

LA PRESENCIA DE CHOPIN EN EL ÁMBITO SONORO DE DEBUSSY

Marta Vela
Universidad Internacional de La Rioja
Directora de Música Magna
Locutora de “Música con estilo”
de Radio Clásica

Resumen: Chopin es una de influencias capitales en el estilo de Debussy y, muy particularmente, en su música para piano. Frente a las tendencias wagnerianas del momento, asumidas por parte de una generación intermedia de compositores franceses, desde 1850, Debussy quiso recuperar la verdadera esencia francesa en la música, recurriendo al poso de los clavecinistas barrocos y al pianismo de Chopin, el primero de los compositores románticos que reaccionó contra la música de Beethoven. A partir de un estudio comparativo de determinados parámetros estilísticos –forma, melodía, ornamentación, armonía, etc.– se pretende mostrar la presencia de Chopin en el ámbito sonoro de Debussy, sobre todo, en las obras más afines a ambos, los respectivos cuadernos de *Préludes* y *Études*.

Palabras clave: Chopin, Debussy, piano, análisis, historia de los estilos.

Abstract

Chopin can be considered one of the main influences in the style of Debussy and, particularly, in his piano music. In the presence of the Wagnerian tendencies of the moment, they were assumed by an intermediate generation of French composers, since 1850, Debussy wanted to recover the true French essence in music and, for that purpose, he resorted to the basis of the baroque harpsichordists and to the pianism of Chopin, the first of the romantic composers who had reacted against the music of Beethoven. From a comparative study of certain stylistical parameters -form, melody, ornamentation, harmony, etc.- we will show the presence of Chopin in the music of Debussy. Above all, from the most closely-related works between them, the respective notebooks of *Préludes* and *Études*.

Keywords: Chopin, Debussy, piano, analysis, styles.

Fecha de recepción: 22/08/2017

Fecha de publicación: 31/08/2017

LA PRESENCIA DE CHOPIN EN EL ÁMBITO SONORO DE DEBUSSY

1.- Introducción

La música finisecular francesa, iniciada, en buena parte, por Debussy –de cuya muerte se celebra el centenario en 2018–, carecía de antecedentes inmediatos en la propia Francia. Frente a la música alemana –cuyas líneas estéticas se habían bifurcado entre Brahms y Wagner al final del siglo XIX, desde un tronco común, sustentado por dos enormes pilares, Beethoven y Bach–, la música francesa, lejos ya de su esplendoroso barroco, sobre todo, clavecinístico, hundía sus raíces lejos de los compositores franceses, como Berlioz, y de los pertenecientes a la llamada *Grand Opéra* decimonónica, Chabrier, Gounod o Saint-Saëns, de fuerte impronta wagneriana.

Una de las influencias capitales sobre la música de Debussy fue el pianismo de Chopin –y también el de Liszt, ambos en París durante las décadas de 1830 y 1840–, y, en menor medida, los héroes musicales del compositor polaco, Bach y Mozart. Observamos, pues, una evolución estilística atípica, en que una línea innovadora –la de Debussy, contra de la música burguesa de la segunda mitad del siglo XIX– se fundamenta sobre una línea conservadora anterior, la representada por Chopin, un compositor sin continuadores directos, cuya sensibilidad rechazó el modelo beethoveniano, al contrario que el resto de sus contemporáneos (Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Wagner, Liszt, etc., pertenecientes todos, junto al propio Chopin, al mismo *paradigma estilístico*ⁱ).

2.- Chopin y la música francesa

“Chopin fue el más grande de todos, sólo con el piano lo descubrió todo”.

DEBUSSYⁱⁱ

Pese a que nunca estuvo sujeto a ninguna escuela nacional anterior –como sí lo estaban Schumann y Mendelssohn, por ejemplo, a la tradición alemana–, las características eclécticas que hicieron de Chopin un compositor único en su época –a saber, su origen polaco-francés, su educación académica en Varsovia, su estancia en Francia durante veinte años, su predilección por la música de Bach y Mozart y, sobre todo, su afición por el *bel canto* y las melodías italianizantes– iban a verse reflejadas sobre la música de varias generaciones posteriores de compositores franceses.

La causa de que un solo compositor haya tenido tanta influencia durante un período relativamente largo –la mayor parte del siglo XIX, hasta

el fin de la *belle époque*, en 1914– no se achaca únicamente a la extraordinaria calidad de sus obras y a su prolongado legado como pianista, se debe también a que Chopin supo amalgamar las características propias de la música culta francesa, tan afines a su sensibilidad personal, con otras ajenas, por ejemplo, la conducción de voces *à la Bach* o el *cantabile* de tipo italiano, a las que se suman la moderna visión de la armonía chopiniana, por una parte, y, por otra, el desarrollo de la forma, influenciada, directamente, por la estética romántica.

Sabemos de sobra lo que Francia le debe [a Chopin]. Desde el momento en que aquel joven frágil, dudoso de su porvenir, cuando no de su genio, decide –impresionado por algunos testimonios de simpatía, sensible a algunas afinidades espirituales– prolongar aquella estancia en París que en principio sólo consideraba como una etapa entre otras, el gusto musical de nuestro país cambió (...). Y, por un milagro de adaptación, el sentimiento francés nunca se ha contagiado de acento más significativo, más conforme a la sensibilidad instintiva de la raza, que al tomar prestadas del frágil polaco las inflexiones poéticas de su vocabulario sonoroⁱⁱⁱ.

