

La *Sonata para flauta, viola y arpa* de Claude Debussy:
obra de madurez o inicio de un nuevo lenguaje sonoro

Francisco Javier López R. / 2024

Resumen

El timbre es una de las cualidades más seductoras de la obra de Claude Debussy. Este aspecto del sonido, difícil de definir con una cierta concreción, a menudo se ha relacionado con el color visual en referencia al «color sonoro». En Debussy tiene la virtud de adentrarse en otras capacidades expresivas y psicológicas, pudiendo transmitir lo indescriptible e inefable. Si bien a Debussy se le ha confinado tradicionalmente entre los artistas impresionistas, su sensibilidad se encontraba más cerca de los poetas, con una mayor afección por los pertenecientes al movimiento simbolista, en cuyo ideario figuraba la música como el arte más poético.

Durante sus últimos tres años de vida, como atisbando su inminente final, entre grandes sufrimientos por el cáncer que padecía, Debussy emprendió una frenética composición de obras, entre las que se encontraban tres sonatas. En esta fase de su vida experimentó un cambio de actitud respecto a estas nuevas creaciones, fundamentado en su convicción de que la música francesa estaba necesitada de encontrar en su propio pasado glorioso del siglo XVIII el impulso necesario para su progreso, saltando a través de un prolongado wagnerismo. Los títulos poéticos comenzaron a disminuir en sus obras y se observa la búsqueda de nuevos timbres en combinaciones de instrumentos poco usuales para la época. La *Sonata para flauta, viola y arpa*, escrita entre mediados de septiembre y primeros de octubre de 1915, aun conteniendo aquellos aspectos tradicionales de la técnica de composición del maestro, bien podríamos situarla en un nuevo comienzo de su lenguaje y planteamiento estético.

Abstract

The timbre is one of the most seductive qualities of Claude Debussy's work. This aspect of sound, difficult to define with a certain concreteness, has often been related to visual color in reference to "sound color". In Debussy it has the virtue of delving into other expressive and psychological capacities, being able to convey the indescribable and ineffable. Although Debussy has traditionally been confined to the impressionist artists, his sensibility was closer to the poets, with a greater affection for those belonging to the symbolist movement, whose ideology included music as the most poetic art.

During the last three years of his life, as if glimpsing his imminent end, amid great suffering from the cancer from which he was suffering, Debussy undertook a frenzied composition of

works, including three sonatas. In this phase of his life he experienced a change of attitude towards these new creations, based on his conviction that French music needed to find in its own glorious 18th-century past the necessary impetus for its progress, leaping through a prolonged Wagnerism.

The poetic titles begin to diminish in his works, and one notes the search for new timbres in combinations of instruments unusual at the time. The Sonata for flute, viola and harp, written between mid-September and early October 1915, although containing those traditional aspects of the master's compositional technique, we could well place it in a new beginning of his language and aesthetic approach.

key words:

Sonata, timbre, symbolism, flute, viola, harp.

1. La reivindicación del pasado glorioso de la música francesa.

Las sonatas que Claude Debussy compuso durante los últimos años de su vida (1915-1918), ya diagnosticado de una enfermedad terminal, formaban parte de un proyecto amplio que tituló en una primera instancia como *Seis Sonatas para diversos instrumentos* (1915). Con ello había emprendido una iniciativa que cerraba la línea parabólica del desarrollo de su personalidad creativa. Los títulos poéticos de antaño dejaron de figurar en las obras y fueron reemplazados por los característicos y tradicionales de la música «pura», concluyendo un ciclo que lo conectó con su primera época.¹

Este gran proyecto de Debussy como reconocimiento a los conjuntos de sonatas mixtas del siglo XVIII, especialmente del gran pasado musical de Francia, apareció en un momento donde se entrelazaban diversas razones que, no por sorprendentes, eran previsibles, considerando el pensamiento del maestro mostrado a lo largo de su vida creativa. Por un lado, su sentimiento reivindicativo de lo francés, mostrado en sus numerosas colaboraciones en prensa, frente al wagnerismo que cautivó Europa hasta finales del siglo XIX, encontraba el motivo preciso patriótico en medio de un conflicto bélico con Alemania. Evidentemente no era políticamente correcto, dicho en palabras actuales, ser francés y componer música de orientación wagneriana

¹ López Rodríguez, Francisco Javier. *Preludio a la siesta de un fauno*. Valencia, Sonata ediciones, 2021, p. 26.



Imagen 3, facsímil de la Portada de *L'Apothéose de Corelli* (1724), de Fr. Couperin.

Debussy puso mucha atención en estos detalles, como se muestra en las indicaciones que transmitió al impresor al recibir las pruebas de imprenta en una carta a Jacques Durand el 16 de septiembre de 1915, donde puede leerse la siguiente posdata: «[...] La maquetación de la Sonata [Se refiere a la portada de las seis Sonatas] es perfecta, y doy mi enhorabuena al Sr. Douin [impresor de la mayoría de las obras de Debussy].»²

Cuando Debussy envió a Douin la corrección de las pruebas recibidas anteriormente junto al boceto de la *Segunda Sonata* (flauta, viola y arpa), en donde tachó finalmente el oboe y lo sustituyó por la viola (que era inicialmente la instrumentación concebida), en la hoja adjunta que lo acompañaba, indicaba unas observaciones sobre la portada de las seis Sonatas:

[...] Me permito pedirle que haga las siguientes correcciones:

1º - Revisar las mayúsculas de las palabras: Composées, La première, Violoncelle, Piano; no tienen la negrita del modelo, las demás letras tampoco se parecen lo suficiente.

