

Cien años de la muerte de Claude Debussy

Un aire abierto

Claude Debussy nació en 1862 en el seno de una familia pequeñoburguesa instalada en Saint-Germain-en-Laye, en las afueras de París. Su padre, que tenía formación militar, soñaba con que fuera marino. Algunos hechos ocurridos entre que tenía 8 y 10 años torcieron ese destino. Ante la invasión prusiana durante la guerra de 1870-1, la familia Debussy se refugió en Cannes, donde, para entretener al hijo, lo pusieron a tener clases de piano. De regreso a París, habiendo demostrado un talento considerable, Claude prosiguió sus estudios con Antoinette Mauté, discípula de Chopin y suegra del poeta Paul Verlaine (1844-1896). En 1872 fue admitido en el Conservatorio. Mientras tanto su padre fue encarcelado y luego privado de derechos civiles por unirse, con rango de capitán, a los rebeldes de la Comuna de París en 1871.

Podemos ver en esos episodios, junto a lo más obvio (la iniciación a la música y al piano) los orígenes de su renuencia ante lo germano, de su rebeldía (el padre), de su intimidad con la música de Chopin y con el simbolismo (Verlaine).

En sus años en el Conservatorio, Debussy se desarrolló pronto, y todavía adolescente llegó a presentarse en vivo tocando obras difíciles de su amado Chopin (la Balada nº 2, el Primer Concierto). A partir de 1880 la condesa rusa Nadiezhda von Meck, la famosa mecenas de Chaykovsky, lo contrató en tres años consecutivos para entretenerla en sus vacaciones de verano como pianista y profesor de música. Sus primeras composiciones para piano solo, surgidas a partir de 1880, muestran un dominio excepcional de las sonoridades del piano, la inventiva en la disposición de los dedos y manos para generar efectos, climas y conjuntos de ocurrencias inesperados. Pronto Debussy pasaría a ser considerado como el nuevo mojón en la evolución de la escritura pianística, luego de la generación de Chopin, Schumann y Liszt. Su producción para piano solo es la más abundante entre los compositores franceses de primera importancia.

La etiqueta más común para la música de Debussy fue “impresionista”. No le gustaba, y en todo caso prefería ser considerado un simbolista. En cuanto tuvo la edad para ello, empezó a frecuentar los cafés en que solían reunirse los poetas simbolistas, y desde 1891 frecuentó las tertulias en casa del líder del movimiento, Stéphane Mallarmé (1842-1898). Aparte del vínculo personal con Mallarmé y Verlaine, trabó amistad con Pierre Louÿs (1870-1925). Compartía las consignas básicas de los simbolistas, como ser el “*arte por el arte*” de Gautier, los rechazos al realismo, a los énfasis, a la sensiblería y a los contornos muy definidos, y el gusto por lo misterioso. Debussy compartió la pasión de los simbolistas por Poe y la literatura medieval. Entre los textos que eligió para musicalizar en sus canciones, el poeta que más aparece es Verlaine, y también figura Louÿs, además de antecedentes como Baudelaire, Gautier, Banville, Leconte de Lisle. Su obra orquestal más importante está basada en el poema “L’Après-midi d’un faune” de Mallarmé. La cercanía de Debussy con la literatura y la escritura queda en evidencia ante la prosa creativa y fluida de su producción crítica y en los títulos fantasiosos de varias de sus composiciones. La influencia simbolista aparece, sobre todo, en las poéticas indicaciones en sus partituras: “*Este ritmo debe tener el valor sonoro de un fondo de paisaje triste y helado*”, “*Como un tierno y triste arrepentimiento*”, “*En una bruma dulcemente sonora*”.

En cuanto a la disposición rebelde, no se manifestó, como en su padre, en militancia socialista o de cualquier otro tipo, pero sí en un espíritu y comportamiento avieso a las tradiciones y convenciones. Su biografía está pautada por escándalos sexuales (relaciones con mujeres casadas, infidelidades, uniones informales). Hubiera podido recibirse y proyectarse más rápido si no fuera porque su ostensivo menosprecio por las tradiciones suscitó antipatías y dio origen al parecer de la Academia de Bellas Artes: “*El Sr. Debussy parece atormentado por el deseo de hacer cosas bizarras, incomprensibles, inexorables.*” En sus últimos años en el Conservatorio, conoció e hizo junta con Erik Satie (1866-1925), con quien pudo compartir la perspectiva cínica frente a las instituciones. Pese a la diferencia de edad y de capacidades (Debussy era un súper-músico, Satie un músico rústico que se revolvía gracias a una gran inteligencia) Debussy supo escuchar productivamente los ensayos del joven amigo y se dejó influir por ellos. Las Sarabandas (1887) de Satie son un claro antecedente para las primeras grandes exploraciones musicales de Debussy, y sirvieron de modelo directo para su propia Sarabanda (1894). Durante toda su trayectoria Debussy estaría atento a las nuevas ideas de sus propios seguidores más jóvenes, que abrazó con gusto para refrescar y renovar su propia música. Eso pasaría, en forma más notoria, con Maurice

Ravel (1875-1937) y con Ígor Stravinsky (1882-1971). A partir de 1901 empezó a escribir crítica periodística, y sus textos contienen formas muy imaginativas de describir o caracterizar algunos músicos, pero se destacan sobre todo por el humor cáustico.

