz.*, and *sfz sec*. The instruction "Prenez la 1^{re} Flûte" is present in the Flute part.

Prenez la 1^{re} Flûte

Dynamic markings: *sfz*, *f*, *ff*, *p*, *pp*, *arco*, *pizz.*, *sfz sec*

Score for page 68, featuring various instruments including flutes, woodwinds, brass, percussion, harp, and strings. The score includes dynamic markings such as *pp*, *sfz*, *f*, *mf*, *ff*, *p*, and *ppp*. Performance instructions include *Prenez la 6^e Flûte*, *arco*, *vizz.*, and *pizz.*

Instrument parts shown include:

- 1^{re} Fl. (1st Flute)
- 2^e Fl. (2nd Flute)
- H^{rb} (Horn)
- Cl. (Clarinet)
- B^{ass} (Bassoon)
- Corn. (Cornet)
- Tromp. (Trumpet)
- Cymb. (Cymbal)
- Gr. C. (Gong/Cymbal)
- Harpe (Harp)
- Violins (V)
- Violas (V)
- Celli (C)
- Basses (B)

31 Un peu moins vite

gdes Fl

Hrb

Cl.

Bous

Cors

Tromp.

Tamb

Harpe

Un peu moins vite

pizz.

pp

ppp

arco

p

pp

ppp

The image displays a musical score for a string quartet with piano accompaniment. The score is organized into two systems of staves. The first system consists of eight staves: four for the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and four for the piano (Right Hand 1, Right Hand 2, Left Hand 1, and Left Hand 2). The second system consists of six staves: four for the string quartet and two for the piano. The music is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. Dynamic markings include *pp*, *p*, *mp*, *dim. molto*, *ppp*, *pizz.*, and *arco*. A *2^o* marking is present above a piano staff in the first system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

32 Cédez - - - a Tempo

32 Cédez - - - a Tempo

Gdes Fl. pp

Htb pp

Cl. pp

Bons p

Cor² dim.

Tromp dim.

Sub pp

Tamb. pp

Harpe pp

Cédez - - - a Tempo pizz. pp

arco p

p avec une grande émotion

arco p

p avec une grande émotion

arco p

Cédez - - - a Tempo

Cédez - - - a Tempo

6^{es} Fl.

H¹

Cl.

Bons

Cors

Tromp.

Cymb.

Tamb.

Harp.

Cédez - - - a Tempo

Cédez - - - a Tempo

Cédez - - - a Tempo **33** Cédez - - - a Tempo

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flutes (Fl.), Horns (Hörn.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpets (Tromp.), Trombones (Tromb.), Cymbals (Cymb.), Tambourine (Tamb.), and Harp (Harpe). The second system includes parts for Violins (Viol.), Violas (Vcl.), Cellos (Vcl.), Double Basses (Div.), and a Double Bass part with a 'Div.' marking. The score features dynamic markings such as *pp*, *p*, and *dim.*, and includes the instruction *avec une grande émotion*. A rehearsal mark **33** is placed above the first system. The tempo marking *a Tempo* appears twice, once before and once after the rehearsal mark.

Cédez - - a Tempo

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and parts are as follows:

- gdes Fl.** (Flutes): Part of the woodwind section.
- Htb** (Horn): Part of the woodwind section.
- Cl.** (Clarinet): Part of the woodwind section.
- Bons** (Bassoon): Part of the woodwind section.
- Cors** (Trumpet): Part of the brass section.
- Tromp.** (Trombone): Part of the brass section.
- Cymb.** (Cymbals): Percussion, marked "avec les 2 Cymbales".
- Tamb.** (Tambourine): Percussion, marked "pp" and "molto".
- Harpe** (Harp): Part of the strings.
- Violins I & II** (Violins): Part of the strings.
- Violas** (Violas): Part of the strings.
- Celli** (Cellos): Part of the strings.
- Basses** (Double Basses): Part of the strings.

