

# Claude Debussy y Stéphane Mallarmé (y II)

Por Eveline Andréani\*  
Traducción: Susana Cantero

**E**mpezando por lo que podría ser la conclusión, diremos que el modo de escritura de C. Debussy, es decir su modo de expresión en tanto en cuanto músico, constituye una especie de figura simétrica del modo de expresión poética de Mallarmé. Así pues, lo que habrá que conseguir es que queden técnicamente claras las razones de esta afirmación.

De entrada precisaremos que afirmar una relación de simetría entre dos modos de expresión, musical el uno, poético el otro, implica hacerse ciertas preguntas sobre el material de trabajo específico de cada uno. Mallarmé tiene sus herramientas de expresión, Debussy las suyas. Son *de naturaleza diferente*, y si se pretende que ambos han hallado soluciones simétricas a partir de un mismo tipo de rechazo ante el desgaste de la sintaxis, poética el primero, musical el segundo, habrá que buscar esas soluciones, por lo que toca a Debussy, en la materia sonora como tal, y no solamente en la relación —por lo demás muy interesante— existente entre texto poético y música apropiada para ese texto. Dicho de otro modo, tenemos que poder comprobar nuestra afirmación tanto en obras musicales que no incluyen texto como en otras que sí lo incluyen, pero no necesariamente de Mallarmé...

Lo que nos conduce a algo que parece una paradoja: en el transcurso de esta reflexión, buscaremos claves para plantear y resolver este problema en una obra —*Pelléas y Mélisande*— que por supuesto incluye un texto, no de Mallarmé, sino de Maeterlinck. Mejor que interrogar a una obra musical sin texto explícito, pero que se refiere sin ambigüedad a un poema de Mallarmé, el Preludio a la *Siesta de un fauno*, que data de 1894, o mejor que interesarnos por los Tres Poemas de Stéphane Mallarmé («Soupir». «Placet futile». «Eventail»), obra musical que data de 1913.

La paradoja tan sólo es aparente si volvemos a lo que se dice en el párrafo anterior: en una obra musical, aquello a lo que debemos interrogar es la materia sonora como tal, y ella tiene que poder contestar sola. Si no, el problema planteado se desvía. Y se contesta de manera difusa, incluso falseada. Es un contrasentido decir, por ejemplo, que Debussy tiene que ver con los conceptos de los pintores impresionistas en su relación con la realidad del mundo. Las técnicas de «desdibujamiento» de los contornos del acorde que se pueden apreciar en Debussy son lo único que podría, en efecto, recordar a las técnicas de difuminación de contornos empleadas por Monet, Van Gogh o Sisley para la traducción visual de los objetos del mundo real. Pero el tratamiento *no lingüístico* de la materia sonora en Debussy, de quien veremos que trabaja de modo prioritario sobre diversos modos de ocupación del espacio, nos prohíbe llevar más allá ese paralelismo. Porque, en efecto, sobre lo que Debussy trabaja para volver difusos los contornos no es sobre el material usual, tradicional (material analógicamente lingüístico en sus tensiones y en las resoluciones de dichas tensiones dentro del sistema tonal y que constituye lo que se puede llamar lo «real» para los compositores occidentales en la bisagra del siglo XX). Sino sobre una disposición del material sonoro totalmente nueva porque es de orden fundamentalmente espacial, como más arriba se ha dicho, punto esencial sobre el que volveremos. Y el pensamiento estético que guía estos conceptos nuevos de escritura musical está claramente ligado al expresado por los simbolistas, y en particular por Stéphane Mallarmé.

El pensamiento simbolista se cimenta esencialmente en una actitud de rechazo. En el último tercio del siglo XIX, cierto número de artistas pondrán en tela de juicio los modos de expresión vigentes, incluso el *material tradicional* propio de su arte. En lo que atañe a la música, naturalmente, lo que pondrán en tela de juicio los compositores de vanguardia será el siste-

ma tonal. Con todo, la actitud de rechazo no siempre produce efectos idénticos: las mismas declaraciones de principios pueden cubrir teorías y prácticas dispares. Mallarmé y Debussy forman parte de una corriente de pensamiento propia de ciertos sectores de la *intelligentsia* francesa, pero tanto uno como el otro ocuparán en el seno de esa corriente un lugar singular. En cuanto a la puesta en tela de juicio de las propiedades del sistema tonal, que revela un malestar general de la vanguardia artística ante *el desgaste* de los modos habituales de expresión, se traducirá de modo completamente distinto en el compositor francés Claude Debussy y en los compositores de la Escuela de Viena. Por cierto, se observará que Debussy, en Francia, va de navegante solitario...