2º En la dirección: les éditeurs, ¿no debería ir en el mismo tipo de letra que «Maison sise»?

3º «la Seconde Sonata, etc.» debería estar un poco retrasada para no sobrepasar la línea general de la vertical.

4º Para utilizar la letra de «Prix en blanc», que es deliciosa, ¿no podría ponerse «la primera para Violonchelo y Piano», pensando que en las otras Sonatas habrá tres instrumentos... por ejemplo, Flauta, Viola y Arpa...; Violín, Corno Inglés y Piano? Claude Debussy es muy pesado. Con mis disculpas. v, v, d, [su viejo devoto]»³

² Lesure, François, *Correspondance: (1872-1918)*, París, Gallimard, 2005, p. 1.933.

³ Lesure, *Correspondance*, op. cit. p. 1.934, nota 3.

Las tres primeras sonatas que pudo componer del conjunto de seis, fueron: *Sonata para violonchelo y piano* (1915), *Sonata para flauta viola y arpa* (1915) y *Sonata para violín y piano* (1916). La segunda, sugerida en forma de sonata en trío⁴ —de moda entre finales del siglo XVII y mediados del XVIII— encarna una combinación instrumental muy inusual hasta la fecha, de hecho, la viola iba a ser inicialmente un oboe. La instrumentación de las sonatas que no pudo concluir quedaron reflejadas en el manuscrito de la sonata para violín, en donde puede verse que la cuarta sonata estaba proyectada para oboe, trompa y clave; la quinta para trompeta, clarinete, fagot y piano (otra combinación original); siendo la sexta para un conjunto numeroso: flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, arpa, piano, clave, violín, viola, violonchelo y contrabajo. Esto se puede confirmar a través de Jacques Durand (1865-1928), que en su libro de memorias *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*⁵ escribió que, tras el *Cuarteto de Cuerdas*, Debussy no había compuesto más música de cámara. Cuando en los «Conciertos Durand», organizados en la casa editorial, volvió a escuchar el *Septeto en mi bemol op. 65*, con trompeta, de Saint-Saëns, le entusiasmó la idea de volver a componer para agrupaciones de música de cámara. Y es así, según el famoso editor cómo surgió la idea de las seis sonatas para varios instrumentos.

También podemos seguir esta pista en una carta enviada por Debussy a Bernardino Molinari⁶ (1880-1952) desde Pourville el 6 de octubre de 1915:

[...] No he escrito mucha música orquestal, pero he terminado: *12 Estudios para piano*; una sonata para violonchelo y piano; otra sonata para Flauta, Viola y Arpa, en la forma antigua, tan flexible, (sin la grandilocuencia de las Sonatas modernas) serán seis, con diferentes combinaciones, la última reunirá las sonoridades utilizadas en las otras... Para mucha gente,

⁴ En realidad, no responde al estereotipo formal de trío sonata del siglo XVIII, al igual que el segundo movimiento, *Interlude*, tampoco lo hace respecto a la indicación *tempo di minueto*. Esta orientación hacia la música francesa del siglo XVIII, más por cuestiones de ideología que estrictamente formales, se encuentra en sus primeras piezas para teclado, donde tituló los movimientos como danzas barrocas: *Sarabande*, *Menuet*, *Passepied*. La reiterada alusión de Debussy hacia la música francesa antigua se hizo muy perceptible desde 1902, con especial énfasis en la figura de Rameau. En sus colaboraciones con la prensa se convirtió en un asunto pertinaz, así como en su numerosa correspondencia personal durante los años posteriores al estreno de *Pelléas et Mélisande* (1902).

⁵ Durand, Jacques, *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*, París, Durand, 1924, p. 58.

⁶ Bernardino Molinari (1880-1952), director de orquesta italiano, fue amigo personal de Debussy, quien admiró su interpretación de *La Mer* (LESURE, 2005: 2.275).

no tendrá la importancia de un DRAMA lírico... pero me pareció que serviría mejor a la música... [...] ⁷

Debussy siempre había iniciado numerosos proyectos que finalmente no se materializarían: las óperas *Dianne au bois* (libreto de Th. Banville) (1882-86); *Rodrigue et Chimène* (libreto de Catulle Mendès) (1890); *Tristán* (libreto de Gabriel Mourey) (1910), *Orfeo* (libreto de Victor Segalen) (1907), y otras numerosas obras instrumentales y vocales. En el mejor de los casos solo dejó algunos bocetos a medio camino, y en otros sólo la voluntad de hacerlos, lo que venía a rubricar un hábito personal practicado hasta el final de su vida.

