



Debussy: otro camino al atonalismo

Debussy: otro camino al atonalismo

Adrián Camilo Ramírez*

(Fecha de recepción junio 2010; fecha de aprobación septiembre 2010)

Resumen. El *atonalismo* como ruptura de característica música tonal occidental es el tema del presente ensayo. A partir de algunos puntos de referencia histórica desde la Escuela de Manheim, la evolución y declive de la forma sonata, el papel revelador de Wagner, para centrar el foco en la obra de Claude Debussy, analizando los elementos constitutivos de su propuesta sonora, que con la ruptura de los convencionalismo de la morfología europea, la liberación del sistema mayor - menor de la música de occidental, y el aprovechamiento de recursos inspirados en culturas musicales como el *gamelán*, daría inicio al impresionismo, una de las más originales corrientes creadoras, que influenciaría, a los compositores de música occidental del siglo XX.

Palabras clave: Impresionismo- Armonía impresionista- Claude Debussy- Estética francesa comienzos siglo XX

Abstract. The subject of this essay is the atonalism as a breaking of the tonal Occidental music . From some points of historical reference from the School of Manheim, the evolution and decline of sonata form, the revealing role of Wagner, to center the focus on the work of Claude Debussy, analyzing the elements of the proposal score, which with the breaking of the conventions of the European morphology, release of the larger system - under Western music, and use of resources inspired by the *gamelan* musical cultures, would give birth to Impressionism, one of the most original creative currents, that would influence, to Western composers of the twentieth century.

Key words: Impressionism-Harmony-Claude Debussy Impressionist Aesthetic early twentieth century French

* Músico con énfasis en dirección de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente se desempeña como docente del área de teoría de la música en el Conservatorio del Tolima. adrian.ramirez@conservatoriodeltolima.edu.co

Introducción

Durante más de dos siglos la música de occidente estuvo anclada fuertemente en la cultura austrogermana. Desde la Escuela de Manheim¹ empieza a vislumbrarse una nueva manera de concebir la organización de las áreas tonales a partir de la forma sonata. Es natural que sea la forma sonata la más refinada manera de estructurar, no por moda de los compositores que recibieron el impulso imaginativo del barroco tardío, sino por el proceso dialéctico que esta implica, en la contraposición de dos áreas tonales diferentes que hacen de blanco y negro dentro de una escala de grises. Así que el bitematismo alcanza su apoteosis en los clásicos, su agonía en los románticos y la defunción en los impresionistas².

Es cierto que el tonalismo siguió siendo el lenguaje los compositores del siglo XIX y que la forma sonata fue la mejor plataforma donde se ensambló el pensamiento musical del momento. Sin embargo, el pensamiento armónico tomaría un rumbo definitivo que también afectaría la morfología musical. El hecho de que para los compositores ningún intervalo se empezara a considerar disonante y que ya no fuera indispensable la resolución de la disonancia en una consonancia es muestra del nuevo camino que se empezó a abrir, dejando rezagada la antigua tonalidad, por lo menos como se concebía hasta finales del aquel siglo.

1 Escuela de composición alemana del s. XVIII.

2 El impresionismo fue un movimiento estilístico tanto en la música como en la pintura gestado en Francia a finales del siglo XIX y principios del XX, cuyo objetivo principal era el de buscar el color tímbrico y las impresiones sonoras más que la búsqueda de estructuras formales o morfológicas tales como la sonata y la sinfonía. En la pintura, fue una reacción ante el academicismo férreo de la Escuela Francesa de Bellas Artes. Los pintores impresionistas se preocuparon más por captar la incidencia de la luz sobre el objeto que, por la exacta representación de sus formas.