## Claude Debussy o el navegante solitario

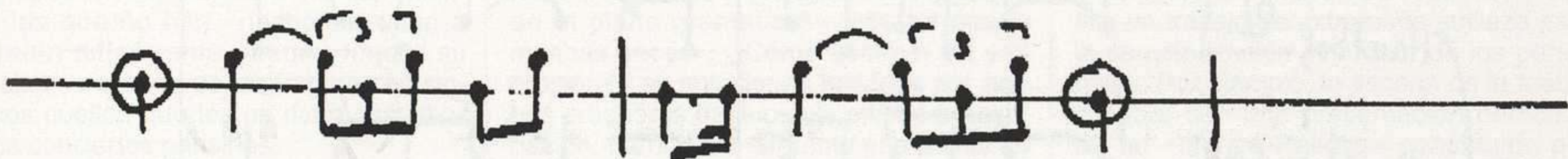
Parece esclarecedor detenerse unos instantes en la configuración del mundo musical en el momento en que Debussy empieza a escribir sus primeras obras. Algunos paralelismos son significativos, incluso divertidos. En 1890 compone Debussy sus melodías sobre cinco poemas de Baudelaire. (Por otro lado, de ese mismo año data su primer encuentro con Mallarmé). 8 años antes, Wagner había producido su última obra, *Parsifal*, antes de apagarse en 1893 en Venecia. Dos años después de la composición de las melodías de Debussy sobre poemas de Baudelaire, en 1892, se estrena *Pagliacci*, de Leoncavallo, drama lírico muy «inspirado» en el estilo melodramático del más puro bel canto; el mismo año, el *Werther* de Massenet recibe una acogida triunfal entre la burguesía parisina.

En 1893, fecha de composición del cuarteto de cuerda de Debussy, se oye una de las últimas obras de Verdi, *Falstaff*, así como la *Sinfonía patética* de Tchaikovski. También en 1893 se publica el texto de la obra de Maeterlinck *Pelléas et Mélisande*.

\* Vicepresidenta del Dpto. de Musicología de la Universidad de París VIII.



## EJEMPLO 1



En 1894 se estrena en los conciertos Colonne el Preludio a *L'après-midi d'un faune*, obra sinfónica de Debussy inspirada en un poema de Mallarmé; el mismo año, la *Thaïs* de Massenet es recibida por los espectadores de la sala Favart con el mismo entusiasmo con que lo habían sido *Manon* y *Werther*, del mismo autor. En 1899, Debussy termina sus tres *Nocturnos* y Schönberg *La noche transfigurada*, obra de inspiración aún muy wagneriana.

Pero el periodo que me parece más fértil en diversidad es el que rodea a los años 1900. *Pelléas y Mélisande* se estrena en 1902 —si bien la composición de la obra ya estaba concluida hacía varios años; en 1900 se había aplaudido en París la *Louise* de Charpentier, drama verista, naturalista, así como la *Tosca* de Puccini. Un año después del estreno de *Pelléas*, en 1903, Schönberg concluye una obra sinfónica que lleva el mismo título; y en 1904 cosecha un gran triunfo *Madame Butterfly*, de Puccini.

Por otra parte, en esta bisagra del siglo XX, se cierne sobre los espíritus europeos la inmensa sombra de Wagner. Debussy sucumbe por un momento a la seducción de *Tristán e Isolda*, pero, como si se despertase de un hechizo, comenta después con áspera ironía las componentes de esta música monumental, en particular el sistema del *Leitmotiv* que señala la presencia de los personajes «como si presentasen su tarjeta de visita». En Francia, en la *intelligentsia* parisina, la música de Wagner desata las pasiones. Pero, al mismo tiempo, el bel canto italiano y la melodía francesa un poco almibarada de Massenet, Gounod y Saint-Saëns se reparten en París el entusiasmo de las masas burguesas. Debussy lo rechazará todo. Esas obras, ninguna de las cuales, ni siquiera las más «modernas», ha roto con el sistema tonal, le inspiran una especie de asco.