La fascinación por emular las ideas de Debussy, no exentas de un atractivo poético y mágico, y de combinar los instrumentos del modo como lo pretendió hacer en sus seis sonatas fue recogida por compositores como Camille Saint-Saëns (1835-1921) que durante el último año de su vida había ideado un proyecto semejante al de Debussy: un grupo de sonatas para piano y todos los instrumentos de viento. Pudo escribir solo tres antes de morir: para oboe, clarinete y fagot. Con Debussy no compartía, en general, el modo de sentir la creación por parte de un artista, aunque sí el rechazo a la forma clásica-romántica germánica y una cierta devoción al espíritu del siglo XVIII.

Francis Poulenc (1899-1963), enemigo en un principio de hacer planes ambiciosos que comprendieran una serie de obras con relación entre sí, sin embargo, en su especial debilidad por los instrumentos de viento, compuso un *Trío para oboe, fagot y piano* (1926) y un *Sexteto para piano y quinteto de viento* (1932). En la parte final de su carrera comenzó a escribir sonatas para piano e instrumentos de viento, que conservan el espíritu de Debussy y su rechazo de la forma clásico-romántica con un retorno, asimismo, al espíritu del «Settecento». Comenzó con la magnífica *Sonata para flauta y piano* (1957); a ésta le siguió la *Sonata para clarinete y piano* (1962) y la *Sonata para oboe y piano* (1962), que fue su última obra antes de fallecer el 30 de enero de 1963. Esta secuenciación deja dudas razonables para imaginar que tal vez estaba implicado en un proyecto semejante al de Debussy y Saint-Saëns.

Es significativo que, en todas estas obras, compositores tan diferentes hayan querido alejarse de los modelos clásico-románticos para reencontrarse en una quimera de refinamiento barroco. En esta línea, no se puede obviar a Ígor Stravinsky (1882-1971) cuya *Symphonies d'instruments à vent* (1920), fue escrita como homenaje a Debussy, ni a Paul Hindemith (1895-1963) y Toru

⁷ Lesure. *Correspondance*, op. cit., p. 1.943.

Takemitsu (1930-1996), que se inspiraron no solo en la originalidad de los conjuntos sino en el «modo colección». Takemitsu compuso una sonata para flauta viola y arpa en 1992: *And then I knew t'was wind*, donde abiertamente evoca la *Sonata Segunda* de Debussy.

Pero no todo es atribuible al maestro de Saint-Germain-en-Laye. Arnold Schönberg (1874-1951) había compuesto en 1906 la *Kammersymphonie op.9*, lo que también nos podría inducir a considerar que la proyectada *Sexta Sonata* de Debussy fuera pensada como una respuesta, y a la vez en deferencia a la obra de Schönberg, por quien sentía una gran admiración. En cualquier caso, este género estaba de moda, pues en 1917 el austriaco Franz Schreker (1878-1934) compuso una *Kammersymphonie* para 23 instrumentos solistas, y entre 1917 y 1923, Darius Milhaud (1882-1974) escribió entre Brasil y París seis pequeñas sinfonías de cámara.

Para cerrar esta parte del artículo mencionaré que la iniciativa debussysta también ha inspirado a compositores como Maurice Durufle (1902-1986), en su *Preludio, Recitativo y Variaciones*, op. 3 (1928), para flauta, viola y piano; y otros más cercanos a nuestro tiempo: el danés Per Nørgård (1932-), *Billet Doux à Madame C.* para flauta en sol, viola y arpa (2005); Marc-André Dalbavie (1961-) en *Axiom*, cuarteto para clarinete, fagot, trompeta y piano (2004), escritos en una instrumentación literal a las sonatas cuarta y quinta del proyectado ciclo; Thomas Adès (1971-) con su *Sonata da Caccia* (1993) para oboe, trompa y clave, y por supuesto, los numerosos tríos para flauta, viola y arpa, en diferentes formatos y estilos que desde 1915 hasta el momento presente se han compuesto.

2. Timbre y simbolismo.

Numerosos estudiosos de la música de Debussy suelen atribuirle la escritura de la primera pieza para esta formación de cámara integrada por flauta, viola y arpa, catalogada como L. 137; sin embargo, aun tratándose de una obra muy significativa del repertorio de música de cámara — considerada también como de las más sublimes del compositor— no es la obra más antigua conocida para este trío, sino el *Terzettino* de Théodore Dubois (1837-1924) compuesto en 1905. Con un estilo ampliamente opuesto en forma y fondo a la obra de Debussy, no parece probable que esta composición fuera un referente, aún más, conociendo alguna correspondencia discrepante entre Debussy y Dubois.

Para crear una ambigüedad anímica dentro del contexto formal de la obra, Debussy utilizó diferentes componentes musicales como *tempo*, dinámica y ritmo, que afloran a la sonoridad buscada; no centrándose solo en aquéllos factores acústicos de los instrumentos como fuente sonora absoluta. Los timbres individuales de la flauta, la viola y el arpa se transforman al fusionarse entre sí en agrupamientos diversos, lo que favorece la proyección de una sonoridad enigmática e indefinida, cumpliendo perfectamente con su función de transmitir un sentido expresivo que se puede concretar con estereotipos conocidos: imágenes, fragancias, estados de ánimo, recuerdos, y percepciones diversas: lo que sigue siendo un enfoque del más puro simbolismo.

