

LA CATEDRAL SUMERGIDA DE DEBUSSY: UNA VISIÓN INNOVADORA

Ramonet Rodríguez

*Guitarrista,
Profesor de la Escuela de Artes Musicales, UCR.
ramonet@racs.co.cr*

RECIBIDO: 01-12-09 • APROBADO 22-03-10

RESUMEN

La obra del compositor francés Claude Debussy representa toda una revolución desde el punto de vista compositivo y conceptual; de ella emerge una nueva visión de la música que rompe con su pasado, en busca de sonoridades y de sensaciones novedosas. Su preludio para piano titulado *La catedral sumergida* me permite explorar esa nueva visión musical y del mundo y relacionarlo con los significados que determinados elementos, sonoros, rítmicos o armónicos, pueden adquirir.

Palabras claves: Debussy • impresionismo • La catedral sumergida • música.

ABSTRACT

The work of the French composer Claude Debussy represents a whole revolution in composition and concept, from here emerges a new vision of music that breaks away from its past in a search for new sonorities and sensations. His prelude for piano "The Submerged Cathedral" lets me explore this new vision of music and of the world and establish its relationship with the meanings that certain sonorous, rhythmic or harmonic elements can acquire.

Keywords: Debussy • impressionism • The Submerged Cathedral • music.

En la clara luz de la mañana, así dice la leyenda, se puede ver surgir de las olas la Catedral de Ys. Las campanas doblan; los sacerdotes entonan las plegarias y, lentamente, la catedral vuelve a las profundidades del mar (Cross; Ewen, 1963: p. 225).

El sibilino sumergir de la catedral en el mar, como castigo al pecado en que vivían los pobladores de la ciudad mitológica de Ys, en la región de Bretaña (Francia), es el tema que Claude Debussy¹ utiliza para delinear su Preludio N.º 10 para piano

de la primera serie de preludios compuestos entre 1910 y 1913.

No poseen una forma definida y algunas secciones parecen improvisadas. Son obras de notable sensibilidad y color con estilización de escenas bucólicas y simbolistas, en donde la atmósfera o la idea de la anécdota es el refugio para su construcción musical.

Frases amorfas que evitan cadencias estereotipadas, rubatos y ligaduras que suavizan el recalcitrante pulso métrico, repeticiones variadas con

cambios de intervalo, ritmo y registro. Disonancias sin resolución, tríadas con segundas, cuartas, sextas y séptimas agregadas. Acordes, consonancias y disonancias en movimientos paralelos, modalidad, escalas de tonos enteros, evasión de sensibles e indireccionalidad melódica, son algunas de las características sonoras que acusan los preludios de Debussy y lo colocan como deidad en el impresionismo musical.

Este término de impresionismo procede del campo de la pintura, y su origen se remonta, según algunos, a Claude Monet, quien dio a conocer un cuadro titulado *Impresión*, exhibido en la Exposición de París de 1874 junto a obras de Cézanne, Degas y Renoir y, según otros, a un catálogo de cuadros de Eduard Manet, el cual explicaba que la intención del pintor era dar su "impresión". Este estilo de pintura buscaba dejar, en un segundo término, lo temático y llamar la atención hacia elementos novedosos de luz, color y atmósfera.

Para Adolfo Salazar (1985: p. 387):

"todo él está sugestionado por la fusión de la disonancia y del color instrumental, en sensaciones nuevas, impresiones inéditas, efectos nunca experimentados en el área de la música, de una belleza fluida, sutil, delicada hasta un punto extremado, en la que siempre palpita el eco de los poetas coetáneos o el reflejo de los pintores que dieron a los músicos el vocablo que los distingue".

Los simbolistas Stéphane Mallarmé, Baudelaire, Verlaine y los pintores Manet y Renoir mantenían una relación de amistad con Debussy, con quienes discutía sobre la estética de los nuevos movimientos artísticos de finales del siglo XIX. Él intentaba, en su música, capturar la impresión y la imagen de las cosas para desarrollarlas con su propio estilo. Como señala Hugo Leichtentritt (1978: p. 331) "*Su fórmula es la transformación de las impresiones visuales, o aún de las impresiones olfativas, con la asistencia de ritmos primitivos y sonidos naturales en notas musicales*".

