

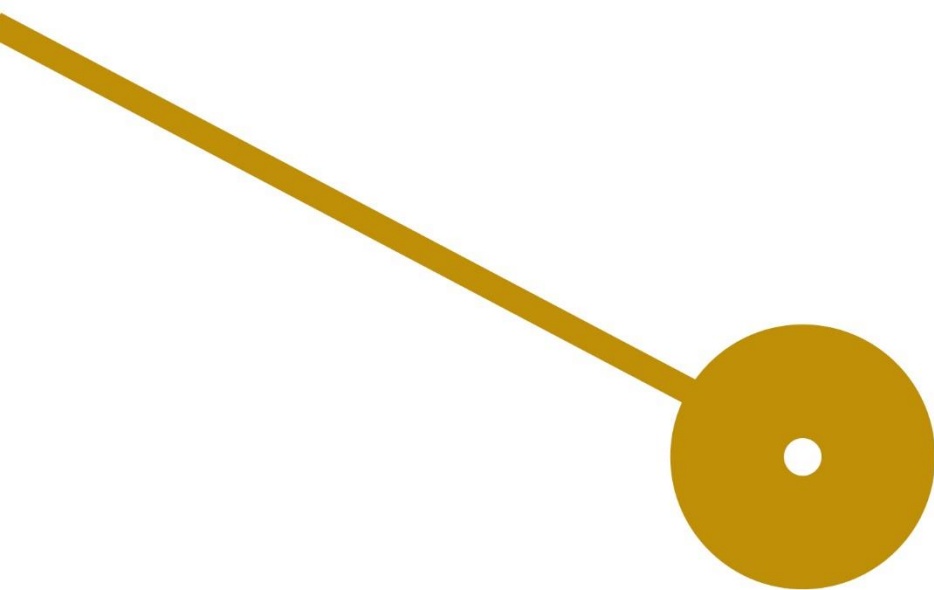


“Estampes” de C. Debussy.

Análisis

Carla Lorenzo Fernández

09/2019





“Estampes” de C. Debussy. Análisis

Carla Lorenzo Fernández

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Interpretação Artística, especialização Piano e Teclas

Professor Orientador
Constantin Sandu

Agradecimientos

Quiero agradecer en primer lugar a mi orientador, el profesor Constantin Sandu por su buena disponibilidad en todo momento y al profesor Luis Filipe Sá por todo el esfuerzo y tiempo que me ha dedicado.

También a mi familia, que ha hecho por mí mucho más de lo que podría haber imaginado. Sin ellos no habría tenido la posibilidad de realizar este Máster.

Para finalizar, agradezco a todos aquellos que me han ayudado en la realización de este trabajo y que me han animado y acompañado en esta etapa tan importante a nivel personal y profesional.

Resumen

El presente proyecto artístico es un estudio de los elementos formales y estilísticos presentes en “Estampes” de C. Debussy. El objetivo de este análisis es examinar la obra mediante diferentes puntos de vista con el fin de conocer el idioma compositivo. Posteriormente se aplicarían estos conocimientos para mejorar la interpretación al piano, ya que esta obra forma parte del recital del Máster en Interpretación.

“Estampes” fue la obra que inició el periodo de madurez del compositor, después de “Pelléas et Mélisande”, donde definitivamente se aprecia la combinación de sus aspiraciones impresionistas y su lenguaje tan personal en el piano. Además de este hecho, el autor consigue desarrollar un mundo maravillosamente poético de tierras lejanas en una misma obra, donde Debussy nos ofrece la posibilidad de viajar sin movernos de casa.

Para realizar este análisis, el primer paso ha sido el estudio del contexto político, económico y social, la situación artística de finales del siglo XIX y la aparición del impresionismo, así como la vida y obra del compositor. El segundo paso ha sido realizar el estudio de la obra por parámetros de armonía, melodía, ritmo, forma y sonido, y, por último, extraer las conclusiones estilísticas.

Palabras-clave

Estampes; Debussy; análisis formal; análisis estilístico; impresionismo; recital piano.

Resumo

O presente projeto artístico consiste num estudo dos elementos formais e estilísticos de “Estampes” de C. Debussy. O objetivo da análise é examinar a obra desde diferentes pontos de vista a fim de conhecer o idioma compositivo. Posteriormente, os dados seriam aplicados na melhora da performance ao piano, já que a composição vai formar parte do concerto final do Mestrado em Interpretação.

“Estampes” é uma obra que iniciou o período de maturidade do compositor, depois de “Pelléas et Melisande”, onde encontramos a combinação da aspiração impressionista e a sua linguagem pessoal ao piano. Além disso, o autor consegue desenvolver um mundo poético de terras longínquas numa mesma obra, onde Debussy nos oferece a possibilidade de viajar sem sair de casa.

Para levar a cabo esta análise, o primeiro passo foi o estudo do contexto político, económico e social, a situação artística de fim do século XIX e a aparição do impressionismo, assim como a vida e obra do compositor. O segundo passo foi realizar o estudo da obra por parâmetros de harmonia, melodia, ritmo, forma e som, e por último tirar conclusões estilísticas.

Palavras-chave

Estampes; Debussy; análise formal; análise estilística; impressionismo; recital piano.

Abstract

The following artistic project is a study of the form and stylistic elements found in Debussy's "Estampes". It is necessary to examine the work from different points of view with the aim of learning the idiom of the composer and improving the piano interpretation of this work, which will be a part of the programme of the Master's final concert.

"Estampes" has been deemed suitable because it opened the composer's maturity stage after "Pelléas et Mélisande", where he definitely reconciles his impressionistic goals with his personal language at the piano. In addition to this important fact, Debussy develops, within this work, a wonderfully lyric world of distant lands, giving the audience a chance to magically travel without leaving home.

The first step of this stylistic analysis has necessarily involved the study of the political, economic and social context of the period, the situation of the arts at the end of the 19th century and the development of Impressionism, as well as Debussy's life and compositions. The second step has involved the study of harmony, melody, rhythm, form and sound parameters, and finally extracting the stylistic conclusions.

Keywords

Estampes; Debussy; formal analysis; stylistic analysis; Impressionism; piano recital.

Índice

Contextualización	2
La clave política, económica y social	2
Las artes	3
La aparición del impresionismo	5
Vida y obra del compositor	7
“Estampes”	11
“Pagodes”	12
“La soirée dans Grenade”	13
“Jardins sous la pluie”	13
Análisis formal	14
“Pagodes”	14
El esquema formal	14
Armonía y melodía	17
Ritmo.....	18
Sonido.....	19
“La soirée dans Grenade”	20
El esquema formal	20
Armonía y melodía	23
Ritmo.....	25
Sonido.....	26
“Jardins sous la pluie”	27
El esquema formal	27
Armonía y melodía	27
Ritmo.....	32
Sonido.....	33
Conclusiones estilísticas	34
Bibliografía.....	37

Anexos

Partitura de “Estampes”

Introducción

El presente trabajo surge de la necesidad de profundizar en la obra desde un punto de vista teórico y posteriormente aplicar la información recogida para una mejor construcción de la interpretación.

Tras cursar diversos años de música en la especialidad de piano, y a medida que se busca la profesionalización y el dominio del mismo, llegamos a la conclusión de la importancia que tiene analizar de forma exhaustiva las obras de repertorio que se irán a interpretar. Para realizar una interpretación de calidad, no es suficiente el conocer una obra técnicamente, o incluso el aprenderla de memoria y ser capaces de defenderla ante el público. Debemos profundizar en otros aspectos que nos sitúen de manera fiel en el contexto de su creación, porque solo así llegaremos a comprender su verdadero significado.

El campo del “análisis musical” abarca numerosas actividades y por lo tanto es difícil de delimitar. Cuando hacemos referencia a la distinción entre el análisis formal y estilístico de una obra, lo hacemos a nivel práctico, pero no necesariamente a nivel teórico. Ambos tipos de análisis corresponden a la misma definición, ya que toda construcción musical es determinada por un “estilo” y, por otro lado, los procedimientos que se llevan a cabo en el análisis estilístico, están dentro de la actividad analítica.

Profundizaremos por lo tanto formal y estilísticamente en la obra realizando una breve contextualización política, social y económica de la época y trataremos sobre la situación de las artes a finales del siglo XIX y la aparición del Impresionismo. Nos detendremos también en la vida y obra del compositor, donde profundizaremos en el momento de composición de “Estampes”, y realizaremos una pequeña explicación de la obra en sí y en el análisis de las tres piezas que la forman.

Contextualización

La clave política, económica y social

La Europa de la segunda mitad del siglo XIX está marcada por el triunfo de algunos de los nacionalismos (tanto separatistas como unionistas), así como por el enfrentamiento entre Francia y Alemania, que tendrá como consecuencia la creación del sistema europeo vigente hasta la Primera Guerra Mundial.

Mientras tanto, la Revolución Industrial sigue avanzando, arrastrando consigo las desigualdades sociales que darán lugar al nacimiento de los primeros movimientos obreros, así como de las ideologías de clase. Inglaterra se convierte en el gran Imperio colonial, mientras que otros países intentarán mantener la hegemonía continental, como Francia y el nuevo Imperio alemán. Este, junto a Italia, vive el resurgimiento de la unidad nacional, con lo que el escenario político mediterráneo y centroeuropeo cambia de forma notable.

La primera mitad de siglo XX está caracterizada por los cambios sociales, con el asentamiento de la lucha de clases y el triunfo de las primeras revoluciones proletarias; políticos, con las inminentes guerras mundiales (que impactaron psicológicamente en todo el mundo) y la Revolución Rusa.

En Europa y tras la I Guerra Mundial, se produce el asentamiento de algunas democracias, varias de carácter republicano, y la división de los grandes Imperios continentales. Sin embargo, tras la crisis económica de 1929, las dictaduras totalitarias irán imponiéndose aprovechando la situación, hasta tal punto que, a finales de los años 30, ya se aprecia el dominio de estas dictaduras frente unos pocos regímenes democráticos.