Dynamic markings include *f*, *ff*, *mf*, *p*, *pp*, and *dim.*. Performance instructions include "Cédez - - a Tempo" and "arco". The score is in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

Retenu 34 Toujours retenu 1^o Tempo

Flûtes

Horn

Cl.

Basson

Corn

Tromp.

Cymb.

Tamb.

Harpe

Frappée avec la baguette

Retenu

Toujours retenu

1^o Tempo

più p

pp

ppp

pizz.

pp

ppp

Gdes Fl
 Htb
 Cl.
 Bons
 Cors
 Tromp.
 Cymb.
 Tamb.
 Harpe

Musical score for page 76, featuring various instruments including Flutes (Gdes Fl), Horns (Htb), Clarinet (Cl.), Basses (Bons), Cor Anglais (Cors), Trumpets (Tromp.), Cymbals (Cymb.), Tambourine (Tamb.), and Harp (Harpe). The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *sfz*, *f*, and *sf*, and performance instructions like *très net et très sec* and *arco*. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

This musical score page, numbered 77, features a variety of instruments and vocal parts. The instruments listed on the left are: Gdes Fl. (Flutes), Htb (Horn), Cl. (Clarinet), Bous (Bassoon), Cors (Trumpet), Tromp. (Trumpet), Cymb. (Cymbal), Tamb. (Tambourine), and Harpe (Harp). The vocal parts include Soprano, Alto, Tenor, and Bass, with lyrics such as "p cre scen do" and "p cre scen do". The score includes dynamic markings like *f*, *ff*, *pp*, *mf*, *p*, and *fz*, as well as performance instructions like *pizz.*, *arco*, *Div.*, and *V*. A rehearsal mark "35" is present at the top right of the page. The music is written in a key signature of two flats and a common time signature.

gdes Fl. Prenez la 1^{te} Flûte

Hrb

Cl.

Bons

Cors

Tromp.

Gr C.

Tamb.

Harpe

Unis.

arco

pizz.

p *mp* *pp* *f* *sfz* *sec* *ppp* *ff*

1.2 3 4 3^o

Detailed description: This page of a musical score contains staves for various instruments. The Flute part (gdes Fl.) has a dynamic marking of *p* and a performance instruction 'Prenez la 1^{te} Flûte'. The Clarinet (Cl.) and Bassoon (Bons) parts have dynamic markings of *p* and *pp*. The Horns (Cors) and Trumpets (Tromp.) parts have dynamic markings of *p* and *sfz*. The Trombones (Gr C.) part has a dynamic marking of *f*. The Harp (Harpe) part has a dynamic marking of *sfz sec*. The Double Bass (Unis.) part has dynamic markings of *p*, *mp*, *pp*, *f*, and *ff*, and includes performance instructions for 'arco' and 'pizz.'. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

This page of a musical score, numbered 79, contains the following parts and markings:

- Gde Fl.**: *pp*, *sfz*, *f*
- pt^e Fl.**: *f*
- Hrb.**: *p*, *f*
- cl.**: *f*
- Bons.**: *f*, *f*, *f*, *p*
- Cors.**: *p*, *sfz*, *f*, *sf*, *fff*
- Tromp.**: *pp*, *mf très net et très sec*
- Cymb.**: *ppp*
- Gr. C.**: *f*
- Harpe**: *p²*, *f*, *sfz sec*
- Violins**: *pp*, *arco*, *f*, *sf*, *fff*, *pizz.*, *p*, *sf*, *p*

Score for page 80, featuring various instruments including Flutes (Gde Fl., 1re Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bass.), Horns (Horns), Trumpets (Tromp.), Trombones (Tamb.), and Harp (Harpe). The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, *sfz*, and *ff*, as well as performance instructions like *très net (près du cercle)*, *sec*, *pizz.*, and *arco*. The music is written in a key signature of two flats and a common time signature.

ANEXO 4

Traducciones de las citas del capítulo 3

- Nota 4, p. 63: «su ágil gracia, su sutil y luminosa fluidez, su brillante y discreto encanto, su estudiada despreocupación, su caprichosa e imprudente destreza, su luz, su vaguedad de forma –aún así tan segura y definida– y las inesperadas secuencias de sus modulaciones».