El propio Debussy se consideraba más un compositor simbolista que impresionista. Con sus amigos literatos recurría a un universo sobrenatural, enigmático y fantástico para esculpir su obra. No les

interesaba lo lógico, lo incuestionable o lo sensato; por el contrario, desarrollaban su trabajo con absoluta renuncia al naturalismo racionalista².

La música posee gran riqueza simbólica (figuras, *leitmotiv*) y puede convertir en sonidos lo ambiental y lo emocional, tomando elementos extramusicales que elabora y transforma en expresión. Algunos estudiosos han señalado a Debussy como un impresionista-simbolista o, inclusive, como un puntillista. Al respecto nos dice Adolfo Salazar (1994: p. 219):

"De "puntillismo" armónico se ha calificado la armonía impresionista de Debussy, en la cual los matices sonoros obraban directamente sobre el oído, como los tonos disgregados sobre la retina, sin fundirse unos con otros, sino que será el oído o la retina quienes fundirían esos datos sonoros o cromáticos en el fondo del sentido acústico o plástico, de la inteligencia musical o pictórica, que pone de su parte lo que el músico o el pintor han creído oportuno suprimir en su texto, a fin de dar a éste más ligereza, más *piéd dans l' air*, como la frase en el poeta simbolista, en la cual cabe eliminar los habituales enlaces gramaticales, cuyos regímenes pueden ser tildados de redundantes para el buen entendedor a quien le basta media palabra".

Debussy parte de la música francesa de su tiempo, influido por Chopin y Wagner, pero luego se desliga de la ideología conceptual de la obra romántica alemana y busca una nueva espontaneidad en la expresión, y encuentra su inspiración en la música de Mussorgsky, en los sonidos de la orquesta Gamelán³ del lejano oriente y en el círculo de sus amigos, en el que destaca Eric Satie.

Las características sonoras de Debussy lo alejan del uso tradicional de la tonalidad como vehículo de su expresión.

¿Por qué la armonía tonal, como medio de expresión musical, fue considerada durante tantos siglos como regidora del universo sonoro?

Un hecho relevante es que la armonía tonal era considerada un acontecimiento natural que tiene su base en el fenómeno acústico de los armónicos. El acorde mayor se encuentra en los seis primeros armónicos naturales, producidos por una cuerda o un tubo, de allí que se considerara

un producto de la naturaleza (Turina, 1946: p. 28). Esta concepción de armonía tonal como hecho natural la colocó en un reinado extenso y fructífero, subordinando al ritmo, a la melodía y a la polifonía⁴. Para Schumann, la música es como el ajedrez; la reina “melodía” tiene gran poder, pero la decisión del juego depende siempre del rey “armonía” (Zamacoiz, 1975: p. 52).

Para Hanslick⁵ la melodía, inagotable e inagotada, domina, sobre todo, como forma básica de la belleza musical, pero la armonía gana dominio al ofrecer siempre nuevos recursos con sus infinitas posibilidades. A ambas las anima el ritmo, arteria de la vida musical, y les proporciona encanto el colorido de múltiples timbres (Zamacoiz, 1975: p.52). La superioridad de la armonía sobre otros elementos musicales le proporcionó la capacidad de producir una concreta expresión estética. Era considerada un vehículo fundamental de construcción aunque, por sí misma, no era el único medio de expresividad. Si se desarrollaba vinculada de forma muy unida a la melodía, al ritmo y a la polifonía, de tal forma que parecieran un solo elemento, el resultado sería de una gran riqueza expresiva.

