

Capítulo 3

WAGNER Y DEBUSSY

Claude Achille Debussy nació en St.Germain-en-Laye (París) en 1862, es uno de los compositores más influyentes en la trayectoria de la música del siglo XX, sus composiciones enriquecen y rompen las tradiciones de la música francesa creando una estética modernista.

Desde sus composiciones más tempranas Debussy muestra una inestabilidad tonal, usaba las escalas poco tradicionales como la escala de tonos enteros y fue el primero en utilizarla con éxito, usó la escala oriental pentatónica así como los modos eclesiásticos, liberándose de la tonalidad y de las bases rítmicas clásicas, además del uso de consonancias y disonancias de una manera indeterminada.

El piano se convirtió para Debussy en el instrumento perfecto para buscar sonoridades ricas en colores donde los timbres de los complejos acordes son la esencia, más que la línea melódica, y no sólo se limitan a una función estructural.

En lo que se refiere a su ópera utiliza la técnica del *bel canto* (forma de cantar basada en la belleza del sonido y el virtuosismo) e incluye a la orquesta como el elemento que aporta el colorido, ya que para Debussy en las óperas de otros compositores la música predominaba excesivamente sobre la palabra. “Un día mientras

él improvisaba en el piano, uno de sus profesores indignado le preguntó que reglas seguía: a lo cual Debussy fulminantemente replicó: 'Mon plaisir'. “¹

Debussy rompió con el monopolio alemán de la música clásica y abrió por completo un nuevo sonido, *impresionismo*, utilizando pequeños motivos que se repetían y dándole a los instrumentos un gran efecto de color. Watkins en su libro *Soundings* nos da una definición del impresionismo en la pintura:

El término se usó por primera vez en 1874 por un crítico al ver el cuadro de Claude Monet (1840-1926) titulado *Impression: soleil levant* (impresión: salida del sol). Más tarde el título fue aplicado a un grupo de pintores franceses como Manet (1832-83), Cézanne (1839-1906) y Renoir (1841-1920) quienes intentaron plasmar sus primeras impresiones de la naturaleza reflejando la luz en sus componentes primarios y yuxtaponiéndolos en el lienzo donde serían agrupados por el espectador. Este estilo tendía a ser onírico y a mostrar una atmósfera penetrante.²

La música con cualidades impresionistas se basó en los trabajos de compositores alemanes como Wagner, Schoenberg y Webern, pero el término se utilizó más bien en Francia, especialmente en Debussy.

La estética de Debussy refleja la esencia de la naturaleza en armonías que despiertan la imaginación, la falta de una tonalidad, y el tratamiento tan revolucionario de los acordes que producen un carácter de vaguedad y de ensoñación al espectador

¹ “Music&Vision: second sight” {base de datos} Willfrid Mellers, York UK, 2001
<http://mvdaily.com/articles/2001/01/pelleas2.htm>

² G.Watkins. *Soundings: music in the twentieth century*. New York: Shirmer Books, 1995 p.64.

de la misma forma que lo hacen los cuadros de la escuela impresionista. En las palabras de Debussy:

La música hace una reproducción entre las correspondencias de la naturaleza y la imaginación, y a quienes le pedían consejos sobre a qué maestro debían seguir, les respondía: no escuchéis sino al viento que pasa y nos cuenta la historia del mundo.³

Naturaleza e imaginación son palabras claves en Debussy así como el sentido de una libertad en todas sus obras. Le gustaba rodearse de literatos y pintores que influenciaron considerablemente su formación estética, la mayoría de los músicos tanto como de los amateurs, lo consideraban impresionista, término con el cual Debussy no estaba muy de acuerdo.

Debussy encontró inspiración en la poesía simbolista. El simbolismo surge en la segunda mitad del siglo XIX y su expansión se da en los últimos veinte años del siglo. Es un movimiento difícil de definir debido a que abarca varios campos de la creación artística como las artes plásticas, la literatura, el teatro, la música y representa la atmósfera de toda una época.

