TONALIDAD Y ESCALA DE TONOS EN LA MÚSICA DE DEBUSSY *

Arnold Whittall •

I

Uno de los ejemplos más familiares y atractivos del uso que hace Debussy de la escala de tonos enteros aparece al final de *La Mer*. La tónica *re bemol mayor*, establecida mucho antes en el movimiento, se ve amenazada hasta el último momento, y la escala de tonos enteros sobre *re♭* en las trompas y trompetas (cuatro compases después del núm. 62 de ensayo) hace que la cadencia final no sea convencionalmente diatónica sino cromática, de forma tal que *re♭* se ve despojado de su dominante y subdominante.

Como demuestra el ejemplo 1, Debussy utilizaba normalmente la escala de tonos enteros como una fuente relativamente sistemática de cromatismo dentro de un marco diatónico específico antes que como alternativa excluyente a las escalas mayor y menor. En *Voiles* (*Préludes*, Libro I núm. 2) Debussy se aproxima a tal utilización excluyente; sin embargo, incluso aquí se hacen patentes ciertos principios derivados del empleo de los tonos enteros en yuxtaposición con elementos modales.

Ejemplo 1

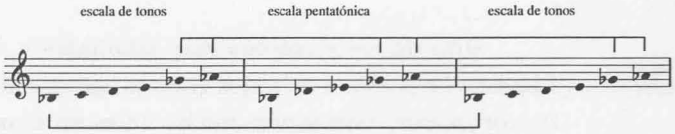
La absoluta uniformidad de los intervalos en una escala de tonos enteros significa que una sensación de jerarquía entre las notas análoga a la que existe en las escalas mayor y menor sólo puede lograrse mediante la afirmación categórica de tal jerarquía. En las secciones exteriores de *Voiles*, escritas empleando la escala de tonos enteros, la persistencia de un *si♭* pedal permite al oído

* *Tonality and the Whole-Tone Scale in the music of Debussy*, publicado en *The Music Review* 36 (1975).

• El profesor Whittall ha sido invitado a impartir uno de los Cursos de Especialización del Aula de Música de la Universidad de Alcalá (días 4 y 5 de marzo del 2000).

distinguir entre un elemento fundamental y sus elementos subordinados, aun cuando difícilmente podamos afirmar que alguna de las cinco notas restantes sea inferior a las demás. El contraste, de darse, adopta la forma de seis compases con una armadura de seis bemoles, indicando un modo pentatónico sobre *mi*♭ (*mi bemol menor* melódico con la omisión de *fa* y *do*♭). El pasaje supone concentración (sólo cinco notas en lugar de seis), continuidad (persistencia del *si*♭ pedal de la sección en tonos enteros), y clarificación (es posible cierto procedimiento cadencial triádico, aún con un impacto auditivo limitado, antes del regreso a la escala de tonos enteros -véase el ejemplo 2-).

Ejemplo 2



Voiles muestra una manera en la que se pueden explotar las propiedades contrastivas de una escala de tonos enteros y una escala con proporciones interválicas desiguales, procedimiento que, no obstante, presenta ciertas incongruencias. En primer lugar, pretende oponer entidades armónicas estáticas y dinámicas, confiando esencialmente al ritmo el cometido de impulsar las secciones escritas en tonos enteros. En segundo lugar, omite la cualidad más importante, si no la única, de la escala de tonos enteros en sí, su capacidad de ser transportada a la distancia de semitono aportando las otras seis notas de la escala cromática. Por último, aunque en *Voiles* se explota e incluso dramatiza el contraste y la semejanza entre los dos modos -ambos con *si*♭ y otras dos notas en común, pero uno de ellos sin el crucial *mi*♭-, resulta difícil hablar de un intento de integrar ambos elementos para dar lugar a un nuevo tipo de cromatismo determinado por la intersección de elementos diatónicos y de tonos enteros. Otro de los *Préludes* muestra un uso más dinámico de su potencial con el uso de los tonos enteros.

La manifiesta aversión de Debussy por la forma de la variación -"*C'est un moyen de faire beaucoup avec un peu*"- no le impidió utilizar estructuras en las que el elemento más destacado es un sutil uso de la variación. *Des pas sur la neige* (*Préludes*, Libro I núm. 6) consta de siete frases, variantes todas de la primera, organizadas de tal modo que conforman una forma de tipo binario. Los primeros cuatro compases emplean un modo menor melódico en *re* sobre una pedal tónica. Hay una tríada completa en la tercera parte del segundo compás (VI_b), así como al final de la frase (I_a), pero una pedal de tónica impide toda sensación de claro progreso armónico, y tal sensación es la principal innovación de los tres compases de la segunda frase. El ostinato inicial -sin su pedal tónica- y una continuación de la titubeante línea melódica se oyen por encima de cuatro tríadas descendentes (*sol* y *fa mayor*, *mi* y *re menor*) que crean una sensación de cadencia en el diatónico modo dorio. Por tanto, y pese a

la profunda diferencia modal entre las dos primeras frases, ambas son diatónicas en sí mismas, y el principal acontecimiento en los siete compases y medio de la tercera frase es que el ostinato no transportado (*re-mi*, *mi-fa*) se sitúa sobre las armonías cromáticas que tienden hacia la séptima dominante de *fa*♯. No obstante, al prolongarse la frase, la persistencia de un *do*♮ impide que esta tonalidad se revele diatónica, y la armonía se resuelve en un acorde de tonos enteros que abarca el tritono *do*♮-*fa*♯, a partir del cual la nota que constituye el principal centro tonal de la pieza, *re*♮, se ve excluida.