Wagner y Pelléas. En el siglo XIX, el mundo musical estaba dominado por los países germanos. Quienes integraban la “periferia” de la centralidad musical germana y no querían ser meros conservadores tenían que germanizarse para entrar en la satisfactoria categoría de músicos actualizados, aunque inevitablemente secundarios en el panorama internacional. Las vetas “nacionales” (sólo lo germano era “internacional”) podrían llegar a ser enormemente populares, como era el caso de la ópera italiana, pero tenían infinitamente menos prestigio y estaban apartadas de la excitación de la modernidad. Debussy logró escaparse de ese paradigma y propuso al mundo una modernidad alternativa, autónoma. Para ello buscó modelos de procedencias exóticas, como ser los compositores rusos que descubrió en sus temporadas con la condesa Von Meck, el noruego Edvard Grieg (1843-1907), el español Isaac Albéniz (1860-1909), el gamelán javanés, la música teatral de Annam (actual Vietnam), los violinistas gitanos, el *ragtime* estadounidense y, hacia el fin de su vida, la música sufi. Escuchó atentamente, además, a coterráneos un poco mayores y que parecían estar en vías de encontrar un camino musical alternativo, como fueron Emmanuel Chabrier (1841-1894) y Gabriel Fauré (1845-1924), que tantas afinidades tenían con el simbolismo artístico.

La incongruencia es que, desde Baudelaire, los simbolistas prestaban culto al alemán Richard Wagner (1813-1883), el artista más influyente de la segunda mitad del siglo XIX. La presencia de la música de Wagner en Debussy es ostensiva: basta apreciar su manejo flexible del ritmo (que procede por oleadas, más que por la métrica dancística) y la orquestación, así como el concepto de la voz que no es siempre portadora de la melodía, sino que a veces merodea el contenido más sustancioso de los instrumentos. Hacia 1887 Debussy ganó una apuesta con amigos tocando de memoria al piano las casi cuatro horas de la ópera **Tristán e Isolda** (1859) de Wagner, y poco después compuso unas muy wagnerianas canciones sobre textos de Baudelaire. Pero la idolatría pronto dio paso a la distancia crítica: “*Wagner, si lo podemos expresar con un poco de la grandilocuencia que le conviene, fue una bella puesta de sol que confundimos con una alborada*” (1903). Debussy lamentó “*la histeria grandilocuente que posee a los héroes wagnerianos*”: “*miren a Amfortas [personaje de la ópera Parsifal], triste caballero del Grial que llora como una modista de sombreros y gime como un niño... ¡Caramba!, un caballero del Grial, hijo de rey, se hubiera traspasado el cuerpo con una lanza antes de pasear sus dolores culposos a través de melancólicas cantilenas durante tres actos.*” Su mejor irreverencia con respecto a Wagner es la inclusión de una cita de **Tristán** en la dancita de estilo afroestadounidense “Golliwog’s Cakewalk” (1908) (la cita aparece con la indicación “*con una gran emoción*”).

Wagner fue un compositor de óperas, así que la mejor manera de profesar la independencia con respecto a su presencia dominante fue escribir una ópera anti-wagneriana. Debussy trabajó nueve años en su única ópera, basada en la obra teatral simbolista **Pelléas et Mélisande** (1893) de Maurice Maeterlinck. Era un texto ideal para procesar la ansiedad de la influencia, ya que tenía, desde el título que designa a los integrantes de la pareja, muchos puntos en común con **Tristán**: un triángulo amoroso ubicado en tiempos medievales, en que la amante del protagonista es la esposa de un pariente cercano — mayor y más poderoso— del héroe. Al igual que en **Tristán**, el joven es asesinado y la muchacha se muere de amor en la escena final. En la obra de Maeterlinck, el país imaginario en que transcurre la acción se llama Allemonde.