El desenvolvimiento del color sonoro se efectúa dentro de la estructura de los tres movimientos, donde se crea una identidad tímbrica distintiva para cada uno. La combinación de los colores instrumentales en conjunción con los componentes citados anteriormente, en forma de interacción de dinámicas, articulación, estructura de motivos, tesitura instrumental, melodías segmentadas entre las voces, y un dinamizador *fortspinnung*, crean una progresión gradual en forma de impulso a través de los movimientos.

En el primer movimiento, *Pastorale*, los primeros nueve compases aglutinan un número suficiente de componentes adheridos al color acústico de los instrumentos. En su comienzo, a la figura arpegiada ascendente del arpa, responde la flauta con una rítmica cercana a la improvisación, seguido de los arabescos. La exposición de la viola conecta su melodía, a solo, desde el mismo sonido en que concluye la flauta la frase anterior. Todo ello podría ser suficiente para definir un determinado color de ambiente. Sin embargo, ello no es bastante en la arquitectura debussysta y ha de contemplarse que las indicaciones, por orden de aparición, *Lento, dolce rubato; mélancoliquement; leggiero; doux et pénétrant; En serrant; En retenant, au mouvement y soutenu* establecen una cualidad expresiva.

La dinámica se mantiene en un matiz constante de *piano*, y el modo de hacer sonar el instrumento se dispone con precisión: *sourdine*, para la viola; *s.h. (son harmonique)* para el arpa; y nuevamente para la viola, *sur la touche s.l.t.* (sobre el diapason).

La armonía del fragmento, aun sugerida una tonalidad concreta, *fa mayor*, incluso por lo que muestra la armadura, se desenvuelve en actitud modal. No se trata de un modo concreto sino de una constante fluctuación de los mismos. En el compás 21 de este movimiento se puede escuchar un encadenamiento de acordes de séptima por terceras descendentes en el arpa; una imitación entre viola (en modo frigio) y flauta (en modo dórico) seguido por unísono. La presencia reiterada del tritono aporta tensión y la característica ambigüedad de su personal leguaje.

Una vez este conjunto de elementos se pone en juego, el resultado muestra un timbre o sonoridad única difícil de encontrar referentes salvo en el propio Debussy: diríase que expresa una paráfrasis sentimental de lo imperceptible.

SONATE

pour Flûte Alto et Harpe CLAUDE DEBUSSY

Pastorale

The musical score is presented in three systems. The first system shows the Flute, Viola, and Harp parts. The Flute part has a five-measure rest in the 'leggero' section. The second system continues the Flute and Viola parts. The third system shows the Harp part with 'En serrant' markings.

Fig. 4 Inicio de *Pastorale*. Debussy: *Sonata para flauta, viola y arpa*. Edición Durand (1916).

Si la elección de la forma, la armonía, la insinuación al pasado de la música francesa, o las asociaciones simbolistas del mundo interior de Debussy están muy decididos y previstos, la instrumentación también lo está; intencionada, calibrada y, por su propia naturaleza tímbrica, difícil de sustituir. En toda la *Sonata Segunda*, el tratamiento que otorga a los instrumentos es de equidad, procediendo en función de sus propias e inherentes características, con énfasis de las propiedades solistas: siempre en la exploración de lo más íntimo de cada uno a través de sus técnicas de ejecución.

En el Romanticismo, los instrumentos ya no tenían asignadas funciones específicas y fijas como durante el siglo XVIII. A los timbres propios de cada instrumento se le atribuyeron nuevas componentes sentimentales que expresaban coloraciones, sutilezas diversas y matices

cambiantes. En su mayor parte debido a la literatura y la poesía, la metáfora visual del color del sonido se expresaba con adjetivos imprecisos y ambiguos. Los compositores románticos también empezaron a destacar los aspectos subliminales y efímeros del sonido, como Hector Berlioz, que fue uno de los primeros compositores que se aproximó a la idea de una emancipación tímbrica sobre otros elementos constitutivos de la creación musical. Así, se crearon nuevos «objetos sonoros» en el proceso de la orquestación a partir de la combinación de diferentes instrumentos.

Debussy expresa en sus artículos que tratan sobre el sentir simbolista, una cierta pesadumbre e insatisfacción hacia su tiempo, de forma especial en relación con el ambiente de la música, donde, en su opinión, el wagnerismo estaba despojando día a día la gloriosa tradición musical francesa, de la que él se sentía especialmente sensibilizado para hacerla renacer, lo que nos lleva a cuestionar: ¿es esto una forma de respuesta simbolista a la modernidad intentando escapar hacia el propio pasado? El tratamiento de los timbres por parte de Debussy, heredero aún de una tradición romántica, se solapa con aspectos de la estética de los movimientos artísticos de su época, principalmente del simbolista, citado anteriormente, y más concretamente con la seducción que causaba lo alusivo, la evocación exótica de lo geográficamente lejano, y la representación no explícita de lo que el artista oye en su interior sobre una realidad que lo envuelve.