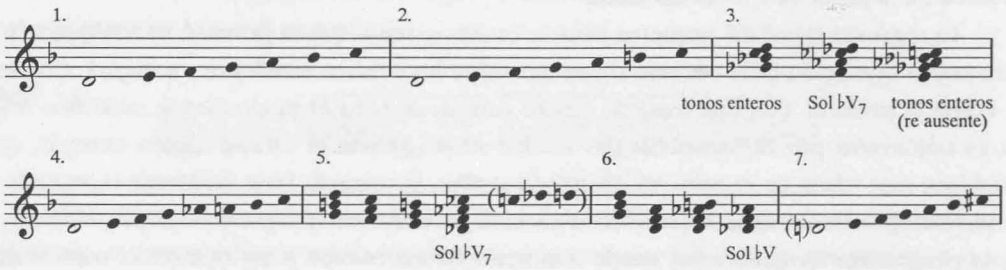
La segunda mitad del esquema binario es más extensa que la primera, hecho que se justifica por la oposición cada vez más dramática entre los centros tonales *re* y *sol*♭/*fa*♯. Comienza, como la primera, con una frase de cuatro compases, pero el modo menor melódico original es coloreado por la presencia del tritono *re-la*♭ (hasta el último medio compás, que restablece una tríada de *re menor*). De modo similar, la segunda frase comienza repitiendo el primer compás de la segunda frase de la sección primera. En el segundo compás, sin embargo, la progresión no tiene lugar desde una tríada de *mi menor* hasta otra de *re menor* sino desde *mi menor* hasta la séptima dominante de *sol*♭. La frase se extiende seis compases, frente a los tres de origen, pues la séptima dominante es decorada por elocuentes fragmentos melódicos. La línea melódica permanece diatónica respecto a *sol*♭, el bajo asciende por semitonos -*re*, *mi*♭, *mi*♮-, y las armonías internas confirman el abandono de *sol bemol mayor*.

La penúltima frase tiene también una duración de seis compases. Los dos primeros compases restablecen *re menor* pese a las progresiones cromáticas que separan en esta tonalidad a la subdominante y a la tónica; pero esta relativa decisión es pronto contrarrestada por un retorno a la quejumbrosa melodía en *sol bemol*. Durante tres compases la música es diatónica respecto a esta tonalidad, si bien la melodía y el acompañamiento no coinciden en una cadencia convencional, constituyendo en su lugar una dominante de transición. Sencillamente, Debussy pasa ahora de *re*♭ a *re*♮, y la frase final, de cinco compases, interpreta *re*♭ como *do*♯, restableciendo así la supremacía de *re menor*, si bien esta vez en el modo armónico. La pieza concluye con una prolongación de la cadencia plagal ensayada dos frases antes.

Las diferencias de método entre estos dos *Préludes* resultan de gran interés. En *Voiles*, la escala de tonos enteros hace una breve concesión al modo pentatónico, más dinámico, y se "reafirma" después. En *Des pas sur la neige* el prevaleciente modo de *re*, que de por sí fluctúa de la manera descrita, llega a una intersección con una tonalidad alternativa (*sol bemol*), perteneciente a la misma escala de tonos enteros que la de *re* pero ajena a cualquiera de sus modos menores. El punto central de la pieza es el acorde de tonos enteros con un destacado *fa*♯ pero con la exclusión de *re*, acorde resultado de que tres séptimas dominantes sucesivas en *sol*♭ no hayan cadenciado diatónicamente.

En *Des pas sur la neige* los elementos procedentes de la escala de tonos enteros apenas tienen influencia melódica, pero el sentido básico según el cual *re* y *sol♭/fa♯* corresponden a una misma configuración y son incompatibles en la otra (hasta que son conciliadas por *re♭/do♯* en la frase final) es lo que aporta a la música gran parte de su tensión y fuerza (véase el ejemplo 3).

Ejemplo 3 Esquema de *Des pas sur la neige*



Mouvement, la tercera pieza en la primera serie de *Images* para piano, data de 1905. Aquí se emplea un esquema ternario para transformar un *do* presentado inicialmente como punto focal de un complejo armónico diatónico-cromático tradicional en la fundamental de una escala de tonos enteros pura en los últimos diez compases de la coda. Sin lugar a dudas, *Mouvement* se ocupa de la función dual de las notas *fa♯* y *si♭*, que son tanto "adversarios" cromáticos de *do* como relaciones de "parentesco" de *do* en la escala de tonos enteros. En la primera sección, *si♭* es propuesto secuencialmente como punto de pedal alternativo a *do* (cc. 12-15 y 42-45), y el contraste entre las dos notas provoca una confrontación mucho más dramática cuando, después de dieciséis compases de *do mayor* puro (cc. 46-62), la primera sección concluye con tres compases en los que *fa♯* aparece en el bajo en fuerte conflicto con *sol*. *Do♮* ha desaparecido, y el propio choque prueba que, a pesar de la presencia de *si♭* y *re*, la música es altamente cromática y no en tonos enteros. Esta situación -cromatismo extremo que surge de la diatonía pura de los cc. 46-62- determina la naturaleza de la sección central de la pieza.