LALO, Pierre. «La Musique». En: *Le Temps*, 14.839 (18-1-1902).

- Nota 5, p. 63: «...hay que renunciar a expresar con palabras el cautivador encanto que emana de semejante música, música vibrante y sensitiva sobre todo...»; «una forma perfecta, una variedad infinita, un encanto que prefiero no analizar...»

Críticas de G. Samazeuilh del 19 de enero en *Le Guide Musical* y de A. Boulestin del 1 de febrero en *Le Courrier Musical*. Extraído de TRILLIG, Johannes. *Untersuchungen zur Rezeption Claude Debussys in der Zeitgenössischen Musikkritik*. Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 1983, p. 244.

- Nota 6, p. 63: «Delicado músico a la vez que perfecto pianista, intérprete de las obras ignoradas o detestadas por la mayoría de los virtuosos. Paladín habitual de los jóvenes como Ravel, Debussy etc.»

CALVOCORESSI, M.-D. «Le mois musical». En: *La Renaissance Latine* (mayo a agosto de 1902), p. 127.

- Nota 7, p. 64: «...impresiones fugitivas y caprichosas...»; «...el impresionismo más sutil y el más refinado...»; «Aquí los títulos pueden decir cualquier cosa. Una visión siempre más precisa se libera, cuando, entre el claroscuro de los matices y el tornasol de la dinámica expresiva, se descubre lo contrario a lo pintoresco; donde un "pensamiento" parece haber traducido la imponderable y diversa complejidad de las almas humanas».

Críticas de G. Samazeuilh del 24 de noviembre de 1903 en *Le Guide Musical* (sobre la edición de la partitura), de A. Godart del 17 de enero de 1904 en *Le Guide Musical* y de J. Marnold del 15 de febrero en *Le Mercure de France*. Extraído de TRILLIG, Johannes. *Untersuchungen zur Rezeption Claude Debussys in der Zeitgenössischen Musikkritik*. Op. cit., p. 267.

- Nota 8, p. 64: «Es algo aceptado que M. Debussy es hoy el músico más a la moda. Dos compases de su música bastan para llevar a los buenos esnobs hasta el éxtasis. No tendría sentido tratar de desalentar a un esnobismo que permite que viva una producción tan artística como *Pelléas*, pero es justo decir que las tres pequeñas piezas para piano [...] son de un interés muy secundario [...] El público quedó encantado con estos títulos tan bonitos y con un aire que los hizo volver a su infancia...»

TRILLIG, Johannes. *Untersuchungen zur Rezeption Claude Debussys in der Zeitgenössischen Musikkritik*. Op. cit., p. 267.

- Nota 9, p. 64: «El concierto número 325... fue un triunfo para M. Debussy. Este compositor, que normalmente se desliza entre brumosas nubes de vaguedad artística, estuvo representado esta vez por dos piezas muy rítmicas y características: *Masques* y *L'isle joyeuse*. [...] Los que admiran a M. Debussy, lo adoran; los que no, lo detestan. Hace diez años, yo no habría podido tolerar ninguno de estos trabajos. Hoy, el hábito los ha vuelto soportables; de hecho, voy a escucharlos una y otra vez, me atraen como un placer prohibido, como un vicio habitual. Tengo miedo de acabar por cogerle gusto a la música de Debussy y sus imitadores...»

VALLAS, León. *Claude Debussy, His Life and Works*. Traducción de Maire y Grace O'Brien. London: Oxford University Press, 1933, p. 163.

- Nota 12, p. 65: «Y estas deben ser consideradas como manifestaciones artísticas llamadas conciertos, o no ser consideradas en absoluto; ya que son fiestas en las cuales la exaltación lleva a los hombres a escaparse de sí mismos hacia una contemplación unánime de lo inaccesible, lejos de la vida cotidiana. El arte es precisamente una religión [...] y sus solemnidades están en comunión»; «exquisitos hallazgos», «sincero arcaísmo», «color decididamente moderno».