La ópera **Pelléas et Mélisande** (1902) es la obra más extensa y compleja de Debussy. Su radicalidad resultó irritante para muchos oyentes: en ella todo es etéreo. La vocalización sigue en forma totalmente estricta la dicción natural del francés, sin concesión alguna a la melodiosidad. En sus dos horas y media de música hay un único fragmento de melodía vocal que se reitera (una sola vez, en el clímax de la escena de amor). Mientras la música construye con inédita delicadeza los matices de emoción de cada suspiro y cada silencio, el oyente tiene que saborear la fugacidad: desfilan ante sus oídos una infinidad de giros melódicos vocales preciosos, pero hay que saborearlos y dejarlos ir, porque (salvo en la excepción señalada) no volverán jamás.

La obra polarizó opiniones, enfrentando a “peleastras” (a favor) con “contrapuntistas” (en contra). Ravel asistió a todas las 14 funciones de la temporada de estreno junto a sus amigos peleastras. Los opositores distribuyeron un panfleto titulado **Pédéraste et Médisante** (“Pederasta y Maldiciente”).

Pelléas fue un hecho estético imposible de contornear y, pese a su carga de novedad y exigencia, en pocos años se estrenó en los centros operísticos más importantes del mundo. Es una ópera que siempre resurge en el repertorio y encuentra oyentes dispuestos al esfuerzo para disfrutar de sus sutiles gratificaciones.

Impresionismo. La etiqueta “impresionista”, que Debussy rechazaba, es bastante atinada. Basta ver los títulos descriptivos o evocativos de varias de sus obras (“Claro de luna”, “Jardines bajo la lluvia”, “Reflejos en el agua”). Los nombres de algunas de sus colecciones remiten a lo visual (**Arabescos, Imágenes, Estampas**). Él cuidó de mostrar que sabía y podía, así que hay ejemplos exitosos en su obra de formas tradicionales, danzas con swing, melodías recordables (**Rêverie**, “La Fille aux cheveux de lin”), crescendos heroicos (el final de **La Mer**) o imponente majestuosa (“La Cathédrale engloutie”). Pero en la mayoría de sus músicas predomina lo difuso, desenfocado, y las ocurrencias principales se dan entre matices de claridad o sombra, y en el juego volátil de colores tímbrico-armónicos. Las ideas musicales surgen, ganan mayor concreción y se desvanecen, como si la música atrapara el registro oportuno de una maravilla fugaz, o de su recuerdo.

Para obtener ese efecto, Debussy recorría a procedimientos que contradecían las normas académicas de armonía y forma. Aparecen maneras de organizar las alturas sin una tónica definida: particiones simétricas de la octava, mixturas, disonancias agregadas y sin resolución, evitación de sensibles, formaciones cuartales. Esos procedimientos solían alternarse con otros más tradicionales, como si fueran zonas en que uno flota para recuperar el pie poco después. Entre las obras tardías, sin embargo, aparecen composiciones totalmente tomadas por algunos de esos ámbitos no-tradicionales, resultando en piezas bastante vanguardistas (“Voiles”, de 1910).

Algunas de las piezas de Debussy desafiaron cánones formales. Su famosa obra orquestal **Prélude à l'Après-midi d'un faune** (1894) suena como una improvisación: sus melodías de ritmos melifluos avanzan, se divagan al descubrir el encanto de determinada voltereta, se fatigan y luego definen otro rumbo. La noción de “orquestración” empieza a perder sentido, porque esa música ya no es concebible en forma independiente de los timbres con que suena. Todo está secretamente controlado por el compositor con técnica refinadísima, y el oyente atento puede descubrir elaboradas conexiones motívicas, equilibrio, un clímax y el debido sentido de terminación, vertidos con imperceptible mano ligera. Luego hubo enfoques formales aun más innovadores en piezas como “Nuages” (1899) y “Voiles”, que parecen ser la superposición fortuita de objetos sonoros que flotan, como si fueran elementos de alguna naturaleza imaginada y no tanto una “composición”.

Debussy se acopla al “buen gusto francés”. Como la *haute cuisine*, su música es un exquisito tratamiento de sabores suaves en pequeñas cantidades. Durante la madurez de Debussy el wagnerismo, alimentado por las nuevas teorías de Freud, evolucionó en los países germanos hacia el expresionismo, un universo cargado de deseos sexuales reprimidos, pesadillas perversas, pulsión de muerte y deformaciones terroríficas, mientras que el impresionismo de Debussy implicaba la sensibilidad atenta a las pequeñas magias del cotidiano, inclusive las magias tristes, apreciadas con resignada conciencia de una inevitable transitoriedad, conformando un modernismo alternativo y más netamente diferenciado del antecedente romántico que seguía influyendo a las vanguardias germanas.

Recepción. Debussy murió de cáncer el 25 de marzo de 1918, a los 55 años. Fue muy poca gente a su entierro, no porque su fama no justificara más, sino porque en ese momento París estaba siendo bombardeada por el ejército alemán, en su última gran embestida antes de la derrota en la Primera Guerra.