A falta de armonía triádica, la tonalidad flota libre de afirmaciones tanto diatónicas como de tonos enteros, a pesar de su armadura de dos sostenidos. Desde el c. 77 hasta el c. 81 la música es diatónica respecto a *mi mayor/do sostenido menor*, pero esto es rápidamente contestado; sólo se produce una clarificación tonal de análoga fuerza con la aparición de la exposición melódica más decididamente caracterizada de la obra. Los cc. 89-108 están fundados sobre un *fa♯* pedal en un *si menor* que incluye toda adición cromática posible. Esta sección alcanza su culmen cuando el *fa♯* es prolongado frente a una tríada aumentada de *do* (cc.

109-114), ofreciéndonos la primera música escrita estrictamente en tonos enteros en la obra; así, además, se clarifica del modo más dramático la relación dual de oposición e identidad entre el *do* básico de la primera sección y el *fa*♯ recién clarificado de la segunda.

Podríamos esperar que la sección final resolviese el conflicto en favor de uno u otro, pero Debussy está más interesado en una reconciliación. La sección tres consiste principalmente en una recapitulación, en la que se retoma el contraste entre *do* y *si*♭ de la primera sección hasta el momento en el que, en el c. 46, la diatonía más pura rechaza los halagos del cromático *si*♭, potencialmente perteneciente a la escala de tonos enteros. En esta ocasión, en lugar de una confirmación de *do mayor* nos vemos ante una reafirmación de *fa sostenido* con sus satélites de la escala de tonos enteros (cc. 156-159) y, pese a que los seis compases siguientes parecen presagiar un nuevo conflicto con un *do*♯ pedal que apuntala cromáticamente la escala de tonos enteros (cc. 160-166), los diez compases finales disuelven esta última tentativa dramática mediante la resolución de *do*♯ en *do*♮ y la continuación de los adornos con la escala de tonos hasta su extinción sobre un fondo de ecos de la melodía de la sección segunda que se resisten a desaparecer.

El *si*♭ que comenzó siendo cromático es ahora diatónico dentro de su escala de tonos. Del mismo modo, *do* y *fa*♯ se ven reconciliados, y *sol*♮ y *fa*, tan asociados a *do* y a *si*♭ en las partes principales de las secciones primera y tercera, son eliminados como cromatismos no deseados (en una obra de mayores dimensiones podrían haber unido fuerzas con su aliado en la escala de tonos, el *do*♯ de la coda, para crear un conflicto dramático mayor).

II

La sensibilidad y la precisión del lenguaje musical de Debussy hacen altamente probable que éste opusiera conscientemente un tipo de modo o escala a otros, construyendo formas a partir de un delicado drama de tensiones, antagonismos y resoluciones. En este proceso, la escala de tonos enteros utilizada en melodías y acordes desempeña un papel importante. Mas las dos configuraciones complementarias de tonos enteros no se pueden considerar sólo como escalas (como fuente de melodías y armonías con un contenido determinado en cuanto a notas) sino también como base de una nueva disposición del ciclo tonal de quintas, en el que cada nota actúa como tónica en una escala o modo.

Si una escala de tonos enteros es transpuesta a otra nota de las que la componen no resulta de esto una nueva escala, sino sencillamente la escala de partida con las notas en distinto orden, un proceso de permutación y no de transposición. Sin embargo, al ser posible transponer la escala de tonos enteros en el único intervalo que no se da en su propia constitución, el semitono, las dos escalas resultantes pueden aportar unidas las doce notas de la escala cromática.

(a) sol re la mi si re♭ la♭ mi♭ si♭ fa
do sol♭ do
fa si♭ mi♭ la♭ re♭ si mi la re sol

(b) do re mi sol♭ la♭ si♭
sol la si re♭ mi♭ fa

Estos dos diagramas muestran dos formas del ciclo de quintas, el sistema tonal. En (a) se muestra la dirección normal desde y hacia *do* mediante quintas perfectas ascendentes y descendentes. En (b) el ciclo especular se ve sustituido por un ciclo único con la división por elementos alternos en dos escalas complementarias de tonos enteros.