Y es que ya desde el siglo XVII, momento en que empezaron a perfilarse las escuelas nacionales en Europa –especialmente, la alemana, la italiana y la francesa–, la música en Francia, progresivamente alejada de las influencias italianas, fue gestando su propia identidad. De esta forma, el florecimiento cultural que tuvo lugar en el largo reinado de Luis XIV, entre 1643 y 1715 –con artistas de la talla de Molière, Boileau, Poussin o Le Nôtre– se vio acompañado también de grandes figuras clavecinísticas –Rameau, Louis y François Couperin, Daquin–, del surgimiento de un verdadero estilo operístico alejado del modelo italiano –con las famosas *tragédies lyriques* de Lully– y del asentamiento del sistema tonal con el primer manual teórico, el *Traité de l' harmonie* de Rameau (1722). Estas circunstancias, sumadas al poderío político de Francia en Europa, propiciaron el auge de la música francesa a comienzos del siglo XVIII y, de este modo, el elegante y refinado *gôut français* quedó diferenciado, estéticamente hablando, de la vigorosa expresividad italiana y del severo contrapunto alemán. De ahí su influencia sobre una de las formas instrumentales más importantes de la época, la *suite*.

Sin embargo, la cumbre musical alcanzada por Francia en el Barroco se vino abajo tras el largo período revolucionario (1789-1830) y, precisamente cuando la situación política se estabilizaba bajo el reinado *burgués* de Luis Felipe (1830-1848), París se convirtió, tomando el relevo de Viena, en la capital mundial de la música. No obstante, la mayoría de los músicos que pasaron por París en aquellos años no eran franceses (Chopin, Liszt, Wagner, Meyerbeer, Paganini, Field, Hiller, Herz, Thalberg, Moscheles, etc.). De hecho, hasta 1842, el Conservatorio de París estuvo dirigido por un italiano, Cherubini. Los compositores verdaderamente franceses de esta primera

oleada romántica, como Auber y David, han caído en el olvido y, en cuanto a Berlioz, la influencia de Beethoven y de las corrientes románticas alemanas alejaron su música del verdadero *gôut français*.

Y si desgraciadamente no tenemos ninguna razón para atribuirle a un músico de nuestro país –el gran Berlioz, al igual que el pequeño Félicien David, los dos únicos románticos franceses conocidos de la época a la que nos referimos y que se revelan tan distantes de la sensibilidad de Chopin– el envidiable privilegio de haber contribuido, por poco que fuese, a esa evolución significativa de su genio (...). Nada nos impide, de todas formas, suponer el papel que en ella pudo desempeñar eso que se ha convenido en llamar gusto francés: emanación anónima e irresistible del ingenio y de las costumbres, fruto sutil de una cultura refinada por los siglos^{iv}.

La obra de Chopin, por tanto, parte de una tendencia conservadora, la admiración hacia Bach y Mozart y, pese a ello, logra alcanzar un lenguaje novedoso que, en aquel momento, se solía atribuir sólo a los seguidores de Beethoven, el verdadero modelo de los compositores románticos. El hecho de que Chopin rechazara la música de Beethoven, frente a toda una generación de coetáneos (Schumann, Mendelssohn, Liszt, Wagner, Berlioz, y, por supuesto, Schubert y Weber, ambos compositores de transición) nos revela a un músico sumamente original, impasible a las modas, que suplió su falta de antecesores en Polonia con elementos procedentes de las tradiciones francesa e italiana, consiguiendo, desde el piano –apenas compuso música orquestal, sino para acompañar sus obras pianísticas– un estilo plenamente innovador.

Chopin no fue un romántico menos revolucionario que Liszt y Berlioz, pero se daba cuenta de que no le placían de ninguna manera los rasgos un tanto estrafalarios de Berlioz, ni la brillantez más bien exhibicionista e intrascendente de Liszt. Muchas son las clases de maneras musicales que Chopin amalgamó y vertió en su propio crisol, y están tan perfectamente imbricadas entre sí que, al escuchar su música, no sabemos ya nada más salvo que es el propio Chopin quien llega hasta nuestros oídos. Es la elegancia de Hummel; es la dulzura y el estilo florido de las melodías rossinianas; es Mozart, con su sencillez de segundas y su candidez; es Bach, con sus detalles concebidos al modo polifónico y contrapuntístico; es John Field el alumno de Clementi y compositor de ardientes *Nocturnos*; y es, tal, tal vez, Carl Maria von Weber, el brillante autor de rondós y sonatas^v.

Chopin, como Mozart antes que él, supo aunar todas las influencias que eran afines a su refinada sensibilidad para articular un nuevo lenguaje que evitó los excesos cometidos por aquellos que se consideraron, tal vez, más innovadores durante el período romántico.

Sin embargo, su obra sigue vigente: de ahí su perfecto equilibrio entre tradición y modernidad.

En Chopin no había exageraciones ni grandes desequilibrios, todo su arte parecía inspirado por una apolínea pureza que se manifestaba principalmente en un parámetro para nosotros particularmente significativo: la dinámica^{vi}.

3.- La música francesa y Chopin

“Las tendencias actuales de nuestros músicos reflejan aún las sutilidades y las agitadas aspiraciones de aquellos veinte años de su vida que él [Chopin] nos cede”.

CORTOT^{vii}

Si bien la tradición instrumental alemana partía, fundamentalmente, de Bach, continuada, posteriormente, por Beethoven, la tradición francesa sufrió un proceso análogo, desde un barroco también esplendoroso, y admitió el legado de Chopin como parte del *gôut français*. Por consiguiente, podría afirmarse que la figura de Beethoven representa para la escuela alemana lo que la figura de Chopin para la francesa: el punto de partida para varias generaciones de compositores a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX.