El desarrollo industrial propició la transformación de la economía, la industria y la vida cotidiana, que tuvo como consecuencia un intenso crecimiento demográfico. A su vez, los medios de transporte y comunicación (ferrocarril, barco de vapor, telégrafo) mejoraron rápidamente. Todo esto contribuyó a que las relaciones políticas, económicas y culturales entre los Estados se intensificaran.

Por su parte, el nacionalismo supuso una búsqueda de las características y tradiciones propias de cada pueblo. Cambió de manera notable el concepto estético de siglos anteriores y se descubrieron nuevas vías de investigación artística, que propiciaron formas de expresión muy diferentes a las que se habían planteado hasta el momento.

Estos sucesos provocaron que los países vecinos tendieran a aislarse: Alemania de Austria, Hungría de Austria y sus vecinos eslavos, y éstos de Rusia. Inglaterra y Francia se distanciaron de Italia y de los países de habla germana, y el hemisferio occidental, de Europa.

Las artes

La historia parece acelerarse en cuanto a las artes a finales del siglo XIX. Los movimientos culturales ya no duran décadas, como el Barroco o el Romanticismo, ni incluyen a todos los artistas de una misma época, sino que conviven al mismo tiempo movimientos artísticos muy diferentes, que responden a diversas formas de interpretar la realidad. Van a convivir tendencias que procedían de otras épocas y que perduran hasta entonces, como el posromanticismo y los nacionalismos, con otras que buscan caminos hacia nuevos lenguajes artísticos, como el impresionismo y el expresionismo.

La arquitectura también se vio muy influida por los cambios de esta época, en especial por la Revolución Industrial, ya que se empezaron a experimentar con nuevos materiales, como el hierro, el cristal y el acero. El edificio más representativo de la arquitectura de la época fue la torre Eiffel, en París. También destacó en arquitectura la corriente que apareció entre finales del siglo XIX y principios del XX: el modernismo o Art nouveau, con Antonio Gaudí (1852-1926) como máximo representante.

En cuanto a la pintura, un hecho cuestionó su función de representar fielmente la realidad, propia del movimiento realista, que tenía lugar en esta época. Fue la invención de la fotografía a mediados del siglo XIX. Por esta razón, en los últimos años del siglo XIX, los pintores de las nuevas tendencias artísticas, como el impresionismo, se preocuparon por reproducir la naturaleza, atendiendo más a su impresión personal que a la realidad objetiva. Los representantes más significativos de este movimiento fueron los franceses Manet (1832-1883), Monet (1840-1926), Degas (1834-1917), Renoir (1841-1919) y Pissarro (1830-1903).

Para los post-impresionistas, como Vincent Van Gogh (1853-1890), Paul Gauguin (1848-1903) y Paul Cézanne (1839-1906), las obras debían reflejar el sentimiento del artista hacia lo que estaba pintando. En los primeros años del siglo XX nació el expresionismo, cuyo principal representante fue Edvard Munch (1863-1944).

El francés Auguste Rodin (1840-1917) llevó a la escultura las ideas del impresionismo: dejaba aparentemente inacabadas las superficies para que, al incidir la luz sobre ellas, la imagen se completara en la retina del espectador.

El realismo en literatura surgió como reacción al legado romántico. Se centraba en el análisis de la sociedad y del ser humano mediante la descripción objetiva de la realidad. Charles Dickens (1812-1870) en Inglaterra, Honoré de Balzac (1799-1850) en Francia, Tolstói (1828-1910) y Dostoievski (1821-1881) en Rusia y Benito Pérez Galdós (1843-1920) en España, son algunos de los escritores más representativos que cultivaron este movimiento. El realismo derivó más tarde en el naturalismo, que reflejaba la realidad sin evitar sus aspectos más desagradables.

En la segunda mitad del siglo, surgió en Francia un movimiento que reaccionó contra el positivismo y que produjo una revolución en la pintura y en la poesía: el simbolismo. Este movimiento pretende evocar o sugerir los objetos mediante símbolos o imágenes. El antecedente directo del simbolismo en pintura fue el prerrafaelismo británico. Frente a los postulados del impresionismo, sus representantes trataron de ir más allá de lo puramente visual y expresar ideas, sentimientos y emociones, con temas de carácter espiritual o esotérico. Los principales pintores simbolistas fueron Gustave Moreau (1826-1898), Puvis de Chavannes (1824-1898) y Odilon Redon (1840-19169).

El poeta simbolista estableció nuevas relaciones entre el mundo sensible y el mundo espiritual. Para ello, los simbolistas se sirvieron del símbolo y de la metáfora. Con ambos recursos persiguieron sobre todo la musicalidad, el ritmo y el poder de evocación de las palabras. Sus principales representantes fueron Charles Baudelaire (1821-1867), Arthur Rimbaud (1854-1891) y, sobre todo, Stéphane Mallarmé (1842-1898).

En cuanto a la música, las principales figuras del Romanticismo musical provenían de Austria y Alemania, como Wagner (1813-1883), Schumann (1810-1856) y Brahms (1833-1897), dominando el panorama europeo durante la mayor parte del siglo XIX. Pero los cambios que surgieron a finales de este siglo provocaron una ruptura con la época anterior, así como la aparición de diferentes escuelas, cada una de ellas con una forma distinta de entender la música. El curso de la historia de la música se ramificaba en trayectorias divergentes.

A comienzos del nuevo siglo tuvieron lugar innovaciones en el campo de la composición musical. Hacia 1907, Arnold Schönberg (1874-1951) ya había abandonado el sistema tonal mayor-menor (tonalidad), y Mussorgsky (1839-1881) y Debussy habían

cultivado una armonía de bloques estáticos que eliminaban la tensión y la relajación de la dominante y la tónica, la disonancia y la resolución.

El conocimiento de las músicas no occidentales y la música tradicional del este europeo inspiraron a los compositores poco a poco más libres de las restricciones a las que estaban acostumbrados: las nuevas escalas exóticas, las escalas modales, los metros complejos, las irregularidades rítmicas... Muchos compositores tanto europeos como norteamericanos también introdujeron aspectos del jazz en su música. Debussy, Ravel (1875-1937), Stravinsky (1882-1971), Hindemith (1895-1963) y Milhaud (1892-1974) imitaron en alguna ocasión, sus características armónicas o el estilo improvisado.

Pero los compositores franceses también se vieron influidos por su propia tradición caracterizada por la concepción de la música como forma sonora, en lugar de la música como expresión. Esta música tiende a ser lírica antes que dramática; sencilla antes que compleja y sobre todo no se preocupa por transmitir un mensaje.

La aparición del impresionismo

El impresionismo es una escuela principalmente pictórica que se desarrolla en Francia, en la segunda mitad del XIX, que trata de captar la impresión que produce la visión de la naturaleza, por medio de una técnica rápida de pinceladas sueltas y colores puros.



1 Claude Monet - Impresión, Sol naciente (1872). Oleo sobre lienzo.

Los términos “impresionismo” e “impresionista” fueron en su origen términos despectivos que utilizó el crítico Louis Leroy (1812-1885) para denominar a los artistas de la Sociedad anónima de pintores, escultores y grabadores, que en aquellos años exponían en el estudio del fotógrafo Nadar (1820-1910) las obras rechazadas en el Salón del año 1874. Fue el título de una obra de Monet “Impresión, amanecer” la que dio pie a esa denominación.

Los impresionistas reaccionaron contra los contenidos narrativos de la pintura de los salones oficiales y se vieron muy influidos por la conciencia de fugacidad de la vida moderna; las diferentes experiencias ópticas que desembocaron en la combinación de pinceladas de distintos colores al ser contempladas en la distancia; las innovaciones técnicas en los materiales que utilizaba el pintor; la aparición de la fotografía; y la recepción de estampas japonesas, que revelaban un gusto muy distinto del occidental, con colores claros y luminosos y un espacio plano.

En música, nació bajo la influencia de los poetas simbolistas, como Verlaine (1844-1896), Rimbaud y Mallarmé, y de los pintores impresionistas. Aunque no se pretendió traducir estas características pictóricas, los historiadores vieron una pequeña correspondencia: las fuentes de inspiración son objetivas, con la mirada puesta en la naturaleza; desaparece la melodía lineal para dar paso a masas sonoras de acordes de gran efecto auditivo; hay una ruptura con la armonía tradicional y las reglas clásicas y creación de nuevos acordes relacionados por bloques; colorido orquestal con la introducción de armonías y escalas nuevas; formas en principio imprecisas pero que presentan un fondo estructural trabajado; creación en las obras de una atmósfera sonora basada en “impresiones” auditivas; búsqueda del placer en el sonido como fin último de la obra musical y predilección por los títulos poéticos.

Ciertamente, su música supuso una ruptura con la tradición romántica del siglo XIX. Los pintores impresionistas (como Monet y Pissarro) crearon rápidas “impresiones” de la naturaleza. Debussy también describió creaciones naturales, como el viento (“La vent dans la plaine”), las nubes (“Nuages”) o el mar (“La Mer”). Tanto músicos como pintores de la época, estaban fascinados por el arte que venía del lejano Oriente. Van Gogh incluyó elementos japoneses en alguna de sus pinturas. Debussy, en sus “Pagodes”, mostró un interés similar. Los compositores del norte de Europa, procuraron lo exótico y lo nuevo – un sonido diferente que los alejara del estilo próximo al romanticismo alemán del XIX. Esta también es la razón por la que España llega a convertirse en inspiración de numerosas composiciones.

Debussy estaba muy orgulloso de su herencia francesa, que utilizó para romper con la influencia romántica alemana, como, por ejemplo, utilizando en francés indicaciones de tempo para su música (Modérément animé en el comienzo de 'Pagodes').