Richard Wagner³ en gran medida alentó la búsqueda del nuevo camino a lo impensable: el *atonalismo*. El famoso acorde de Tristán aún hoy se considera como un baluarte de los adelantos musicales de occidente, pues plantea un serio problema de análisis armónico del cual se han escrito innumerables teorías formuladas a partir de las posibilidades armónicas y contrapuntísticas (Abromont, 2005). Desde ese instante el horizonte compositivo sería el más amplio y divergente, pero traería consigo una dificultad, al menos para los analistas teóricos, a saber, el abandono de las armonías funcionales. Esto no quiere decir que de repente y de manera abrupta se dijo adiós al sistema tonal, más bien, que la riqueza de los acordes enarmónicos, como los de sexta aumentada, harían parte del nuevo repertorio armónico del sistema vigente. Fue un proceso casi intermitente que finalmente llevó al adiós definitivo del sistema tonal con músicos como: Schoenberg, Berg y Webern, quienes eran los compositores de la segunda escuela de Viena⁴.

Por otro lado en Francia, Claude Debussy⁵ forja su propia senda y un íntimo lenguaje armónico que en principio le debió en gran medida a Wagner, pero que con el tiempo recibiría influencias de los nacionalistas rusos⁶, en

3 Famoso compositor alemán (1813-1883), orquestador innovador y armonizador vanguardista conocido por sus óperas en grandes formatos instrumentales. Su lenguaje ultracromático influyó en los compositores de la segunda mitad del s. XIX como Bruckner y Debussy. También se le conoció como político extremista por su participación en la revolución alemana de 1848.

4 Escuela de composición formada a comienzos del s. XX. Haydn, Mozart y Beethoven pertenecen a la primera Escuela de Viena.

5 Compositor francés (1862-1918), impulsor del estilo impresionista en música.

6 Compuesto por *el grupo de los cinco*: Musorgsky, Balakirev, Cui, Korsakov y Borodin.



Debussy: otro camino al atonalismo

especial de Musorgsky⁷, para proseguir hacia su personal y distinguido color impresionista. A continuación se analizan los más destacados aportes de Debussy a la armonía del siglo XX,

⁷ Compositor ruso (1839-1881). Usó sucesiones acordes de cuatro notas que compartían el mismo tritono, lo cual dio a Debussy el ejemplo para buscar en los enlaces por terceras el color de inestabilidad tonal típicos de su obra.

particularmente en la música para piano, sin que ello signifique que su música sinfónica no tenga tesoros por explorar, otorgando uno de los más valiosos adelantos en la verticalidad sonora a los compositores del siglo XX, y que ha dado pie a la temática del presente artículo: *Debussy: otro camino al atonalismo*.

(Reducción)
Langsam und schmachtend

Ejemplo 1. Wagner, *Tristán e Isolda* (acorde polémico)

El acorde de *Preludio a la siesta de un Fauno*

De la misma manera en que Wagner impactó con el primer acorde de *Tristán*, Debussy debió causar no menos polémica entre sus contemporáneos con la aparición del primer acorde de *Preludio a la siesta de un Fauno*. Lo novedoso de este acorde no es en sí su estructura sino el manejo inusual: aparece como un acorde semidisminuido no dominante sobre $A\#$

(o pudiera verse también como un acorde menor con sexta agregada sobre $C\#$), sin antecedente alguno y como una pincelada armónica que divaga en la tonalidad de E . Es típico que de ahora en adelante nos encontremos con una interpretación armónica desde el punto de vista colorístico. Los acordes son tratados por Debussy como entes individuales y no como parte de un encadenamiento típico tonal, es decir sin resolver obligatoriamente las disonancias.

(Reducción)

Ejemplo 2. Debussy, *Preludio a la siesta de un Fauno*

Paralelismo de acordes

Alejándose de las normas estrictas de la armo-

nía aprendida en el Conservatorio de París, para Debussy los acordes pueden sucederse

uno a otro con la absoluta libertad del compositor (De la Motte, 1989, 254), no existen prohibiciones por el paralelismo de los acordes menores y mayores, por el contrario el efecto es

animador e inspira un juego de juglares como en el siguiente ejemplo. Lo importante es la sonoridad, el fin, no el quebrantamiento de las reglas fijadas.



Ejemplo 3. Debussy, *Preludio 12, Libro I*⁸

8 Debussy compuso 24 preludios para piano divididos en 2 libros. Los preludios fueron titulados originalmente en francés al final de cada partitura. En este artículo se hace referencia a ellos por el libro al que pertenecen y el número interno del preludio.