Las implicaciones de (b) como base de un sistema alternativo de composición tonal son considerables. La modificación más profunda de la función tonal jerárquica tradicional radica en que, mientras en (a) *sol♭* está a la mayor distancia posible de *do*, en (b) está más próximo que la dominante normal (*sol*) o la subdominante normal (*fa*). Esta ambigüedad supone una fructífera fuente de tensión, estableciéndose un sistema alternativo de relaciones tonales estructurales que, teóricamente, puede determinar la forma de composiciones enteras, y esto incluso cuando -como ocurre habitualmente en Debussy- el principal formante armónico sigue siendo la tríada mayor o menor, no un acorde construido sobre tonos enteros. Por supuesto, semejante sistema alternativo tiene más de artificial que de "natural" y sólo tiene sentido cuando se lo considera frente a los antecedentes que suponían los procedimientos convencionales con el ciclo de quintas. Pero su artificialidad no interfiere en su audibilidad o en su capacidad de potenciar el impacto dramático de composiciones en las que se percibe su presencia. El verdadero valor de la escala de tonos enteros no reside, por tanto, ni en su muy limitada capacidad para formar nuevos tipos de progresiones armónicas ni en su capacidad de colorear una línea melódica: su verdadero valor reside en su capacidad de obrar una revisión de las relaciones existentes en el propio sistema tonal.

III

Pasar de consideraciones teóricas a un examen detallado de composiciones específicas supone el riesgo de sugerir que el compositor mismo elaborase una posición teórica antes de escribir su música. Resultaría poco sensato afirmar algo así, y menos en el caso de Debussy, por mucho que rechacemos la imagen convencional de éste como un soñador asistemático que jamás teorizó sobre el material musical. Analizamos aquí la música de Debussy partiendo

de tensiones y relaciones tonales que, a mi modo de entender, son audibles; como tales, pueden aportar la base de un nuevo enfoque del lenguaje musical de este sofisticado y sutil compositor.

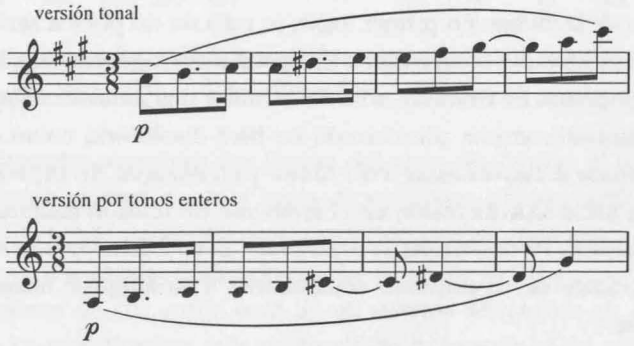
La pieza para piano *L'Isle joyeuse*, compuesta en 1904, está considerada con razón una de las mejores obras de Debussy. En primer lugar, se trata de un poema sinfónico que somete una de las mejores melodías del compositor a las crecientes exigencias orgiásticas del "programa". De las obras tempranas de Debussy, sólo *Fêtes* utiliza una atmósfera similar, y es de notar que en *Fêtes* el compositor seguía propiciando un final disolutorio como el que utilizó con tanta fortuna en *Prélude à l'après-midi d'un faune* y en *Nuages*. Su capacidad de llevar adelante una estructura hacia su conclusión en el momento de tensión máxima resulta claro a la luz, por ejemplo, del acto IV de *Pelléas et Mélisande*; pero *L'Isle joyeuse* es un ejemplo sorprendentemente decidido de tal esquema acumulativo, y su lenguaje musical resulta de una poderosa coherencia.

La armadura de tres sostenidos denota la existencia de un centro tonal básico de *la mayor*, pero la introducción, *Quasi una cadenza*, de seis compases, emplea una escala de tonos enteros que desciende desde *do*♯. La escala está coloreada por notas de paso cromáticas, pero la importante relación entre *do*♯ y su tritono *sol*♮ se oye claramente. El tema principal de la pieza utiliza un modo en *la* en el que la tríada tónica de la mayor se ve compensada por la presencia del tritono *re*♯ y la séptima menor *sol*♮. Después de cinco compases, los cambios semitonales por encima de la pedal *la-mi* hacen a *la mayor*, incidentalmente, más cromática y menos modal, pero tres compases más tarde regresa la exposición modal del tema principal. Con la desaparición transitoria de *mi*♮ y una enfatización de *fa*♮ aumenta sustancialmente la influencia de la escala de tonos enteros, si bien aún con un centro tonal de *la*. Esta primera sección temática concluye con una reafirmación diatónica de *la mayor*.

El compás cambia a 3/8, y *la* es teñido de cromatismo antes de un pasaje que afirma y niega alternativamente la tonalidad de *si mayor*. Aquí el importante papel de las cuartas justas impide la presencia de elementos de la escala de tonos enteros. La segunda parte de la pieza comienza con un retorno al material introductorio de maneras más resueltas. Los trinos iniciales sobre *do*♯ están sujetos sobre tríadas mayores, y los descensos por tonos enteros están asimismo sustentados por sus correspondientes acordes de tonos enteros. Como antes, esto conduce al primer tema, pero mientras la anterior exposición tenía un carácter expansivo, ésta se limita a formar una conexión de tres compases con el segundo tema principal, un *peu cédé, molto rubato*. Esto constituye el momento de más firme diatonía en la obra, con un *ostinato la-mi-fa*♯ en el bajo y con sólo un ocasional *re*♯ que evoca la modalidad anterior. El segundo tema consta de dos partes, y ambas se repiten antes de la intrusión de un cromático *do*♮ que precede a su vez a una modulación del centro tonal a *sol*♯. La referencia al primer tema señala

un posible retorno a elementos de la escala de tonos enteros, pero esto no sucede hasta que, por medio de *do*, se alcanza el centro tonal *sol*♮.