Vida y obra del compositor

Claude Achille Debussy nació en St. Germain-en-Laye en 1862. Hijo de Manuel-Achille Debussy y Victorine Manour, el pequeño Debussy tuvo una infancia en la que la música estuvo presente. Además de asistir con su padre a la ópera de moda en el momento y que se representaba en el Teatro Lírico, comenzó a tocar el piano en casa de su madrina Clementina y más tarde a estudiar de manos de una supuesta discípula de Chopin, pues no se conservan datos fiables, llamada Mauté de Fleurville.



2 Retrato C. Debussy.

A los diez años comenzó sus estudios en el Conservatorio de París, en el que tuvo experiencias desiguales con sus profesores. Algunos de ellos fueron Auguste Bazille (1828-1891) que le dio clase de acompañamiento durante el curso 1879-1880 o composición con Ernest Guiraud (1837-1892), cuyo método pedagógico consistía en el intercambio amistoso de ideas (que no sólo tenían lugar en las clases). Su profesor de piano, Marmontel (1816-1898), fue pilar de la enseñanza pianística parisina en la segunda mitad del siglo XIX. Este pedagogo, contra el que Debussy se rebeló, escribió numerosos libros que constituyen una fuente de información sobre el mundo musical de su época. Sus repetitivos ejercicios explican cuál era esa "disciplina técnica" contra la que Debussy no estaba de acuerdo. También participó en las clases de órgano de César Franck (1822-1890), aunque es probable que sólo como alumno oyente.

En 1879 viajó a Florencia, Venecia, Viena y entre 1880 y 1882 pasó los veranos en Moscú como músico privado de Nadejda von Meck (1831-1894), mecenas de Tchaikovski (1840-1893). Durante su estancia en Rusia conoció la música de los compositores del "grupo de los cinco" así como el folclore ruso y gitano.

A pesar de los informes de sus propios profesores que lo consideraban un alumno algo "difícil", en 1883 se presentó por primera vez al Prix de Roma con la Cantata "Le Gladiateur", basada en un texto de Émile Moreau (1852-1922), con la que ganó el segundo premio. Un año después conseguiría el primer premio con la Cantata "L'Enfant

prodigue”, sobre texto de Edouard Guinand. El premio era una beca de tres años para estudiar en la Villa Médicis, en la que sólo estuvo un año. Su estancia estuvo marcada por varias enfermedades y una escasa productividad compositiva, sin embargo, descubrió la música de Palestrina y Lasso, leyó a poetas contemporáneos como Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, y Gabriel Rossetti (1828-1882). Interpretó arreglos para piano y analizó muchas partituras antiguas y contemporáneas, entre ellas el Tristán e Isolda de Wagner. Para cumplir con sus compromisos de premiado, compuso “Zuleima”, sobre libreto basado en una obra de Heine (1797-1856), y, en febrero de 1887, desde París, concluyó “Primavera”.

A su vuelta a Francia, Debussy comienza a introducirse en los círculos culturales del país, sobre todo en el ambiente literario. Allí conocerá a los artistas que había leído y que eran los mejores del momento: los poetas simbolistas, dominados por la figura de Mallarmé, y el ejemplo de renovación de la pintura impresionista. También admiraba la literatura de Edgar Allan Poe (1809-1849), sobre la cual comenzaría algunos trabajos que finalmente quedaron inconclusos. Este ambiente cultural efervescente contribuyó a que el compositor se determinara por un camino artístico tan original.

En estos años de juventud sus trabajos están influidos por la música rusa, Chabrier (1841-1894) y las melodías andaluzas de su “España” y Fauré (1845-1924), pero especialmente por este último, que le acerca a un nuevo estilo compositivo cerca de la tonalidad, pero libre de las ataduras del sistema funcional tradicional. De la tradición francesa, Debussy hereda la sensibilidad y su concepción antirromántica de la función de la música, el gusto aristocrático... Sin embargo, los compositores del romanticismo, en especial Chopin (1810-1849) y Liszt (1811-1886) también llamaron su atención.

Compone sus primeras obras para piano, como sus dos “Arabesques” (1888), “Petite Suite” (1889), la “Suite Bergamasque” (1890), “Trois mélodies” (1891) o “Fêtes galantes”, estas dos inspiradas en los poemas de Verlaine. Durante la década de 1880, las obras de Debussy se comenzaron a interpretar con frecuencia, y a pesar de su naturaleza controvertida se le empezó a valorar como compositor.

La Exposición Mundial de París de 1889 dejó sin duda una profunda huella en la concepción musical del compositor. Las orquestas del gamelán, con su variedad de campanas, xilófonos, gongs... y su concepto de ritmo y efectos sonoros influyeron en sus composiciones a partir de 1890 produciendo un nuevo estilo.

Entre sus obras más importantes en la década de los 90 cabe destacar el “Quatuor à cordes en sol mineur” (1893), que parece una mirada al pasado por la

conservación de los esquemas formales tradicionales y la construcción cíclica, pero en el que se funden los rasgos de su armonía y timbre; los “Nocturnes” (1899) obra formada por tres movimientos: “Nuages”, “fêtes” y “sirènes”, inspirados en una serie de obras impresionistas llamadas por el mismo nombre del pintor James McNeill Whistler (1834-1903); y el “Prélude à l’après-midi d’un faune” (1894), su primera composición orquestal madura basada en un poema de Mallarmé, que a su vez se inspiró en un cuadro de Boucher (1703-1770) donde aparece un joven fauno, contemplando escondido el juego de unas ninfas. En 1893 estrena la Cantata “La Dama élue”, su primer éxito público. Esta obra para orquesta y coro femenino fue modificada dos veces hasta llegar tal como hoy la conocemos.

En cuanto a la aceptación de su obra, el público más joven adora esta “nueva música”, mientras que la crítica no acepta la modernidad y flexibilidad de la partitura.

En 1902 se estrena “Pelléas et Mélisande” basado en la obra del poeta Maeterlinck (1862–1949). Se caracteriza por las armonías a menudo modales, los colores matizados y la contenida expresividad. El éxito fue muy discutido y sólo con gran lentitud la ópera llegó a conquistar el puesto que le correspondía en la Historia de la Música.

Debussy es un hombre solitario, poco sociable y detesta la fama, buscando siempre la tranquilidad. Es un amante de la naturaleza que se plasma en sus obras: “la misteriosa naturaleza se ha convertido para mí en una religión”.

En 1899 contrae matrimonio con Rosalie Texier (1873-1932), con la que convive en París durante cinco años. En esta época conoce a E. Satie (1866-1925). Debussy se interesa por el extravagante carácter y peculiar personalidad del artista, quien por aquel entonces estaba inmerso en el simbolismo. Pero el estado de ánimo del compositor con respecto a su trabajo es muy variable, planteándole una crisis sobre su capacidad artística. En una carta al compositor E. Chausson (1855-1899) dice: “puedo hacer lo que quiera, no consigo atenuar la tristeza de mi existencia: a veces mis días son grises, oscuros y mudos como los días de un héroe de Edgar Allan Poe, y mi alma apasionada es como una balada de Chopin”.



3 Debussy con su primera esposa, Rosalie Texier.

Entre 1902 y 1920 Debussy compuso casi de forma exclusiva obras para piano. Es su periodo maduro, en el que compone lo mejor de su obra. Tras rescatar algunos trabajos antiguos, en 1901 publica "Pour le Piano" que consta de "prélude", "sarabande" y "tocatta". Es también el período de "Estampes", también integrada por tres piezas; "Images" (dos series, 1905 y 1907) y varios preludios. En estas obras se aprecia el alejamiento del tratamiento tradicional del piano como instrumento de percusión otorgando mayor importancia a sus cualidades expresivas.

En 1904 Debussy abandona a su mujer Rosalie Texier para vivir con Emma Bardac (1862-1934). Ella fue la inspiración de grandes obras como "Danse sacrée et profane" para arpa y cuerdas, "Trois chansons de France" o "L'isle joyeuse".

Durante esos años, escribe sus últimas obras: "La Mer" (1905) o "Ibéria" (1908), ambas para orquesta; también "Children's Corner" (1908), composición que se distingue por un equilibrio clásico, al igual que sucede en algunas obras de Fauré, y dos libros de "Préludes" (1910–12) cuyos títulos se encuentran sólo al final de cada uno de ellos con el fin de no predisponer al oyente antes de escuchar la pieza, y son un homenaje a Bach y Chopin.

En medio de este periodo creativo surgen los conflictos bélicos de la 1ª Guerra Mundial afectando a un Debussy que se siente deprimido y deteriorado físicamente, pues ya está enfermo de un cáncer que sufre desde 1909 y que le provocará la muerte en 1918. La mayoría de sus composiciones de este periodo son para música de cámara a excepción de sus doce "Études". Entre ellas se encuentran el grupo de sonatas (para violín y piano; violonchelo y piano; y flauta, viola y arpa), en las que la esencia de su música de encuentra en estructuras más sencillas, próximas al estilo neoclásico.

Debussy ejerció influencia sobre casi todos los compositores de comienzos y mediados del XX, ya que contribuyó especialmente con sus novedades en el sistema armónico. Además de los propios compositores franceses también observamos esta influencia en Scriabin (1871-1915), Strauss (1825-1899), Puccini (1858-1924), Stravinsky, Bartók (1881-1945), Berg (1885-1935), Webern (1883-1945), Hindemith (1895-1963), Orff (1895-1982) y a los nacionalistas españoles como Falla (1876-1946). Otros compositores cuya obra se acerca al impresionismo también tuvieron a Debussy como referencia, entre ellos destaca Martin Loeffler (1861-1935), Esnest Bloch (1880-1959), Charles Griffes (1884-1929) u Ottorino Respighi (1879-1936).

