Una nueva respiración musical. Multiplicidad temporal en la música de Debussy *

Muriel Joubert

No es casualidad que Pierre Boulez, refiriéndose a Debussy, y en particular a su *Prélude à l'après-midi d'un faune*, hable de una "nueva respiración musical". Pues en la época en que las otras artes estaban desarrollando un nuevo concepto del tiempo (en el Impresionismo, así como más tarde en el Cubismo) y en que los hermanos Lumière presentaban por primera vez imágenes en movimiento, también Debussy dilata el tiempo musical, abre las puertas a la riqueza temporal extraordinaria del siglo XX. ¿Pero cómo se puede interpretar esta nueva temporalidad? ¿es la música de Debussy discursiva y narrativa en el sentido del siglo anterior? La pregunta nos remite a los conceptos de tiempo continuo y discontinuo, tema de discusión entre algunos filósofos, problema central de la estética de esta música. Las relaciones entre pasado, presente y futuro dentro del discurso musical se hacen a la vez más complejas, y esto ocurre en una época en que Sigmund Freud intentaba desentrañar las complejidades temporales del inconsciente. Y Debussy alcanza, a través de técnicas de composición que quedan por describir, una de las mayores paradojas de un arte que existe solamente en su temporalidad, a saber, la fijación del tiempo en la música. Así es que existe una multiplicidad temporal que se puede explicar a través de elementos del lenguaje de Debussy, y que abre las puertas de la imaginación del oyente al infinito.

I. Dialéctica de la continuidad y la discontinuidad

Una primera aproximación debe situar a Debussy en la cuestión del desarrollo musical. ¿Cuáles, pues, son las características del concepto de tiempo antes vigente y que desapareció en el transcurso del siglo XX? Direccionalidad y continuidad, si se quiere dar crédito a esta explicación de Michel Imberty:

* *Ein Neuer Musikalischer Atem: Zeitliche Vielfalt in der Music Debussys*. Publicado en *Dissonanz* 63 (febrero 2000).

> La crisis del lenguaje contemporáneo ha surgido de las posibilidades ilimitadas de esta nueva combinatoria de momentos y átomos de sonido, de los escombros y restos de tiempo destruido cuyo sentido se ha perdido y cuya unidad es imposible de reconstruir.[1]

I.1 ¿Qué tipo de continuidad musical?

Podría tener un efecto esquematizante y restrictivo aplicar a todas las obras anteriores a Debussy la metáfora del tiempo como una flecha de tiempo con una dirección; pero esta limitada perspectiva sobre una buena parte de piezas barrocas, clásicas y románticas se justifica por el hecho de que sus estéticas respectivas se corresponden, de manera muy variada, con dicha perspectiva. La pluralidad de formas obedece a este principio (fuga, sonata), y el "programa" explícito o imaginario del que están impregnadas muchas obras románticas habla igualmente en favor de su validez. Asimismo la fraseología musical -como por otra parte también la estructura- corresponde a esta continuidad dramática elemental: la "anacrusa" -arsis- lleva desde el grado de tensión más alto al "punto de gravedad", para terminar disolviéndose -tesis-. Los románticos trascendieron este principio mediante la interacción de diferentes parámetros como dinámica, agógica, densidad de sonido o espacio. Está en conexión con su deseo de expresividad, con su voluntad de relacionar un programa explícito o implícito -historia, acontecimiento, pasión- con el discurso musical. El romanticismo tardío, con Wagner y posteriormente con Mahler, por ejemplo, se puede describir acertadamente como una serie de deseos aplazados, como líneas líricas direccionales que se tensan más y más, y que parecen llevar el punto culminante cada vez más lejos. Por cierto que es a Bergson a quien se debe la formulación de este concepto de continuidad ininterrumpido, propio de la duración:

> La verdadera duración, aquélla que es percibida por la conciencia, debería pues ser asociada a lo llamado elevado intensivo, aunque las intensidades mismas podrían ser llamadas elevadas.[2]

La impresión de duración surge, pues, en la conciencia no a través de una acumulación cuantitativa sino cualitativa de sensaciones vividas dentro de un espacio de tiempo determinado. Bergson toma como ejemplo los golpes de martillo que uno sólo cuenta en retrospectiva, no de forma individual: "la sensación producida por cada golpe no está aislada de la siguiente, sino que estas sensaciones se funden una con otra".[3] La formulación de Bachelard, más tarde, fue similar: "la sucesión aparece como un cambio fluido y borroso".[4] El tiempo se representa, pues, como una continuidad que se ensancha o se adapta poco a poco en su curso, de la

1. Michel Imberty, *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, Tomo 2. París. Dunod, colección *Psychisme* (1981); pág. x.
2. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*. París, Quadrige/ P.U.F. (1927); pág. 79.
3. Bergson, *op. cit.*; pág. 95.
4. Bachelard, *La dialectique de la durée*. París, Quadrige/ P.U.F. (1950 y 1989); pág. 23.

misma manera en la que un individuo cambia su comportamiento según lo que ha vivido anteriormente, o en la manera en que una línea musical se desarrolla; según las propias palabras de Bergson,

> si la sensación siguiera siendo idéntica a sí misma, sería infinitamente débil, infinitamente soportable. Pero en verdad cada suplemento de estímulo se compone de los estímulos anteriores, y sólo el conjunto da la impresión de una frase musical que siempre se está cerrando, pero que por la añadidura de cualquier nota nueva se transforma continuamente en su totalidad.[5]

Por consiguiente, según Bergson, la línea melódica está dirigida hacia un punto no definido, si bien sólo es mirado de reojo. Sin embargo, está dirigida hacia dicho punto. "La voluntad es siempre positiva",[6] añadiría Bachelard, y cada modificación "psicológica" añadida refuerza el carácter direccional, une el futuro con el pasado y el presente.