La melodía, el ritmo y la polifonía han tenido su época de exaltación; sin embargo, cuando llegó la armonía, no hizo desaparecer la polifonía, por el contrario, la utilización de ambos elementos, hizo que la música ganara un extraordinario poder expresivo. Esta concepción de la armonía es la que ha predominado y ha presidido el desenvolvimiento de la música en todos sus géneros, desde la época del barroco hasta finales del siglo antepasado. Para uno de los más grandes teóricos del siglo XX, Heinrich Schenker (1868–1935), especialista en música tonal, la música no tenía suficiente sentido si no estaba regida por una estructura tonal que determinara la jerarquía de los sonidos, de allí que para él era válida únicamente la música desde Bach a Brahms (Neumeyer, y Tepping 1992: p. 1).

Es interesante analizar cómo en la literatura romántica y moderna al autor se le consideraba

la fuente generadora y válida de toda su creación, quien alimentaba y abastecía su obra, en donde toda explicación de esta se buscaba en él. Sin embargo, con el surgimiento, en la literatura, del movimiento posestructuralista de los años sesenta, se logró liberar al lector de la autoridad que representaba el autor. La función del lector ahora es distinta, es ágil, activa y crítica. De manera similar al impresionismo musical, logra romper con postulados y estructuras del pasado.

Así como en el texto clásico el escritor era considerado el pasado de su propio libro, la armonía tonal era considerada anterior a la obra; no se podía concebir una pieza que no estuviera dentro de un tono determinado, claro y preestablecido: era mayor o menor; era imposible pensar en atonalidad o politonalidad.

En el texto clásico, el autor era visto como el centro de la literatura, y en la armonía tradicional la tonalidad era vista como el centro de organización de sonidos.

El acorde presupone una estructura en la que no solo todos sus componentes están unidos entre sí por las relaciones internas de intervalos, sino que cada acorde sigue y es seguido por otros de una manera prefijada, porque obedecen en su subordinación al centro tonal que rige el funcionamiento de todos los sonidos.

La armonía, como técnica, se sistematizó por postulados y por elementos perfectamente definidos, entre los cuales importa destacar: tonalidad y modalidad, acordes constituidos tonal y modalmente, coordinación en la marcha sucesiva de estos, diferenciación entre consonancia y disonancia, delimitación de sus funciones y normas resolutorias de determinadas notas reales de acorde y de las extrañas a ellos (Zamacoiz, 1975: p. 56).

El impresionismo fue vital para que variaran significativamente las funciones de los acordes; ahora se podían utilizar por su sonoridad, por la atmósfera que se quería producir, libres de movimiento, no utilizarlos solo porque el acorde tuviera

una función armónica determinada. El pluralismo de estilos del siglo XX comenzó ya a finales del siglo XIX. El simbolismo opone al naturalismo unas profundas dimensiones psicológicas (generación de Freud) que la sensibilidad del impresionismo refleja en su contenido. Freud nos muestra que tras el velo de la palabra, se esconde un discurso inconsciente, que no nos permite ser dueños de nuestro interior, ser dueños de una conciencia con la cual nos relacionamos con el mundo. Somos fáciles presas de la enajenación y la dependencia pero, además, sucumbimos en un mundo en el que hemos seguido el capricho enmarcado por tendencias dominantes cuya fuerza nos inyecta una esclavitud de pensamiento, en donde es muy difícil despertar a la claridad de los acontecimientos; estamos determinados por la sociedad, por sus deseos, sus valores, y establecemos nuestras condiciones de existencia de acuerdo con sus leyes. De allí la importancia del impresionismo en donde la música se hace más libre, variada, no convencional y se produce una gran ruptura con la tradición histórica.

Analicemos musicalmente el preludio N.º 10 de Debussy, para escudriñar su técnica de composición.