Y es que, aunque desde 1850 los compositores franceses se vieron influenciados por la huella wagneriana (sobre todo, en el género de la ópera), durante el *fin de siècle*, las circunstancias socio-políticas propiciaron una ansiada recuperación de la identidad musical francesa. Este renacimiento del *gôut français* se vio respaldado por los tres terribles conflictos que mantuvieron Francia y Alemania desde 1870 –la Guerra franco-prusiana y las dos guerras mundiales, en las que Francia fue humillada por su rival–, que crearon una fuerte corriente de reafirmación del carácter nacional francés en todos los ámbitos. De hecho, Debussy empezó a firmar sus obras tardías, a partir de 1915, como “C. Debussy, musicien français” (Fulcher, 2001).

Por tanto, la oleada de nuevos compositores a partir de 1880 –Fauré, Satie, Debussy, Dukas, Ravel– reaccionó vivamente contra el wagnerismo, que *contaminaba* la auténtica música francesa, y trató de resucitar su verdadero espíritu: para tal fin volvieron la mirada a dos puntos clave: los clavecinistas barrocos y Chopin. De hecho, Chopin había sido uno de los precursores del desencuentro entre Francia y la música alemana, particularmente, la de Beethoven –que el polaco juzgaba estruendosa y vacía, como la de Berlioz–, sentimiento que no hizo sino acrecentarse en los comienzos del siglo XX, como se puede observar en el testimonio de distintos músicos de la época:

Debussy fue el más violento de todos los críticos que he conocido, a pesar de su entusiasmo y de los delicados sentimientos que parecía capaz de expresar, tanto en las letras como en la música. Satirizaba a Wagner, despreciaba y detestaba a Brahms y atacaba a Beethoven con una acidez y sarcasmo realmente irritantes. Una vez, durante mi audición, mencionó que se había escapado la noche anterior de un concierto donde se interpretaba un cuarteto de Beethoven, justo en el momento en que el viejo sordo (*le vieux sourd*) comenzaba “a desarrollar un tema”. Había algo tan odioso en el tono de su voz cuando se expresaba al respecto que me levanté de inmediato y le espeté su falta de respeto al nombre de un gran genio, y el resultado fue, lamento decir, que nuestras relaciones se terminaron en el momento y que no se reanudaron hasta unos cuantos años después. (Harold Bauer.)^{viii}

A mi marido le encantaba Mozart, pero pensaba que los *Cuartetos* de Beethoven eran las más sobresalientes *chef d' oeuvres* del mundo. A Ravel también le gustaban pero dijo: “Si observas los *Cuartetos* de Mozart son mucho más interesantes que los de Beethoven. Y los conciertos... Usted sólo tiene cinco conciertos de Beethoven, ipero fíjese cuántos de más tiene de Mozart! (Gaby Casadesus)^{ix}.”

Además de Couperin y Rameau, ¿quienes son, según usted, los grandes músicos franceses? ¿Qué piensa, por ejemplo, de Berlioz? Berlioz es una excepción, un monstruo; no es del todo músico; da la ilusión de la música, gracias a métodos tomados de la literatura y de la pintura. Además, no veo mucho de francés en él. El genio musical en Francia es algo así como la fantasía dentro de la sensibilidad. (Claude Debussy.)^x

Por otra parte, Chopin fue un compositor casi exclusivamente pianístico –toda su obra, salvo unas cuantas obras de juventud, entre las que destacan los dos conciertos para piano y orquesta, fue compuesta para el teclado– y, si bien los músicos franceses alumbraron prodigiosas obras orquestales, buena parte de su producción y, tal vez, la de más calidad, pertenece al repertorio para piano, circunstancia ya determinada por el extraordinario uso que dieron los compositores franceses al clavecín, una idea –la del Barroco clavecinístico– siempre latente en la música francesa^{xi}.

Si tomamos en consideración que la técnica pianística de Chopin emerge, en buena parte, de fórmulas barrocas, el círculo de la tradición francesa hasta el siglo XX se cierra, de esta manera, en torno a tres ejes fundamentales: los clavecinistas, Chopin y el *fin de siècle*.

3.- La formación pianística de Debussy

“Procedo enteramente de la Balada n^o 4 de Chopin”.

DEBUSSY^{xii}

Marguerite Long, una de las pianistas francesas más prestigiosas durante la primera mitad del siglo XX, relata la estrecha unión que Debussy tenía con la música de Chopin, maestro *común*, por extensión, de toda la música francesa del momento:

Hablábamos, yo tocaba su música y la de los demás (...), la música de los maestros que él admiraba tanto: Bach, Liszt, Chopin. Chopin, sobre todo, era un tema del que no se cansaba nunca. Estaba impregnado, como *poseído* por su forma de tocar. Debussy buscaba en sus propias interpretaciones todos aquellos procedimientos que atribuía a nuestro maestro común^{xiii}.

Debussy empezó a tocar el piano a los ocho años, en 1870, con una amiga de la familia, Mme. Mauté de Fleurville –suegra del poeta Verlaine–, que había sido alumna de Chopin. Aunque este dato nunca ha podido ser verificado –de hecho, Cortot habla, maliciosamente, de la cantidad de institutrices de provincia que aseguraban haber estudiado con Chopin–, Debussy siempre le profesó una gran admiración y, en 1872, fue admitido en el Conservatorio de París, un centro poco accesible a niños de diez años, en el primer intento. Sus dos profesores de piano a partir de entonces, ni Marmontel –que conservó durante toda su vida el famoso cuadro que Delacroix pintó de Chopin en 183– ni Descombes –maestro también de pianistas como Satie, Ravel y Cortot– habían sido alumnos directos de Chopin, pero conocían en profundidad su escuela pianística:

In the later nineteenth century Chopin's most direct pianistic heir at the Paris Conservatory was his student Georges Mathias, whose pupils included Dukas. Two other influential standard-bearers there were Antoine-François Marmontel and Émile Descombes: not Chopin pupils but on the periphery of his social circle, they knew and revered Chopin's played and strove to convey its essence in their own teaching. Through these and other close musical contacts Bizet, Chabrier, Saint-Saëns, Fauré, Debussy, Ravel and Satie were all fairly direct recipients of *Chopin tradition*^{xiv}.