En 1893, escribe al compositor Ernest Chausson, a propósito de Henri de Régnier, poeta:

«Cuando me hablaba (H de R) de la degradación de la lengua francesa, debida al desgaste de ciertas palabras, yo me decía que eso se aplicaba también a ciertos acordes que se habían vulgarizado del mismo modo».

Esta observación es de interés capital para nosotros. En efecto, revela el estado de ánimo del compositor a propósito del material de base del sistema tonal, el acorde y sus diferentes funciones «gramaticales» en el interior de ese sistema. Y, al igual que Mallarmé frente al «desgaste» de la palabra cotidiana, Debussy encontrará soluciones para utilizar el acorde como *sonoridad*, fuera de su contexto tradicional de elemento funcional. (En Debussy la séptima de dominante, en particular, dejará de tener el papel determinante de acorde de tensión colocado sobre el quinto grado, acorde sometido a la obligación de resolverse. Utilizará este acorde por su «color» sonoro, liberándolo radicalmente de la obligación de resolución). Otro inconveniente es el desgaste de la escala. La escala diatónica se presenta por otro lado como indisociable de las leyes del sistema tonal, es decir de las leyes «lingüísticas» propias del sistema. Entre las soluciones que se propone el compositor, la más evidente es multiplicar en el interior de una misma obra, o incluso superpuestas en la partitura, diferentes escalas: pentatónica, de tonos enteros, cromática (ocasionalmente), modal. En este último caso, la imaginación de Debussy es muy rica: algunos de estos modos presentan restos de una tradición históricamente antigua, la tradición medievalista, otros de una tradición «geográfica» precisa (por ejemplo las escalas hispánicas); por fin, otros los crea el propio compositor. El «choque» perceptivo creado por la fricción entre estas diferentes escalas provoca un sentimiento de profundidad de campo; el uso de una u otra de dichas escalas en el interior de una misma obra va ligado a tal o tal otro clima, elección de orden simbólico. (En *Pelléas*, el modo de RE simboliza el bosque, y la escala por tonos, sin tensiones, revela la imposibilidad en la que se encuentra el motivo de Golaud de escaparse de su lugar de anclaje, etc.) Y como se pasa rápidamente de una de dichas escalas a otra, la impresión de cosquilleo que resulta impide focalizar a ninguna de ellas como elemento predominante para una estructura de tipo gramatical (en la escena 1,1 examinaremos los compases 24 a 38).

Una de las resultantes de esta extrema diversidad de las escalas es la imposibilidad de hacer funcionar en ellas las técnicas del *desarrollo* clásico, desarrollo por el que Debussy experimenta auténtica aversión (lo dice y lo escribe sin ambigüedad en varias ocasiones).

Debussy nace en 1862. Así pues, tiene veinte años cuando se estrena en Bayreuth la última obra de Wagner, *Parsifal*, un año antes de que Wagner se apague en Venecia, en 1883. Precisamente ese año, encontrándose en Viena, oye Debussy por primera vez *Tristán*. Imposible no quedar profundamente impresionado por esta obra, máxime cuando por los mismos años en París se están representando *Sansón y Dalila* de Saint-Saëns y *Herodías* de Massenet... Repetirá la experiencia en 1888: escuchará *Parsifal* y *Los maestros cantores*, y en el 89 asistirá por segunda vez a una representación de *Tristán*. Es extraño que sea en ese momento cuando empieza el desencanto; Debussy se arranca de esa obra, se extirpa de Wagner como si, en tanto en cuanto compositor, emprendiese la tarea de venir al mundo... En 1901, en la *Revue Blanche*, expresa Debussy cierto número de críticas opuestas al arte wagneriano: «La música tiene un ritmo cuyo desarrollo dirige una fuerza secreta; los movimientos del alma tienen otro, más instintivamente general y sometido a múltiples acontecimientos. De la yuxtaposición de esos dos ritmos nace un conflicto perpetuo. No se realizan al mismo tiempo: o bien la música se queda sin aliento corriendo detrás de un personaje, o bien el personaje se sienta en una nota para permitir que la música le alcance. Hay encuentros milagrosos de esas dos fuerzas (...) pero se debe a una casualidad (...) La aplicación de la forma sinfónica a una acción dramática podría llegar a matar la música dramática en lugar de servirla...»