Su música rompió con las tradiciones de la orquestación del siglo XIX. En la técnica empleada, obtenía sonoridades concretas de los instrumentos —con un cierto énfasis en la flauta— mediante dinámicas suaves, articulaciones matizadas y desarrollos melódicos en forma de arabescos para construir efectos y sensaciones más próximas a lo volátil que a lo permanente. Encontró en el sonido el medio ideal para expresar los ideales simbolistas de lo indescriptible y las fantasías que habitan más allá de la realidad prosaica.

En su posicionamiento de la búsqueda de la tradición nacional, consideró que los timbres individuales de la flauta, la viola y el arpa de la *Sonata Segunda*, podían adaptarse a esta retrospectiva de la música barroca francesa como homenaje a la historia musical de Francia. Y, aunque esta sonata recuerda la tradición barroca mediante el uso de alguna danza, como el rondó, el diseño tipográfico del título y las denominaciones de los movimientos, con epígrafes al modo de François Couperin, en realidad lo que se puede percibir es que Debussy continuó centrándose en la sonoridad resultante, como ya venía haciendo en obras anteriores, donde los

sonidos y timbres característicos evocan un arte difícil de expresar con sencillas palabras a través de insinuaciones a lo onírico y misterioso.

En la *Sonata para flauta, viola y arpa*, Debussy combina con discreción las sonoridades instrumentales, y resalta en primer plano los timbres peculiares de cada instrumento en modo solista como si quisiera transmitir un lastimero retorno al pasado remoto. La primera frase de la obra nos traslada de inmediato, por su timbre y la sensación de un *déjà vue*, a la antigüedad mítica de la Arcadia, con faunos, ninfas y oréades, debido a las asociaciones tímbricas convencionales de la flauta de Debussy con el tañido de un arpa «ancestral».

3. La combinación de los instrumentos

Los tratados de instrumentación del siglo XIX habrían servido de primera inspiración para formar en la mente de Debussy su asociación simbolista de la personalidad sonora de los instrumentos, de forma especial con la flauta en su aspecto solista, como puede constatarse en el *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-94) y *Syrinx (La flûte de Pan)* (1913). Sin duda esos tratados marcaron la senda de sus nuevos planteamientos tímbricos, como el de Hector Berlioz (1803-1869), creador de la *Symphonie Fantastique, op. 14* (1830), donde en su asignación de identidad y expresión de los timbres instrumentales en el contexto del idealismo romántico, escribió sobre el sonido de la flauta.⁸

Podemos leer que ya se refiere a las características de la reciente flauta con sistema Böhm, y considera que el sonido en el registro grave es «caracterizado» —podría entenderse como dramático—, dulce en el registro medio y bastante penetrante en el agudo. Realza su personalidad «tímbrica» al decir que es capaz de evocar sentimientos que ningún otro instrumento podría disputarle: «[...] Si se trata de proporcionar a un canto triste un matiz afligido, pero humilde y flexible a la vez, los sonidos débiles del registro medio en los tonos de *do menor* y *re menor*, sobre todo, producirán el matiz deseado [...]».⁹

⁸ Berlioz, Hector. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes, op. 10* (1843-44). París, Henry Lemoine, 1843, p. 153.

⁹ *Ibid.*

Sobre el arpa indica: «[...] Las cuerdas graves ... cuyo sonido es tan velado, tan misterioso y tan bello, casi nunca se han utilizado excepto para el acompañamiento grave de la mano izquierda; esto es un error. [...]»¹⁰. Y sobre la viola dice:

«[...] De todos los instrumentos de la orquesta, la viola es aquél cuyas excelentes cualidades se han pasado por alto durante mucho tiempo. Es tan ágil como el violín, el sonido de sus cuerdas graves tiene una mordacidad particular, sus notas agudas brillan con un acento tristemente apasionado, y su timbre en general, con una profunda melancolía, difiere del de los demás instrumentos de arco. [...]».¹¹

Charles-Marie Widor (1844-1937) también contempla la debilidad del registro medio de la flauta. En *The technique of the modern orchestra* (1906) ¹² escribe:

[...] Aunque la flauta sobresale en la ejecución de pasajes floridos, y sus tonalidades favoritas son, en consecuencia, aquellas cuyas armaduras contienen pocos sostenidos o bemoles, sin embargo, cuando se le pide que emita una melodía dulce y tierna, ninguna tonalidad le va mejor que la de re bemol. Varias atractivas composiciones modernas son prueba suficiente de ello. La bemol es también una tonalidad excelente, como puede verse en el siguiente ejemplo, que también ilustra otro punto que merece ser comentado. Aquí vemos un *Andante* que termina en un *do pianissimo* tan dulce y puro que parecería ser una de las mejores notas de la Flauta, a pesar de la observación hecha anteriormente [...].