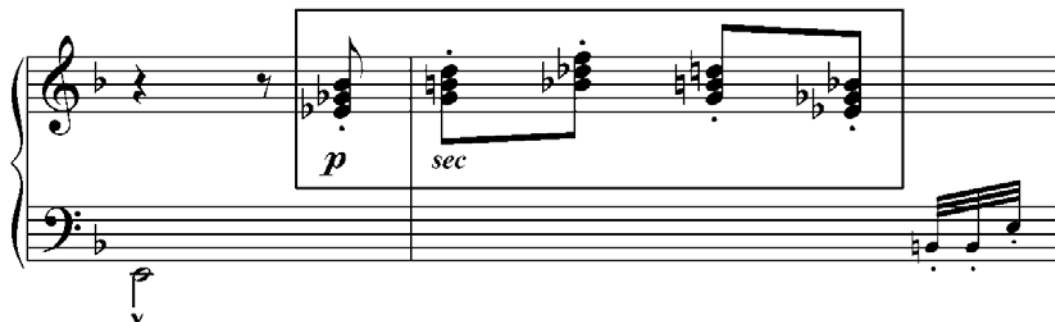
Relación de tercera cromática (mediante cromática)

Este tipo de manipulación de las relaciones armónicas (De la Motte, 1989,55) ya tenía un protagonismo importante en la música de Franz Schubert⁹. Debussy aprovecha a lo largo de toda

su obra esta herencia romántica que, por lo tanto, es un manejo diferente de la tonalidad. No hay bitonalismo ni atonalismo en Debussy, hay una excelente tonalidad mimetizada por los artificios del enlazamiento de los acordes a distancia de tercera, bien mayor, bien menor.

9 Compositor austriaco (1797-1828). El primer movimiento de su quinteto para cuerdas op. 163, D956, es un magnífico ejemplo de

las relaciones de tercera cromáticas. Véase del compás 58 al 84.



Ejemplo 4. Debussy, *Preludio 6 Libro II*

Acorde de novena

La debilidad funcional es la norma. Este acorde no se resuelve, juega un papel de color

dentro de la paleta armónica y es quizás uno de los más típicos en el lenguaje del impresionismo, debido al uso frecuente en otros composi-

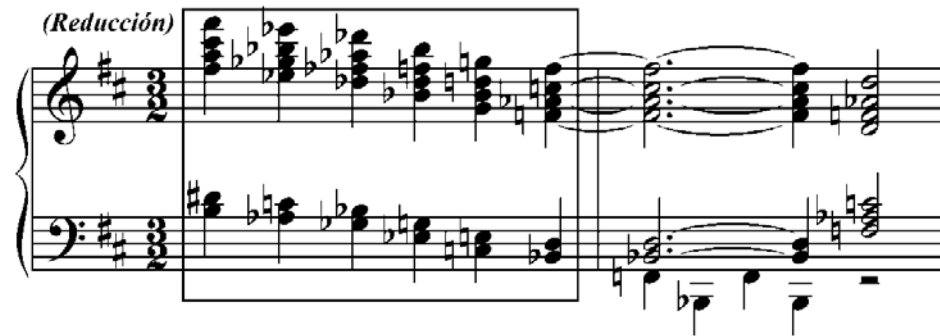


Debussy: otro camino al atonalismo

tores como Maurice Ravel¹⁰. La séptima siem-

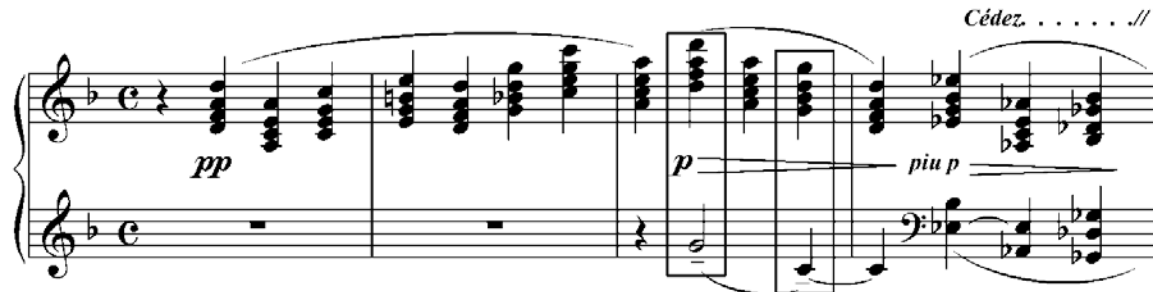
pre es menor y la novena mayor: V⁹. También se puede encontrar uno tras otro, sin más que la revelada y misteriosa bruma armónica producida por los paralelismos.

