

Graciela Paraskevaïdis: La corchea antidiletante *

A setenta años de la muerte de Claude Debussy.

Debussy, antiacadémico

Muchas veces se ha señalado que la música del siglo XX, la “contemporánea”, se inicia con Claude Debussy (Francia, 1862-1918). Este punto de partida, que sustentamos, no es casual ni arbitrario. Responde a un lenguaje musical en revolución, que abandona un final decimonónico en decadencia romántica, grandilocuente, ampuloso y retórico, para entrar en un siglo XX en el que la estructura sobredimensionada de lo sinfónico y de lo operístico estalla en múltiples fracturas hacia una nueva concepción del pensamiento musical.

Es Debussy uno de los que marcan ese pasaje. Un Debussy que se enfrenta al venerable conservadurismo enquistado en y glorificado por el templo académico más temible de la segunda mitad del siglo XIX: el Conservatorio Nacional de Música de París, dominado por figuras segundonas, que poco aportaron a la creación musical y mucho daño hicieron a la posteridad con sus tratados teóricos desvinculados del verdadero hecho musical (y que también el Río de la Plata conoce sufriendamente a través de la influencia de esos modelos en la enseñanza conservatoril de la música). Un Debussy al que se le recomendó reiteradamente que se dedicara sólo al piano y que abandonara la composición, porque con esas armonías no se podía ir a ninguna parte, y que a los 21 años gana el segundo puesto y a los 22, el primero, del Gran Premio de Roma, fugándose literalmente dos veces de la Villa Medici y regresando a París. [1]

Este Debussy, que en Italia conoció a Liszt y a Verdi, y que estuvo en Bayreuth para escuchar **Tristán e Isolda** y que en 1881 pasó una temporada en Rusia como músico de la mecenas Von Meck, escuchaba ávidamente lo que pasaba en música fuera de Francia (un pecado original que la academia nunca le perdonó). Descubrió y entendió y se dejó fascinar tanto por el universo expresivo de Módest Músorgski (1839-1881) como por las propuestas inéditas del gamelán javanés (¡ah! la música “extraeuropea”).

Este Debussy es un verdadero antidiletante, como su doble, Monsieur Croche (el señor Corchea), un antirretórico, un antidiscursivo, que se arriesga por caminos de cornisa nunca transitados antes,

porque hay que buscar la disciplina en la libertad y no en las fórmulas de una filosofía caduca, buena sólo para los débiles.

[1] *Entre las instituciones con que Francia se honra, ¿conoce usted a alguna más ridícula que la del Premio de Roma? (...) El Premio de Roma es un juego o más bien un deporte nacional. (...) Los partidos, precedidos de un severo entrenamiento, se juegan una vez por año (...) en música, pintura, escultura, arquitectura, grabado (...) La flema académica con la que estos señores del instituto designan a aquel de todos los jóvenes que será artista, me sorprende por su ingenuidad. ¿Están seguros de ser ellos mismos artistas? ¿O se abrogan el derecho de dirigir un destino también misterioso? In: Monsieur Croche, antidiletante, cap. II. Gallimard, París, 1926.*

Debussy, simbolista

Etiquetar a Debussy mecánicamente con el impresionismo pictórico es, a esta altura, sólo un lugar común, una asociación parcialmente fundada en lo impreciso y difuso de los contornos. Debussy es un refinado delineador y sus estructuras, si bien contienen “manchas” sonoras y *clusters* móviles (como explicaría la jerga técnica posterior), son diferentes de las supuestas referencias plásticas.