La razón es que este *do* final no se obtiene de la manera habitual. El intérprete en este caso hace uso de la digitación en *fa* (duodécima inferior), la presión de los labios produce el tercer parcial superior, como el dedo en una cuerda de violín. [...] Observación: La Flauta es tan débil de tono en su registro medio, en comparación con otros instrumentos de viento, que, cuando se usa en combinación con ellos, sólo empieza a mostrarse de *sol* o *la* [registro medio] hacia arriba. Escrito más bajo, no se escucha y es perjudicial más que de otra manera. La única pregunta que nos atreveríamos a hacer a Weber sería sobre sus Segundas Flautas, a menudo una octava por debajo de sus Primeras Flautas, y en consecuencia no sonoras, mientras que los otros instrumentos están siempre tan admirablemente tratados en su incomparable orquestación [...].

¹⁰ *Ibid.*, p. 80.

¹¹ *Ibid.*, p. 80.

¹² Widor, Charles-Marie, *The technique of the modern orchestra*, edición inglesa a cargo de Joseph Williams Ltd., Londres, 1906, pp. 11, 12 y 18.

Fiel a sus propuestas, podemos observar en Widor que, en el tercer movimiento, *Romance*, de su *Suite para flauta op. 34*, la tonalidad principal sobre armadura es *la bemol*, muy próxima a *re bemol*.

Sobre el arpa y el uso de los armónicos hace las siguientes referencias:

[...] Este sistema de doble acción es muy ingenioso. Fue inventado por Sébastien Erard y, como señala Gevaert, lleva todo un siglo adaptándose a las múltiples condiciones de la música moderna, permitiendo ejecutar pasajes cromáticos y esos *glissandos* [sic], diatónicos o no, que parecen arrojar una especie de bruma poética sobre toda la orquesta. [...] ¹³

[...] Si, como un violinista que toca *sul ponticello*, el arpista puntea las cuerdas en su extremo inferior, cerca de la caja de resonancia, el tono producido puede confundirse fácilmente con el timbre metálico de la guitarra. [...] Por supuesto, los armónicos no pueden utilizarse en los pasajes en *forte*: son misteriosos y poéticos como las gotas de rocío que brillan a la luz de la luna. Recuerdan a los sonidos que resuenan en un sueño; sólo pueden oírse cuando todo se acalla en el silencio y el sueño. [...] ¹⁴

Nikolái Rimsky-Kórsakov (1844-1908), en su tratado, *Principios de orquestación*¹⁵, comenzado en 1873, también nos aporta un destello sobre el concepto que se tuvo de la flauta durante esta época. La edición en inglés muestra una opinión relevante en cuanto al carácter sonoro de la flauta:

[...] En el intento de caracterizar el timbre de cada instrumento típico de las cuatro familias, desde un punto de vista sicológico, no vacilo en hacer las siguientes observaciones generales que se aplican generalmente a los registros medio y superior de cada instrumento:

a) Flauta. - Cualidad fría, especialmente adecuada, en tono mayor, a melodías de carácter ligero y grácil; en la tonalidad menor, hasta ligeros toques de tristeza pasajera. [...] ¹⁶

¹³ *Ibid.*, p. 129.

¹⁴ *Ibid.*, p. 134.

¹⁵ Rimsky-Kórsakov, Nikolái, *Principles of Orchestration*, traducción al inglés de Edward Agate, Nueva York, Dover Publications, 1964.

¹⁶ *Ibid.*, p. 19.

Sobre el arpa aparece la siguiente valoración: «[...] La tierna cualidad poética del arpa se adapta a todos los matices dinámicos, pero nunca es un instrumento muy potente, y el orquestador debe tratarlo con respeto. [...]». ¹⁷

4. La Sonata Segunda

El suizo Robert Godet (1866-1950), periodista, crítico musical y traductor, destacó el efecto estilístico de la combinación de timbres en la *Sonata Segunda* y, por ese motivo, se refirió a ella como una obra moderna, así como por su capacidad para «evocar la música del pasado»¹⁸ a través de los sonidos peculiares de cada instrumento. En una extensa carta enviada a Debussy en respuesta a otra anterior del compositor, le expresa.¹⁹

[...] Su paquete llegó apenas unas horas antes de su carta. Mi alegría y gratitud son grandes [...].

[...] En cuanto a la Sonata acabo de lanzarme sobre este fino y sutil alimento con la excesiva avidez de un hambriento [...] No descubro, a primera vista, tantos abismos como dices entre el actual Claude Debussy y su Sonata para flauta, viola y arpa. Esta isla, bañada en un elemento fluido, que es tu reino, siempre me ha parecido atravesada por las aguas que fluyen y que sostienen la vida allí. A medida que lo exploras, cruzas uno u otro de estos ríos y, en la nueva orilla, la alegría del descubrimiento borra o transforma los recuerdos de la otra orilla. Pero a veces, sin detener tu marcha hacia adelante, algo te hace volver la vista atrás, y me parece que tu Sonata Francesa 2^o es una de esas miradas retrospectivas, gracias a las cuales nunca hay discontinuidad en el viaje por el que poco a poco te vas adueñando del dominio asignado a tu genio. [...] qué combinación más feliz de timbres se podría desear que la que usted utilizó? Y, al mismo tiempo, ¡cómo es: hoy, ¡evocar cosas de ayer! Me parece que la viola, cuando medita, sonrío, llora o suspira imitando tu juventud, la evoca en una especie de resurrección velada y le presta inflexiones más tiernas (en un sentido deliciosamente infantil) que las que conoce el lenguaje de la realidad; y ya sea que la flauta se deslice o se arrastre, alternativamente saltando y un poco lánguida, es en el estilo de un divino Puck²⁰ melancólico, que parece preguntarse sobre el profundo significado de sus caprichos aéreos. Has casado estas dos voces, una más