Claude Debussy y su hija en Arcachon (1916)

I.2 Fundamentos de la continuidad direccional en Debussy

Es muy natural que las primeras obras de Debussy todavía estén caracterizadas por el alcance de expresión romántico (las primeras canciones, *L'Enfant prodigue*, *La Damoiselle Élue*). En los *Cinq poèmes* de Baudelaire, Debussy aún experimenta con una expresión muy wagneriana. También en las obras maduras como *Prélude à l'après-midi d'un faune*, los *Noc-*

5. Bergson, *op. cit.*; pág. 79.
6. Bachelard, *op. cit.*; pág. 21.

turnes para orquesta, la *Suite Bergamasque* para piano, o también en determinados pasajes de *Pelléas et Mélisande*, encontramos arrebatos líricos y largas "líneas del deseo", que están marcadas por un uso muy definido de la dinámica o por ciertas combinaciones armónicas. En un momento posterior de su producción, bastan algunas técnicas de composición para que el discurso temporal se vuelva de repente más expresivo y direccional: duplicación de una melodía en octavas (*La terrasse des audiences du clair de lune*), un girar como de baile (*Hommage à Haydn*), movimientos cromáticos (*Il pleure dans mon coeur*, *Danse sacrée*), disonancias en asignaciones claramente tonales (*Cloches à travers feuilles*), un estilo dialéctico (*Gigues*, *En blanc et noir* con una contraposición de los temas llena de conflictos), el uso de instrumentos solistas (*Danse sacrée*)... Incluso una pieza tan estática como la *Image* para piano *Reflets dans l'eau* gira a partir del c. 58 hacia un gesto apasionado: un tema sencillo, repetido tres veces, muy corto (¡apenas dura más que un motivo!) sobre el calderón de la nota *mi♭* es transformado de manera sorprendente en una frase apasionada gracias a la dinámica y densidad pianística. Por otra parte, la lírica de *Jeux* -una obra extremadamente moderna respecto a la organización temporal- se debe en primer lugar al canto del tema, que gira como en un baile, y que a menudo es retomado por los instrumentos de cuerda (c. 500). De todas formas, el oyente espera muy a menudo este punto culminante después de un largo arsis: basta pensar en aquella gigantesca anacrusa que, al final de la sonata para violín -una de las últimas obras de Debussy- domina durante 36 compases antes de llevar de manera como jubilosa a un último "rebelarse de un ser humano herido de muerte";[7] o a la manera de crear secuencias al final del tercer acto de *Pelléas et Mélisande*, aquella escena de tensiones extremas entre Golaud e Yniold donde el registro se vuelve cada vez más alto hasta llevar a un grito que hace que la aceleración temporal sea tanto más violenta. A través de estos fragmentos de expresividad que aparecen de aquí en adelante, la música de Debussy sigue siendo profundamente humana.[8]

Sin embargo, la continuidad de Debussy no es sólo direccional. Siguiendo a los compositores del siglo XIX, el discurso musical del músico francés parece seguir una suerte de "fluctuación narrativa" particular a cada obra. La movilidad temporal extrema de *Pelléas et Mélisande*, que intenta amoldarse al sentido de la narración, obedece al deseo de una "continuidad" que fue descrito más de una vez por Debussy:

7. Halbreich, en la obra de Lockspeiser Halbreich *Debussy*. París, ed. Fayard (1980); pág. 570.

8. De allí también la famosa observación de André Suarès: "En Pelléas, Debussy le da al poema la verdadera vida que éste no había engendrado: de marionetas hace hombres y mujeres, y de simples hilos un destino". Cita procedente de la obra de Suarès Debussy. Ed. Émile-Paul Frères (1936); pág. 79.

> En el fondo quisiera que la acción nunca terminara, que fuera continuada, ininterrumpida. Quisiera deshacerme de frases musicales parasitarias.[9]
> Llegaré a una música sin motivos, o consistente en un solo motivo continuado, que no es interrumpida por nada y nunca vuelve sobre sí misma. Así habrá un desarrollo lógico, urgente, deductivo: entre dos repeticiones de un mismo motivo característico y típico de la obra no habrá relleno precipitado y superfluo.[10]

A través de la flexibilidad temporal extrema que aparece, por ejemplo, en el *Étude pour les agréments* o en *Nuages*, el discurso musical, marcado por oscilaciones de ritmo y *tempo*, se convierte luego él mismo en respiración. A través de un especial sentido del ritmo en el fraseo, de determinados efectos de resonancia al final de las frases (notas tenidas, entrada de trompas) o también a través de la elasticidad de una monodía, ciertas piezas -como *Bruyères*, *Syrinx*, *Étude pour les sonorités opposées*, o también *Prélude à l'après-midi d'un faune*- parecen moverse como la respiración natural. Eso, en sí mismo, hace que la música de Debussy se aleje del sentido del tiempo intencionado y direccional de Bergson. Ahora bien, ¿acaso por ello se transforma ciegamente en lo opuesto, es decir, en lo discontinuo?