Una ojeada curiosa a los poetas que Debussy eligió para musicalizar: Stéphane Mallarmé (1842-1898), Charles Baudelaire (1821-1867), Paul Verlaine (1844-1896), Arthur Rimbaud (1854-1891), Maurice Maeterlinck (1862-1949), Paul Bourget (1852-1935), Pierre Louÿs (1870-1925), ofrece rápidamente las pautas para un vínculo profundo y de afinidad conceptual con el así llamado “simbolismo”, un movimiento literario que nace hacia 1885 y se agrupa alrededor de Mallarmé, y cuyos antecedentes son Baudelaire, Verlaine y Rimbaud. El simbolismo - también el de Debussy - es el vehículo sensible de un fenómeno que se transforma en concepto, y el concepto - a su vez - en imagen (poética o musical). Es el estado - poético o sonoro - de un símbolo, cuyos matices de expresión son sutilmente manejados a nivel de planos sugerentes. Otra vez lo antiobvio, lo antirretórico, lo antidiscursivo.

La puesta en música de Debussy realza la palabra sin sofocarla, es como una declamación natural, anti-aria de bravura, que camina - como quería Jean-Jacques Rousseau un siglo antes -

por intervalos muy pequeños,

porque

la voz no debe ascender ni descender mucho,

porque

habrá pocas notas prolongadas, y no habrá explosiones súbitas y menos aún gritos agudos.

Debussy, estructurador

El sistema tonal agoniza a finales del siglo XIX atravesado mortalmente por los cromatismos vagnerianos, las osadías de Músorgski especialmente de su **Boris Godúnov**, y las moles mahlerianas aferradas al último estertor romántico. En el concepto tradicional, la melodía y la armonía - como sólida base de la construcción tonal y de la estructura clásica - expiran en cada una de estas etapas hasta que Debussy las liquida y las reinventa.

La superposición y yuxtaposición de armonías nuevas (bastante poco explicables según los patrones de los tratados teóricos existentes) y lo inédito de la estructuración interválica, minan desde los cimientos aquel edificio que Bach y sus contemporáneos terminaran de construir pacientemente con el esfuerzo de varios siglos precedentes.

La estructura de Debussy - atípica en su economía e inusitada en sus medios y resultados - tiene un solo precedente conocido: su amigo Erik Satie (1866-1925), otro

iconoclasta verdadero, cuya influencia - a través de la amistad que los unió desde 1891 - no debe desecharse en la aproximación a Debussy (tampoco la recíproca, de éste sobre Satie). Coincidían en lo irreverente ante todo rasgo de vetustez. Y coincidían con humor, pero coincidían también en lo profundo e irreversible de los cambios innovadores.

Al contrario de la música discursiva y de “desarrollo”, la de Debussy es estacionaria. Es un estado sonoro, un ser sonido y estar en el sonido, una *estática-móvil* - como luego lo será la música de György Ligeti de la década de 1960 -, que se mueve en base a breves motivos o ideas independientes, a menudo repetidas inmediatamente después (como en Domenico Scarlatti), pero cuya direccionalidad no es previsible. El concepto de “tema” tan caro a la música tonal y al desarrollo, que Beethoven llevara a su máxima expresión, desaparece absorbido por estas estructuras, microformas a veces, de bloques de sonidos, donde las notas repetidas (obstinadas), la iteración de células, las oposiciones dinámicas, las escalas no tradicionales, convergen en la no discursividad y generan sus propias formas de existir y de contener nuevos modos de pensar la música.

Debussy, buscador de timbres

El timbre - el color del sonido - es un parámetro que el romanticismo musical comienza a rescatar, tanto en sus conceptos teóricos como en sus asociaciones sinestésicas. Para Debussy, el timbre es un elemento estructurador básico: sus melodías son melodías de timbres, sus armonías, son armonías tímbricas, sus superposiciones son bloques y manchas de elaborada textura y color. Los climas y las atmósferas se enlazan con los estados tímbricos de los simbolistas.

El concepto tímbrico que Arnold Schoenberg y Anton Webern desarrollan en estos mismos años antes de la primera guerra mundial, es muy similar al de Debussy, y no por casualidad está estrechamente vinculado con el rompimiento formal y tonal que se opera en ellos a través de las obras compuestas entre 1909 y 1914.

Lo tímbrico es abordado por Debussy no sólo - obviamente - en la orquesta, sino en el piano - el piano que viene de Chopin y de Liszt -, donde de nuevo se dan los estados sonoros que se estratifican en planos tímbricos, en células fugaces, en registros insólitos, en pedales brumosos, en formas que son siempre otras y nunca repetidas.