¹⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹⁸ Lesure, *Correspondance*, op.cit., p. 2.072

¹⁹ *Ibid.*, carta del 5 de enero de 1917.

²⁰ Se refiere al Preludio 11 del libro 1 de *Préludes* L. 117: *La danza de Puck*.

cálida como una voz del alma, la otra más fría como una indicación del decorado, en la atmósfera tejida alrededor de sus amores por el arpa, una atmósfera tan característica a su emoción que parece dibujar las figuras que están implícitamente esbozadas, y se unen o se separan, se unen entre ellas y se separan la una de la otra, como las formas fantásticas de un paisaje compuesto por el juego de luces y sombras, e infinitamente, según que las nubes oculten una parte, atenúen o subrayen los detalles, o que el sol haga resaltar toda la armonía. En resumen, se trata de un prestigioso conjunto de elementos que son en sí mismos muy simples, y el fruto sutil de una «ingenuidad», si esta palabra no choca al mago que hay en ti. [...].²¹

Así, Godet descubre la yuxtaposición de estados de ánimo creado por las voces tan diferentes de la flauta y la viola, unificadas por las sonoridades del arpa; aunque el propio Debussy ya se refirió sobre ello al manifestar el carácter indefinido de la obra en una anterior carta enviada a su amigo suizo:

[...] En fin, como está [la composición] no suena mal. No me corresponde a mí hablarte de la música... ¡Podría hacerlo, sin embargo, sin sonrojarme porque es de un Debussy que ya no conozco...! es terriblemente melancólico. ¿Y no sé si es para reír o llorar? ¿Tal vez ambas cosas? [...].²²

Debussy percibió en esta sonata su etapa de juventud, a juzgar por esta correspondencia, donde se reconoce a sí mismo en las primeras obras orquestales con relación a las coloreadas sonoridades y su armonía ambigua. Se hace lúcida la idea de un estilo y lenguaje musical con una trayectoria de retorno en cuanto al sonido en sí mismo y al color instrumental, que recupera en la última fase de su vida, aun incorporando otros aspectos no menos relevantes que se asocian con su pujante nacionalismo en retrospectiva hacia Rameau y otros memorables compositores franceses del siglo XVIII.

Godet lo confirma en la carta a Debussy cuando le contesta, «[...] No descubro, a primera vista, tantos abismos como dices [...] tu *Sonata Francesa 2º* es una de esas miradas retrospectivas, gracias a las cuales nunca hay discontinuidad en el viaje por el que poco a poco te vas adueñando del dominio asignado a tu genio. [...]»²³, y considera que la *sonata para flauta*,

²¹ Lesure, *Correspondance*, op.cit., p. 2.070.

²² Lesure, *Correspondance*, op.cit., p. 2.057, carta del 11 de diciembre de 1916.

²³ *Ibid.*, p. 2.070.

viola y arpa está conectada con las obras más antiguas del compositor, al apreciar que el sonido mira hacia su pasado musical por su continuidad con el uso de timbres difuminados y fugaces. Pero también indica que estos atributos constituyen la base para futuros progresos creativos, por su orientación hacia un nuevo propósito con la combinación de timbres instrumentales, expresado en su proyectado e inconcluso ciclo de las seis sonatas, aunque siempre sobre un fondo armónico ambiguo como corresponde a la personalidad inmutable del compositor.

Su conocimiento y empleo de las posibilidades tímbricas de los instrumentos, en cuanto al modo de ejecutar la música, y de manera especial en la viola y el arpa, queda reflejado en la tabla siguiente:

Indicaciones sobre el modo de tocar los instrumentos y sus abreviaturas ²⁴			
Instrumento	Indicación	Significado	Localización
Viola	<i>sourdine</i>	con sordina	<i>Pastorale</i> cc. 1-24
			<i>Interlude</i> cc. 105-116
	<i>sur la touche: s.l.t.</i>	sobre el diapasión	<i>Pastorale</i> cc. 9 ₂ -14 ₁ cc. 52-54* cc. 66 ₂ -71
			<i>Interlude</i> cc. 42-43 cc. 77-116 cc. 112-116 *
			<i>Finale</i> cc. 76*
	<i>sul ponticello: s.p. (sul le chevalet)</i>	sobre el puente	<i>Pastorale</i> cc. 14 ₂ -(52) cc. 57-66 ₁
			<i>Interlude</i> cc. 67-77
			<i>Finale</i> cc. 6-11 cc. 19 ₂ -20 cc. 29-43
	<i>pizzicato: pizz</i>	pellizcado (sin arco)	<i>Pastorale</i> cc. 79-80 cc. 81-82
			<i>Interlude</i> cc. 24-25 ₁ cc. 62 ₂ -67 cc. 75-77
			<i>Finale</i> cc. 1-5 cc. 50-54 cc. 100-102 cc. 112 ₃ -112 ₄
	<i>Arco</i>	con el arco	<i>Pastorale</i> cc.80-81 cc. 82-83
<i>Interlude</i> cc. 25 ₃ -62 ₂ cc. 67-75 cc. 77-116			

²⁴ Cuando se menciona, por ejemplo, 14₂, la cifra principal expresa el número de compás y el subíndice la parte del mismo.