I.3 Diversas formas de discontinuidad

Antes de empezar a experimentar con elementos de discontinuidad, Debussy rechaza la idea de direccionalidad de diferentes maneras. En oposición a "toda retórica discursiva de tipo Schönberg" y a "toda concepción cronológica de acontecimientos",[11] el compositor rechaza cualquier contenido programático, pues "seguir algo así demasiado estrechamente deja a la música sin aliento, igual que un caballo de labor que tuviera que competir con un pura-sangre en un Grand Prix";[12] y asimismo toma posición contra aquellas formas que están basadas en una direccionalidad marcada (sonata, fuga). Igualmente, los comentarios le parecen "inútiles",[13] y opina que la música sale ganando cuando se comporta de manera más bien "pasiva" que "activa":

9. Debussy, *Interview par Robert de Flers*, aparecida en *Le Figaro*, 16 de mayo 1902. Esta entrevista está recogida en *Monsieur Croche et autres écrits*. París, ed. Gallimard (1971). Versión en castellano, *El Señor Corchea y otros escritos*; ed. Alianza Música.

10. Reproducido por Pierre Louÿs (en el año 1894 ó 1895), mencionado en la obra de André Fontainas *Mes souvenirs du symbolisme* (1928); págs. 92-93 (cf. François Lesure, *Claude Debussy, biographie critique* [París; Klincksieck, 1994]; págs. 447-448).

11. François Decarsin, *La formulation du thème*, artículo publicado en *Silences núm.* 4. París, Édition de la Différence (1987); págs. 27 y 29.

12. Debussy, carta a Henri Gauthier-Villars del 10 de octubre de 1895. *Correspondance 1884-1918*, ed. por François Lesure. París, ed. Hermann (1993); pág. 114.

13. Debussy en una entrevista con Louis Schneider, publicada en la *Revue d'histoire et de critique musicale*, abril 1902 (aparece en *Monsieur Croche et autres écrits*).

> Siempre prefiero que la acción sea -por así decirlo- sacrificada en favor de la expresión del sentimiento anímico. A mí me parece que la música se vuelve aquí más humana, más vívida, y que uno puede refinar y cultivar sus medios de expresión.[14]

La "traducción de lo psicológico a lo musical", que según Paul Dukas fue determinante a partir de Beethoven,[15] ya no corresponde a Debussy. Éste abandona los grandes conceptos de una funcionalidad armónica "direccional" para que su propio discurso ya no necesite ser direccional. Como consecuencia de ello, la línea melódica se fragmenta y/o su lirismo se pierde. Por un lado, se desarrolla el discurso con motivos que aparentemente no guardan relación entre sí (*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*); por otro, la expresividad melódica es neutralizada por una armonía estática y por la falta de acentos tónicos, y se produce una línea totalmente "neutral" (*Bruyères*).

La desconfianza de Debussy hacia un discurso direccional se manifiesta luego en efectos más o menos crudos de discontinuidad. Su percepción es por supuesto muy variada, en función de los elementos musicales empleados y del oyente, tal y como podrían demostrar los sutiles matices que citan los trabajos de Michel Imberty,[16] Bernard Vecchione,[17] o también Pierre Boulez.[18] Como quiera que sea, el efecto de discontinuidad es producido por una brusca movilidad del discurso musical, por un giro abrupto e inesperado que afecta a uno o varios parámetros musicales. Las pequeñas rupturas o cortes súbitos se integran por lo general bastante bien en la totalidad de la pieza musical, y también -en cierto modo- allí donde hacen resaltar una palabra o una idea (por ejemplo, en la primera escena del segundo acto de *Pelléas et Mélisande*). Sin embargo, a veces representan la verdadera esencia del lenguaje sonoro, como en el *Étude pour les notes répétées* o en la serenata de la *Sonata para violonchelo*, donde motivos que se interrumpen están enfrentados, y donde los ritmos y *tempi* irregulares, las sorpresas armónicas y las técnicas instrumentales más diversas, están entretejidos (c. 49).

Numerosas partituras están además marcadas por la contraposición de fragmentos de carácter extremadamente variado. Los fragmentos parecen seguirse sin continuidad alguna -al modo de el preludio de *Pelléas et Mélisande*- según afirma también Serge Gut:

---

14. Debussy, carta a Henri Vasnier del 4 de junio de 1885. *Correspondance 1884-1918*, op. cit.; pág. 33.

15. *Les écrits de Paul Dukas sur la musique*, perteneciente a la obra de Michel Faure *Musique et société du second empire aux années vingt, autour de Saint-Saëns, Debussy et Ravel*. París, ed. Flammarion Harmoniques (1985); pág. 299.

16. Michel Imberty, *De la perception du temps musical à sa signification psychologique: à propos de la Cathédrale engloutie de Debussy*. Publicado en la revista *Analyse Musicale* núm. 6. París, Société Française d'Analyse Musicale (1987); pág. 28.

17. Bernard Vecchione, *Éléments d'analyse du mouvement musical*. Publicado en *Analyse Musicale* núm. 8. París, Société Française d'Analyse Musicale (1987); pág. 19.

18. Pierre Boulez, *Penser la musique d'aujourd'hui*. París, ed. Tell Gallimard (1963); pág. 75.

> El procedimiento de Debussy consiste en yuxtaponer diversos bloques musicales que se siguen uno a otro, sin revelar una continuidad. Basta con comparar este preludio con el de *Tristan* para darse cuenta inmediatamente de lo diferente del proceso de composición.[19]

Si bien en este ejemplo la técnica de composición y la orquestación cambian cada dos, tres o cuatro compases (y realmente sin enlaces visibles), el acontecer armónico -aparte del c. 5- y el transcurrir melódico, sin embargo, no revelan efectos claramente discontinuos (hay notas comunes, calderones comunes, etc).