Y, a propósito del tratamiento wagneriano de las voces: «Tiene un modo de declamar que no es ni el recitativo ni el aria lírica. Añade la palabra a una sinfonía continua, mientras subordina esa sinfonía a la palabra. Pero no lo suficiente, sin embargo. Sus obras sólo realizan en parte los principios, que él declaró, de esa ne-



## EJEMPLO 2

Handwritten musical score for woodwinds in Example 2. The score is divided into two measures. The instruments are: Hautbois Ré, Hautbois Fa, Cor Anglais Ré, Clarinette Do, and Clarinette Lab. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings.

cesaria subordinación. Le falta atrevimiento para aplicarlos. Tiene demasiada precisión y minuciosidad; no deja sitio para ningún sobreentendido...» En el *Gil Blas*, en 1903, Debussy califica ásperamente la música wagneriana de «heroica fanfarronada» y de «histeria grandilocuente». Y, también en 1903, Debussy declara con dureza: «Wagner nunca ha servido a la música. Ni siquiera ha servido a Alemania. (...) Y cuando Wagner, en un movimiento de loco orgullo, exclamaba: Y ahora tenéis un arte, igualmente hubiera podido decir: Y ahora os dejo la Nada, vosotros veréis cómo salís de ahí...» En realidad, Debussy intenta destruir esa fortaleza demasiado inmensa, la obra wagneriana, que le parece que arroja una pesada sombra sobre todo el pensamiento francés de vanguardia. Le parece que la única salvación posible para una escritura musical francesa nueva, cuyas sutiles armonías tanteó él personalmente en *Pelléas*, es que la *intelligentsia* francesa acepte romper con una música monumental que, por lo que piensa Debussy, no está hecha para ella. La sombra wagneriana es para Debussy una coraza de plomo que Francia tendrá que reventar. Esta preocupación explica que los términos violentos empleados por Debussy vayan, evidentemente, más allá que su pensamiento. La crítica virulenta en cierto modo es didáctica.

*Tannhäuser* en París, y después de que un piquete impidiera en 1886 la representación de *Lohengrin* prevista en la Opera Cómica, Vincent d'Indy intenta otra vez, en 1887, que se represente esa misma obra en el Eden Théâtre, pero el escándalo que organizaron los nacionalistas franceses fue tal en aquella ocasión que se

suspendieron los demás espectáculos. Desde entonces, en Francia no se dan más que fragmentos sinfónicos de las óperas de Wagner. Los fervientes de vanguardia hacen, con todo, el viaje iniciático a Bayreuth y reseñan en la prensa sus impresiones entusiastas. Si bien estos «reportajes» inflaman a los wagnerianos

## EJEMPLO 3

Handwritten musical score for Example 3. It shows two staves: Cor Anglais et violon and 2 Basses. The top staff is labeled "II, 1. Scène de la fontaine" and "motif de Goloand réduit à une seule ligne". The bottom staff is labeled "IV, 4. Scène d'amour et de mort (Asiti)" and "fragment (menaçant) du motif de Goloand (mes 233)". The bottom staff includes the text "(Il est derrière un arbre)".

Handwritten musical score for Example 3, continuing from the previous block. It shows a single staff for Timbale (Tres moderé) with the text "I, 1. Scène de la forêt" and "motif de Goloand dépouillé de ses notes, le reste que le rythme." The staff includes measures 24, 25, and 26.



franceses, de hecho éstos se apasionan sobre todo por los libretos redactados por el compositor; en efecto, si no son músicos, los que no han «hecho» el viaje a Bayreuth difícilmente pueden fundar su entusiasmo a partir de los fragmentos sinfónicos sueltos que les es dado escuchar en los conciertos parisinos.