¹⁰ Algunos consideran impresionista a este compositor francés al igual que Debussy. Gran parte de los procedimientos armónicos expuestos en este artículo fueron también usados por Ravel.



Ejemplo 5. Debussy, *Nocturnos, I Nubes*

O bien de manera más sutil en un contexto modal:



Ejemplo 6. Debussy, *Preludio 10 Libro II*

Notas agregadas

Naturalmente este procedimiento es novedoso por cuanto se pintan las armonías con la disonancia de la segunda (mayor preferiblemente). Es más importante mostrar instantes, que procesos para la estética de la música de Debussy. El hecho de agregar una nota a un acorde que

es estable, no le resta dicha estabilidad, por el contrario le oscurece el contorno perfecto de su naturaleza y lo realza como foco de expresión a la manera de broma musical. Este es el efecto conseguido por el color de las segundas: el acorde de E_b se oscurece con el F agregado en la mano izquierda.



Ejemplo 7. Debussy, *Children's Corner Golliwogg's cake walk*

Tónica disonante

Para compensar el efecto de estática armónica de este tipo de conducciones de los acordes y al faltar con claridad el ancla de las cadencias auténticas, Debussy hizo uso de las cadencias plagales

en repetidas oportunidades. Además presentó las tónicas exquisitamente coloreadas con disonancias como la sexta mayor, séptima mayor, octava o novena aumentadas. Aquí se muestran las tónicas más usuales con sus respectivas disonancias:



Ejemplo 8. Tónicas disonantes más usuales en el impresionismo (sobre C)

En el caso siguiente, la disonancia de la tónica está como una séptima menor $D_b-B\sharp$ (escrita enarmónicamente), como una novena

aumentada $D_b-E\sharp$ y como una octava aumentada $D_b-D\sharp$



Ejemplo 9. Debussy, *Preludio 3 Libro II*

Este es el análisis de la verticalidad sonora: La tónica puede ser un acorde con novena alta o, una tónica con tercera natural y tercera bemol en el primer caso del ejemplo 10. En el

segundo caso la tónica podría entenderse con fundamental original y octava aumentada o como una tónica con novena disminuida.



Debussy: otro camino al atonalismo



Ejemplo 10: *Tónica disonante en el preludio 3 Libro II*

Tonos enteros

En la exposición Universal de París de 1889, Debussy absorbe las nuevas sonoridades armónicas resultantes de las escalas traídas por el gamelán¹¹ de Java junto con la absoluta igualdad

11 Orquesta de instrumentos típicos del sudeste asiático (especialmente placas) cuya característica es la superposición de notas en dos escalas *Slendro* y *Pelog*, en que la primera intenta dividir la octava en cinco intervalos iguales. Al variar la afinación de las placas no se pueden escribir en notación occidental ((Sharma,2006,62)

de cada sonido en el contexto musical. El hecho de que no haya jerarquías claras en la armonía de la música de Java impresiona y alimenta la creatividad del compositor. Si bien es cierto, la escala de tonos enteros es demasiado limitada por la proporción de un tono entre cada sonido, lo que no permite más tensiones que las propias de la escala. Sin embargo Debussy encuentra óptimo el empleo de esta escala por la encrucijada que representa el infinito círculo de seis sonidos.



Ejemplo 11. Debussy, *Images Libro II núm. 1*

La escala puede ser traspuesta una sola vez. En el ejemplo anterior se observa que el

contrapunto es la llave para evitar caer pronto en la monotonía.