Ejemplo 4



Debussy presenta seguidamente el segundo tema, originalmente diatónico, como una configuración en tonos enteros que se eleva desde *fa* hasta *re*♯ sobre un *sol* pedal (véase el ejemplo 4). Un cambio en semitonos conduce a un acorde de tonos enteros construido a partir de la escala complementaria de la escala básica -esto es, la que se construye sobre *la*♭-. La versión en tonos enteros del segundo tema es presentada en esta escala, pero se produce otro cambio semitonal que nos devuelve a la escala original basada en *la*♮. La alternancia entre las dos escalas de tonos enteros en un contexto secuencial continúa cuando la música hace una referencia al primer tema y a su continuación, caracterizada por un uso más explícito de los tonos enteros, alusión que se produce en contraste con un *do* pedal con *fa*♯-*la*♭-*si*♭ como notas destacadas. Debussy concluye esta sección con un descenso en tonos enteros desde *do* hasta *mi*; entonces opta, en lugar de los tonos enteros, por un tratamiento diatónico de *mi* como dominante de *la mayor*.

El desarrollo ha concluido. Hay una reexposición del primer tema principal, aunque la abreviación de la primera sección y la repetición completa de la continuación en tonos enteros crean mayor énfasis en la escala de tonos basada en *la*. Un cambio semitonal (*sol*-*sol*♯) conduce a una nueva versión del primer tema y a una nueva continuación con aire de fanfarria. El centro tonal cambia rápidamente con la repetición secuencial y cierto grado de modificación en tonos enteros, pero el resultado, dramáticamente preparado, es una reexposición diatónica de la segunda frase del primer tema; a medida que esto avanza se desintegra su carácter diatónico. El descenso en tonos enteros de la introducción regresa y el *la* pedal es eliminado: sólo reaparece en la resolución final, en un acorde que contiene tanto a *mi* como a *re*♯. En el concluyente arrebato de la coda toman parte elementos de tonos enteros, diatóni-

cos y modales. Es claramente este equilibrio deliberadamente consciente de afirmaciones y modificaciones tonales lo que hace de *L'Isle joyeuse* un objeto tan satisfactorio de detenido análisis armónico. En esta pieza, el lenguaje armónico de Debussy aparece en su expresión más pura y sutil.

No he considerado menester una referencia al "pentatonicismo" de la obra, puesto que el uso que Debussy hace de esta escala forma parte de su aún más importante técnica de afirmación tonal. Al fin y al cabo, es perfectamente posible llevar a cabo una reducción de la escala mayor de siete notas a cinco notas sin socavar los cimientos de lo tonal. Mucho más importante es, a la hora de determinar la esencia del drama musical en *L'Isle joyeuse*, la pugna entre los elementos triádicos y la escala de tonos enteros, entre la explotación cumulativa de tríadas separadas por un tritono y la citada escala de tonos enteros que incluye las raíces de ambos. Esto es el quid de la cuestión: no hablamos sólo de un contraste por yuxtaposición de elementos dispares elegidos por su encanto momentáneo, sino de una coherente y sutil exploración de los conflictos y de los puntos en común entre una tríada de *la* y una escala de tonos enteros que incluye la misma nota. La independencia de ambos elementos es mostrada a lo largo de la sección del desarrollo, en la que los elementos de tonos enteros pasan a primer plano y se produce un claro giro hacia el ámbito alternativo de tonos enteros. Esta interrelación viene sugerida por el hecho de que la mayoría de los centros triádicos enfatizados en la pieza están de por sí relacionados en términos de tonos enteros, no tonalmente -hay poco *mi mayor*, *re mayor* o *fa sostenido menor*, y la elusión que Debussy hace de la dominante en el segundo tema de la exposición no es un error atribuible al desconocimiento de los llamados "fundamentos de la forma sonata", sino una respuesta instintiva a las propiedades del material básico de la obra-. La tríada de *do mayor* hacia el final del desarrollo está colocada de forma crucial para reforzar la superioridad temporal de la escala de tonos enteros alternativa, y se da un intento estratégico de última hora por restablecer este otro ámbito justo antes de la coda.

Básicamente, *L'Isle joyeuse* es un obra construida "sobre" *re*♯ y *mi*♮ como dominantes alternativas a *la*, con toda la tensión que esto implica entre la diatonía, por un lado, y el cromatismo de la escala de tonos enteros, por otro. Es la más poderosa expresión de ambigüedades tonales propuesta por Debussy. Pensemos, después de todo, si existe mejor definición de ambigüedad tonal que una situación en la que un tipo de jerarquía dentro del sistema tonal -como las quintas perfectas- es debilitado por la afirmación de una alternativa -representada por las segundas mayores-.