Según los archivos del Conservatorio de París (Fulcher, 2001), entre 1872 y 1879 –fechas de ingreso y salida– el futuro compositor de *Péleas et Mélisande* había estudiado las siguientes obras de Chopin (entre un total de veintitrés, durante estos siete años), consiguiendo dos premios de interpretación:

1874: *Concierto para piano n.º 2 Op. 21*, primer tiempo (premio)^{xv}
1875: *Rondó Op. 16* y *Balada Op. 23* (premio)^{xvi}
1878: *Sonata n.º 3 Op. 58*, scherzo
1879: *Sonata n.º 2 Op. 35*, *Fantasia Op. 49* y *Allegro de concierto Op. 46*.

Las primeras obras de Debussy, evidentemente, para piano, tienen una clara influencia chopiniana –incluso, atendiendo sólo a los títulos^{xvii}, *Ballade (slave)*, 1890; *Mazurka*, 1890; *Nocturne*, 1892; *Deux arabesques*, 1888-1890–, al igual que la primera obra para piano de cierta entidad, la *Suite Bergamasque* (1890). En todas estas piezas, el resultado sonoro es inconfundible y nos remite al lenguaje de Chopin, sobre todo, la delicadeza en la expresión pianística, la imaginación sonora y el refinamiento melódico y ornamental, los ambientes velados, el clima íntimo..., estas características se suman a una extremada simplicidad discursiva en la composición y en la conducción de las voces, otro de los sellos de identidad chopinianos.

A continuación ofrecemos un análisis estilístico basado en un estudio comparativo de distintos parámetros analíticos en la música para piano de ambos compositores.

4.- Análisis estilístico

“Quisiera agregar que la música francesa no es otra cosa que la fantasía dentro de la sensibilidad”.

DEBUSSY^{xviii}

En el aspecto formal, Debussy utilizó pequeñas formas tomadas del siglo XIX: preludios, danzas, estudios... y, también, al final de su vida, las formas de sonata de las que tanto había renegado en su época de estudiante –el mismo Chopin fue muy criticado por la estructura de sus sonatas, desprovistas de la recapitulación de la primera sección, estrategia que había sido utilizada por Scarlatti y otros compositores del siglo XVIII–.

Sin embargo, la forma predominante en Debussy es la tradicional “ABA”, en obras como *Prélude* de la *suite Pour le piano*, en dos de las tres estampas –*Pagodes* y *La soirée dans Grenade*–, *Masques*, las *Images Hommage à Rameau* y *Mouvement*, y varios números de *Children's Corner*, además de algunos estudios y preludios, incluso, en *Prélude à l'après-midi d'un faune*, cuyas partes extremas aparecen en forma de variaciones, un género muy apreciado también por Chopin, por ejemplo, en su *Berceuse Op. 47*.

Sin embargo, también encontramos una estructura ternaria *modificada* (Howat, 2009), que se observa ya en algunas obras de Chopin:

consiste en añadir a la forma *lied* tradicional un esquema “CAC”–con un resultado final de ABACAC–, que permite escribir tres temas completamente distintos entre sí y acabar con una coda procedente del material temático anterior.

Así ocurre en obras como la *Barcarolle Op. 60* y, sobre todo, la *Ballade Op. 47*, cuya estructura tiene correspondencia con de la *L'isle joyeuse* de Debussy, además de muchos fragmentos similares.



Figura 1: F. Chopin, *Ballade n.º 3 Op. 47*, cc. 182-185.

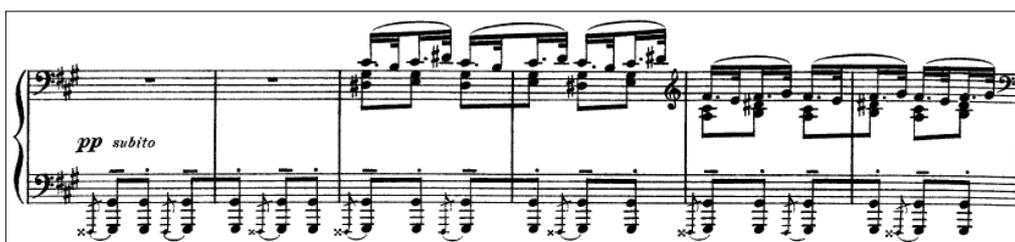


Figura 2: C. Debussy, *L'isle joyeuse*, cc. 186-191.

Por otro lado, es indudable el poso de la melodía chopiniana sobre Debussy, trasladada magistralmente al piano por el compositor polaco desde las óperas de Mozart y del *bel canto*. La simplicidad en la expresión de la melodía, la perfecta producción del *legato*, el fraseo estilizado, la flexibilidad en los fragmentos virtuosos con agilidades, el timbre *dolce* y casi velado o el ambiente íntimo y recogido son algunas de las características más sobresalientes de la ópera italiana de la primera mitad del siglo XIX que Chopin emuló en el teclado.