Críticas de L. Laloy del 15 de febrero en *Le Mercure Musical* y de Calvocoressi del 11 de febrero en *Le Guide Musical*. Extraído de TRILLIG, Johannes. *Untersuchungen zur Rezeption Claude Debussys in der Zeitgenössischen Musikkritik*. Op. cit., pp. 289-290.

- Nota 13, p. 65: «Encontramos los procesos de subdivisión e interposición propios de los compositores rusos, con toda su voluptuosidad caprichosa y pintoresca, tratada con una técnica superior, subordinada a un hábil y sutil sentido lógico y ajustada a la unidad de la idea».

VALLAS, León. *Claude Debussy, His Life and Works*. Traducción de Maire y Grace O'Brien. London: Oxford University Press, 1933, p. 165.

- Nota 14, p. 65: «a pesar de estar expresadas con las fórmulas más abstractas y las ecuaciones más complejas. Aunque resultó muy entretenido observar las expresiones de la audiencia, que obviamente estaba abrumada por una mezcla de sentimientos de aturdimiento, delectación y éxtasis».

VALLAS, León. *Claude Debussy, His Life and Works*. Op. cit., p. 165.

- Nota 15, p. 66: «dos de las más recientes imaginaciones de Debussy, que frecuente en su sueño las pagodas, las mezquitas rosas o los jardines lluviosos».

BOUYEUR, Raymond. «L'impressionnisme en musique et le culte de Beethoven». En: *Revue Bleue*, serie 5, tomo III (1-1-1905 a 30-6-1905), p. 606.

- Nota 16, p. 66: «una fiesta fantástica y deliciosa, un triunfo de alegría y emoción, mejor todavía que las islas de la fortuna, donde la felicidad es desbordante».

LALOY, Louis. «De quelques concerts». En: *Le Mercure Musical* (15-6-1905), p. 39.

- Nota 17, p. 66: «la fantasía milagrosa, la originalidad misteriosa y rara de las *Estampes* o de *Pour le piano...*»

TRILLIG, Johannes. *Untersuchungen zur Rezeption Claude Debussys in der Zeitgenössischen Musikkritik*. Op. cit., p. 306.

- Nota 19, p. 66: «el gran cautivador jamás nos había ofrecido algo tan sobrio, tan contenido, ni tan profundo tal vez».

TRILLIG, Johannes. *Untersuchungen zur Rezeption Claude Debussys in der Zeitgenössischen Musikkritik*. Op. cit., p. 32.

- Nota 20, p. 66: «quien suprime todo el esfuerzo y hace brotar, con toda su pureza y su sencillez, la belleza de la obra».

TRILLIG, Johannes. *Untersuchungen zur Rezeption Claude Debussys in der Zeitgenössischen Musikkritik*. Op. cit., p. 118.

- Nota 21, p. 67: «Cuando el crepitar de los aplausos se apaga, se inclina sobre el piano con la actitud grave y recogida de los intérpretes de Gamelan; [...] Viñes, con un solo gesto, hace disparar en su Erard una variedad de bonangs o campanas, un gambang o xilófono, un kénang o metalófono [...]; porque cada vez que los dedos del músico arpegian sobre el piano sus acariciantes arabescos, nuestros oídos se llenan con los deliciosos murmullos de los gongs, las vibraciones cristalinas de las campanas y los latidos brumosos del tambor...»

TRILLIG, Johannes. *Untersuchungen zur Rezeption Claude Debussys in der Zeitgenössischen Musikkritik*. Op. cit., p. 172.

- Nota 22, p. 67: «La última pieza, *Mouvement*, de una alegría tan brillante y pura, fue repetida a petición del público, y debo decir que el *bis*, en la *Société Nationale*, es sumamente raro e indicativo de un entusiasmo excepcional».