Otras dos exquisitas obras de Debussy, también en un solo movimiento, que pueden ser tratadas aquí en cuanto a la interrelación de elementos diatónicos y de tonos enteros. En *Gigues* (1911), la escala utilizada es la misma que la de los dos *Préludes* para piano analizados

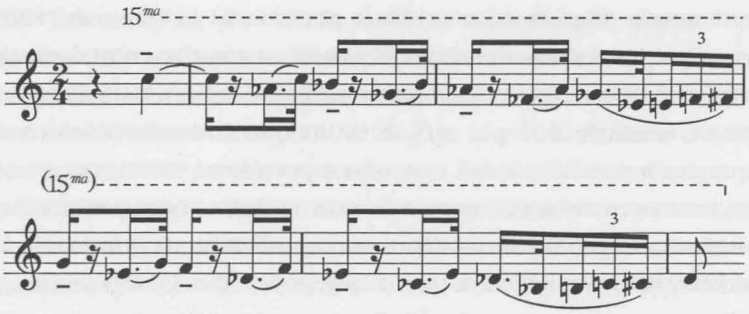
anteriormente, aunque esta vez la nota favorecida no es *si*♭ ni *re* sino *la*♭. *Gigues* comienza y finaliza con una armadura de cuatro bemoles, y la música flota en un estado de animada suspensión en torno a la tríada aumentada en *la*♭.

El primer grado de contraste aparece, nueve compases después del núm. 1 de ensayo, por medio del tema sin acompañamiento que introduce el oboe d'amore, y que emplea un modo de seis notas de carácter dorio transpuesto. Éste se entrelaza con la escala de tonos enteros (que aparece) cuatro compases antes del núm. 2 de ensayo; a continuación se dispersa en un cromatismo más complejo. Por tanto, la primera sección de *Gigues* no está unificada únicamente por un centro tonal básico (*do* o *la*♭) sino por el tricordo *la*♭-*si*♭-*do*, común entre la escala de tonos enteros y el modo.

Los ocho compases siguientes, que comienzan cuatro compases antes del núm. 3, tienen un carácter de transición, con elementos de la escala de tonos enteros originaria que dan paso a un tritono *la-mi*♭ que, tratado como correspondiente a la escala de tonos enteros, pertenecería a la escala complementaria. La creciente importancia de la quinta perfecta *fa*♯-*do*♯ en la armonía aporta, sin embargo, una nueva dimensión a la música. En esta obra, más extensa, Debussy no está interesado simplemente en contrastar una escala de tonos enteros y un modo que comparten importantes rasgos comunes (como en *Voiles*), sino que, como en *L'Isle joyeuse*, trata de contrastar elementos diatónicos, ya sean modales o de tonos enteros, con elementos cromáticos. Curiosamente, *Gigues* presenta a menudo su mayor cromatismo cuando se da mayor preponderancia al intervalo de la quinta perfecta.

Cinco compases después del núm. 3, el bajo en *la*, que potencialmente establece un ámbito de tonos enteros alternativo, es retenido durante ocho compases de acordes cambiantes que no clarifican un modo o centro tonal específico. Debussy logra este estado de suspensión mediante secuencias de séptimas no resueltas diatónicamente. El siguiente centro tonal, *fa*♯, es afirmado sin previa preparación. Éste tiene una importante función subordinada en la pieza, posiblemente debido a su pertenencia a la escala de tonos enteros de *do*, aunque sus apariciones, especialmente aquí y tres compases después del núm. 12, son breves. Su presencia un compás antes del núm. 4 impide que el acorde enfático *do*♯-*la-re*♯ establezca el ámbito alternativo de tonos enteros, pero desaparece después de cuatro compases cuando el tema del oboe d'amore retorna a su altura original, esta vez con acompañamiento cromático, aunque con una insinuación de los tonos enteros del comienzo (cinco compases antes del núm. 6), que se acentúa con la reaparición del propio motivo "*Keel Row*". Aún hay presentes elementos cromáticos, pero ahora son cromáticos respecto a la escala de tonos enteros, no virtualmente atonales como antes. No obstante, cuatro compases antes del núm. 6 Debussy repite la melodía "*Keel Row*" con una transposición secuencial, trayendo brevemente a escena el ámbito alternativo de tonos enteros (véase el ejemplo 5).

Ejemplo 5



Los seis compases siguientes son cromáticos, con un *fa*♯ acentuado en el bajo. La armonía tiende hacia los tonos enteros en el cuarto compás después del núm. 6 y, de modo más decisivo, dos compases más tarde, si bien la alteración cromática (*la*♯ por *la*♭) es suficiente para inhibir una sensación de retorno definitivo. El resultado de estas tensiones y conflictos puede oírse en los dos compases que preceden al núm. 8, en los que surge un *la*♭ triádico y modal. Esta clarificación es breve, pero permite al *la*♭ básico persistir como pedal virtual a lo largo del desarrollo cromático entre los núms. 8 y 10; el ostinato establecido tres compases después del núm. 9 confirma inicialmente el carácter central de *la*♭ en un contexto cromático y no de tonos enteros.