Los arcos de la Catedral que asoman casi imperceptibles de la majestuosidad del mar y su imperioso dominio son representados por un sujeto o tema musical constituido por acordes disonantes y paralelos (*organum*) que materializan esas formas geométricas con su sonoridad. A continuación los contrastes, las modulaciones y los distintos planos sonoros se convierten en el proemio a la siguiente sección en donde las agitadas aguas y ágiles torbellinos nos anuncian la catedral que emerge de las frías y profundas aguas y cuyo desbordante oleaje nos lo sugiere Debussy con un pedal móvil disuelto en arpeggios, y desarrollos bitonales, modales y con distintos niveles de sonido. Sólida, palpable, viva, como invitando a comulgar con el creador, la catedral anuncia su llegada, repican las campanas, las plegarias piden por los hombres y los cantos por las almas.

Debussy utiliza segundas mayores superpuestas que sugieren el repicar de campanas y sirven de transición a un pasaje que, abruptamente, cambia de tono, pero que es de suma expresividad y evocan las plegarias de aquellos cuyas suntuosas voces imploran a Dios.

Llegó el momento del recelo, resignados por el castigo a su poca fe; los pobladores temerosos ven con desencanto el retorno de su catedral a las profundidades. Y yace allí, apacible en el fondo del mar, esperando emerger de nuevo y ser alzada por los brazos de la devoción. En esta última sección se presenta la atmósfera modal del inicio con la recapitulación y un pedal móvil, que nos recuerda el retorno de la catedral y el asomo de los arcos con la aparición del tema y la realización de la cadencia final.

Inicio de *La catedral sumergida* de Claude Debussy.

En este análisis trabajan concomitantemente discursos musicales denotados y connotados. El primer nivel de información que nos proporcionan los sonidos es el de características puras de lo escuchado, es decir, descripciones sonoras en un nivel morfológico como, por ejemplo, cambios de tono, intervalos, figuraciones rítmicas, escalas de tonos, ligaduras, intensidades, etc. No obstante, en este nivel denotativo no se están diciendo significados de la música escuchada. Los sonidos no pueden describir directamente objetos, paisajes o sensaciones porque los sonidos solo tienen como referente al sonido mismo.

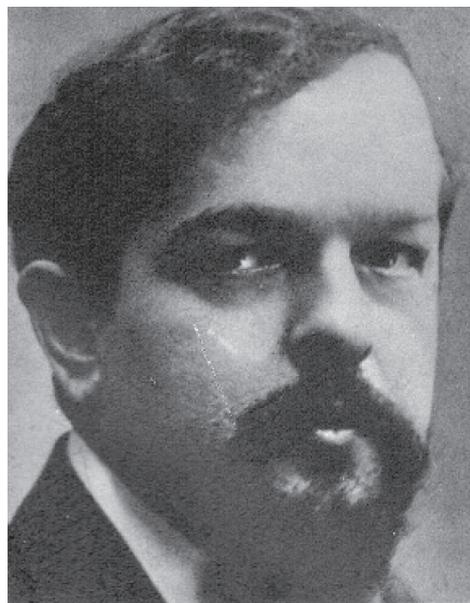
La música, sin embargo, puede despertar, en el oyente, sensaciones, estados emocionales e imágenes que responden a un segundo nivel de información. Como señala Carlos Sagot (1997: p. 29):

“cuando se dan respuestas verbales asociadas con la música y se atribuyen significados a una forma musical escuchada, se pasa al plano de la connotación, es decir, al hablar del significado de la música escuchada no hay un primer plano de denotación o un significado denotado, sino que la pieza musical es connotada inmediatamente”.

Cuando se dice que una tercera mayor es alegre, que un intervalo disonante de cuarta aumentada representa al demonio, o que una secuencia de escalas descendentes son los rayos del sol, el intervalo o la escala no significan nada por sí mismos, no tienen significado primario, sino que tienen solo significados secundarios. Por lo tanto, este segundo nivel de información que nos proporcionan los sonidos es de significados que se adjudican a algo escuchado, y podemos decir, por ejemplo, que la música es triste, alegre, tranquila, sufrida, o que representa el mar, las olas, las campanas, el viento, etc., y es en este campo en donde Debussy puede despertar, connotativamente con su música, regiones muy profundas de nuestro ser, de nuestros sentimientos y de nuestro inconsciente.