Stéphane Mallarmé, cuyas veladas frecuente con asiduidad Debussy, los martes, en la calle de Roma, experimenta por la música un sentimiento ambiguo. Se podría decir que, en tanto que poeta fascinado por la sonoridad de las palabras —cuyo desgaste semántico, por otro lado, deplora amargamente—, la música representa para él la abstracción sonora con la que sueña. En efecto, nada en la música se halla sometido al sentido cotidiano, y así escapa radicalmente de la banalidad, incluso de la trivialidad de la que se resiente el lenguaje y de la que está preso el poeta. No se puede decir que Mallarmé «ame la música», en el sentido de que le apasionasen ciertas obras musicales; lo que le fascina es la propiedad que ésta posee de estar dotada de cualidades evocadoras que escapan del desgaste del sentido. La música, al contrario que el lenguaje, posee en efecto ese poder inestimable de sugerir, sin obligación de «decir». El poeta ya no puede utilizar libremente, sólo por su calidad sonora, las palabras que sirven para expresar lo cotidiano, que llaman de modo inmediato a una imagen «útil» de nuestro mundo. Mientras que el músico tiene el privilegio envidiable de crear un universo de sensaciones por la sola virtud de la composición de los sonidos, Mallarmé se siente esclavo del sentido de esas palabras que está condenado a emplear. Y es sabido, porque lo dijo muchas veces, cuánto padeció por esa servidumbre. «Hay que recuperar de la música el propio bien», escribió. Y, si bien es cierto que Mallarmé permitió que sus amigos lo arrastraran al concierto, parece ser que nunca fue un melómano avisado. Tan sólo intentó penetrar el misterio de ese poder del que sentía celos: y el interés que manifestó por Wagner probablemente no sea una emoción situada en el orden de lo sensible, sino que tal vez se parezca a la fascinación del alquimista que busca con aspreza en el fondo de sus retortas la composición secreta del oro.

Así, volvemos al elemento crucial del problema planteado: no es la música lo que constituye el punto de encuentro entre Debussy y Mallarmé. La auténtica confluencia entre esas dos mentes es una actitud estética común relativa al «material» de expresión. Dicho material es propio de cada uno: para el poeta, las palabras; pa-

ra el compositor, los agregados sonoros. Igual para uno que para el otro, dicho material —tanto en el plano semántico como en el plano gramatical— «se ha usado muchas veces». ¿Cómo escapar de esa erosión? Las soluciones halladas por ambos creadores traslucen la misma preocupación, pero al ser diferente el material no se puede ir más allá de la analogía. (Lo que equivale a decir que tan sólo se puede buscar un eventual parentesco, *real*, entre el poeta simbolista y el compositor sometiendo paralelamente a examen poemas y partituras *en su respectiva especificidad*, y no cruzando los dos lenguajes, es decir, examinando sólo las obras de Debussy inspiradas por poemas de Mallarmé...). Precisemos que trabajar sobre la analogía no significa abandonarse a aproximaciones superficiales; antes al contrario, es preciso someter a examen a cada uno de los dos materiales de manera rigurosa, de tal modo que la consulta paralela revele lo esencial de ese eventual parentesco. Dicho de otro modo, hay que analizar paralelamente, por ejemplo la utilización de la palabra en el verso poético, en Mallarmé, y la del acorde «tradicional» en Debussy, y después la relación que el poeta mantiene con *la sintaxis* y la que Debussy mantiene con el sistema musical vigente en Europa, esto es con *el sistema tonal*. De igual modo, cabe comparar lo que representan respectivamente el verso para el poeta y el motivo para el compositor. En particular, el trabajo que hace el poeta sobre «la asonancia» (cf. el soneto X) y aquél que realiza el compositor sobre la constitución de un elemento «temático» mediante *duplicación* de uno o dos intervalos. Cabe preguntarse, en lo que atañe al poeta, sobre la multiplicación de sentidos de la que se puede revestir un mismo término mediante la iluminación semántica y sonora de las palabras contiguas en un verso, y, en lo tocante al músico, sobre la diversidad de los «aspectos sonoros» de que se puede revestir un mismo motivo mediante las múltiples presentaciones de los intervalos-matriz. (Por ejemplo, en *Pelléas* se pueden seguir con facilidad las transformaciones del «motivo-Mélisande» a lo largo de las diferentes escenas, observando al mismo tiempo que conserva su carácter original de sinuosidad y, por consiguiente, se mantiene perfectamente reconocible a la percepción a través de dichas transformaciones. Cabe examinar, a partir de la primera aparición del motivo en el Preludio, sus transformaciones en la escena I,1, en la escena II,1 y en la escena III,1.