La sección que sigue proporciona un contraste tanto temático como armónico; sólo se apunta un breve resurgir de rasgos de tonos enteros en el núm. 12. Dos compases después del núm. 12 la armonía oscila entre los centros *fa*♯ y *la*♭; las séptimas dominantes de ambas tonalidades son resaltadas pero en ningún caso cadencian hacia la tónica. Esto sucede en un contexto musical más expansivo y lírico. Con el dramático retorno de la melodía "*Keel Row*" cuatro compases antes del núm. 14, sin embargo, la música revierte súbitamente al ámbito de tonos enteros original, y cuatro compases después del núm. 14 esta escala es presentada con la única adición de pequeños elementos cromáticos. El cambio súbito que se da cinco compases después del núm. 14 supone una respuesta armónica sobre un *la*♮ pedal como antes, y el principal clímax de la obra tiene lugar entre los núms. 15 y 16 con un gran conglomerado de tonos enteros sobre *do*♯ -el ámbito alternativo-. El punto crucial está en los compases sexto y séptimo después del núm. 15, en los que grandes acordes del ámbito de tonos enteros complementario ascienden y se resuelven en un movimiento hacia el acorde fundamental de tonos enteros; sólo *la*♭ sobrevive al choque.

Desde aquí hasta el final de *Gigues*, los principales aspectos temáticos de la pieza son recapitulados, y se restablece el vocabulario exclusivamente de tonos enteros que oíamos al comienzo. Esto produce nuevos momentos de tensión, por ejemplo en el núm. 17, donde el retorno del tema del núm. 10 conduce temporalmente a una textura más triádica. También,

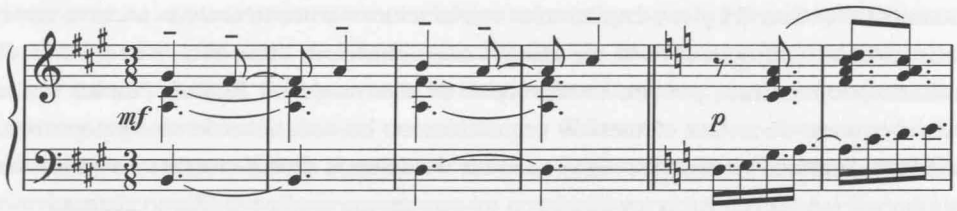
desde el tercer compás después del núm. 19, la persistencia por unos diecisiete compases de un *mi*♭ sobre un *la*♭ pedal dramatiza el conflicto aún no resuelto entre dominante diatónica y tritono en tonos enteros o sexta menor. El resultado final se hace claro cuando el propio tema del oboe d'amore sustituye *mi*♭ por *mi*♮. El último elemento diatónico en desaparecer es, como corresponde, la sensible de *la*♭, que oímos por última vez a once compases del final. De este modo, los tres estratos de lenguaje de esta fascinante obra (tonos enteros, modalidad y tonal-cromatismo) son gradualmente sintetizados y refinados en el intervalo *la*♭-*do*♮, del que partió: una síntesis menos conclusiva que la que pone fin a *L'Isle joyeuse*, pero no menos efectiva por ello.

Probablemente el artículo analítico sobre Debussy que más influencia ha ejercido es el estudio de Herbert Eimert sobre *Jeux* en el vol. V de *Die Reihe*, con su tesis de que "nuestro avance es mínimo si tratamos de aplicar a Debussy los conceptos de la teoría musical al uso. Resulta erróneo incluso hablar de temas, periodos o párrafos. Lo mismo puede decirse de los esquemas formales tradicionales". El autor contradice este ambicioso comienzo cuando reconoce más tarde que "en *Jeux* el repertorio de temas y motivos es considerablemente mayor que en la habitual práctica formal". De hecho, "todos los temas (motivos) de *Jeux* se repiten dos veces; la mayoría de ellos son repetidos inmediatamente", si bien "por lo general no se regresa a lo que ya se ha dicho".

El carácter flexible y evolutivo de *Jeux*, aunque exagerado por el microscopio postweberniano de Eimert, no deja de ser notable, aun debiéndose en parte a la naturaleza de la línea argumental del ballet y al hecho de que Debussy escribiera la obra con gran celeridad (probablemente en tres semanas, en agosto de 1912). El tratamiento formal y temático puede resultar radical, pero si lo consideramos teniendo en cuenta el papel estructural de la tonalidad y la armonía tonal, *Jeux* puede verse como una clara continuación de "tradiciones" establecidas por Debussy en sus obras tempranas; continuación que abre nuevas y sutiles posibilidades en virtud de la búsqueda y hallazgo por parte del compositor de una técnica temática y una estructura adecuadas al argumento. Nuevamente, *Jeux* muestra el desplazamiento parcial de las relaciones tradicionales entre tónica, dominante y subdominante por medio de las simetrías de la escala de tonos. Concretamente parece mostrar, como las restantes obras tratadas, una conciencia de los resultados que se derivan de explotar los contrastes existentes entre las relaciones de tonos enteros (*la-mi*♭) y las relaciones tonales (*la-mi*), donde *mi*♮ pertenece a la escala de *la mayor* pero no a la escala de tonos enteros en *la*. Puede parecer poco verosímil que la utilización tonal en *Jeux* fuera ideada deliberadamente y en todos sus detalles por Debussy; sin embargo, la lucidez y la lógica del resultado resultan indiscutibles.