La ideología de este movimiento presenta cierta hostilidad hacia la civilización moderna, ya que los simbolistas consideran que el desarrollo y el progreso industrial impiden al hombre la apertura de su ser. Camón Aznar, en su libro *pintura moderna* comenta que: “(...) para ellos la realidad de una idea profunda, del sueño o del símbolo,

³ A. Robertson, Historia General de la música: colección fundamentos. Madrid: 1972 p.72.

solamente podía expresarse a través de una serie de imágenes o analogías de las cuales finalmente surgía la revelación.”⁴

El simbolismo, como menciona Braun, en su libro *el director y la escena*: “protestaba con noble elocuencia en contra del arte científico de una época que había perdido la mayor parte de su fe en la religión tradicional, y buscaba encontrar un sustituto en la búsqueda de la verdad.”⁵ Fressoli, Gómez y Zambelli en *La producción artística anarquista y el simbolismo*, comentan que:

Con el símbolo se expresa un significado indefinible, pues puede ser interpretado de distintas maneras por lo que nunca queda completamente resuelto, y para los simbolistas (...) no había que definir aquello que no puede conocerse sino sólo aproximarse.⁶

Bowra en su libro *La herencia del simbolismo* argumenta que, “Los simbolistas protestaban entonces contra del realismo científico, su protesta era mística pues se hacía en nombre de un mundo ideal que era, a juicio de ellos, más real que el de los sentidos.”⁷

El nacimiento del simbolismo se dio por un manifiesto escrito por el poeta griego Jean Moréas (1856- 1910) en 1886, y floreció la siguiente década con un grupo de escritores simbolistas que eran discípulos de Paul Verlaine (1844-96) y Stéphane Mallarmé (1842-98), teniendo además como respaldo a Charles Baudelaire (1821-67).

⁴ J. Camón Aznar. *Pintura Moderna: simbolismo, modernismo*. Barcelona: Plaza & Janes, 1977 p. 12.

⁵ E. Braun. *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Trad. F. del Toro, Giella y Urbina. Buenos Aires: Galerna, 1992 p. 48

⁶ G. Fressoli, L. Gómez y P. Zambelli. *La producción artística anarquista y el simbolismo*. Proyecto de Investigación. 2001 p. 2.

⁷ C.M. Bowra. *La herencia del simbolismo*. Trad. P. Canto. Buenos Aires: Losada, 1951, p. 9.

Los cuales en sus poemas trataban de expresar algo sobrenatural en el lenguaje de cosas visibles, donde cada palabra es un símbolo y donde su arte es un medio de comunicación con el misterio de las cosas, con una realidad secreta frente al mundo de la naturaleza y las ideas. Baudelaire en su poema *correspondencias* habla del misterio de la existencia y ve la naturaleza como símbolo de otra realidad, citando de nuevo a Bowra: “ (...) para él, el mundo que vemos y sentimos contenía símbolos que le daban al corazón alegría y pena trasladándolo por medio de los perfumes, del color y de los sonidos al éxtasis del espíritu.”⁸

Los trabajos de Verlaine lo inspiraron a crear el ciclo de canciones *fêtes galantes*, por lo que empezó a unir sus versos a una delicada línea de música, experimentando con las sonoridades del piano y utilizando la escala de tonos enteros sin especificar un centro tonal. Su preludio para orquesta *á l'apres-midi d'un faune* (1892-94) se basaba en el monólogo de erótico de Mallarmé, por lo que Mallarmé, según redacta Thompson en su libro *Claude Debussy*, acerca de la pieza comentó: “¡maravilloso!, su ilustración no presenta disonancias con mi texto; va directamente a la nostalgia y alumbra con sutileza, malestar y riqueza ” (1993:29). Urban en su libro *Lenguaje y realidad* nos dice que:

El simbolismo es la escuela poética del s. XIX con claros influjos del modernismo (...) que trata de crear una poesía que sugiera la vida íntima del poeta mediante correspondencias entre ella y el mundo de los objetos, de este modo busca también sonoridades y ritmos que sugieran un estado espiritual semejante al suyo (...).⁹

⁸ *Ibíd.*, p.13.

⁹ W.Marshall Urban. Lenguaje y realidad: la filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo. 2da.ed. México: Fondo de cultura económica, 1952 p. 82.