Esta melodía *charmante*, elegante pero muy sencilla, hubo de dejar su poso sobre la música de Debussy, que también fue un gran compositor de melodías para la voz, así lo atestiguan todas sus colecciones de *chansons*, *Ariettes oubliées*, *Cinq poèmes sur Baudelaire*, *Trois poèmes sur Mallarmé*, *Romances*, *Mémoires*, *Fêtes galantes* –en cambio, Chopin escribió muy poco para la voz humana, sólo los *Chants polonais*, recogidos en el Op. 74, de manera póstuma–, y, de igual modo, la inspiración chopiniana en la melodía se aprecia también en la música instrumental:

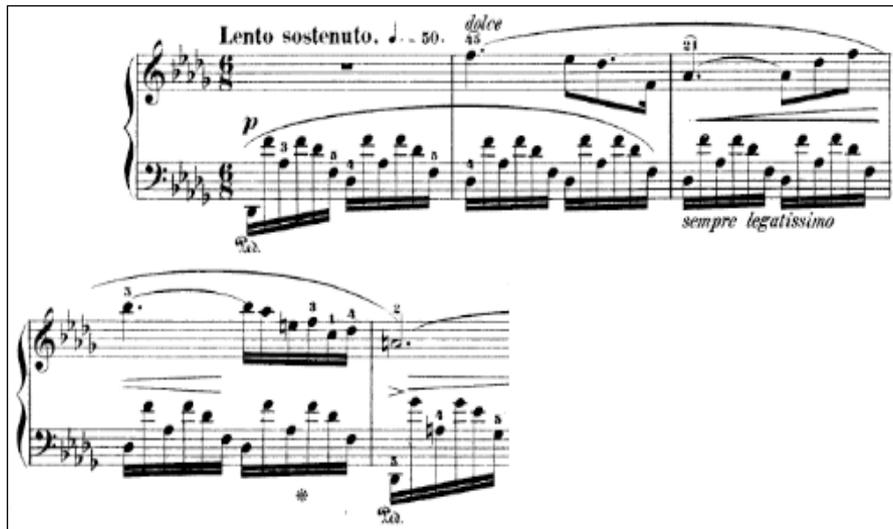


Figura 3: F. Chopin: *Nocturne op. 27 n.º 2*, cc. 1-5.

Figura 4: C. Debussy, *Prélude à l'après midi d'un faune*, cc. 54-58.

La ornamentación en Chopin, principalmente a base de *fermatas* de gran fantasía, con el antecedente de la música de Mozart y de la ópera italiana, se convierten en *glissandi* de diversa condición en la música para piano de Debussy. Aunque en la obra de Chopin no hay ningún *glissando* propiamente dicho –como sí puede encontrarse en las obras para violín de Paganini en esa misma época–, sí es cierto que las *fermatas* chopinianas deben interpretarse con la agilidad de un *glissando* ejecutado con un solo dedo sobre las teclas blancas del piano^{xix}, recurso que se encuentra en Debussy constantemente^{xx}.



Figura 5: F. Chopin, *Nocturne Op. posth*, cc. 59-60.



Figura 6: F. Chopin, *Vals Op. 69 n.º 1*, final.

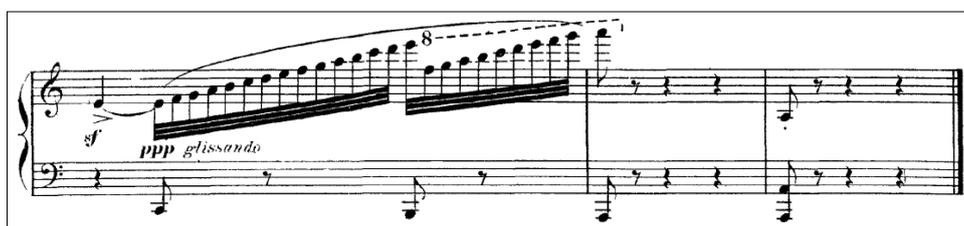


Figura 7: C. Debussy, *Suite Bergamasque, Menuet*, final.



Figura 8: C. Debussy, *Pour le piano, Prélude*, cc. 49-51.

En el plano armónico también existen numerosas similitudes entre Debussy y Chopin, sobre todo, en el uso de las notas añadidas, de las que Debussy fue todo un maestro por su continua experimentación tímbrica. En el interés por las notas añadidas, fundamentalmente, sextas y novenas, radica la búsqueda de nuevas sonoridades, alejadas del discurso clásico-romántico, que llevaría, progresivamente, a la disolución de la tonalidad tradicional. De esta manera, junto a la sistemática evitación de las cadencias tradicionales, el lenguaje armónico de Debussy contiene rápidas transiciones por nota común en acordes sin relación funcional entre sí^{xxi}, a los que se añaden algunos giros procedentes de las escalas modales, como la cuarta lidia o la sexta dórica.

La adición de las novenas mayores a los acordes de séptima de dominante, uno de los elementos recurrentes en la música de Debussy –que

habían utilizado previamente autores franceses como Fauré o Satie–, se encuentra ya de manera muy sutil en Chopin (sobre todo, en las obras de la década de 1840), por ejemplo, en el acorde inicial de la *Barcarolle Op. 60*, que guarda un asombroso parecido con el inicio del *Prélude* de la *Suite Bergamasque*:



Figura 9: F. Chopin, *Barcarolle Op. 60*, c. 1-3.

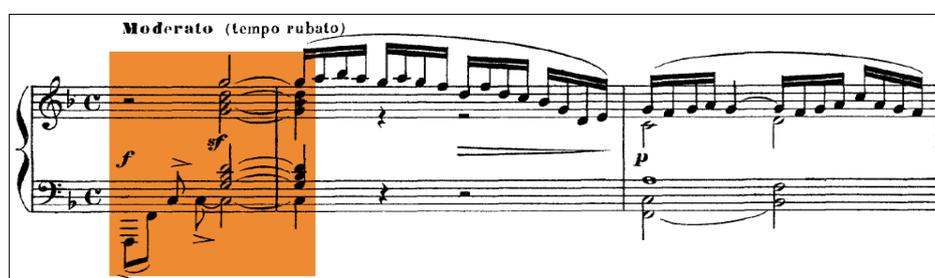


Figura 10: C. Debussy, *Suite Bergamasque, Prélude c. 1-3*.