En su juventud fue, junto a sus coetáneos el alemán Richard Strauss (1864-1949) y el austríaco Gustav Mahler (1860-1911), el paradigma de la modernidad musical. El compositor ruso Rimsky-Kórsakov, de índole académica, aguardaba con ansiedad cada partitura nueva suya para reírse a carcajadas con sus amigos de lo que veía como aberraciones estéticas. Pero, para bien o para mal, fue un fenómeno ineludible y casi siempre respetado, aun por quienes tenían otro tipo de inclinaciones. Hay registros, ya en 1905, del término “debusismo” (*debussysme*) para referirse a sus rasgos de estilo, usados por él o por seguidores, y en 1908 y 1909 se publicaron los dos primeros libros con su biografía. Hay

rasgos de influencia de Debussy en coetáneos suyos muy distintos a él, como el italiano Giacomo Puccini (1858-1924), el finlandés Jean Sibelius (1865-1957) o el francés Paul Dukas (1865-1935). En las generaciones siguientes su influencia fue, como es natural, más fuerte. Satie le dijo “Dieubussy” (“Diosbussy”), Ravel consideraba **Prélude à l’Après-midi d’un faune** “la única partitura jamás escrita que es absolutamente perfecta”. Así como Stravinsky, el húngaro Béla Bartók (1881-1945) y el francés Edgard Varèse (1883-1965) usaron características y técnicas de Debussy para fundamentar sus propias innovaciones.

Durante los últimos años de vida de Debussy y tras su muerte, cambiaron los patrones de modernidad, y de pronto el mundo debusiano de impresiones fluidas y desenfocadas empezó a sonar anacrónicamente Belle Époque. Las nuevas generaciones pasaron a buscar la línea precisa, la claridad, disonancias más hirientes, un estado emotivo más desapegado, y a diferenciarse, justamente, del “buen gusto” jugando con lo “vulgar” (música de circo, de cabaret, jazz, cine). Los seguidores más cercanos de Debussy —Satie, Ravel y Stravinsky— estuvieron entre los principales proponentes de esas tendencias nuevas. Debussy respondió a ellas también, en obras como el balé **Jeux** (1913) —un triángulo amoroso, o más bien un trío, en una cancha de tenis—, los Estudios (1915) y Sonatas (1915 y 1917), pero en esos ámbitos ya no era el líder ni el pionero.

Mientras las elites de la música erudita abandonaron el debusismo más arquetípico, éste tuvo un impacto importantísimo y masivo en el jazz. El lazo era claro y fue tendido por el propio Debussy, quien hizo algunas piezas basadas en la música popular asociada a los negros estadounidenses: “Golliwog’s Cakewalk” (1908), “The Little Nigar” (1909), “Minstrels” (1910) o “Général Lavine - Eccentric” (1913). Debussy fue una de las grandes influencias para el estadounidense George Gershwin (1898-1937), y de ahí muchas de las ideas armónicas y pianísticas del francés impregnaron el jazz de a partir de la década del 1930, desde Duke Ellington y Art Tatum hasta Bill Evans, y de ahí a la bossa nova (sobre todo Jobim), llegando incluso al uruguayo Mateo (Debussy fue uno de sus compositores preferidos, y su “Canto a los soles”, de 1976, tiene un pasaje tan claramente debusista que se puede tomar como un homenaje).

A partir de mediados del siglo XX, el francés Olivier Messiaen (1908-1992) volvió a difundir la idea de Debussy como un parangón en la actitud modernista, a ser escuchado como un desafío y fértil fuente de sugerencias. Se puede encontrar la influencia de Debussy en obras fundamentales de la vanguardia de la segunda mitad del siglo XX, como **Le Marteau sans maître** (1955) del francés Pierre Boulez o los Estudios para piano (1985) del húngaro-austriaco György Ligeti. El movimiento contemporáneo llamado Espectralismo, que otorga una primacía al timbre y a la sonoridad, suele señalar a Debussy como uno de sus principales antecedentes.

Así que Claude Debussy nos legó una de las obras más ricas de la historia de la música, y pautó varios de los caminos transitados por quienes vinieron tras él.

Fragmento de una entrevista de 1911: “*A la música, la amo con pasión, y es por amor a ella que me esfuerzo por desembarazarla de las tradiciones estériles que la sofocan. Es un arte libre explotando, un aire abierto tan sin trabas como los elementos, el viento, el cielo, el mar [...] La música es la expresión del movimiento de las aguas, el juego de las curvas descritas por las brisas cambiantes. No hay nada más musical que un crepúsculo. Quien llega a sentir lo que ve, encontrará en el libro de la Naturaleza el ejemplo más bello de desarrollo.*”

Guilherme de Alencar Pinto