Debussy y el humor

Su sensibilidad y refinamiento se expresan también a través de la inclusión de lo humorístico expresado musicalmente. Como sucede con Satie, aunque éste va más allá y preanuncia el dadaísmo musical, el gesto humorístico está presente en muchos momentos. Nunca es obvio y muchas veces, sí, imprevisto:

1) El final de **Jeux** (1912), su última obra de orquesta, estrenada dos semanas antes que **La consagración de la primavera** de Stravinski, con su escándalo de turno, y bastante más atrevida y osada que ésta (los años transcurridos lo demuestran).

2) El prólogo de los **Doce estudios** para piano (1915), donde explica que

intencionalmente [...] no contienen ninguna digitación

porque

imponer una digitación no puede lógicamente adaptarse a las diferentes conformaciones de la mano. La pianística moderna ha creído resolver este problema superponiendo varias, lo que no es más que un estorbo. La música toma así el aspecto de una extraña operación, en la que, por fenómeno inexplicable, los dedos deberían multiplicarse. [...] La ausencia de digitación es un excelente ejercicio, suprime el espíritu de contradicción que nos lleva a preferir no poner la digitación del autor.

Y el primer estudio, a la memoria de Carl Czerny (uno de los grandes tecnólogos del piano), con su comienzo banal y su elaboración a partir de las cinco notas tan trilladas del do-re-mi-fa-sol. Y el sexto estudio, para ocho dedos, pero con el mismo material del do-re-mi-fa-sol, esta vez bemolizado.

3) El segundo libro de los **Preludios** (1910-1913) apunta repetidamente a la sonrisa: el sexto es el retrato del excéntrico General Lavine; el décimo, el homenaje a Pickwick; el undécimo, el de las terceras alternadas (como anticipo de los **Estudios**) y el último, los **Fuegos de artificio** que traen la cita final lejana, nostálgica y evocadora de la fiesta patriótica: el fugaz recuerdo de la **Marsellesa** nos dice qué día es el día de los fuegos artificiales en Francia.

4) El ciclo del **Rincón de los niños** (1906-1908), con su pieza inicial - el **Doctor Gradus ad Parnassum** haciendo un guiño cómplice a Clementi (un siglo después) -, y su pieza final, el **Golliwogg's Cake-walk**, desde el título una buena broma musical.

Debussy y Fabini

La obra sinfónica que Eduardo Fabini (Uruguay, 1882-1950) crea entre 1910 y 1937 a través de **Campo**, **La isla de los ceibos**, la **Melga sinfónica**, **Mburucuyá** y **Mañana de Reyes**, toma el modelo debussiano (el mejor que podía haber elegido y el único que lo hace en estas costas rioplatenses donde la mera imitación se ha dado en general a través de los modelos de segunda y tercera) como punto de partida estructural y tímbrico. Recordemos que estas generaciones a las que Fabini pertenece se ven directamente influenciadas no sólo por la música europea sino específicamente por la música francesa y la educación musical proveniente de Francia.

No está documentado un encuentro personal entre los dos compositores. Fabini estudió en Bruselas entre 1900 y 1903, pero no sabemos qué obras de Debussy pudo haber escuchado entonces, o en su segunda estadía belga entre 1905 y 1907. Pero es evidente que - en ese momento o después - escuchó varias y muy bien. Y que las siguió escuchando y estudiando a su regreso a Montevideo. Fabini es un compositor con ideas originales, imaginación y refinamiento propios, y trasciende su modelo en lo puramente imitativo, afirmando un lenguaje rico que, si bien no oculta su origen, depara muchas sorpresas en su manejo y aplicación. El comienzo de **Mburucuyá** (1932-1933) y las soluciones dadas en **La isla de los ceibos** (1924-1926) testimonian ampliamente el "color" personal y la sensible estructura fabiniana.

* Publicado en Brecha, Montevideo, el 6 de enero de 1989.