Otro tanto ocurre también con las sextas añadidas^{xxii}, que ya aparecían en la música de Chopin y que, en Debussy, se constituyen como parte intrínseca de las tríadas, sobre todo, de las mayores.

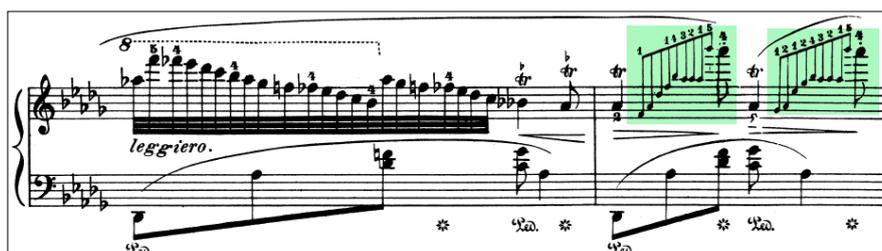


Figura 11: F. Chopin, *Berceuse Op. 57*, cc. 41-42.

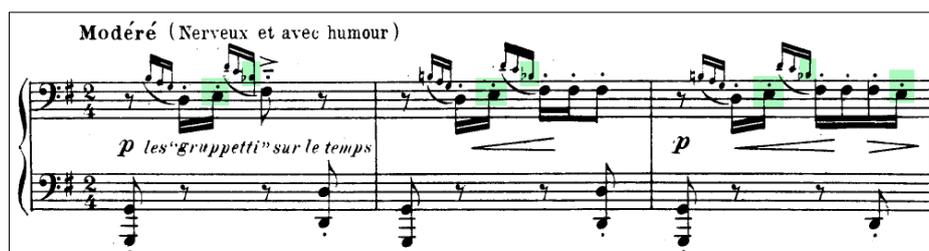


Figura 12: C. Debussy, *Préludes I, Minstrels*, cc. 1-3.

y Chopin– que, rápidamente, se oscurece hasta el final, hasta el si bemol grave.

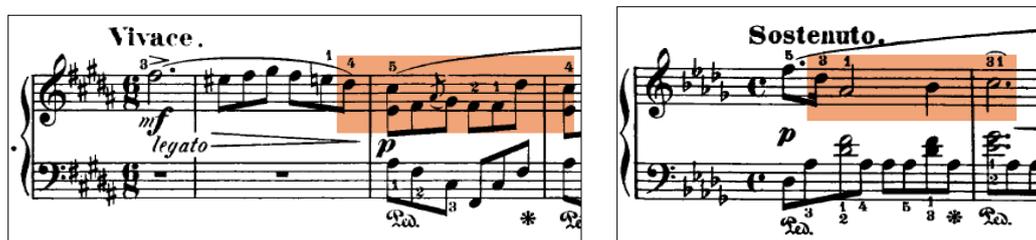


Figura 15: F. Chopin, *Préludes Op. 28 n.º 11 y 15*.

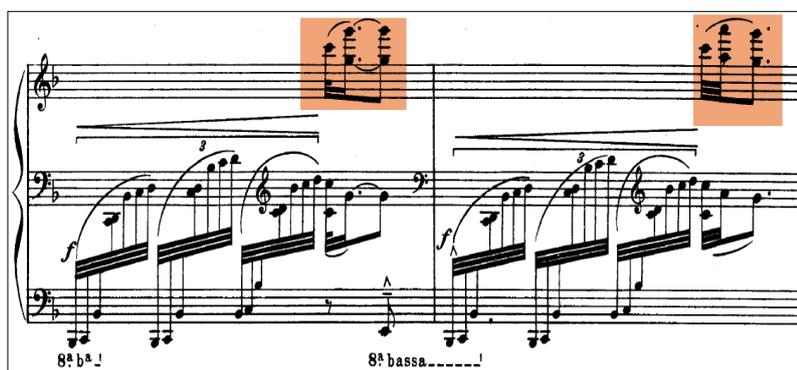


Figura 16: C. Debussy, *Préludes II, Feux d'artifice*, final.

De este modo, los preludios de Debussy se abren y se cierran sobre sí mismos con el mismo motivo, tomado de Chopin, desde el tercer compás de *Danceuses de Delphes*, el primer preludio del primer *livre*, hasta el final de *Feux d'artifice*, el último preludio del segundo *livre*.

En el caso de los *Douze Études pour piano*, Debussy siguió la estela, una vez más, del piano romántico, de hecho, a la hora de su publicación, dudó entre dedicar la obra a Chopin o a Couperin “ce deux maîtres, si admirables, *devineurs*”, aunque, finalmente, apareció consagrada a *la mémoire de Chopin* (Fulcher, 2001). El modelo estaba, evidentemente, en los *Études Opp. 10 y 25* de su predecesor polaco, así como en los *Trois nouvelles études Op. posth*, sin embargo, Debussy no se limitó a homenajear a Chopin a través de unas piezas cercanas a su estilo, sino que iba a revolucionar la forma del *étude* decimonónico con una obra más completa, no sólo en los aspectos técnicos, sino, también, en los tímbricos^{xxiv}.