Wagner en sus notas a *Parsifal* había escrito que la obra de arte debía disolver la realidad en una ilusión. Baudelaire, admiraba en él “(...) su habilidad para penetrar, para profundizar en una realidad esencial cuyas confusas palabras el poeta a veces oye por casualidad.”¹⁰

Wagner era un músico admirado por los simbolistas que apoyaban su idea *Gesamtkunstwerk*, donde hablaba de la comunión de las artes, una fusión entre la música y la poesía. En la música de Wagner por su grandeza y sonoridad, encontraron lo que trataban indirectamente de expresar por medio de su poesía, así Baudelaire refuerza su concepción del símbolo artístico en Wagner, mientras el poeta y dramaturgo francés Paul Valéry (1871-1945), según comenta Urban en su libro *Lenguaje y realidad* decía que, “la tarea principal del simbolismo era recobrar de la música lo que los poetas se habían dejado ganar de ella,”¹¹ aunque esta idea provocó ciertas ambigüedades, para los poetas franceses hacer con las palabras lo que Wagner había hecho con las notas musicales parecía posible. Citando a Bowra una vez más, encontramos que:

Mallarmé creía que la poesía era una especie de música y soñaba en algo así como la música de las esferas, una armonía que puede escuchar el oído espiritual en las formas de belleza ideal, para él, el poema era un septeto de sonidos estelares como las siete estrellas de la osa mayor, la música no oída, la palabra silenciosa, fueron sus

¹⁰ Fragmento de una publicación de Baudelaire del año 1961, un año después del estreno de *Tannhäuser* en París. p.49. Cit. por G. Fressoli, L. Gómez y P. Zambelli. La producción artística anarquista y el simbolismo. Proyecto de Investigación. 2001 p. 3.

¹¹ W. Marshall Urban. op.cit., p.115.

símbolos para el éxtasis y el deleite, que significaba tanto para él (...); el simbolismo en su origen fue una especie mística de poesía, cuya técnica dependía de su metafísica, y su popularidad se debió a la importancia de la personalidad del poeta y al elemento musical en su arte.¹²

Varios músicos franceses como Henri Duparc (1848-1933) en su obra *extase* (1879), Emmanuel Chabrier (1841-94) en su obra dramática *Gwendoline* y Debussy en *La damoiselle élue* adoptaron elementos de la armonía de Wagner, y su sistema de *leitmotifs*.

Entre 1887-89 Debussy compuso los *Cinq poemes* de Charles Baudelaire, *Le balcon*, el primero de los cinco, muestra armonías wagnerianas muy cromáticas, y una escritura del piano particularmente clara (3.1), y en el estribillo con que comienza *Le jet d'eau* aparece el uso consistente de un acorde de tonos enteros (3.2). Mientras que en *Harmonie du soir* con el uso de los matices parece sugerir un estilo hacia el futuro.

Ejemplo 3.1 Debussy, *Cinq poemes de Baudelaire*, “Le Balcon”: c. 53-55:

The image displays a musical score for the song "Le Balcon" from Debussy's "Cinq poemes de Baudelaire". It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line includes the lyrics: "yais res-pi-rer le par-fum de ton sang." The score is marked with "ancora più moto" at the beginning and "Rit." at the end. The piano accompaniment includes markings for "cresc." and "f Rit. e dim.". The music is in a key with two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The piano part features complex, chromatic harmonies and triplets.

¹² C.M. Bowra. *op. Cit.*, p. 20.

Ejemplo 3.2 Debussy, *Cinq poemes de Baudelaire*, “Le jet d'eau” : c 4-7 :

The image shows a musical score for the song "Le jet d'eau" from Debussy's "Cinq poemes de Baudelaire". It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano or alto register, with lyrics: "po - se noncha - lan - te Ou t'a sur - pri - se le plai - sir." The piano accompaniment is in the right and left hands, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a tempo marking of *molto p* (molto piano). The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. The piano part consists of arpeggiated chords and a steady bass line.

Arietes oubliés (1885-88) de Debussy con textos de Paul Verlaine, muestran un lenguaje musical que explora el cromatismo de Wagner como en *Il pleure dans mon coeur*, (3.3).

Ejemplo 3.3 Debussy, *Arietes oubliés*, “Il pleure dans mon coeur” : c 16-24 :

The image shows a musical score for the song "Il pleure dans mon coeur" from Debussy's "Arietes oubliés". It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano or alto register, with lyrics: "tre mon cœur". The piano accompaniment is in the right and left hands, with a dynamic marking of *p* (piano) and a tempo marking of *pp* (pianissimo). The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. The piano part consists of arpeggiated chords and a steady bass line.

Debussy al sostener que la música se escribía para lo inexpresable exploró una inmensa cantidad de timbres, combinaciones y criticó la repetición mecánica del *leitmotif* de Wagner, él compartía la esencia del simbolismo pues para él el sonido real era más importante que la melodía o el ritmo.