No hay legado escrito que su autor refiera al aspecto connotativo de sus 24 preludios o de su obra en general, salvo pocas excepciones; sin embargo, su música posee elementos comunes que el análisis y el estudio musical asocian con determinados significados, por ejemplo: figuras rítmicas que suben y bajan para sugerir las ondulaciones de las olas, un tumulto de ritmo y color para sugerir movimiento, o segundas disonantes que evocan el sonido de campanas. Además, el título de muchas de sus obras es totalmente evocativo, por ejemplo: *El mar, Nubes, Fiesta, Sirenas*; o los preludios: *La niña de los cabellos de lino, Pasos en la nieve* y, por supuesto, *La catedral sumergida*. En sus preludios, el nombre de cada uno está colocado al final de la composición, como si su autor deseara

una implicación programática no impuesta, sino sugerida. Sus preludios se destacan como un punto culminante en la música pianística. Nadie, desde Chopin, había cambiado de tal manera la técnica y el carácter de la escritura del piano; dio prioridad a la búsqueda de sonoridades (pedales y registros) sobre el virtuosismo. Debussy representa una innovación, un cambio, un desapego a reglas preestablecidas y, en su búsqueda por encontrar nuevas sonoridades, retó a sus maestros, a la crítica y a su época. Su música invita al refinamiento del espíritu que nos hace dar un salto cualitativo cuando nos dejamos atrapar por el oleaje de sus sonidos, todos ellos fastuosos y llenos de color. Una sugerencia, una impresión, un reto a la imaginación, un desafío intelectual y una sensación inefable es lo que su música nos provoca. De modo casi romántico explica Debussy que los músicos han sido elegidos para captar toda la magia del día o la noche, la tierra o el cielo. Solo ellos pueden revivir su atmósfera o su permanente latir (Michels, 1997: p. 515).



Claude Debussy

La creación artística de Debussy influyó de manera directa en compositores como Manuel de Falla y Selim Palmaren⁶. Además, fue el máximo exponente de un movimiento cuyas técnicas compartieron otros compositores como Mauricio Ravel, Alexander Scriabin, Ottorino Respighi, Frederick Delius y Cyril Scott; técnicas que revolucionaron toda una época y proporcionaron un mundo de sonidos novedosos que, además, marcaron, en su concepto sedicioso lineamientos por seguir en futuros movimientos musicales.

La novedad, el color y la magia de sus sonidos lo convirtieron en uno de los más grandes pintores de la música. La capacidad de Debussy para captar las impresiones de un lugar, escena o ambiente era tan extraordinaria que no necesitó conocer más que un poco de España para describir los sentimientos que este país le marcó. Fue a través de libros, cuadros, cantos y pequeñas experiencias como escuchar guitarristas de flamenco y un viaje fugaz a San Sebastián, que logró permearse de su esencia y desplegarla en sonidos. Al respecto nos dice Manuel de Falla: *"...todo ello gira en el aire, se aproxima y retrocede, y nuestra imaginación permanece continuamente despierta y fascinada por el poder de una música intensamente expresiva y ricamente variada"* (Cross; Ewen 1963: p. 252).

Claude Debussy, a propósito de su desapego a lo convencional, comentó, en alguna ocasión, que la música era un total de fuerzas esparcidas y que le gustaban más algunas notas de la flauta de un pastor, puras y carentes de sumisión que las notas sometidas en su totalidad a los tratados de música. Es decir, planteaba la necesidad de buscar la educación en la libertad y no en métodos o tratados que limitaran nuestra creación.

Notas

1. Claude Debussy (Laye, 1862–París, 1918), pianista y compositor francés, alma y cerebro del impresionismo musical. Mostró, desde muy joven,

un rechazo a las reglas armónicas establecidas. Compuso música orquestal, música de cámara, música vocal, *ballets*, ópera y una importante producción para piano. La devolución a la música del sentido de la precisión fónica, o sea, la conversión de la pieza instrumental en un consistente objeto sonoro en donde se cobijan los eventuales valores expresivos sin menoscabo de su solidez, permite considerar realmente a Debussy como el iniciador de las tendencias musicales de la actualidad.