Ejemplo 12. Escala de tonos enteros en *Images Libro II núm. 1*

Pentafonismo

Las escalas exóticas también hacen parte del catálogo de los impresionistas. (Kotska, 1990) Debussy supo aprovecharlas en el contexto tonal para dar un aire de oriente a su música. El japonismo¹² invadió a Europa y el nervio asiáti-

12 Fenómeno que consistió en la difusión de la cultura y el arte japonés a fines del s. XIX

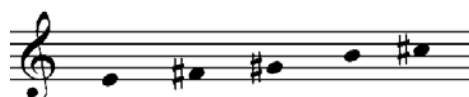
co aportó un aire de frescura a las artes del viejo continente (Károlyi, 2000) La ausencia de semitonos en la escala pentatónica sirvió como base para el color delicado y simple, cristalino y etéreo de la música de Debussy; en pocas palabras: una fantástica herramienta para exponer el simbolismo mediante los sonidos.



Ejemplo 13. Debussy, *Arabesque I*

La escala pentatónica sobre E se entrelaza en un fragmento totalmente tonal, pero bellamente decorado; el D# del segundo compás

confirma la intención de fusionar el oriente con el occidente...el resultado de la séptima mayor con la línea del bajo, un delicado color pastel.



Ejemplo 14. Escala pentatónica del *Arabesque I*

En el siguiente ejemplo Debussy evoca con el registro grave del piano el paso del elefante asiático y con la mano derecha imita las percusiones de tipo xilófono de los game-

lans (Abromont, 2005). No es difícil imaginar cómo la canción de cuna cierra lentamente los ojos del elefante hasta el sueño profundo.



Ejemplo 15. Debussy, *Children's Corner Jimbo's Lullaby*

Acordes por quintas abiertas

Los paralelismos de intervalos perfectos son

una herencia del período medieval, una remembranza del *organum paralelo*. Debussy los



Debussy: otro camino al atonalismo

utiliza con frecuencia en su obra para piano. La sonoridad es vacía pero extrañamente apropiada dentro del contexto en que el compositor la usa. Basta con mirar las páginas de *Children's*

Corner o los *Epigraphes Antiques* para encontrar la sucesión de quintas paralelas que ponen con maestría el sello *pour Debussy*. Un verdadero retorno al pasado remoto.



Ejemplo 16. Debussy, *Epigraphes Antiques*, núm. V Clusters¹³

13 Palabra inglesa que traduce al español: grupo o ramillete y que en música se refiere a racimos de notas tocados simultáneamente produciendo una saturación armónica que resulta de la cercanía de las frecuencias de cada uno de los sonidos que lo componen. En el piano se pueden lograr con la palma de la mano, el antebrazo, el puño o la combinación de éstos sobre las teclas negras y blancas al mismo tiempo.

La sonoridad de los *clusters* es un poco más agresiva que la de los acordes con notas agregadas. La superposición de las segundas es un avance en el esquema armónico de Debussy. Un paso que, consciente o inconscientemente, seguirían compositores algo posteriores como Bartók¹⁴ o Ives¹⁵. En el caso de Debussy no es-

tán claramente sistematizados los acordes de este tipo, como en el caso de Cowell¹⁶, pero de por sí la meta sonora fue alcanzada por el francés en *Ondine* (ejemplos 17-19), del segundo libro de Preludios para piano.

En *Three Places in New England* (para orquesta) se pueden encontrar densos bloques sonoros a manera de clusters.

14 Béla Bartók, compositor húngaro (1881-1945) En el vol. VI de *Mikrokosmos* (para piano) n. 142 y n. 144 se pueden apreciar algunos clusters.

16 Henry Dixon Cowell, compositor estadounidense (1897-1965). En 1912 compuso *The Tides of Manaunaun* (para piano), obra en la que utiliza clusters ejecutados con el antebrazo.