MALARET, C. de. «Les concerts». Extraído de TRILLIG, Johannes. *Untersuchungen zur Rezeption Claude Debussys in der Zeitgenössischen Musikkritik*. Op. cit., p. 263.

- Nota 23, p. 67: «Ya sea por la invención armónica, por la originalidad subyacente, por el poder expresivo, o por el carácter personal, el cambio es sobrecogedor».

BURLINGHAME HILL, Edward. «L'oeuvre de piano de Claude Debussy». En: *Le Mercure Musical* (1-7-1906), pp. 247-252.

- Nota 25, p. 68: «*Jardins sous la pluie*, la *Soirée dans Grenade*, *Poissons d'or*, sí, pero *Pagodes*, y las otras dos *Images* de la segunda serie solo llegan a unos pocos; lo cual no hace más que probar la sinceridad del público. Después de unas cuantas audiciones comprenderán que... *Et la lune descend sur le temple qui fût...* es una de las más admirables páginas de Debussy».

JEAN-AUBRY, G. «Le Havre». En: *Bulletin Français de la S.I.M.* (10-1-1908), pp. 704-705.

- Nota 26, p. 68: «Parece que se ha acentuado una suerte de inexorable idiosincrasia de nuestro arte musical, que lo confina a sublimarse en la abstracción o a dispersarse en lo exquisito»; «...nunca se había atrevido a unas líneas tan puras, un estilo tan simple y depurado, una forma tan natural y elevada a la vez...»

Críticas de J. Marnold del 16 de abril en *Le Mercure de France* y de L. Laloy del 15 de marzo en el *Bulletin Français de la S.I.M.* Extraído de TRILLIG, Johannes. *Untersuchungen zur Rezeption Claude Debussys in der Zeitgenössischen Musikkritik*. Op. cit., p. 291-292.

- Nota 27, p. 68: «No puedo evitar pensar que esta pieza [*Et la lune descend sur le temple qui fût*] no es más que una broma pesada. M. Debussy y su cómplice (Ricardo Viñes), deben estar riéndose a expensas de los pobres simplones que se la toman en serio [...]».

VALLAS, León. *Claude Debussy, His Life and Works*. Op. cit., p. 167.

- Nota 28, p. 68: «Los espíritus serios se sentirán ofendidos por su ironía ligera y amigable: a ellos creo que es inútil explicarles los doctos arpegios de los *Gradius ad Parnassum*, recortados por alegres retazos, o la gracia amortiguada de la serenata, o la melancolía tiernamente apaciguada del paisaje pastoral; y el contoneo rítmico del cake-walk será para ellos un escándalo».

LALOY, Louis. «Deux ouvrages nouveaux de Claude Debussy» En: *Bulletin Français de la S.I.M.* (15-7-1908), p. 1.205.

- Nota 29, p. 69: «los más tiernos poemas para piano, las *Pagodes*, la *Berceuse des Eléphants*, la *Neige*, el *Petit Berger*, sobrecargados por contrastes excesivos, melodías inútilmente marcadas, puntos culminantes intempestivos, souvenirs de un romanticismo familiar para el artista pero fuera de lugar aquí».

LALOY, Louis. «Cercle Musical». En: *Bulletin Français de la S.I.M.* (enero a junio de 1909), p. 72.

- Nota 67, p. 79: «...necesita algo de trabajo duro con las piezas. Todavía no siente la arquitectura con claridad, y, pese a su incontestable virtuosismo, distorsiona su expresión».

COBB, Margaret C. «Debussy in Texas», En: *Cahiers Debussy*, 1 (1977), p. 46.

- Nota 69, p. 80: «Los pianistas debería, además, abandonar la pretensión de enfatizar la melodía; cualquier pequeño relieve de este tipo que pueda ser necesario sobresaldrá por sí solo e insistir supondría caer en la afectación romántica. Por otra parte, los pianistas no deberían conceder una atención indebida a las rápidas figuraciones cuyo objeto es envolver el tema principal de la canción, señalarlo con una armonía lineal, conforme al carácter individual del propio piano, y dar vida a la parte musical de fondo. Es mejor confundir, mezclar estos diseños, incluso pulsar notas falsas ocasionales, que conquistar sus dificultades para celebrar un triunfo, buscar un aplauso con la gracia de un gimnasta...»