“Estampes”

En 1903 Debussy trabajaba en los últimos detalles de “Pélleas et Melisande”, continuaba con “La Mer” y la “Rapsodie pour orchestre et saxophone”. “Estampes” fue terminada en ese año, obra que sería cumbre en la evolución de su estilo compositivo para piano, muy íntimo y delicado, y que nos anunciará sus “Préludes”. Debussy pretende evocar imágenes de tierras muy distantes; de la naturaleza, sin necesidad de describirlas. “Si no podemos viajar, podemos sustituirlo por la imaginación” le dijo a André Messager en septiembre de 1903.

Los tres movimientos nos invitan al traslado, el primero al lejano Oriente, el segundo a España, concretamente a Granada, y el último está inspirado en un cuadro de una tarde de lluvia del pintor Jacques-Emile Blanche (1861-1942), amigo del compositor. Además, incluye el tema de dos canciones populares francesas como una especie de burla a los compositores nacionalistas franceses de su época que incluían temas de canciones folclóricas en sus obras. Fue dedicada a Yvonne Lerolle en 1894, cuando la obra aún no estaba publicada, y en 1904 Ricardo Viñes (1875-1943) la tocó por primera vez como parte de un concierto en la Sala Érard en la Sociedad Nacional de la Música.

En esta obra, Debussy explora los elementos principales del nuevo estilo impresionista:

- Brevidad: Los compositores románticos tendían a componer obras extensas, sin embargo, Debussy y otros compositores de principios del XX, como Webern, solían concentrar el material en piezas de menor extensión. Las melodías suelen ser cortas (como la melodía de dos compases al comienzo de “Pagodes”).

- Música descriptiva: Las tres piezas tienen títulos descriptivos. La música, sin embargo, no lo es siempre, sino que los títulos son un punto de partida para el estilo musical que se presentará a continuación.
- Escalas pentatónicas y melodías modales inspiradas en la música de Oriente y del folclore de Occidente.
- Los esquemas tonales tratan de evitar la sensible de la tónica y los acordes de dominante, así como las modulaciones tradicionales. La idea de tonalidad como hasta el momento se había entendido, tratará de eludirse.
- Acordes paralelos o también llamados mixturas.
- Uso de pedales de resonancia en el piano para crear efectos nebulosos.

“Pagodes”

Esta pieza es sin duda una consecuencia de su asistencia a la Exposición Universal de París de 1889, donde escuchó las orquestas balinesas y descubrió una forma de hacer música muy diferente a la que estaba acostumbrado. La pieza es de carácter percusivo y resonante, como el gamelán, y adopta las escalas pentatónicas o las melodías orientales que enfatizan el “contexto oriental”. Estos trucos están muy lejos de trivializar la obra, pero por supuesto los utiliza para crear y explorar un sonido diferente y lejano. En piezas posteriores, como el preludio “Canope”, Debussy toma la influencia de las orquestas de Java de una forma más madura.

Debussy nunca vio una verdadera pagoda, edificio típico de los países asiáticos cuya construcción tenía casi siempre un fin religioso, y que, sin embargo, no se encuentran en la isla de Java, pero constituye una auténtica integración de música oriental con su propio estilo. Con la ayuda de la indicación “presque sans nuance” (casi sin matiz) y con el remarcable uso de un largo pedal de sostenuto, el intérprete está ante una pieza tranquila donde encontramos tres temas principales, que se repiten a lo largo de ella.



4 Pagoda.

“La soirée dans Grenade”

Esta pieza de evocación española, aunque Debussy nunca estuvo allí, le impresionó mucho a Falla. El título intenta evocar un atardecer en esta ciudad mediante un movimiento perpetuo de Habanera (género musical aparecido en Cuba a finales del XIX y que pronto llegó a España), procedimiento que ya había utilizado Ravel en la obra del mismo nombre (1895), con el empleo de un pedal que provoca un efecto de suspensión. En la mano derecha aparece una melodía de inspiración flamenca, seguida de alusiones al tango con sus acentos y de los motivos del rasgueo de la guitarra.

La obra de los compositores españoles del momento, Albéniz (1860-1909), Falla y Granados (1867-1916), era conocida en Francia, por lo que Debussy consiguió imaginar Granada y componer tres piezas para piano inspiradas en ese contexto: “Lindaraja”, “La puerta del vino” y “La soirée dans Grenade”.

Además, Falla afirmó que “Debussy ha escrito música española sin conocer España; mejor dicho, sin conocer territorio español, lo cual es bien distinto. Claude Debussy conocía a España por lectura, por cuadros, por cantos y por danzas cantadas y bailadas por españoles auténticos”. Esa evocación presente en “La Soirée dans Grenade” tiene algo de milagro cuando se piensa que esta música fue escrita por un extranjero guiado por la sola intuición de su genio... No hay ni un solo compás tomado del folklore español y, no obstante, todo el trozo, hasta en sus menores detalles, hace sentir a España” (Falla, 1920).

“Jardins sous la pluie”

En esta pieza Debussy juega con sonoridades más familiares y melancólicas, un jardín francés es el lugar donde nos sitúa esta pieza: la lluvia, el viento, las pequeñas gotas de agua y el momento en el que aparece el sol después de la tormenta. El compositor añadió referencias de dos canciones populares francesas en su composición: “Do, do, l’enfant do” y “Nous n’irons plus au bois” en una obra de carácter de toccata, que contrasta con las anteriores por su virtuosismo.

Análisis formal

Comenzaremos analizando el Esquema formal y los parámetros de Armonía y melodía; Ritmo y Sonido de cada una de las piezas.

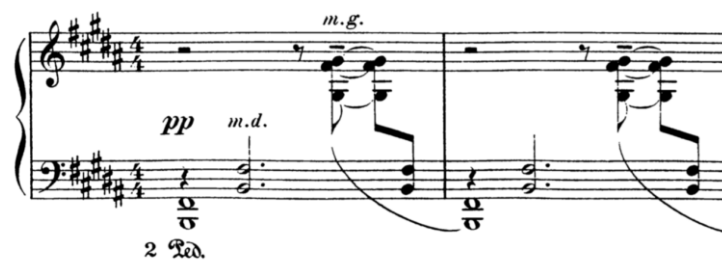
“Pagodes”

El esquema formal

Una de las cosas que sorprendió a Debussy, fue la forma en que la música del Gamelán se desarrolla y parece no tener estructura. El compositor, estaba ansioso por alejarse de la expectativa tradicional de desarrollar melodías a través de la variación y el contraste, moverse a través de una estructura establecida y construir una idea armónica y tonal que se moviese hacia los puntos clave. En el Gamelán, observó el concepto de “ciclos”, que reflejan la idea Oriental de que todo gira una y otra vez de forma perpetua.

Aunque la pieza tiene una estructura ternaria A B A´, (en la que A´ se utiliza como un desarrollo) las ideas parece que se suceden de forma cíclica, como dijimos que sucedía en la música tradicional de Java.

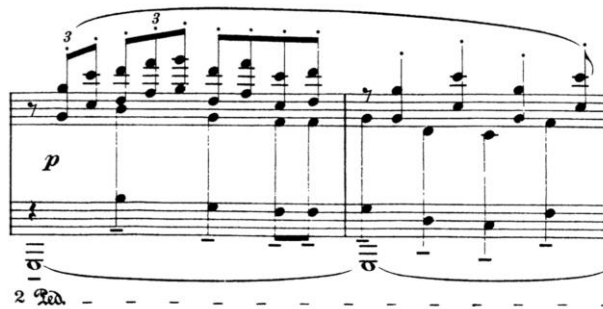
- A o 1ª Sección (cc. 1-32): Encontraremos tres temas o melodías principales. Incluye dos compases de introducción.



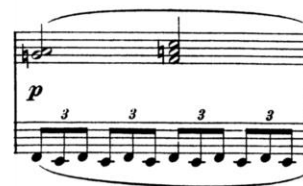
Prosigue con una primera melodía pentatónica acompañada de acordes sincopados y notas pedal (cc. 3-6).



Esta melodía aparecerá variada en dos ocasiones: mediante la introducción de una contramelodía en la mano izquierda (cc. 7-10) y mediante una variación melódica y rítmica (cc. 11-14). Entre estos compases, en la mano izquierda, encontraremos la segunda melodía.



Una tercera melodía aparece con un acompañamiento oscilante y cuya construcción está formada por acordes en bloque (cc. 15-18).



Parte de este material ayudará a generar nuevas ideas extraídas de la melodía dos (cc. 19-22) que combina notas pedal, el acompañamiento oscilante y la melodía segunda.

La primera melodía vuelve a aparecer en la mano derecha variada rítmicamente (cc. 23-26), con un pedal de Si y un acompañamiento que genera ritmos cruzados con la melodía principal.

Finalmente, esta primera sección termina con seis compases con una melodía ondulante en acordes de 4ª y 5ª que nos llevan a la sección siguiente.

- B o 2ª Sección (cc. 33-52): los acordes de dos notas sincopados (cc. 31-32) de final de la 1ª Sección, son un nexo y a la vez la base para explorar mediante una escala de tonos enteros una cuarta melodía (cc. 33-36).



Esta sección intermedia todavía contiene varios elementos de la sección anterior, incluyendo una nueva versión de la melodía del compás 11 (cc. 37-40) en la mano izquierda. En el compás 41 encontramos el clímax de la obra, de nuevo con el tema del compás 11 en acordes de mixtura y con ambas manos realizando la misma armonía en octavas.

La escala de tonos enteros vuelve a aparecer en el compás 46 acompañada por los acordes de dos notas sincopados, y se vuelve a repetir desde el compás 50

al 53 con el mismo acompañamiento y unos trinos en el registro agudo que desdibujan la música.

- A´ o 3ª Sección (cc. 53-98): Comienza con material extraído de la Sección 1ª, salvo la introducción, que prescinde de ella (cc. 53-72); el clímax de la sección anterior se vuelve a repetir usando el mismo material melódico entre los compases 73-77.