En su obra, equivalente musical de *L'après-midi d'un faune* (1893-1902) del poeta Mallarmé, Debussy se aparta de los sistemas clásicos de exposición y desarrollo. Inicia con una melodía de gran sentido cromático y aire oriental tocada por un solo de flauta, lo cual causó tremenda expectación al ser escuchado por primera vez, ya que hasta entonces, la flauta se usaba prácticamente en la orquesta como un instrumento de apoyo. En este *prélude* Debussy creó con colores y sonoridades la atmósfera de un momento entre el sueño y el despertar.

En *Pélleas et Mélisande*, basada en el texto del escritor belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), Debussy utiliza el sistema wagneriano de *leitmotifs*, muestra además una dependencia en ocasiones con su orquesta, especialmente en los

interludios, y técnicas de la voz asociadas con la ópera francesa del siglo XVIII. Hace uso también de una fuerte modalidad, en vez del uso de una tonalidad mayor-menor, explora sus invenciones de color y utiliza los silencios de una manera muy reservada, con todo esto logra mostrar el dramatismo cargado de símbolos de Maeterlinck. Watkins en su libro *Soundings* expone acerca de de esta obra que:

En los temas de amor, celos y venganza de *Tristan y Pélleas*, hay ciertas similitudes. El uso del acorde *Tristan* en el acto IV de la escena 4, con las palabras “(...) mais je suis triste” muestran un interés preciso y fugaz de Debussy de hacer referencia a Wagner. De hecho, en esta última escena que fue la primera en ser compuesta y la única compuesta fuera de orden, hay numerosos paralelismos con la acción del acto II de *Tristan*, y ha sido expuesto por Debussy que el diseño de la armonía del texto para la escena ha sido en un concepto Wagneriano. No sólo Debussy asocia ciertos caracteres con áreas de tonalidad específica (*Mélisande* con F#, *Pélleas* con Eb) pero en la estructura de un movimiento va de C#/C a F#/G-C siguiendo una tonalidad ambigua que muestra una conciencia de las leyes de una armonía-dramática wagneriana.¹³

En esta ópera, *Pelléas et Mélisande*, no había nada explícito, todo era sugerido, lo que no se ve sobre la escena Debussy lo sugiere mediante una música que active la imaginación. El drama lírico se compone de cinco actos y presenta un triángulo amoroso. “En el canto de *Mélisande* mientras se peina, las voces dramáticas se presentan jugando

¹³ G. Watkins. *Op.cit.*, p.76.

en un tono repetido como un eco sin acompañamiento instrumental, (3.4) expresando con claridad la complejidad del personaje.”¹⁴

Ejemplo 3.4 Debussy, *Péleas et Mélisande*, “canción de *Mélisande*”

Mes longs che - veux des - cen - dent jusqu'au seuil de la tour; Mes che - veux
vous at - ten - dent tout le long de la tour, Et tout le long du
jour, Et tout le long du jour.

Maeterlinck según describe Watkins, ha reducido su campo de simbolismos a un grupo de oposiciones:

La *oscuridad* (muerte, noche, peligro, ceguera, profundos bosques, invierno) y la *luz* (nacimiento, día, sol, verano), y las frecuentes imágenes del agua (fuentes, mar, lágrimas, estanques) todos se relacionan unos con otros. Estos símbolos relacionados y recurrentes están presentes en cada escena del libreto de Debussy (...)

En algún lugar entre Maeterlinck y Wagner yace el símbolo musical utilizado por Debussy.¹⁵

¹⁴ S. Neef. Opera-komponisten, Werke, Interpreten, Trad. A. Batta., España: Köneman Verlagsgesell Schaft mbtt, 2000 p.669.

¹⁵ G. Watkins. *Op.cit.*, p. 76.

Debussy también trabajó en el proyecto de una ópera basada en la historia del escritor norteamericano Edgar Allan Poe (1804-49) *The fall of the house of Usher*, que finalmente quedó inconcluso. En 1905 terminó su gran obra sinfónica *La mer* con tres movimientos, donde jugaba con la luz, el agua y el viento, estaba inspirada en la estampa del grabador y dibujante japonés Hokusai Katsushika (1760-1849), *la gran ola de Kanagawa*.