Posiblemente obligado por el peso de la tradición de los estudios virtuosísticos del siglo XIX, Debussy se centró en dificultades técnicas específicas en el primer *livre* – pulsación, terceras, cuartas, quintas, sextas, octavas y escalas–, mientras que en el segundo *livre* profundiza en cuestiones de equilibrio sonoro. En realidad, la innovación viene dada porque el problema a solucionar por el intérprete ya no es meramente técnico (o, más bien, digital), sino tímbrico, y dada la preocupación pianística del típico compositor decimonónico de *études*, largamente centrada en la resolución de

ejercicios técnicos, hasta puntos casi circenses, en Debussy se torna, por primera vez, en el estudio de los planos sonoros y en el equilibrio de las dinámicas, muy especialmente, en los estudios cuarto y quinto del segundo volumen, *Pour les sonorités opposées* y *Pour les arpèges composés*.



Figura 17: C. Debussy, *Études II, Pour les sonorités opposées*, cc. 1-6.

De cualquier modo, los *études* de Debussy parten del último estudio póstumo de Chopin, por el que sentía una predilección especial, y es que en estas dos obras se pueden encontrar analogías sonoras muy cercanas entre sí.



Diagrama n° 18: F. Chopin, *Trois études nouvelles n° 3*, cc. 29-31.



Figura 19: C. Debussy, *Études I, Pour les sixtes*, cc. 43-44.

De hecho, Debussy cierra su círculo creativo –y su vida–, durante el transcurso de la Primera Guerra Mundial, en torno a Chopin. Apenas unos meses después de la entrada de Francia en el conflicto, Debussy se comprometió con Durand, su editor, a elaborar una edición crítica de la obra completa de Chopin, dada la escasez de las ediciones alemanas, trabajo que compaginó hasta 1915 con la composición de los *Études*.



Figura 20: C. Debussy, *Études II, Pour les degrés chromatiques*, cc. 11-12.



Figura 21: F. Chopin, *Prélude Op. 28 n.º 16*, cc. 32-33.

Por tanto, no resulta extraño que el hálito chopiniano planee sobre la obra de Debussy, especialmente, en la escrita para piano, tanto en los comienzos de su carrera como en su celebrada obra de madurez.

5.- Conclusiones

La figura de Chopin resulta clave para entender el desarrollo de la música francesa de *fin de siècle*, especialmente, en el repertorio para piano y, sobre todo, en el caso de la música de Debussy. Sus particulares características personales le permitieron asumir *goût français* desde su llegada a París y su música se convirtió en el eje perfecto entre los clavecinistas y la generación de compositores posterior a 1880, ávida de reafirmar el carácter francés en el arte frente a las tendencias germánicas.

De esta forma, Chopin articuló, durante la primera mitad del siglo XIX, los preceptos estéticos de una larga y antigua tradición musical, la francesa, cuyo paradigma de fantasía y sensibilidad se convirtió en el modelo de Debussy –frente a otros compositores, ya mencionados, cercanos a la línea wagneriana–, en una línea estética que, prácticamente, recorre toda la música académica francesa del siglo XX.

Chopin fue uno de los primeros compositores del siglo XIX en reaccionar contra la música alemana –personificada en Beethoven–, así como Debussy, contra el auto-proclamado heredero de aquél, Wagner –pese a *Pelleas et Mélisande* y otras obras de fuerte poso wagneriano, como *Cinq poèmes sur Baudelaire*–, y junto a Debussy, todos los contemporáneos franceses de los tres conflictos bélicos contra Alemania entre 1870 y 1945.

El hecho de que la música de Debussy, una de las más innovadoras del período de fin de siglo, proceda de una tendencia conservadora durante el siglo XIX, la tríada compuesta por Bach-Mozart-Chopin, representa una curiosa paradoja que entronca, del mismo modo, con el hecho de que el mismo Chopin se revele como uno de los compositores más originales de la primera *oleada* romántica (Einstein, 2004), precisamente por su reacción estética contra la música de Beethoven y sus seguidores. Por tanto, en su obsesivo alejamiento de la obra wagneriana, Debussy halló en la música de Chopin –tan afín a su propia personalidad, por otro lado–, la esencia del arte francés que con tanto afán había buscado desde su juventud.

Entre ambos compositores no sólo hay un espacio sonoro compartido, el piano, sino toda una suerte de parámetros similares –salvando las distancias, principalmente armónicas–, forma, melodía, ornamentación, armonía, etc., que ofrecen una gran similitud sobre una gestualidad musical común, revelada inmediatamente al oyente atento en el lugar más inesperado:



Figura 22: F. Chopin, *Nocturne Op. 37 n.º 2*; C. Debussy, *Préludes I, Voiles*; inicios.

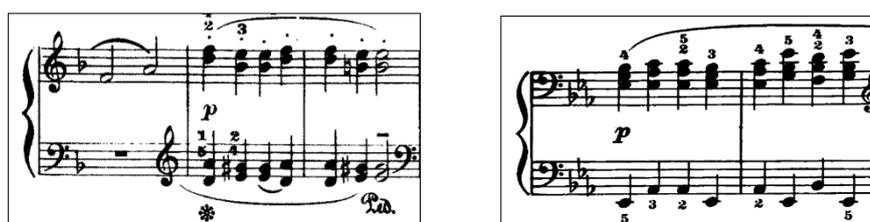


Figura 23: C. Debussy, *Nocturne Op. 37 n.º 1*; F. Chopin, *Rêverie*, secciones centrales.