Un nuevo ostinato, ondulante, aparece en fusas en un registro agudo en la mano derecha (c. 78). Mientras se mantiene este ostinato aparecerán elementos anteriores, como por ejemplo un pedal y la melodía primera (c. 80) o la contramelodía del compás 7 (cc. 84-97). Finaliza con un acorde de redonda con un calderón y que se debe dejar vibrar.

Armonía y melodía

El ambiente “Oriental”, como comentamos anteriormente, viene determinado en especial por la armonía empleada y particularmente por el uso de las escalas de tonos enteros y las escalas pentatónicas.

Comienza en el tono de Si mayor, con unos acordes en la mano izquierda en intervalo de 5ª y omitiendo la tercera para evitar la sonoridad del acorde mayor completo, añadiendo incluso sextas o séptimas en acordes que aparecen en tiempos débiles (c. 1, 5). La melodía inicial, que se repetirá a lo largo de la obra, está realizada en la escala pentatónica slendro, mientras la acompañan estos acordes.

En el compás 7, mientras se mantiene el pedal de “si” y “fa sostenido”, la armonía se sitúa en la subdominante. La contramelodía desdibuja todavía más la armonía, ya que enfatiza la 7ª y la 4ª (sostenida) de la escala de Mi. En el compás 11, aparece un cambio significativo, pues el pedal cambia a “sol sostenido” mientras se establecen las dos melodías en una nueva escala pentatónica (sol sostenido, si, do sostenido, re sostenido, fa sostenido).

La armonía se vuelve más compleja a partir del compás 15, en los acordes de la mano derecha, que recaen sobre el trino de la izquierda. Las notas pedal reaparecen a partir del compás 19, en una línea descendente (Sol sostenido, Mi, Re sostenido, Do sostenido) mientras aparece una línea en la mano derecha e izquierda (Si, Sol sostenido, Fa sostenido, Sol sostenido, Si). Esta melodía del pedal y de la voz superior, casi forman dos escalas pentatónicas diferentes.

Se restablece el tono de Si en el compás 19, con 6^{as} añadidas, que nos llevará hasta el compás 33. En esta sección intermedia, con una armonía más compleja, es destacable el uso de notas añadidas, que desdibujan todo recuerdo a la armonía tradicional europea. El clímax musical, como ya comentamos, aparece en este momento, ayudado por el uso del ritmo, la textura y las dinámicas, y después del trino que aparece en la mano derecha y en el registro agudo, volvemos al centro tonal de Si.

La última Sección, apenas varía armónica y melódicamente de la primera: los pedales graves siguen apareciendo, así como las escalas pentatónicas. Sin embargo, Debussy desarrolla el trino oscilante entre “Re sostenido y Do sostenido” y construye otro, creando un clímax donde las melodías se unen en varios planos (cc. 73-75). Esto es seguido por los tresillos que todavía continúan con el diseño “Re sostenido y Do sostenido” en trino. Posteriormente aparece una coda (c. 80) en la que la melodía pentatónica inicial se vuelve a escuchar, pero esta vez con 2^{as} y 7^{as} añadidas, mientras las notas pedal van descendiendo (Si, La, Mi, Do sostenido y finalmente Si). La mano derecha decora esta parte final mientras se va perdiendo la música.

Ritmo

Debussy indica al inicio de la obra que debe ser tocada “modérément animé”, con pequeños momentos de “ritardando” (cc. 4, 6, 8) que en seguida recuperan el tempo inicial. Al final de esta 1^a Sección (a partir del compás 19), el tempo se va animando poco a poco y vuelve a la calma, de forma progresiva, en el compás 27 y así comenzar la 2^a Sección a tempo y sin ralentizar.

La 2^a Sección es muy estable en cuanto a velocidades, ya que no hay ningún cambio indicado por el compositor.

La 3^a Sección vuelve a tener los cambios graduales de agógica que ya se habían indicado al inicio de la obra, sin embargo, a partir del compás 78, se debe mantener el “animato” hasta el penúltimo compás, donde aparece la indicación de “retenu” hasta llegar al último acorde y dejarlo sonar.

Escrita en compás cuaternario de subdivisión binaria, presenta numerosas síncopas (cc. 1, 2, 3...) tanto en los acordes de acompañamiento como en la melodía, así como el contraste entre corcheas (c. 16), fusas (c. 78) o cinquillos (c. 84) y los tresillos de corchea. Es destacable el interés rítmico de los compases 23-26, donde también se aprecia este 2 contra 3, así como la coda final por la repetición del ostinato de la mano derecha que intenta recrear una sonoridad cristalina.

Las células rítmicas también tienen su importancia en esta obra, es destacable la de la melodía inicial que aparece continuamente hasta el compás 10 y puntualmente en otros compases.



Más tarde, este ostinato aparecerá en valores más cortos (c. 37-40).

Sonido

En “Pagodes”, Debussy se centra en el contraste textural, repitiendo ideas sobre un ritmo armónico lento, y que en especial, lo podemos observar en la 1ª Sección. Como veremos a continuación, la textura suele desarrollarse en capas (notas pedal, ostinatos y acordes con un ritmo armónico lento) hasta crear en algunos momentos una especie de contrapunto (a partir del compás 7, por ejemplo).

En la música del Gamelán, las capas se consideran iguales en importancia, lo que se traduce en una textura saturada. Sin embargo, lo que se busca es complementar la melodía intermedia con otras líneas que la decoran. Los instrumentos utilizados perpetúan una sensación de quietud, tendiendo a favorecer los contrastes texturales y tímbricos en lugar del desarrollo de melodías o cambios armónicos.

Las orquestas de Gamelán, generalmente se dividen en tres grupos de instrumentos, habitualmente contruidos con algún material metálico y golpeados por baquetas de madera. Encontramos en estas formaciones gongs, que destacan las notas importantes en las frases o los metalófonos llamados “balungan” que suelen interpretar la melodía intermedia. Pequeños instrumentos como el “suling” y el “rebab” interpretan melodías decorativas y rápidas, que se generan a partir de las melodías tocadas por el “balungan” y que son característicos de esta música.

La textura de “Pagodes” imita estos tres grupos de instrumentos, con las notas pedal en el registro grave del piano (cc. 1, 11, 19...), una melodía intermedia en el registro medio (cc. 7, 71, 80) y una melodía en el registro agudo que ornamenta la melodía principal (cc. 80-97).

En la partitura encontramos indicaciones precisas en cuanto a dinámicas, carácter e incluso de pedalización, propias del compositor. Por ejemplo, encontramos indicaciones de cuándo accionar los pedales una corda y de resonancia (c. 1, 11, etc.).

En cuanto a los matices, Debussy explora la riqueza dinámica del piano desde el *pp* y *p* de la 1ª Sección, hasta la aparición de reguladores y matices que llegan al *ff* en el clímax (c. 41) de la 2ª Sección. La última parte también presenta muchos contrastes de volumen, llegando de nuevo al *ff* (c.73) para luego llegar al *pp* pocos compases más tarde pasando por el “*più piano*” (c. 88), el “*encore plus pp*” (c. 91) y el “*aussi pp que possible*” del final.

“La soirée dans Grenade”

El esquema formal

La pieza se compone de diferentes secciones cortas y de pequeñas ideas repetidas a lo largo de la obra. Podríamos establecer en líneas generales una forma en cuatro secciones estructurada de la siguiente manera.

- Sección A (cc. 1-37): incluye la introducción con ritmo de habanera (cc. 1-6), la presentación de un lamento inspirado en las melodías andaluzas al que llamaremos melodía 1 (cc. 7-16).

The image displays three systems of musical notation for the piano piece "La soirée dans Grenade" by Debussy. The first system, measures 5-8, shows a piano introduction with a habanera rhythm in the right hand and a melodic line in the left hand marked *pp expressif*. The second system, measures 10-13, continues the melodic development. The third system, measures 15-18, includes a "Retenu" section with triplets and a "Tempo giusto" section with a more active melodic line. Dynamics like *pp* and *ppp* are indicated throughout.

Una melodía 2 en acordes paralelos o mixturas que imitan los rasgueos de una guitarra (cc. 17-20 y 29-36).

The image shows a musical score for the piece "Estampes" by Claude Debussy. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 17-20) is marked "Tempo giusto" and "pp". The second system (measures 29-36) is also marked "Tempo giusto" and "pp". The third system (measures 33-36) is marked "mf", "dim.", and "p". The music features parallel chords and arpeggiated textures that imitate guitar strumming.

Y una melodía 3 en tonos enteros (cc. 23-28).

The image shows a musical score for the piece "Estampes" by Claude Debussy, measures 23-28. It consists of a single system of music with a treble and bass clef staff. The music is marked "Tempo rubato" and "p expressif". The melody is in whole tones. The score includes a triplet of chords in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. The music is marked "Retenu" and "dim.".

- Sección B (cc. 38-60): determinada por un cambio de movimiento (*très rythmé*), que presenta en La mayor una melodía de carácter orgullosa y que llamaremos melodía 4 (anacrusa del c. 42 al 46) que recuerda a la primera de ellas.



- Sección C (cc. 61-91): volvemos a encontrar la melodía 3 y posteriormente tras la vuelta al Tempo 1º “*avec plus d’abandon*”, la melodía 5 (cc. 67-77).

Tempo 1º (*avec plus d’abandon*)

Y de nuevo las mixturas de la número 3 (c. 78).

- Sección D (cc. 92-136): tras el “tempo giusto” surge la melodía 2, y a continuación la 4 (c. 97). Una nueva idea rítmica en tres por cuatro aparece en el compás 109 y en el 115, alternada con dos compases de la melodía 5 (cc. 113-114 y 119-121). La melodía 1 (cc. 122-127) y la 2 (cc. 128-129) aparecen

tras estos elementos, para finalizar con el ritmo de habanera que se va desdibujando.