La *Sérénade interrompue* es un buen ejemplo de este proceso, que "representa en primerísimo lugar el miedo fóbico al desarrollo, ampliación y ejecución".[20]

De la misma manera que en *Le Matin d'un jour de fête*, en *Iberia*, o en *Jeux*, los temas y las tonalidades no parecen nunca llegar a término y se interrumpen mutuamente de manera continua, en otras piezas como *Et la lune descend sur le temple qui fut*, *Brouillards* o *Étude pour les cinq doigts*, la evitación del desarrollo y el lirismo, así como los cortes melódico-armónicos temporales o espaciales, llevan a la impresión de un "*collage*" de pequeños grupos de compases (a veces del tamaño de sólo uno o dos compases). "Esta discontinuidad del discurso, que rechaza lo retórico y desconfía de arrebatos de sentimiento"[21] llega a ser una verdadera técnica de composición, comparable con la contraposición claramente sin sentido de escenas en *Hôpital* (*Serres Chaudes*) de *Maeterlinck* o de respuestas en *Les Aveugles*; y es comparable también con el procedimiento de los cubistas consistente en hacer chocar entre sí diversos ángulos de visión de un solo objeto; y es, comparable, finalmente con el uso de la técnica de "collage".

Los efectos de contraposiciones súbitas en las partituras más largas de Debussy llevan además a la impresión de una "manera de pensar elíptica",[22] tal como lo formula Barraqué en relación a *La Mer*:

> En ciertos lugares surge un "trenzado subterráneo", por así llamarlo, de motivos y estructuras, que desaparecen y vuelven a emerger esporádicamente; [...] desarrollos ausentes, como si la música hubiera acontecido en otro lugar y según un procedimiento deducible lógico; pero a causa de las muchas interrupciones parece ahora estar formada como de fragmentos olvidados.[23]

---

19. Serge Gut, *Le prélude de Pelléas: les ambiguïtés du contraste et de la cohésion*. Publicado en *Analyse Musicale* núm. 31. París, Société Française d'Analyse Musicale (1993); pág. 6.

20. Jankelevitch, *Debussy et le mystère de l'instant*. París, ed. Plon (1988); pàg. 252.

21. Christiane Le Bordays, *Debussy, Ravel et l'Espagne*. Publicado en Cahiers du Centre de recherches musicologiques núm. 1 de l'Université de Lyon 2. Lyon, P.U.L. (1994); pág. 48.

22. Jean Barraqué, *La Mer de Debussy ou la naissance des formes ouvertes*. Publicado en *Analyse Musicale* núm. 12. París, Société d'Analyse Musicale (1988); pág. 16.

23. Barraqué, *op. cit.*; pág. 149.

Cartel para *Pelléas et Mélisande*, 1902 (detalle)

El "tiempo trenzado", descubierto por Boulez en *Jeux*,[24] es una imagen de aquello que Barraqué denominó "continuidad alternativa".[25] En este ballet para jugadores de tenis el baile, que empieza siendo tímido, va ocupando poco a poco espacio gracias a las interrupciones provocadas por los acontecimientos y los gestos de las personas. Y precisamente allí donde el tema evocador del baile desaparece por poco tiempo, se transforma en el verdadero remolino de actividad rítmica. ¡Qué paradoja tan singular, pues, que la continuidad esté unida precisamente con aquello que antes era considerado como discontinuo! La filosofía posterior, la de Bachelard, da un significado a esta ambigüedad. Bachelard lleva más allá el pensamiento de Bergson al volverse del todo contra él: la duración sólo viene a ser algo que la conciencia "descompone" obligatoriamente. El filósofo demuestra con muchos ejemplos que "el alma no siente, piensa, refleja o ejerce su voluntad constantemente",[26] sino que, por el contrario, uno

> ha de establecer vacíos entre los estados sucesivos que caracterizan al desarrollo de lo psíquico, y estos vacíos no son un mero sinónimo de la diferencia entre varios estados.[27]

Luego *Jeux*, *Rondes de printemps* y *La Mer* serían obras de un pensamiento bachelardiano, en el sentido de que la progresión -direccional- sólo se materializa dentro de la discon-

24. Boulez, *...Auprès et au loin*. Publicado en *Cahiers de la compagnie Renaud-Barrault* núm. 3 (1954).
25. Barraqué, *op. cit.*; pág. 169.
26. Bachelard, *op. cit.*; pág. 29.
27. Bachelard, *op. cit.*; pág. 78.

tinuidad. En Debussy, por tanto, lo discontinuo representa en primer lugar una reacción contra la direccionalidad (*Préludes* para piano), para después hacer audible una unidad direccional a través de la "contraposición prismática de momentos sujetos a un cambio permanente",[28] consistente en fragmentos de presente, pasado y futuro.

II. Entre pasado y futuro

La ambigüedad de las dos modalidades del tiempo aquí tratadas, cuyas referencias estilísticas el compositor tenía en mente (piénsese también en los efectos arcaizantes en las *Trois chansons de Charles d'Orléans*), aparece entre otros también en los lugares estratégicos de la obra de Debussy: al principio, al final, y por fin en la repetición de los temas, con uno de los procesos centrales para la comprensión de una obra.

II.1. Cuando la obra comienza...

Es curioso que en la mayoría de los casos las obras de Debussy empiecen con la espera del futuro, o bien estén ya vueltas contra el pasado. Los primeros compases de *Nuages* ilustran muy bien el primer caso: la sonoridad nasal del fagot, el material cromático que se mueve en círculos y el sonido velado del corno inglés evocan algo místico y no desvelan nada sobre lo que sigue. La impresión de espera de un futuro desconocido impregna también el principio de obras donde no parece pasar nada, donde la música esté hecha de puras "nulidades": un trémolo, unísonos, pequeños motivos, como en *Jeux*, *Gigues*, *Rondes de printemps* e incluso en *Ondine*.