2. Reafirma la supremacía de la razón como el medio natural y necesario para tener acceso a todo el conocimiento y la sabiduría que el hombre pueda alcanzar. El trabajo del artista consiste en relatar y explicar lo que sucede en la naturaleza, el arte debe tender a ser una transcripción literal de la realidad y el artista puede conseguirla mediante un estudio analítico del carácter, comportamiento y motivaciones. El naturalismo cree que todos los juicios de bondad y maldad son convencionales y no tienen base real en la naturaleza. Por ello, el arte debe tratar de comprender y no justificar. El comportamiento humano es considerado como el resultado de la acción del ambiente y las circunstancias, y el artista debería pintar estas con todo detalle, sin ninguna falsa idealización del carácter, sin comentarios sobre lo feo y sin recurrir a supuestas fuerzas ocultas.
3. Nombre genérico con el que se designa en Indonesia a las orquestas acompañantes de las danzas de los *wayangs*; estas danzas son piezas teatrales religiosas. La orquesta se compone de una serie de instrumentos de percusión afinados, entre los que suelen figurar gongs de diversos tamaños, metalófonos (especie de xilófonos cuyas láminas son metálicas, y no de madera) y tambores, a los que pueden unirse otros instrumentos (violines, flautas y cítaras). La disonancia de los acordes y de las escalas de la música de gamelán en relación con los sistemas armónicos occidentales ilustra bien la naturaleza irreducible de esta música. La música de gamelán es hoy en Indonesia una institución cultural nacional que continúa cumpliendo sus funciones tradicionales. Al mismo tiempo, se ha integrado plenamente en el panorama audiovisual moderno de Indonesia.

4. Eduard Hanslick (Praga, 1825–Viena, 1904) crítico musical de Austria. Profesor de la universidad de Viena. Partidario de Brahms y enemigo de Wagner y Bruckner, autor del libro *De lo bello en música* con gran repercusión en la estética musical.
5. Pieza a varias voces en estilo imitativo, en donde cada una tiene igual relieve e importancia melódica. En ella, pues, se considera más el aspecto horizontal o lineal que el vertical de los acordes. De aquí la preferencia en el aspecto contrapuntístico. Tal estilo, que brilló intensamente en los siglos XV al XVII, encontró su punto culminante en J. S. Bach.
6. Selim Palmgren (Björneborg, 1878–Helsinki, 1951) compositor y pianista finlandés. Fue director coral en Helsinki y profesor en la Eastman School de Rochester. Influenciado por el impresionismo, compuso cerca de 200 obras para piano, 5 conciertos para piano y orquesta, así como obras corales y óperas.

Bibliografía

- Cross, Milton y David Ewen. (1963). *Los grandes compositores*. Buenos Aires: Editorial Fabril.
- Leichtentritt, Hugo. (1978). *Música, historia e ideas*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Michels, Ulrich. (1997). *Atlas de Música*. Madrid: Editorial Alianza.
- Neumeyer, David y Susan Tepping. (1992). *A Guide to Schenkerian Analysis*. New Jersey: Prentice Hall.
- Runes, Dagoberto. (1981). *Diccionario de Filosofía*. México: Editorial Grijalbo, S. A.
- Sagot, Carlos. (1997). *Música y significados*. Heredia: Editorial UNA.
- Salazar, Adolfo. (1985). *La Música en la sociedad europea*. Madrid: Editorial Alianza.
- _____. (1994). *Conceptos fundamentales en la Historia de la Música*. Madrid: Editorial Alianza.
- Turina, Joaquín. (1946). *Tratado de composición musical*. Madrid: Unión Musical Española.
- Zamacois, Joaquín. (1975). *Temas de estética y de historia de la Música*. Barcelona: Editorial Labor.