Armonía y melodía

La obra comienza en Do sostenido menor, con un pedal de tónica durante seis compases, que luego pasará a la mano derecha y que se mantendrá durante toda la melodía 1. Esta melodía, comienza con una apoyatura de 2ª menor descendente que crea una disonancia con el pedal de Do sostenido (todavía centro tonal) en la mano derecha y que continuará creando disonancias debido a la repetición en varias ocasiones de la nota Re. Esta disonancia, junto con la interválica de sucesivas 2ªs menores y aumentadas (c. 9), evoca una sonoridad andaluza.

Esta melodía, que no sobrepasa la octava, está formada por grados conjuntos en su mayor parte, y como comentamos anteriormente, con un predominio del semitono descendente. En los compases 15 y 16 el pedal pasa a ser Sol sostenido, coincidiendo con una parte cadencial del tema.

Aparece ahora un nuevo material a la que llamaremos melodía 2 (cc. 17-20 y 29-36) y que continúa siendo acompañada por un pedal de Do sostenido. La melodía está construida por una sucesión de acordes paralelos de dominante con séptima que Debussy utiliza sin ninguna función armónica, rompiendo con las reglas de la armonía tonal. Los acordes se suceden comenzando por el acorde de Do sostenido con séptima, pasando por el de Re, Mi, Fa sostenido y Sol sostenido (La mayor), pero a la vez, en una de las voces interiores encontramos el modo frigio. Estos acordes se volverán a repetir variando sólo el último de ellos. La sonoridad de dominantes paralelas produce sensación de movimiento ascendente, pero estos acordes no pretenden llegar a ningún lado en concreto.

Los enlaces a otras melodías suelen estar contruidos a partir de la rítmica de habanera, como vemos en los compases 21 y 22. Seguidamente encontramos la melodía 3 (cc. 23-28), formada por acordes de octava con dos voces interiores. Estas voces son intervalos de segunda, tercera o quinta a partir de la nota más grave; e intervalos de quinta, sexta o séptima como 3ª del acorde. Estos acordes están contruidos empleando una escala que comienza en Fa por tonos enteros, acompañada por el pedal de Do sostenido. Los dos primeros compases de este motivo son el modelo que sirve a los dos compases siguientes en esta pequeña progresión.

Esta vez no aparece ningún tipo de enlace entre diversos materiales, si no que volvemos a escuchar de nuevo la melodía 1 en el compás 29. Esta vez la idea aparece transpuesta a Fa sostenido, por lo que el primer acorde comenzará en Fa sostenido, siguiendo por el de Sol natural, La, Si y el de Do sostenido. Esto se vuelve a repetir en los siguientes dos compases, variando el último acorde que ahora es el de Re con séptima.

Antes de que una nueva idea llegue, aparecen cinco compases (cc. 33-36) derivados de la melodía anterior donde encontramos el acompañamiento de habanera, mientras, en la mano derecha, tendremos acordes con una rítmica sincopada y muy expresiva y que nos llevarán a la Sección B.

La melodía y el acompañamiento de esta Sección tienen como centro tonal La, por lo que se produce un contraste con las sonoridades anteriores de tonos enteros y la escala andaluza, aunque observamos que a veces la nota Mi, aparece como sostenido en la mano derecha (c.45), y en la mano izquierda aparece como becuadro (c.45), coloreando la armonía.

En el comienzo de esta Sección, encontramos una pequeña introducción (cc. 38-41) en la que ambas manos realizan un acompañamiento en acordes muy ricos (construidos por 4^{as}, 5^{as} y notas añadidas) y con un ritmo derivado de la habanera (que se mantendrán hasta el compás 43). Mientras tanto, en la mano derecha (anacrusa del c. 42-46) aparece la melodía 4 en octavas. A partir del compás 49 esta melodía se desarrolla y poco después comienza a cadenciar para dar entrada a la Sección C, tras dos compases de enlace (cc. 59-60).

Esta nueva Sección (cc. 61-91), mantiene el ostinato de habanera. Comienza con la aparición de la melodía 3 (cc. 61-66) tal y como había aparecido la primera vez sobre el pedal de Do sostenido, y a continuación la melodía 5 (cc. 67-77), más extensa y con diversa variedad de ritmos, generalmente sincopados sobre un pedal de Fa sostenido y sobre el ostinato de habanera. La tonalidad cambia a Fa sostenido mayor (con la sensible Sol doble sostenido), aunque encontramos en algunas ocasiones un La natural (c. 70). Esta melodía se caracteriza por sus grandes saltos interválicos, que la hacen contrastar con la construcción por grados conjuntos o pequeños saltos de las melodías ya escuchadas y su perfil ondulante.

En el compás 78 encontramos una versión de la melodía 3, sin embargo, no está construida por tonos enteros ni encontramos las 2^a aumentadas, pero mantiene los acordes paralelos construidos por tríadas y sin notas añadidas.

La Sección C (cc. 92-136) contiene varias de las melodías aparecidas hasta entonces. La melodía 2 (cc. 92-96) aparece nuevamente en La mayor y en modo frigio en acordes paralelos; la melodía 4 (cc. 97-108) se desarrolla en tres pentagramas, el inferior con un pedal de Mi en un registro grave, la melodía en el registro medio y el movimiento de habanera en acordes tríada en un registro agudo. A partir del compás 109, aparece una nueva idea rítmica, en 3/4 y Do mixolidio (109-112) y La mixolidio (115-118) que alterna con pasajes de la melodía 5.

La melodía andaluza del inicio de la obra (melodía 1) aparece entre los compases 122 y 127, acompañadas por el ostinato rítmico fragmentado y en un registro agudo, y por unos amplios arpeggios de La y Re que recorren gran parte del teclado.

El inicio de la melodía 2 aparece entre los compases 128 y 129, mientras la música poco a poco se va apagando.

Ritmo

Es habitual en las obras de Debussy que aparezcan cambios de Tempo a lo largo de la obra. En esta pieza el Tempo inicial es el de “Mouvement de Habanera”.



Sin embargo, encontraremos modificaciones de él, por ejemplo, por los “retenu” del compás 15 o 27 o “tempo rubato” del 23.

El ritmo de habanera está asociado a la cultura española debido a su uso en la ópera de “Carmen” de Bizet. La obra está escrita en compás de 2/4 y en general las figuras rítmicas empleadas son casi siempre corcheas; corchea con puntillo y semicorchea; semicorcheas y tresillos, que se ven modificados continuamente eliminando la parte fuerte del grupo de las cuatro semicorcheas (c. 10) o convertidas en síncopas (c.17).

La melodía 1 se caracteriza por la búsqueda de la libertad rítmica combinando tresillos y semicorcheas y la 2, por sus juegos rítmicos en homorritmia en “tempo giusto” e imitando el rasgueo de la guitarra. La melodía 3 en cambio, es más expresiva y lánguida por el uso de tresillos de corchea subrayado por el fraseo y la indicación de “tempo rubato”.

Al comienzo de la Sección B, aparece la indicación de “très rythmé” para comenzar una melodía con mucha importancia rítmica y acompañada por el movimiento de Habanera.

En la Sección C, observamos varios cambios de ritmo, reapareciendo la melodía 3 en “tempo rubato” y la 5 de carácter sincopado que se interpretará “avec plus d’abandon”, pero manteniendo el ostinato rítmico. En la melodía 3, que reaparece en el compás 78, encontramos figuraciones en homorritmia que nos recuerdan también al movimiento de la danza, especialmente por el uso de síncopas y juegos rítmicos entre grupos de tres contra cuatro (c. 82).

En la Sección D, también encontramos muchos cambios agógicos, pues volvemos al “tempo giusto” de la melodía 2, al cambio de velocidad (negra igual a corchea) en el compás 109 con la aparición de la nueva idea en tresillos de semicorchea, al “Tempo I^o” en el compás 113 y de nuevo al cambio de medida en el 115, estas últimas ideas fragmentadas por la aparición de dos calderones. A partir del compás 119, volvemos de nuevo al tempo inicial que se mantiene hasta el final.

Sonido

La textura principal que encontramos es la melodía acompañada, presente en las melodías 1 y 3, y la textura homorítmica, como en la 2. A veces el compositor escribe pequeños pasajes en los que se combinan diferentes texturas, como a partir del compás 78, en el que tenemos melodía acompañada del ostinato de la voz inferior de la mano izquierda y a la vez homorritmia entre la voz superior de la mano izquierda y la mano derecha. La variedad de texturas se ve acompañada por la variedad de ideas musicales.

En esta pieza encontramos registros bastante contrastantes, sobre todo por el uso de las notas pedal en un ámbito más grave o cuando encontramos un acompañamiento de la melodía en un registro agudo (c. 98 o 122). Influye también la escritura tan abierta de los acordes, pues en ciertas ideas melódicas se abarca gran parte del teclado (melodías 5, 2 y la 4 de la Sección D).

Las dinámicas oscilan entre ppp y p hasta el mf, con ayuda de reguladores, en la Sección A. Al finalizar esta, las dinámicas se amplían, desde un mf llegando incluso a un ff poco después del comienzo de la siguiente Sección y que coincide con el punto culminante de la obra. En ella, también encontramos crescendos y diminuendos de manera continuada que van desapareciendo hacia el final, así como van volviendo los matices de p y pp. Las dinámicas vuelven a ampliarse hacia el final de la Sección C y

cambiando cada pocos compases. A partir de este momento la obra volverá a moverse entre los matices de pp y p.