Como *L'Isle Joyeuse*, *Jeux* presenta la tonalidad central de *la mayor*. Sostener que la segunda parte (núms. 33 y ss.) explicita las implicaciones armónicas de la primera tiene algo de simplificación, pero muchos de los efectos más dramáticos de la obra, y en gran medida la continuidad de la misma, pueden interpretarse de este modo. El *Prélude* emplea una escala de tonos enteros de *si* con elementos cromáticos en las secciones lentas que enmarcan el material fundamental *scherzando*. Esto se inicia desde un la modal-cromático con un destacado tritono *re*♯ y se desvía hacia un clímax en un acorde que emplea el tritono alternativo *re-la*♭. El segundo tratamiento del material *scherzando*, que coincide con el alza del telón, es más próximo a un *la mayor* cromático, y la recapitulación de su forma ternaria, que comienza en el núm. 14, presenta un cuidado equilibrio entre *la-re*♯ y *la-mi*. En esta fase temprana es favorecida esta última relación, y una preparación de dominante en *mi mayor* conduce a una sección más relacionada con los acompañantes de *mi* en la escala de tonos enteros, *fa*♯ y *la*♯, que con los de *la*♮. Sólo cuando se establece una armadura de cinco bemoles (núm. 38) se da un claro retorno a la escala de tonos enteros basada en *la*♮, mas de modo poco enfático, de tal modo que pronto nos vemos ante un diatónico *mi bemol mayor*. Esta tonalidad, a pesar de ser frecuentemente modificada y cuestionada, crea un gran clímax (núm. 48) como el que antes había preparado *mi mayor* (núm. 16), y resulta característico por su utilización de disonancias diatónicas en lugar de tríadas puras o progresiones cadenciales. Sigue un pasaje de tonalidad menos estable, que tiende inicialmente hacia *si mayor*; pero en el núm. 58 se llega a un momento crucial en el que una preparación de la dominante en la tónica *la mayor* se resuelve en la primera inversión de una novena dominante en *re bemol mayor* (!). Después de una prolongada pedal de dominante y de cierta preparación cadencial diatónica, la música experimenta un cambio enarmónico hacia un *si mayor* igualmente diatónico (núm. 66) y, aún sin cadencias firmes, se dirige de nuevo hacia *re bemol* antes del clímax pentatónico final en *la*. En este punto de la obra de Debussy se produce su mayor sorpresa armónica. Después de tantas modulaciones en un solo ámbito de tonos enteros, la música es súbitamente transportada de *la mayor* a *do mayor* (núm. 71) en contra de *do*♯, que estaba más establecido (véase el ejemplo 6). Sigue una rápida desintegración, y sólo gradualmente vuelve a clarificarse la tonalidad. Las oposiciones entre *si* y *mi* reemplazan a las que veíamos entre *fa* y *do*, y *si mayor* aparece con una claridad máxima (núm. 78). Después de una breve tentativa de proponer *si*♭ como nuevo centro alternativo y reavivar las aspiraciones de la "otra" escala de tonos enteros, vuelven los acordes iniciales; se prepara así un descenso cromático fragmentado pero decisivo hacia el *la*♮ final. Esto presenta un claro carácter cadencial a pesar de la continuada ausencia de tríadas simples.

Ejemplo 6 (resumen)



En sus mejores momentos, Debussy fue siempre un compositor dramático. Lo que se dramatiza, lo que aporta tensión y dinamismo a la música, es la relación hábilmente equilibrada entre diatonía y cromatismo: ambos pueden presentar características modales, pero nunca pierden de vista las construcciones triádicas y las progresiones de la música tonal anterior. La armonía de Debussy funciona precisamente en cuanto que aporta significado y movimiento a esta relación. Como lenguaje, su mejor descripción es la de "tonalidad expandida", un lenguaje en el que la tonalidad sigue actuando como fundamento básico, confiriendo un carácter especial al resto de la actividad armónica.

Es una propiedad inevitable de la escala de tonos enteros el hecho de que su uso exclusivo y continuo destruya la tonalidad (puede darse aún la afirmación de una tónica, pero es imposible lograr el dinamismo armónico que resulta de la variedad de acordes en la música diatónico-cromática). No obstante, el uso estratégico de las escalas de tonos enteros, en especial del conflicto entre dos escalas de tonos enteros mutamente excluyentes, puede aportar al cromatismo un carácter dramático específico, así como redefinir, por otro lado, las relaciones del ciclo diatónico de quintas. En resumen, la tonalidad resulta potenciada, no destruida.

Aun cuando Debussy careciese de la inquietud germana por la planificación estructural y temática a gran escala, su música viene moldeada por la voluntad de tratar la tonalidad con toda la flexibilidad compatible con su conservación; esto conduce con frecuencia a efectos tan asombrosos como contenidos. Y, sencillamente porque sus armonías no están dilatadas por las gigantescas curvas melódicas de Mahler, Strauss o el primer Schönberg, pudiera incluso afirmarse que Debussy logró un refinamiento de la esencia del pensamiento musical wagneriano mayor que sus contemporáneos alemanes. ■

Traducción: **Paul S. McLaney**