Cuando, por el contrario, el principio de una obra introduce un elemento temático claramente caracterizado, éste no parece sino representar un pasado lejano. En muchos casos, Debussy renuncia a temas líricos en favor de sonidos de campana, cuyo "vago tañido llega desde iglesias lejanas",[29] tal como sucede en las canciones *La Grotte*, *De Grève* o en las piezas para piano *Reflets dans l'eau*, *Cloches à travers les feuilles*, *La Cathédrale engloutie*. Según la estética simbolística, solamente parece seguir existiendo "lo que se ha quedado como sueño en la flauta del fauno" (*Prélude à l'après-midi d'un faune*), y sólo quedan las "ya lejanas impresiones de una fiesta en el Bois de Boulogne" (*Fêtes*), los recuerdos de un templo (*Et la lune descend sur le temple qui fut*). A veces esta impresión incluso cede el paso a la sensa-

28. Isabelle Rouard, *Pour en finir avec Doctor Gradus*. Publicado en *Silences* núm. 4, *op. cit.*; pág. 20.
29. Texto de Debussy para su canción *De Grève* (*Proses lyriques*).

ción de un "recuerdo del presente", una expresión que Bergson emplea para la sensación singular del "Déjà vu", y que podría describir adecuadamente aquella curiosa atmósfera al principio de *Et la lune descend sur le temple qui fut*, evocada a través de choques de segundas y combinaciones armónicas inesperadas.

II.2. Algunos elementos simbólicos

Cuando una pieza, por fin, parece arrancar, los momentos de aparición o repetición de temas demuestran toda la sutileza técnica empleada por el músico, sobre todo en el caso del drama "simbolista". En *Pelléas et Mélisande*, el recuerdo de temas o motivos descubre a menudo los pensamientos de los protagonistas. Así, el tema de huida que acompaña la escena de la fuente se puede oír también durante poco tiempo en la orquesta, cuando Mélisande le cuenta más tarde a Golaud que ha visto el cielo por primera vez esa mañana (acto II, 2ª escena); el tema del beso persigue a Golaud, que le pregunta a Mélisande moribunda si ha vivido con Pelléas un amor prohibido (acto V); finalmente, la reaparición del tema del principio al final de la obra, cuando Mélisande comprueba que Golaud ha envejecido, muestra que la joven se siente tan extraviada como al principio. En el sentido temporal contrario, ciertos temas dejan entrever el futuro y ofrecen así una llave de la obra: en el primer acto (escena 3ª) el tema amenazador de Golaud, mientras Pelléas anuncia una tormenta, deja adivinar la catástrofe que llevará a su muerte (el mismo procedimiento aparece también unos compases más tarde cuando Pelléas nota la caída de la noche). Finalmente, es curioso que en Pelléas la escala de tonos enteros con frecuencia anuncia la muerte: por ejemplo este color transforma la barba "punzante" de Golaud (según Yniold) en una espada afilada, un instrumento para dar muerte (acto III, 4ª escena, c. 584).

Por otra parte la música parece entresacar "nieblas del subconsciente" allí donde falta un texto. Es como si la música se detuviera, para perderse en pensamientos lejanos, sin motivo visible y espontáneamente. En el segundo tiempo de *En blanc et noir*, todavía se puede pensar en un pobre soldado que antes de morir recuerda fragmentos de canciones infantiles; pero en la propia música de *Rondes de printemps* (c. 148), o del último tiempo de la *Sonata para flauta, viola y arpa* (cc. 108-110) hay algunas notas que parecen venir del más allá.[30]

30. En el caso de la *Sonata para flauta, viola y arpa*, estas notas forman una lejana reminiscencia al principio de la *Pastorale*.

II.3. ...cuando la obra concluye

Una de las importantes figuras de repetición en Debussy, el eco, puede compararse con las frágiles figuras de las obras simbolistas (Maeterlinck, Fernand Khnopff). Con el efecto del eco, el tema se debilita a través de la repetición y reaparece luego como un vago recuerdo de lo que ha sucedido antes. El eco, que se encuentra en la práctica totalidad de las obras de Debussy, puede ser ampliado rítmicamente, empobrecido en sus matices, cambiado en relación a los colores sonoros y el espacio, puede hasta cambiar la tonalidad (*Doctor Gradus ad Parnassum*, cc. 33-34) o introducir perturbaciones en la composición (*Et la lune descend sur le temple qui fut*, c. 41).

Finalmente, parece que el eco -como un reflejo sin artificio ni afectación- limpia y sintetiza el tiempo anterior, al modo de aquella vivencia que describe el escritor Jean Follain:

> Diría, por lo que a mí respecta, que el momento más privilegiado no es, en el fondo, el momento inmediatamente vivido: más bien, es el momento fijado por la memoria, un momento más lejano, que ahora se me aparece en toda su verdad, en su colorido completo; sin embargo es un momento que entonces, cuando lo viví por primera vez, no experimenté como privilegiado.[31]

Así permanece, a través del eco de los temas, solamente la "esencia" de aquellos lugares -al final del *Étude pour les arpèges composés*, de *La fille aux cheveux de lin*, o de *Brouillards*- en los que los efectos bitonales evocan una imagen final limpia y embellecida. El eco representa, pues, no solamente el recuerdo, sino la explicación y revelación de lo pasado. Sólo al final de la obra alcanza el oyente el presente, limpio de todos los acontecimientos anteriores.

Así, existen en las obras de Debussy complejas relaciones entre las distintas temporalidades -pasado, futuro- que llegan incluso a las dimensiones sutiles y complejas del inconsciente. Sin embargo, todas estas ambigüedades que sólo cobran sentido a través de la percepción auditiva son recubiertas inmediatamente por secciones de tiempo "suspendido", que son propias del estilo de Debussy.