Se puede observar asimismo que una concepción temática eminentemente *ma-*

*leable* a partir de *la neutralidad de los elementos constitutivos* permite la interpenetración de los diferentes motivos, y con ella un trabajo de extremada sutileza para la caracterización simbólica de los personajes. Por ejemplo, la escena de la fuente se abre con una presentación particular de un «motivo-Pelléas» constituido por sus cuartas originales a las que se añaden las sinuosas terceras de Mélisande: hasta el punto de que el personaje de «Pelléas» adquiere aquí un carácter fantomático, como si no fuera más que una emanación de la mente de Mélisande, una especie de sueño en vigilia. En cualquier caso queda significado que en ese instante Pelléas tan sólo existe a través de Mélisande. (Observemos a propósito de esto que, si bien Pelléas con mucha frecuencia toma prestadas las terceras de Mélisande, ella jamás se apropia durante la obra de las cuartas de Pelléas).

En cuanto a los intervalos de segunda, tercios, repetitivos e inmóviles, que constituyen el motivo que simboliza a Golaud, se ven afectados asimismo por un ritmo que traduce miméticamente la imposibilidad de evolucionar. (Ejemplo 1).

Así pues, en el plano del dispositivo rítmico —al final lo bloquea la misma duración que al principio—, así como en el de las notas constitutivas —dos notas vecinas que vuelven sin cesar sobre sí mismas— el motivo *está cerrado*. Dicho de otro modo, esta figura está concebida *de tal modo que no puede evolucionar*, ni en el espacio ni en el tiempo.

¿Cuáles son las transformaciones que pueden afectar, entonces, a este motivo particular?

Son principalmente de tres clases:

1) acumulación vertical por superposición de la misma figura de notas (o de su reflejo invertido), es decir, constitución de un espesor. (Se trata de la presentación inicial, compases 5 y 6 del Preludio). (Ejemplo 2).

2) a la inversa, supresión de elementos de ese espesor (que puede reducirse a una sola línea melódica).

3) supresión de *todas las alturas* (es decir, de todas las notas), para no conservar sino el «fondo sonoro» rítmico. (En este caso, el motivo Golaud se confía a un instrumento de percusión). El efecto producido para la percepción es entonces una especie de latido cardíaco, oído sordamente y que produce una impresión de malestar impreciso. (Como es sabido, Golaud se disimulará con frecuencia en la sombra de la noche, en particular durante la escena de la torre —III,1— y en la escena de amor y muerte —IV,4). Evidente-



mente estas diferentes transformaciones del motivo, por lo mismo que conservan el carácter terrestre y cerril del personaje, permiten siempre su identificación. (Ejemplo 3).

Estas diferentes modalidades de escritura implican por parte del compositor una concepción espacial de la composición musical.

## La concepción musical de Debussy: una escritura espacial.

Al igual que Mallarmé, fascinado por el espacio de la página, en el que dispone geoméricamente versos, Debussy considera el silencio previo a la obra, ese «vacío de cualquier sonido», como la página en blanco del poeta. ¿Por qué decir que la escritura musical de Debussy es fundamentalmente una escritura espacial y no ya, como todas las escrituras occidentales desde la Edad Media, un dispositivo que «se parece» al lenguaje? Porque renuncia al principio, esencial hasta entonces, de la diferencia entre las componentes de la misma naturaleza. En efecto, todas las obras occidentales se cimentan en el principio «expresivo» de la diferencia. Incluso los compositores de la segunda Escuela de Viena —Schönberg, Berg—, que rechazan los acordes de la tonalidad, y por consiguiente la jerarquía de sus respectivas relaciones, conservan lo que podríamos llamar «la impronta de la gramática tonal». Es decir su forma «frástica»: tensión progresiva, clímax, resolución de la tensión. Ahora bien, dicha forma resultaba

1) de la diferencia de los intervalos que componían los acordes y del sistema jerárquico de su encadenamiento.