GATTI, Guido M. «The Piano Works of Claude Debussy». En: *The Musical Quarterly*, Vol. 7, 3, traducción de Frederick H. Martens (1921), p. 455.

- Nota 70, p. 80: «Esta *Estampe* estaba a punto de convertirse en una favorita entre los virtuosos que, desafortunadamente, no podían resistirse a alterar el carácter del trabajo y dañar su equilibrio».

VALLAS, León. *Claude Debussy, His Life and Works*. Op. cit., p. 158.

- Nota 73, p. 80: «Saint-Saëns parece haber olvidado que los pianistas son en su mayoría malos músicos, que rebanan la música en porciones desiguales, como si fuera un pollo».

ORLEDGE, Robert. «Debussy's Piano Music: Some Second Thoughts and Sources of Inspiration». En: *The Musical Times*, Vol. 122, 1.655 (1981), p. 25.

- Nota 77, p. 82: «Sabias y dichosas serán las naciones que celosamente conserven estas flores salvajes a salvo de los depredadores clásicos.

«[Isaac Albéniz] fue el primero en revelar la diversa melancolía y el especial ingenio y humor de su provincia nativa. [...] Sin reproducciones exactas de melodías populares, es el trabajo [«El Albaicín»] de quien las ha absorbido y asimilado hasta filtrarlas en su música sin dejar rastro de su conversión.

«[...] El trabajo de Turina [*La procesión del Rocío*], como el de Albéniz, está fuertemente impregnado de música popular. Los métodos de desarrollo que utiliza son todavía dudosos [...]. Lo cierto es que Turina estaría muy bien sin ellos y que haría bien en escuchar voces más familiares y cercanas.

«*A mi tierra*, una poética suite murciana de Pérez Casas, saturada de languidez oriental, contiene algunas nuevas combinaciones orquestales en las que una persistente búsqueda del color está casi siempre justificada por la sinceridad de las impresiones.

«*La divina comedia* de Conrado del Campo se aproxima a los poemas sinfónicos de Strauss en lo concerniente a la fuerza de su construcción. Es una pena que solo pudiésemos escuchar las partes finales...»

DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche et autres écrits*. Edición de François Lesure, Paris : Gallimard, 1987), pp. 245-246.

- Nota 78, p. 82: «lo que los imbéciles llaman "impresionismo", un término empleado con la máxima imprecisión [...]».

DEBUSSY, Claude. *Debussy Letters*. Traducción de Roger Nichols y edición de François Lesure y Roger Nichols, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1987, p. 188.

- Nota 80, p. 82: «Y te digo una cosa, si esta no es exactamente la música que tocan en Granada, mucho peor para Granada. ¡No hace falta decir más!»

DEBUSSY, Claude. *Debussy Letters*. Op. cit., p. 136.

- Nota 86, p. 84: «*délicat et gracieux*, sin la pasión de un cantor de serenatas español».

DUMESNIL, Maurice. «Coaching with Debussy». En: *The Piano Teacher*, 5, parte I (septiembre a octubre de 1962), pp. 10-13. Extraído de NICHOLS, Roger (ed.). *Debussy Remembered*. London: Faber and Faber, 1992, p. 162.

- Nota 90, p. 85: «A continuación, Mme. Teresa Carreno interpretó un concierto de Grieg. ¿Alguien ha notado lo espantosa que se vuelve la gente del norte cuando intenta ser mediterránea?»

DEBUSSY, Claude. *Debussy on Music: the Complete Writings of Debussy*. Edición y traducción de Richard Langham Smith, Londres: Secker and Warburg y Nueva York: Alfred Knopf, 1977, p. 147.

ANEXO 5

Grabaciones de *Children's Corner*

Debussy en los rollos de pianola

Versión de Roy Howat

Versión orquestal