III. Cuando el tiempo se fija...

> Se trata de un tipo de tiempo suspendido, de un tiempo que ya no tiene dirección, pues el tiempo que depende de una pulsación -con independencia de que ésta sea expresada con más o menos claridad- tiene una dirección; se percibe el "transcurrir del tiempo, como suele decirse. Uno puede verlo, en tanto existen

31. Jean Follain, *Le temps de l'artiste: le temps du poète*, perteneciente a *Entretiens sur le temps*. Ed. por Jeanne Hersch y René Poirier. París, ed. Mouton (1967); pág. 313.

surcos del tiempo que pueden ser notados y percibidos. En cambio, aquí se trata más bien de un tramo de tiempo, dentro del cual no importa realmente si existe o no un principio o un final.[32]

Esta afirmación de Boulez, referida a la música de Messiaen, y que no obstante puede ser aplicada perfectamente a ciertos fragmentos musicales de Debussy, explica con exactitud cómo el tiempo fijado se contrapone al tiempo direccional -sobre todo romántico- y se basta a sí mismo, ya que no depende ni de un origen ni de una realización. Sin embargo, el tiempo fijado tiene diversas caras que oscilan entre una estática en movimiento, un tiempo capturado y una total inmovilidad.

III.1. El movimiento constante

Mientras Vecchione diferencia el tiempo móvil (que implica un cambio de lugar) del tiempo movido (que consiste en una "inmovilidad de la totalidad, conseguida a través de la permanente animación de la materia"),[33] Serge Gut diferencia con más precisión entre "estática movida" y "estática inmóvil".[34] El llamado movimiento constante, cíclico en su carácter, es un buen ejemplo de lo que puede entenderse en la música de Debussy como estática movida. A veces de naturaleza más lenta (conforme a la imagen de "tiempo esférico" en Maeterlinck),[35] este movimiento constante se manifiesta especialmente allí donde adquiere un carácter mecánico. Así, encontramos el ritmo automático de *Étude pour les accords* o la parte central de *Étude pour les quartes* o también el efecto típico del tambura indio, que se expresan a través de una regularidad rítmica limitada a sólo dos notas y que fijan el tiempo de manera irreversible en *Soirée dans Grenade*, en la canción *Le Faune* o en *En blanc et noir*. A veces el movimiento mecánico imita los gestos entrecortados de determinadas figuras, como sucede en *Golliwogg's Cake walk*, *Little negro*, *Boîte à joujoux*, *Minstrels* o también *Gigues*.

Por otro lado, "la rapidez en la aceleración de las repeticiones posee, por su insistencia, el poder -contradictorio- de detener el tiempo" (Jean-Claude Eloy).[36] En un mundo en el que la vida se acelera a través de los enormes progresos técnicos (invención del automóvil, la montaña rusa, el cine), la música intenta -como también las artes plásticas, especialmente la

32. Boulez, *Introduction à une histoire du temps musical de Guillaume de Machaut à nos jours*. Cassette IV, lado A, perteneciente a *Le temps musical*. París, Cassettes de Radio France. Ed. por Jean-Pierre Derrien. Ircam, K 5002, AD 124.

33. Bernard Vecchione, *Éléments d'analyse du mouvement musical*. Publicado en *Analyse Musicale* núm. 38. París, Société Française d'Analyse Musicale (1987); págs. 21-22.

34. Serge Gut, *Les techniques d'harmonie impressionniste chez Debussy*, *Revue Internationale de Musique Française* núm. 5. Ginebra, ed. Slatkine (1981); págs. 31-42.

35. Maeterlinck, *Avant le Grand Silence*. París, ed. Fasquelle (1938); págs. 112-113.

36. Jean-Claude Eloy, en *Eloy, le temps revisité* de *Aimée-Catherine Deloche*. *Silences* núm. 1. París, Éditions de la Différence (1985); pág. 163.

obra de Turner- reproducir las aceleraciones cada vez más vertiginosas. Así es en *Dialogue du vent et de la mer*, donde la repetición de un ritmo y de un motivo (cc. 211-236) hace que el movimiento se fije, a pesar de que el tempo básico es extremadamente rápido. O se llega a movimientos circulares: los de *Mouvement*, "una danza giratoria de derviches que dan vueltas sobre sí mismos",[37] que "apenas avanzan",[38] de *Tierces alternées* o del último movimiento de la *Sonata para violín* (segundo tema), los arrebatos líricos que se imponen sobre todo en los valses vertiginosos de *Jeux* o *Jeux de vagues*. Finalmente, el objetivo del dar vueltas de manera cada vez más acelerada es convertirse en "respiración"; de la misma manera en que Igitur es capturado por la espiral del tiempo, el santo en el paraíso en *Le Martyre de Saint Sébastien* es cegado y fascinado por la luz del sol (traducido por un trémolo de dos acordes, que lleva a una luminosa sonoridad de la bemol mayor), como el resplandor de la eternidad.

III.2. El instante capturado

¿No es verdad la función de la fotografía -en contraste con la pintura de retratos- es precisamente la de capturar el instante, para darle duración? ¡Cómo han envidiado los pintores (Toulouse-Lautrec, Degas) esta posibilidad! Sin embargo en sus obras dejaban desvanecerse los contornos para representar el transcurrir del tiempo, y empezaron, peor aún, a separar las personas y los objetos unos de otros para simular un encuadre natural (!). La música de Debussy no ha renunciado a este deseo de capturar el presente.