2) de las diferencias de dimensión y de naturaleza existentes entre los intervalos que componían la línea melódica.

Precisemos:

1) El sistema de encadenamiento de agregaciones verticales impuesto por una jerarquía establecida entre los diferentes grados de la escala, sistema que implicaba que antes del final de la frase hubiera un conjunto tensional de acordes. El acorde central de ese conjunto —séptima dominante—, que comprende una quinta disminuida vertical, intervalo más estrecho que aquéllos, estables, de la resonancia, está colocado en un grado (el quinto) llamado la Dominante, a su vez en fuerte relación de resonancia con la nota fundamental de la escala (primer grado), llama-

da la Tónica. El conjunto en cuestión, que tiene una función dominante de «verbo» en la frase, debe resolverse obligatoriamente sobre la tónica, que de este modo realiza función a la vez de nota generadora y de «sujeto», en el sentido tanto gramatical como jerárquico del término. A partir de ahí, se comprende que la forma creada de tal modo se parezca a un acento circunflejo. Dicho de otro modo, a un dibujo de arco. Con el punto más intenso situado generalmente más o menos a los dos tercios de la frase, proporción no obstante relativa, puesto que va ligada a la mayor o menor proliferación de acordes decidida por el compositor en la primera parte de dicha frase. (Dicho de otro modo, la proporción depende del número de adverbios y de adjetivos añadidos a la estructura mínima, es decir, del número de acordes secundarios insertos entre la Tónica inicial y la fórmula tensional).

Debussy rechaza la idea de jerarquía sin renunciar por ello al acorde tal y como existía en el sistema tonal, actitud que le

diferencia profundamente de los compositores vieneses de vanguardia. El músico francés conserva el acorde en sus componentes exactos, incluidos los intervalos disminuidos, pero le niega un papel particular en el seno de una escala particular. Dicho de otro modo, le devuelve su libertad en el seno del espacio sonoro. A ese precio, puede escucharlo como simple sonoridad y después servirse de él como «modelo» de reproducción, construyendo así una especie de «placa» de acordes, todos idénticos, que se despliega en el espacio (formando un dibujo particular). (Ejemplo 4).

2) En el sistema tonal, la expresividad de una frase reposa en la diferencia existente entre los intervalos melódicos utilizados por el compositor. Por regla general, cuanto más importante es el número de intervalos disminuidos y aumentados, relativamente a los intervalos que «suenan afinados» en la escala (estos últimos son llamados Mayores, menores o justos, y esto por oposición a los intervalos dismi-

### EJEMPLO 4

Exemples 4  
III, 1 Scène de la tour  
exemple de "plaque" d'accords  
in mobile.

mes 114 115

Cordes

accord modèle

exemple de "plaque" d'accords en descendant descendant

86 97 98

Cordes

accord modèle de septième dominante (tense)



nuidos y aumentados que exigen una resolución - sobre un intervalo aún más estrecho para los intervalos disminuidos, aún más amplio para los intervalos aumentados), más dolorosa y deprimida resuena la frase. Se recordará el tema de Marie en *Wozzeck*, la obra de Berg: LAb-FA-MI; FA-MI-Reb-DO. Este motivo «mima» literalmente la frase tonal dolorosa, crispada en descenso, si bien desprovista del apoyo de los acordes habituales de la tonalidad. Este ejemplo permite comprender que, en efecto, los compositores de la Escuela de Viena —Schönberg y Berg en particular— conservan las *improntas expresivas* de la tonalidad, —intervalos de tensión, y luego de distensión, mientras construyen un nuevo sistema que rechaza la jerarquía de los grados y el material/acordes sobre el que se fundaba.

A la inversa, los intervalos que constituyen los motivos de Debussy aparecen en un número máximo de dos, por ejemplo una segunda y una tercera. Y siempre son Mayores, menores o justos. Prácticamente

nunca aumentados o disminuidos, lo que tiene como consecuencia: 1) suprimir toda tensión y toda expresividad, tradicionalmente ligada a esa tensión; 2) volver neutro el material empleado, ya que no hace sino reproducir su propia identidad; 3) focalizar consecuentemente la atención perceptiva sobre una única dimensión, la del *modo de desplazamiento* en el espacio de ese intervalo —o de esos dos intervalos— desprovistos de tensión.