Después de éste gran proyecto “pelleas”, Debussy empezó a buscar otro lenguaje. Otro compositor, Erick Satie a quien conoció en 1891, se había autodenominado como el primer músico impresionista, lo que significaba basarse directamente en las técnicas de trabajo de pintores contemporáneos franceses como Monet, Cézanne y Lautrec. Watkins en su libro *Soundings* hace referencia a una reflexión por parte del mismo Satie:

En muchos de sus trabajos las estéticas de Debussy están relacionadas con el simbolismo; pero su trabajo como un todo es impresionista (...) Estaba escribiendo mis *Fils des étoiles* (...) y le expliqué a Debussy como los franceses necesitaban alejarse de la aventura Wagneriana, la cual no correspondía a nuestras aspiraciones naturales. Le dije que yo no era anti-Wagneriano, pero que necesitamos más nuestra propia música (...).

¿Por qué no usar los métodos demostrados por Claude Monet, Cézanne, Toulouse Lautrec y otros más (...)? ¿Por qué no hacer una transposición musical de esos métodos? Nada más simple. ¿No son esas expresiones? ¹⁶

¹⁶ *Ibíd.*, p. 69-70.

Debussy estaba ansioso por dejar a Wagner atrás así que siguió las proposiciones de Satie. Citando otra vez a Watkins en su libro *Soundings*, expongo las palabras de Debussy en 1903:

Wagner fue un bello tardecer confundido con un amanecer. Siempre habrá períodos de imitación o influencia cuya duración o nacionalidad no se puede predecir – una simple verdad y ley de la evolución. Estos períodos son necesarios para aquellos quienes aman el viaje por tranquilos senderos. Ellos permiten a otros llegar más lejos.¹⁷

Jean Cocteau (1889-1963) artista de innumerables facetas en el arte francés contemporáneo se refiere a Debussy con estas palabras:

Debussy existió antes que Debussy. Es una arquitectura que se mueve al revés en el agua, nubes con forma y nubes dispersas, lluvia sobre las hojas, ciruelas que en su caída sangran de oro – todo lo que solamente murmura y balbucea antes de que la voz humana llegue a darle expresión. Miles de vagas maravillas en la naturaleza finalmente encontraron a su intérprete.¹⁸

Bibliografía

Bowra, Cecile Maurice. La herencia del simbolismo. Trad. Patricio Canto.

Buenos Aires, Losada, 1951.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 70

¹⁸ Cassell's encyclopaedia of world literatura. 3 vols. New York.

Braun, Edward. El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski. Trad. F. del Toro, Giella y Urbina. Buenos Aires, Galerna, 1992.

Camón Aznar, José. Pintura Moderna: simbolismo, modernismo. Barcelona: Plaza & Janes, 1977.

Cassell's encyclopaedia of world literature. 3 vols. New York, William. Morrow, 1973.

Dieskau, Dietrich Fisher. Wagner y Nietzsche: El mistagogo y su apostata. Trad. Vicente Romano. Madrid, Altea Editores, 1982.

Fressoli, Guillermina; Gómez, Laura y Zambelli, Paula. "La producción artística anarquista y el simbolismo" Proyecto de Investigación, 2001.

Magee, Bryan. Aspects of Wagner. Nueva York, Stein and Day, 1969.

Maldonado, Drucila D. "La influencia de Wagner en algunos trabajos literarios de Alejo Carpentier". Revista de crítica literaria latinoamericana. Argentina, 2000.

"Music&Vision: second sight." {base de datos} Willfrid Mellers, York UK,

2001. <http://mvdaily.com/articles/2001/01/pelleas2.htm>

Neef, Sigrid. Opera-komponisten, Werke, Interpreten. Trad. Andrés Batta.
España, Könnemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000.

Pater, Walter. Walter Pater selected works. Ed. Richard Aldington.
London, Heinemann, 1948.

Robertson, A. Historia General de la música: colección fundamentos.
Madrid, 1972.

The New Grove dictionary of music and musicians. 20 vols. "Richard
Wagner." London, Macmillan, 1994.

Turbow, Gerald. Wagnerism in European culture and politics. Ithaca &
London, Cornell University Press, London, Cornell University Press,
1984.

Urban, Wilbur Marshall. Lenguaje y realidad: la filosofía del lenguaje y los
principios del simbolismo. 2da.ed. México, Fondo de cultura
económica, 1952.

Wagner, Richard. Mi vida. Ed. Martin Gregor Dellin. Trad. Angel Fernando

Mayo Antonanzas. Madrid, Turner 1963.

Watkins, Glenn. Soundings: music in the twentieth century. New York,
Shirmer Books, 1995.