De esta manera, la presencia de Chopin en el ámbito sonoro de Debussy no sólo fue fundamental en la conformación del estilo de éste – marcado por el retorno al verdadero gusto francés– sino que influyó, al igual que el propio Debussy, en las siguientes generaciones de músicos franceses, Ravel, *Les Six*, Messiaen, Boulez..., muy especialmente, en la música para piano.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTOLI, J.P., *L'harmonie classique et romantique*, Minerve, París, 2001.
- CHIANTORE, L., *Historia de la técnica pianística*, Alianza, Madrid, 2001.
- CORTOT, A., *Aspectos de Chopin*, Alianza, Madrid, 1994.
- COX, D., *La música orquestal de Debussy*, Idea Books, Cornellà de Llobregat, 2004.
- DEBUSSY, C., *El señor Corchea y otros escritos*, Alianza, Madrid, 2003.
- EINSTEIN, A., *La música en el período romántico*, Alianza, Madrid, 2007.
- FULCHER, J., *Debussy and his world*, Princeton University Press, New Jersey, 2001.
- HOWAT, R., *Debussy in proportion: a musical analysis*, Cambridge University Press, New York, 1989.
- HOWAT, R., *The Art of French Piano Music*, Yale University Press, Filey, 2009.
- NICHOLS, R., *El mundo de Ravel*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 1999.
- NICHOLS, R., *El mundo de Debussy*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2000.
- NICHOLS, R., *Vida de Debussy*. Cambridge University Press, Madrid, 2000.
- PISTON, W., *Armonía*, Mundimúsica, Alcorcón, 2012.
- ROBERTS, P., *Images. The piano music of Claude Debussy*, Oregon, Amadeus Press, 2001.
- SAMSON, J., *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge University Press, New York, 2001.
- TREIZE, S., *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge University Press, New York, 1999.
- VELA, M., “La noción de paradigma aplicada al estilo musical”, *Sinfonía Virtual*, nº 32 (2016):
<http://www.sinfoniavirtual.com/revista/032/paradigmas.pdf>

-
- i Véase VELA, M., “La noción de paradigma aplicada al estilo musical”, *Sinfonía Virtual*, nº 32, 2016: <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/032/paradigmas.pdf>
- ii NICHOLS, R., *El mundo de Debussy*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2000, p. 237.
- iii CORTOT, A., *Aspectos de Chopin*, Alianza, Madrid, 1994, p. 65.
- iv Íbid., pp. 72-73.
- v EINSTEIN, A., *La música en el período romántico*, Alianza, Madrid, 2007, p. 210.
- vi CHIANTORE, L., *Historia de la técnica pianística*, Alianza, Madrid, 2001, p. 307.
- vii CORTOT, A., *Aspectos de Chopin*, Alianza, Madrid, 1994, p. 65.
- viii NICHOLS, R., *El mundo de Debussy*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2000, p. 207.
- ix NICHOLS, R., *El mundo de Ravel*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 1999, p. 117.
- x DEBUSSY, C., *El señor Corchea y otros escritos*, Alianza, Madrid, 2003, p. 251.
- xi Debussy y Ravel dedicaron una obra a sus predecesores, *Hommage à Rameau* (1904-1905) y *Le Tombeau de Couperin* (1914-1917), respectivamente.

-
- xii “Marcel Dietschy reports that Debussy once claimed, in a conversation with André Guide that was related by André Gauthier, to have “come entirely from Chopin's Ballade n^o 4” en FULCHER, J., *Debussy and his world*, Princeton University Press, New Jersey, 2001, p. 316.
- xiii CHIANTORE, L., *Historia de la técnica pianística*, Alianza, Madrid, 2001, p. 482. Otro de los alumnos reconocidos de Marmontel fue Isaac Albéniz.
- xiv HOWAT, R., *The Art of French Piano Music*, Yale University Press, Filey, 2009, p. 63.
- xv En el concurso de piano anual del conservatorio, obtuvo un “segundo certificado”, quedando séptimo entre quince aspirantes por la interpretación del *Concierto para piano op. 21* (Fulcher, 2001).
- xvi En el concurso de piano anual del conservatorio, obtuvo un “primer certificado”, quedando cuarto entre catorce aspirantes por la interpretación de la *Balada Op. 23* (Fulcher, 2001).
- xvii Además, en este época compuso también un *Vals romantique* (en la estela de Chabrier) y una *Rêverie* (en la de Schumann), dos de las influencias pianísticas sobresalientes en la música de esta primera época después de la de Chopin.
- xviii NICHOLS, R., *El mundo de Debussy*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2000, p. 152.
- xix Este recurso había aparecido con anterioridad a la música de Chopin, en la *Sonata Op. 53 “Waldstein”* de Beethoven (compuesta en 1804), en el famoso pasaje de octavas del tercer movimiento.
- xx Y también en Ravel, tanto *glissando* de teclas blancas, por ejemplo, en la *Alborada del gracioso* de *Miroirs*, como de negras, en el famoso pasaje de *Jeux d' eau*.
- xxi Esta técnica se ha denominado *sintaxis de notas vecinas* (BARTOLI, J.P., *L'harmonie classique et romantique*, Minerve, 2001) o *principio de contigüidad* (PISTON, W., *Armonía*, Mundimúsica, Alcorcón, 2012).
- xxii Las sextas añadidas aparecen ya en el tratado de armonía de Rameau en 1722, de manera que cualquier triada mayor a la que se le añadiera una sexta añadida se convertía automáticamente en acorde con función de subdominante, de ahí la larga tradición de la *sixte ajoutée* en la música francesa (DE LA MOTTE, D., *Armonía*, Idea Books, Cornellà de Llobregat, 1998).
- xxiii De igual modo, este tema aparece reiteradamente en la parte central del *Nocturne op. 37 n^o 2* (1840), que Chopin compuso después de terminar *Préludes Op. 28*, a su vuelta a Francia tras la aventura mallorquina.
- xxiv En Debussy encontramos, previamente a la aparición de los estudios, el prelude del segundo *livre*, *Tierces alternées*, que anticipa el estilo de los *Études*.