Se comprende a partir de ahí que el carácter simbólico de un motivo ligado a un personaje dependa precisamente de ese modo de desplazamiento. Así es como Mélisande —cuyo motivo está compuesto únicamente por segundas y terceras— se define mediante un trayecto ondulante, en forma de arabesco, reconocible incluso cuando su «dirección» se modifica, cuando se fragmenta, cuando las segundas y las terceras se disponen de modo diferente, etc... y Golaud, perfectamente delimitado por un motivo cerrado en sí mismo, en su duración y en el espa-

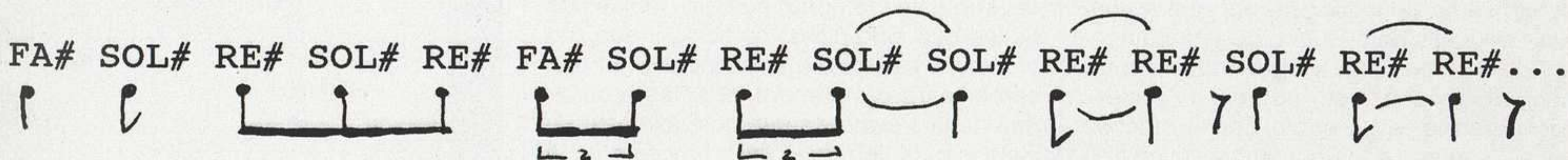
cio, se señala a lo largo de toda la obra, en el espesor de la partitura, como una sorda palpación perfectamente reconocible incluso si se han borrado las alturas y no queda de él más que un latido irregular, como oprimido.

En cuanto al motivo que simboliza a Pelléas, ¿qué trayecto describe en el espacio? Al estar construido sobre el intervalo de cuarta (que sin embargo comienza también por una segunda): MI FA# DO# FA# DO#, parece también cerrado sobre sí mismo. Con todo, este motivo parece no estar «acabado»; en efecto, su primera aparición (I,3) delante del castillo, p. 49 de la partitura, en los altos

(DO# RE# LA# RE# LA# ...)

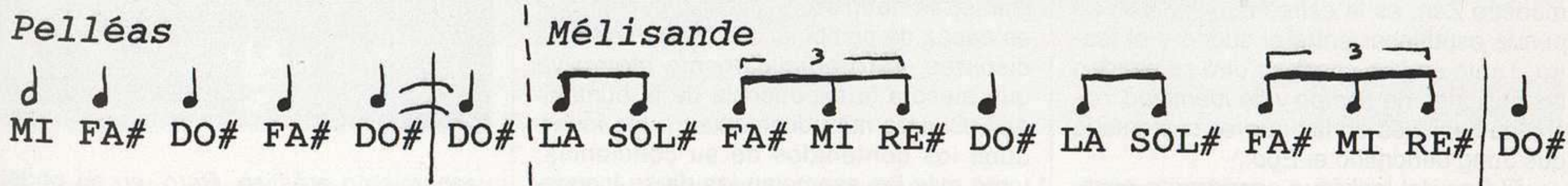
parece una forma abierta a cualquier evolución. Un poco más tarde, en la misma escena (p. 52, en el punto 40, flauta sola) esta corta figura no puede sino repetirse como una especie de vacilación indecisa. (Ejemplo 5).

## EJEMPLO 5



Y, como ya hemos dicho más arriba, es al principio de la escena de la fuente (II,1) donde la figura de Pelléas encuentra una realización, a través de la unión con el motivo de Mélisande (en las flautas, p. 70). (Ejemplo 6).

## EJEMPLO 6



siendo la segunda parte, la de Mélisande, de ritmo fluido, en corcheas binarias y ternarias, comparativamente a la primera, realizada en blancas y negras. La impresión que da es que el ser-Pelléas, que inicialmente se mueve despacio, con esfuerzo, como una silueta congelada, se deshíela de repente y empieza a correr como una fuente viva.