15 Charles Ives, compositor estadounidense (1874-1954)

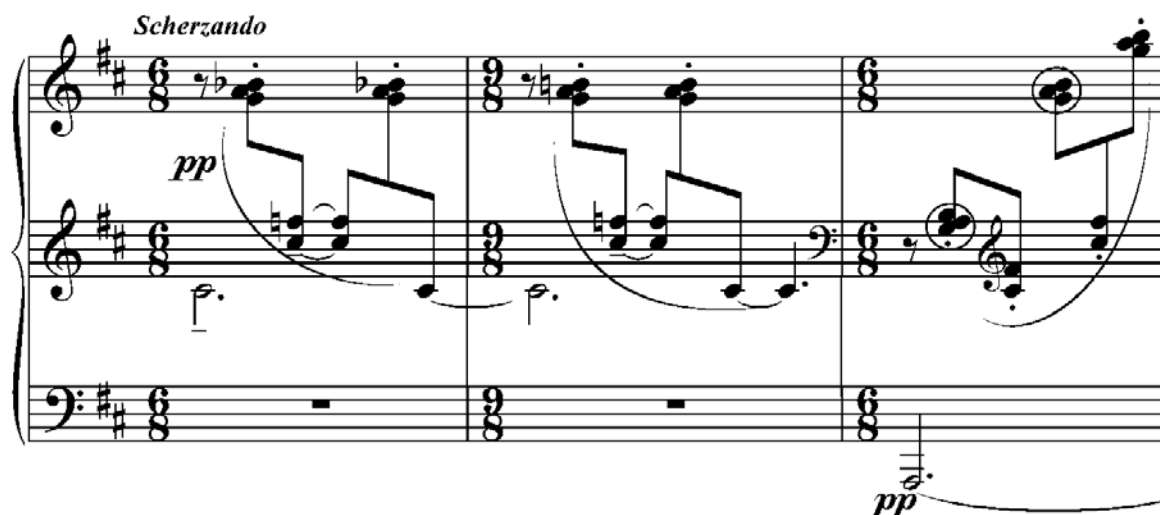


Ejemplo 17. Debussy, *Preludio 12 Libro II*

Quedan resumidas las verticalidades de la siguiente manera:



Ejemplo 18. Clusters en *Preludio 12 Libro II*



Ejemplo 19. Debussy, *Preludio 12 Libro II*

¡Plus allant!

Debussy logró liberarse de la poderosa influencia de los compositores austrogermanos y darle a Francia un lugar importante en la historia de la música universal. Su más sublime visión de la sonoridad, la intimidad de sus argumentos y la liberadora manera de conducir los acordes son para el presente un insondable tesoro de investigación. La figura de este poeta musical contribuyó en gran medida a la paulatina desaparición del sistema mayor-menor (Károlyi, 2000, 50); heredó a occidente una nueva forma de escribir para los instrumentos ya existentes; se permitió tomar elementos de otras épocas y de otras culturas; y al final rompió con el convencionalismo de la morfología de los europeos.

Podría decirse que no hay intención compositiva en el s. XX que no tenga sus más

profundas raíces en el estilo impresionista, en especial en el estilo de Debussy. Ahora es posible emprender el camino que este comenzó en su día, buscar un sonido propio y degustar de la más exquisita música secular de occidente. Ahora es tiempo de decir *¡Plus allant!*

Bibliografía

- Abromont, C. (2005) *Teoría de La Música una Guía*, Fondo de Cultura Económica, México DF,
- Debussy, C. (1983) *Three great orchestral Works*, Dover Publications Inc, New York,
- _____ *Images I und II*, Henle Verlag, München, 1989
- _____ *Douze Études pour Piano*, Editions Durand, Paris, 1916
- De la Motte, D. (1989) *Armonía*, Editorial Labor S.A., Barcelona,



Debussy: otro camino al atonalismo

Grabner, H. (2001) *Teoría general de la música*, Ediciones Akal, Madrid,

Károlyi, O. (2000) *Introducción a la música del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid.

Kotska, S. (1990) *Materials and techniques of twentieth-century Music*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1990

Persicheti, V. (1985) *Armonía del s. XX*, Real Musical editores, Madrid.

Piston, W. (1991) *Armonía*, Editorial Labor S.A., Barcelona,

Sharma, E. (2006) *Músicas del Mundo*. Editorial Akal. Madrid