“Jardins sous la pluie”

El esquema formal

La pieza se compone de cuatro secciones basadas en una forma rondó. Estas secciones se dividen en:

- 1ª Sección (cc. 1-74): es la más extensa con diferencia. En ella encontramos un tema principal (A) que comienza en mi menor, extraído de la canción “Do, do l’enfant do”, que se repite en variación a lo largo de toda la sección. Este tema está acompañado por un ostinato rítmico de semicorcheas. Después del paso por diversos tonos y por un clímax que encontramos en los compases 47-49, el discurso musical se calma para comenzar la 2ª sección.
- 2ª Sección o sección central (cc.75-99): aparece una nueva idea temática (B), extraída de la canción “nous n’irons plus au bois”, a la vez que el carácter cambia por completo (moins rigoureux). Las melodías A y B se intercambian entre la mano izquierda y la derecha, cambiando de registro.
- 3ª Sección (cc. 100-125): volvemos al tempo inicial, pero con un carácter totalmente diferente (mystérieux), que une la sección central con la coda final. Volvemos a encontrar el tema A (cc. 112-115) pero esta vez acompañado de cinquillos de corchea.
- 4ª Sección o coda (cc. 126-156): las dos ideas temáticas se van intercalando sucesivamente. El tempo se va animando desde el inicio de esta sección hasta el final y encontramos muchos contrastes dinámicos, rítmicos, de carácter y de efectos que nos llevan al último arpeggio final.

Armonía y melodía

“Jardins sous la pluie”, como habíamos dicho, es una vuelta a casa, a lo francés, por eso la armonía (aunque con algunas excepciones) es más tonal que las piezas anteriores.

La canción que origina el tema A, está en modo mayor, sin embargo, Debussy, para crear este tema, combinará su aparición tanto en modo mayor como en menor. El tema A1 comienza en Mi menor (cc. 1-3).



Esta idea temática es de amplitud bastante estrecha, por grados conjuntos salvo el salto final de 4ª ascendente y 5ª descendente (cc.2-3).

Mientras se desarrolla esta melodía en la mano izquierda, se acompaña por un incesante ostinato de semicorcheas en la mano derecha y por la aparición en algunos compases de notas pedal (c. 4, 6-7, etc.). Este uso de notas pedal coloreará desde los compases 4 al 15 la música donde el Fa se vuelve natural, y tras un fragmento poco estable tonalmente, aparecerá A2 que comenzará abruptamente en Fa sostenido mayor.

El tema A vuelve a aparecer en sucesivas ocasiones de forma variada: A2 (cc. 27-31) en Fa sostenido mayor.



Y a continuación y abruptamente, A3 en Fa sostenido menor (cc. 31-33)



A partir del compás 37, aunque el ostinato rítmico se mantiene, observamos cierto cambio de textura, en la que las notas de la mano izquierda incluyen notas largas e incluso acordes (al igual que en el fragmento cc. 16-24), cambiando la imagen de las gotas de lluvia, por el movimiento que el viento produce en la vegetación.

Tras un cambio en la armadura, el tema A4 vuelve a aparecer (cc. 43- 45) en Do menor.



Y más tarde y tras la preparación del Re bemol (y el La) observamos en el pedal de los compases 47-49, la entrada de A5 en Re bemol mayor (cc. 50-52).

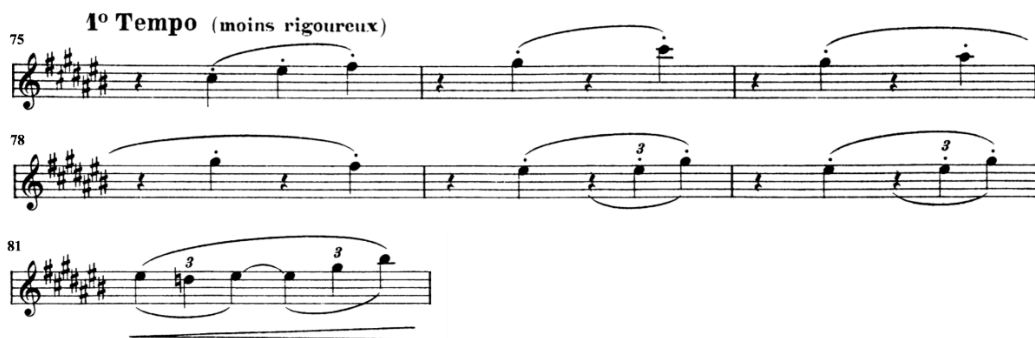


Entre los compases 56 y 75 encontramos una transición que nos llevará hasta la 2ª Sección. El ostinato de semicorcheas se sigue manteniendo, y a partir del compás 56, el compositor introduce dos escalas de tonos enteros. La primera entre los compases 56-59 y la segunda entre los compases 60 y 63. A continuación, encontramos un pasaje cromático (cc. 64-72) donde desaparece el ostinato rítmico de semicorcheas, que se sustituyen por tresillos de corchea en movimientos contrarios y paralelos. Aquí la armonía está formada por acordes tríada aumentados o acordes de novena con la 5ª aumentada.

La 2ª Sección comienza en el compás 75, tras dos compases de enlace, donde la música se transforma y recrea una situación más sosegada. En ella, encontraremos los dos temas, A y B, aunque A6 lo hará de forma menos reconocible al escribirse en una escala de tonos enteros (cc. 83-89).



El tema B1, (extraído de la canción “Nous n’irons plus au bois”), lo encontraremos entre los compases 75-81 en Do sostenido mayor y de nuevo entre los compases 90-97.



En esta 2ª Sección la textura de toccata desaparece, y en su lugar se introducen unos trinos que ayudan a crear una mayor sensación de calma.

La 3ª Sección se caracteriza por la claridad tonal y un ritmo armónico más lento, donde los arpeggios se desarrollan sobre un pedal de Sol (cc. 100-115). Aquí volvemos a tener una variación del tema A7, que esta vez está en Si menor (cc. 112-115).



La última sección o coda, comienza con un arpeggio que nos sugiere la salida del sol después de la tormenta, y que continúa en un trino que se mantiene durante varios compases mientras suenan fragmentos del tema B2 en Si mayor (cc. 128-129; 131-132).



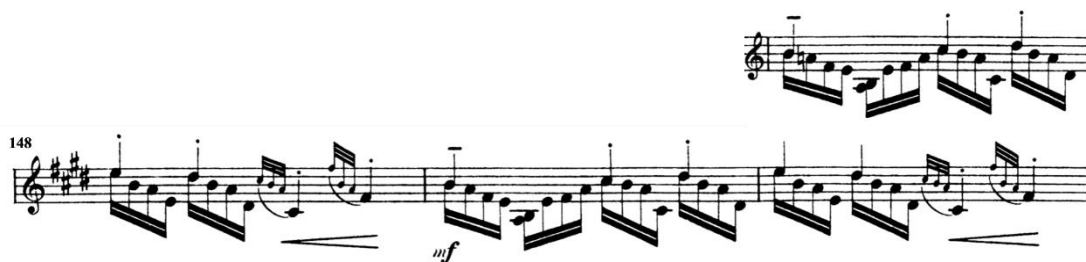
Este tema aparecerá traspuesto a Mi mayor en el siguiente compás (B3 en cc.133-136).



Se verá interrumpido por el tema A8 en Sol sostenido menor (cc.136-139), volviendo a repetirse todo este proceso de forma prácticamente igual.



Finalmente, el tema A9 aparecerá una última vez en la melodía de la mano derecha en Si mayor (cc.147-150).



Se finalizará con un eco de esta melodía que resonará hasta el compás 154, para irrumpir los dos arpeggios finales y finalizar en Mi mayor.

Ritmo

Las Toccatas se caracterizan por enfatizar la destreza del instrumentista, y “Jardins sous la pluie” es un ejemplo de ello. La obra está compuesta en compás de 2/2, “net et vif”, y desde el comienzo se establece un ostinato de semicorcheas que se mantiene en la 1ª y 4ª Sección. Durante ambas, la melodía se suele extraer de la primera de cada cuatro semicorcheas (c. 1) formando parte del acompañamiento y de la melodía al mismo tiempo. A veces, la figuración rítmica de la melodía, se cambia por valores más largos que el de negra o semicorchea (a blancas en el segundo pulso del compás 16 o a blancas con puntillo en el 37, por ejemplo).

A partir del compás 56, se produce un cambio en la agógica, ya que aparece la indicación “animez et augmentez peu à peu” y que se mantendrá hasta el compás 72, para una vuelta a la calma y comenzar la 2ª Sección en el tempo primo, pero esta vez de forma menos rigurosa.

En esta sección, desaparece el ostinato de semicorcheas, que es sustituido por un trino de corcheas en el registro medio. Además de añadirse una voz más grave y en valores de blanca o redonda (cc.75-82), la melodía B aparece fragmentada, debido a que se intercalan silencios de negra y se elimina la primera negra de los tresillos de negra (c. 79). Esta melodía B es rítmicamente muy diferente de la canción original de la que se extrae.

Aunque el tema A6 que aparece en el compás 83 es algo más estable rítmicamente (esta vez en valores largos de blanca y negra), destaca la hemiolía que se produce entre los compases 87-89. Como decíamos anteriormente, el Tempo es menos riguroso, e incluso encontramos anotaciones de “retenu” (c. 88) y luego una vuelta al tempo.

La 3ª sección, en “tempo primo”, se caracteriza por un acompañamiento que da la sensación de inestabilidad. Mientras suenan las notas pedal del bajo, se genera un acompañamiento de cinquillos y seisillos de corchea que crean una nebulosa hasta la aparición del tema A7 (c. 112). Este efecto rítmico desaparece abruptamente con la sucesión de semicorcheas a partir del compás 116 que recorren prácticamente la totalidad del registro del piano y que se realizan a una velocidad mayor a partir del compás 118 (“rapide”) para finalizar con los trinos en “retenu” (c. 122).

La 4ª sección o coda, es una sucesión de efectos rítmicos, con la apertura de esta sección con arpeggios de fusas y de citas del tema B (c.128-129 y 131-132) sobre trinos. Es inestable rítmicamente, ya que el tempo debe ser “en animant jusqu’à la fin”.

A partir del compás 133, donde se citan claramente los temas principales, se vuelve a establecer el ostinato de semicorcheas, y aparece la indicación de “scherzando” (cc. 136 y 143). En los tres últimos compases y para finalizar, desaparece el ostinato rítmico y el compositor introduce dos arpeggios ascendentes sobre los que descansa el cierre de la melodía.