> El tiempo de Debussy es un tiempo que no se desarrolla, que no progresa, sino que permanece en mil instantes tornasolados y que hace seguirse unas a otras como momentos las imágenes sonoras más diversas, sin relaciones entre sí que se pudieran justificar racionalmente.[39]

Por esta razón, y en relación con la idea de discontinuidad antes desarrollada, composiciones como *Et la lune descend sur le temple qui fut*, *Ondine* o la *Sonata para violín* parecen estar construidas en el sentido de "una especie de *collage*", "partiendo de fragmentos que cambian continuamente el espíritu y la dirección de la música",[40] como una sucesión de momentos o patrones contrapuestos; tan cortos y distintos son los motivos y tan versátil y pura es toda funcionalidad de las armonías. El cambio irregular de motivos heterogéneos, de espa-

37. Louis Laloy, *Debussy*. París, Éditions Aux armes de France (1944); pág. 92.

38. Jankelevitch, *op. cit.*; pág. 127.

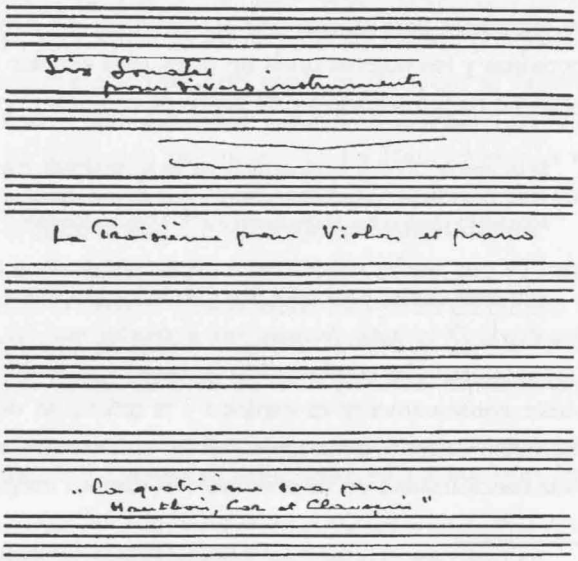
39. Michel Imberty, *De la perception du temps musical à sa signification psychologique: à propos de la Cathédrale Engloutie de C. Debussy*; *op. cit.*, pág. 31.

40. Paul Roberts, *Interpreting Estampes, Three Japanese Prints*, *Cahier Debussy* núms. 17-18. París, Centre de documentation Claude Debussy (1993-94); pág. 100.

cios opuestos, de colores diferentes y de las técnicas interpretativas más distintas ya no permite al oyente prever nada, y se le obliga de esa manera a vivir la pieza "en el presente". "Aquí impera la ley del instante" -manifestó Barraqué refiriéndose a *De l'aube à midi sur la mer*-.[41]

Pero a veces "el instante es esta cosa ambigua, donde el tiempo y la eternidad se tocan; parece un concepto de temporalidad en el que el tiempo interrumpe continuamente la eternidad y la eternidad invade el tiempo sin cesar".[42] El instante capturado se convierte en un fragmento de eternidad, como en ciertas ediciones japonesas de Hiroshige o Hokusai, y como en la "Tarde" de *Pelléas et Mélisande* o en la "Medianoche" de *Igitur*. Allí aparecen las tonalidades de fa sostenido mayor (*Pelléas et Mélisande*, acto III, escena 1ª, c. 224, "cerca de la medianoche"; tónica de *La Terrasse des audiences du clair de lune*), o do mayor (*Pelléas*, IV, 2, cc. 307-310, lugar polirítmico), "la tonalidad que más corresponde a la sensación de eternidad",[43] según el mismo Debussy. Por lo demás, estos efectos de ubicuidad temporal y espacial donde el tiempo está, por así decirlo, condensado, suceden en varias partes de *Pelléas et Mélisande*; los puntos de extrema tensión, a los que lleva la escena en donde Golaud tira del cabello a Mélisande, o el último beso de los dos amantes, sacralizan mucho un verdadero y apasionado estar-fuera-del-tiempo, que lleva la duración de la eternidad.

Portada de la última obra, con el proyecto que Debussy ya no pudo realizar.



41. Barraqué, *op. cit.*; pág. 29.

42. Kierkegaard, *Le concept d'angoisse*, cap. III, págs. 136-143. Citado por Raymond Court en *Le musical, essai sur les fondements anthropologiques de l'art*. París, Klincksieck (1976); pág. 207.

43. Debussy, *S. I. M.*, diciembre 1912. *Monsieur Croche et autres écrits*, *op. cit.*; pág. 220.

III.3. Estática inmóvil

El contexto simbolista, tan importante para Debussy, puede haber inducido al compositor a desarrollar una figuración de lo estático: reflejos, estanques, mujeres fantasmas, temas más o menos entregados a la quietud. El lenguaje que Debussy se construye implica, por tanto, de manera natural, un estatismo. Junto a los modos preferidos (pentatónico y escala de tonos enteros, así como algunos otros modos consistentes en sólo tres o cuatro notas) que poseen la particularidad de ser "neutrales" y sin tensión armónica, también los acordes ya no son utilizados por su nivel de tensión sino realmente por su color. Al acorde perfecto se unen, sin ninguna medida censuradora y únicamente para deleite del oído, séptimas, oncenas, trecenas o también notas que contradicen la ley de la superposición de terceras. Las segundas añadidas se tornan consonantes, y sólo raramente resulta la armonía disonante. Y estas armonías se suceden, como escribió Vincent d'Indy, "con independencia de su procedencia y de su destino";[44] se desarrollan "fuera de toda idea tonal",[45] y con ello abren una "esplendorosa belleza sonora que nos hace descansar felices";[46] y a estas armonías uno no puede referirse de otra manera que de modo fenomenológico.[47] Ni las progresiones que suspenden la lógica funcional, ni las sucesiones de acordes, ni los largos y estáticos calderones despiertan la menor tensión. Gracias a la ausencia de exactitud melódica e incluso temática, con regularidad rítmica (Canope) y la falta de jerarquías temporales (principio de *Hommage à Rameau*) -lo que trae consigo una gran flexibilidad melódica- puede la estructura armónica dotarse de esa libertad que conduce al reposo y al estatismo.