El ritmo armónico de la obra es bastante rápido, generalmente en cada pulso de negra se produce un cambio de armonía, otras veces, sin embargo, se extiende algo más (cc. 25-26) y especialmente en la primera mitad de la 3ª Sección.

Sonido

La textura principal que encontramos es la melodía acompañada, que, como habíamos comentado, se genera desde la primera semicorchea de cada grupo de cuatro y que ambienta la pieza en un estilo de toccata.

En cuanto al uso del registro del piano, la melodía A suele aparecer en el registro medio (c.31) o en la octava inferior (c.1) o superior a él (c. 27). Este tema, suele ser más grave que el acompañamiento, ya que se toca con la mano izquierda. Sin embargo, B, se realiza en un registro más agudo, salvo la excepción de su cita en el compás 133 y 140.

En general, observamos un uso del registro del piano muy variado, explorando mediante las notas pedal o los trinos (122-125) un registro grave, hasta el registro más agudo en los últimos compases de la pieza.

Las dinámicas oscilan entre pp y p y el f, incluso súbito en la 1ª sección. Además, el volumen se ve continuamente modificado por innumerables reguladores. En la 2ª sección las dinámicas se suavizan (con indicaciones de “doucement expressif” o “dim”), y en la 3ª vuelven a tomar impulso hasta llegar al forte tras un largo crescendo (c. 108). En la coda, la riqueza dinámica se hace presente con los rinzorandos, los reguladores y las dinámicas que van desde el piano hasta el forte y fortissimo éclatant (c. 133) o el fortissimo final.

Aunque no encontramos indicaciones de pedalización, y debido al carácter de la obra, hay momentos en los que podemos prescindir prácticamente del pedal de resonancia, como en A1, 2 o 3 y sin embargo, en otros es especialmente útil su uso para mantener las figuras más largas o para crear un ambiente nuevo (comienzo de la última Sección).

Conclusiones estilísticas

Debussy nunca rehuía del sistema tonal tradicional, si no que lo diluyó y sustituyó frecuentemente por la combinación de modalidad y cromatismo, que por otro lado “siempre habían sido enemigos en la historia de la música occidental” (Austin, 1984, p.41). Su música parece un mosaico, la estructura tiende a concebirse como una sucesión de ideas que hasta el momento no habían tenido cabida en el panorama musical. Su gusto por la calidad del timbre, y por el estudio en el piano de los diferentes tipos de pedal, nos muestra la calidad inventiva de este compositor.

“Desde mis días estudiantiles he intentado desprenderme de todo lo que me enseñaron. He intentado no reaccionar en contra de la influencia de Wagner. Me he limitado a dar rienda suelta sencillamente a mi naturaleza y a mi temperamento. Sobre todo, he intentado volver a ser francés”. Con esta cita Debussy resume la evolución de su estilo hacia un arte con sus propias huellas.

Por otra parte, el compositor no pretendió en ningún momento que la música francesa sustituyera a la alemana en la dominación del panorama musical, de hecho, sabía que ningún europeo comprendía la diversidad de, por ejemplo, la música de los países asiáticos. Su propia osadía de ser él mismo y ser francés provino del conocimiento de que la tradición académica alemana no podía comprender toda la diversidad de la música del mundo, lo que le permitió desarrollar con total libertad su propia labor creativa, lejos de las opiniones y críticas que recibió a lo largo de su vida.

La obra de Debussy en general, y “Estampes” en particular, muestra por una banda la influencia de recursos bastante antiguos, como la música polifónica en general, la modalidad, las escalas de tonos enteros o los movimientos paralelos y especialmente, la admiración de Bach y los clavecinistas franceses mediante la limitación de medios expresivos, el uso del estilo de Toccata (“Jardins sous la pluie”) o de formas tripartitas recapitulando en la última sección, así como el uso del contrapunto (“Pagodes”) o la ornamentación expresiva.

Por otra parte, se percibe la influencia de los compositores románticos, especialmente Chopin y Schumann, en el uso de formas breves o pequeñas piezas reunidas en colecciones, la capacidad de modulación y la admiración por Fauré y Franck por su capacidad de creación de timbres diferentes. Sin embargo, el tratamiento de los elementos temáticos dentro de las formas musicales empleadas, habitualmente lo realiza por variación o por desarrollo cíclico en el que las ideas temáticas generan el resto de material.

Todo ello se ve complementado por sus innovaciones armónicas, empleando los acordes como entes independientes según su colorido, y los acordes paralelos (mixturas). Esta decisión está fundamentada en la liberación de las ataduras de la gramática de la tonalidad, mostrando el resultado de una misma realidad bajo diferentes puntos de vista. Esta recreación de la verdad es simplemente una aproximación de una realidad, por lo que es habitual, por ejemplo, que Debussy armonice de forma diferente una misma melodía (comienzo de “Pagodes”).



5 Claude Monet - Serie Catedral de Ruen (1892-1894). Óleo sobre lienzo.

Aunque desde nuestra perspectiva la obra de Debussy no se considera extremadamente innovadora, no fue muy bien recibida en la época, pues el público no estaba familiarizado con estas nuevas armonías con mixturas, o escalas modales.

Este nuevo empleo de la armonía tiene también como resultado la vaguedad, el desdibujar las líneas melódicas, mediante el uso de notas pedal, escalas diatónicas o pentatónicas. Es cierto que este nuevo planteamiento no se realiza de forma brusca, si no que tiene una evolución natural e incluso en su música todavía existen rasgos de la armonía tonal.

Además, es característico de su escritura el indicar casi en cada compás las indicaciones de tempo, dinámica o carácter de forma muy precisa así como su capacidad de creación de continuidad del discurso musical poco vista hasta el momento

Como hemos comentado, el pianismo en Debussy está lleno de contrastes dinámicos, no solo por el paso de matices muy suaves a fuertes dentro de una misma obra, sino también en fragmentos de música cortos, donde los cambios son rápidos y precisos, tal como el compositor nos indica. También es característica su riqueza y

exactitud en la articulación y en general su música se construye por frases cortas o fragmentadas, muy lejos del concepto de fraseo clásico.

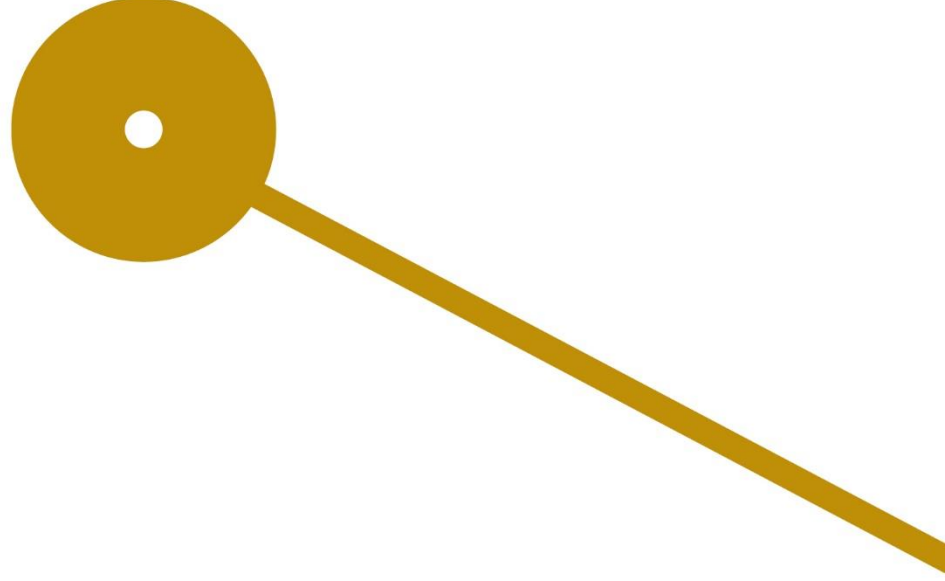
La obra de Debussy se construye mediante elementos extramusicales o metáforas musicales ya que no busca la descripción, lo que el compositor procura es más bien sugerir, insinuar mediante una realidad ambigua y borrosa.

Bibliografía

- Austin, W. (1984). *La música en el siglo XX*. Madrid: Taurus.
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza música.
- Debussy, C. (2005). *Correspondance (1872-1918)*. París: Gallimard.
- Falla, M. (1920). *Claude Debussy y España*. Francia: La Revue Musicale.
- Ferguson, H. (2003). *La interpretación de los instrumentos de teclado del siglo XIV al XIX*. Madrid: Alianza música.
- Fubini, E. (1988). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza música.
- Grout, D y Palisca, C. (2004). *Historia de la música occidental, 2*. Madrid: Alianza.
- Howat, R. (1983). *Debussy in proportion. A musical analysis*. New York: Cambridge University Press.
- <http://musicbcs.weebly.com/uploads/2/5/1/5/25157303/as-debussy-set-work-support-guide.pdf>
- Jensen, E. F. (1951). *Debussy*. US: Oxford University Press.
- López, J. (1984). *La música de la Modernidad (de Beethoven a Xenakis)*. Barcelona: Anthropos.
- Morgan R. (1994). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Palomero, F. (1990). *Ciclo. Debussy: obra completa para piano*. Madrid: Fundación Juan March.
- Rushby, S. (2017). *Debussy's Estampes*. De https://www.rhinegold.co.uk/wp-content/uploads/2015/10/MT0317-scheme-KS5_Debussys-Estampes.pdf
- Trezise, S. (2003). *Debussy*. Dublin: Cambridge University Press.
- Vallas, L. (1958). *Claude Debussy et son temps*. París: Albin Michel.
- Varios. (1991). *Diccionario enciclopédico Larousse, volumen 4*. Barcelona: Planeta.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



M

MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
PIANO

“Estampes” de C. Debussy. Análisis
Carla Lorenzo Fernández