Cuando a estas características se les añade aún una fina frase polirrítmica, lugares de ligeros trinos, síncopas prolongadas y casi sin apoyos, una orquestación con matices sutiles y colores mágicos, el oyente tiene verdaderamente la impresión de adentrarse en una temporalidad totalmente diferente, especialmente en la temporalidad del sueño. No es infrecuente que secciones "más activas" interrumpan estos pasajes suspensivos y soñadores. La danza y la lírica de *Rondes de printemps*, por ejemplo, son siempre interrumpidas por momentos en los que el tiempo parece detenerse, como para alargar las ensoñaciones del compositor y del oyente. Sensaciones similares son suscitadas por *La Mer*, *Pelléas et Mélisande* (III, 2) o *Les fées sont d'exquises danseuses*.

Mientras que la temporalidad de estos ejemplos sigue estando relacionada con funciones humanas -el sueño-, en cambio otros pasajes evocan una temporalidad completamente

44. Jankelevitch, *op. cit.*; pág. 109.

45. Françoise Gervais, *Debussy et la tonalité, Debussy et l'évolution de la musique au XXe siècle*. Ed. por Edith Weber. París, Éditions du C.N.R.S., 1965; pág. 95.

46. Raymond Court, *op. cit.*; pág. 57.

47. Según Boucourechliev, *Un lien: Debussy et Stravinsky*, en *Dire la musique*. París, Minerve (1995); pág. 53.

desprendida, como si estuviera "fuera del tiempo". Mientras que según la terminología de Herman Parret,[48] el "acoplamiento temporal" ("*embrayage*", lit. "embrague") corresponde a un tiempo que sigue al discurso musical de un modo más o menos activo y direccional, el "soltarlo" ("*débrayage*", lit. "desembrague") lleva a un tiempo extraño "fuera del tiempo". El tiempo se vuelve "liso", dejan de existir puntos de apoyo y la impresión de aplanamiento aparece sobre todo con los efectos polirrítmicos (*Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Pelléas et Mélisande*). La estabilidad general puede conducir a un estado de contemplación, especialmente cuando la frase musical se verticaliza sobre una armonía inmóvil. Por ejemplo, en *De l'aube à midi sur la mer*, la estabilidad se consigue en el c. 132 sobre un acorde de sol bemol mayor y en una orquestación luminosa, mientras el discurso se define de repente como vertical. Así, mientras Mélisande le dice súbitamente a Pelléas: "Ya te he visto en otra parte" (IV, 4), las cuerdas tocan negras regulares en un tempo más lento y sugieren ese "en otra parte" al que alude la joven. Este tiempo idealizado, que en apariencia viene de lejos, se parece extrañamente a los últimos compases de la mayoría de las obras para piano de Debussy. Las codas de *Reflets dans l'eau* o de *Hommage à Rameau* -con independencia de su función como último eco o importante revelación- parecen permanecer en un tiempo totalmente suspendido, en el que únicamente domina el misterio de una belleza serena.

La música de Debussy posee, por lo tanto, unas ambigüedades temporales que constituyen su riqueza y su interés, y que abrieron a los compositores del siglo XX nuevas posibilidades. Aparte de una mezcla difícil de definir -y que es, por su naturaleza, "psicológica"- entre pasado, futuro y presente, esta música parece, ante todo, detenerse en el instante. Sin embargo es fácil observar que la música de Debussy se desarrolla en tanto que permite la variación de las temporalidades. Para alejarse de aquel lirismo romántico y direccional que en parte está aún presente en *Prélude à l'après-midi d'un faune*, el compositor experimenta con discontinuidades sistemáticas (*Préludes para piano*) para finalmente volver parcialmente a la línea y contraponer a ésta aquella temporalidad que ya muy pronto había probado: el tiempo suspendido. La madurez le permitirá después reconciliar su nostalgia por el lirismo con su deseo de nuevas sensaciones de carácter espacial, temporal y casi "metafísico". En *Jeux* o en las tres sonatas, el tiempo "titubea" entre acción y contemplación. Y la forma resultante se vuelve más compleja, y parece generarse a sí misma en su transcurso; obliga al oyente a elegir "un modo de escucha dirigido hacia el instante".[49] Por lo demás, es muy curioso que el tiempo de Debussy haya dado origen tanto a comentarios técnicos -pues la música

48. Herman Parret, *A propos d'une inversion: l'espace musical et le temps pictural. Analyse Musicale* núm. 4. París, Société Française d'Analyse Musicale (1986); pág. 30.

49. P. Boulez, *Debussy, Notes pour une encyclopédie*, en: *Points de repère I imaginer*. París, Bourgeois; pág. 218.

sólo existe a través de una cuidadosa escritura del tiempo- como a reflexiones poéticas. El tiempo de Debussy es revolucionario en su habilidad y potencia artística, pues ensancha la experiencia sonora del oyente de modo considerable; y Debussy supo encontrar medios técnicos sutiles para expresar sus propias imágenes temporales. Más tarde habrían de recordar todos los amantes del color esta suspensión temporal, con la que Debussy supo presentar sus delicadas armonías: Webern, Scelsi, los espectralistas, Ohana, Takemitsu... ■

Traducción: **Laurence Schröder**