			<i>Finale</i> cc. 6 cc. 54-76 cc. 102-112 ₁ cc. 112 ₄ -120
	<i>son harmonique:</i> s.h.	sonido armónico	<i>Interlude</i> cc. 55-62 ₂
	<i>position normal:</i> p.n.	posición normal	<i>Pastorale</i> cc.54-56* cc. 71-83
<i>Interlude</i> cc. 43-67			
<i>Finale</i> cc. 6-11 cc. 11 ₃ -19 cc. 20-29 cc. 47-50			
<i>ôtez la sourdine</i>	quitar la sordina	<i>Pastorale</i> c. 25	
<i>glissando: gliss.</i>	deslizado	<i>Pastorale</i> c. 52*	
<i>du talon</i> (también p.n.)	con el talón del arco	<i>Finale</i> cc. 43 ₂ -44 cc. 45 ₂ -46	
Arpa	<i>bisbigliando</i>	susurrando	<i>Pastorale</i> c. 52 ₂ -54*
	<i>près de la table:</i> p.d.l.t.	cerca de la caja acústica	<i>Finale</i> cc. 22 cc. 98-100
	<i>position normal:</i> p.n.	posición normal	<i>Finale</i> c. 100
	<i>son harmonique:</i> s.h.	sonido armónico	<i>Pastorale</i> c. 3 cc. 79-80 *
			<i>Interlude</i> cc. 56-60
	<i>Étouffez</i>	apagar el sonido	<i>Interlude</i> c. 30
<i>glissando: gliss.</i>	deslizado	<i>Interlude</i> c. 60 ₂	

Tabla1. Indicaciones escritas sobre la partitura para cada instrumento, su significado y la localización en la partitura.

[*] La indicación *glissando* en la parte de viola del compás 52 del movimiento *Pastorale*, para Carl Swanson es un error de la edición Durand de 1916. En este compás aparece la indicación *s.l.t.* sobre el manuscrito, instrucción que se extiende hasta el compás 54.²⁵ Asimismo, afirma que en el compás 54 del tiempo *Pastorale* aparece la indicación *p.n.* (*position normal*) que se extiende hasta el compás 57 del manuscrito. Observación razonable porque en el compás 52

²⁵ Swanson, Carl. «Corrections to Debussy's Sonate pour flûte, alto, & harpe», Los Ángeles (EE.UU.) *The American Harp Journal*, nrs. de invierno 2013; verano 2014 e invierno de 2014., p. 42 del número de 2013.

(del manuscrito) se indica *s.l.t.*²⁶ En el compás 56 se reproduce literalmente el mismo pasaje del comienzo (compás 14), por ello *sul ponticello* debe estar escrito. En el compás 79 sobre la primera nota de la viola (*do*) y la indicación de *pizz* aparece en el manuscrito el símbolo del armónico.

Bisbigliando aparece sobre el manuscrito en la *Pastorale* (compás 52), en la parte de arpa.²⁷ En *Interlude*, parte de viola, la indicación *s.l.t.* en el compás 112 es incorrecta, lo cual tiene sentido por cuanto ya apareció *s.l.t.* desde el compás 77 sin ninguna indicación posterior de cambio.²⁸ Y en el movimiento *Finale*, en la parte de viola, aparece *s.l.t.* sobre el compás 76.

A continuación se describe brevemente el significado de los términos citados, aun siendo la mayoría de conocimiento general:

—*Bisbigliando*, también susurrando: en el arpa es un efecto especial de trémolo, mediante el que una nota o acorde es repetida suavemente.

—*Du talon*: modo de atacar la nota con el talón del arco.

—*Étouffez*: en el arpa significa apagar el sonido con la palma de la mano. El efecto se asemeja a un *stacatto* con muy poca vibración.

—*Glissando*: es el efecto de deslizamiento de un sonido a otro de diferente altura mediante una rápida sucesión de sonidos ascendentes o descendentes, diatónicos o cromáticos.

—*Position normal*: indicación que aparece en la parte de un instrumento de cuerda tras haber tocado en un modo no convencional (*Sul ponticello*, *sul la touche*, etc.). Expresa volver al modo de ejecución habitual y convencional.

—*Près de la table* (cerca de la caja): técnica de ejecución que significa tocar con las manos pegadas a la caja acústica. El resultado sonoro es una mezcla de sonido metálico y nasal.

—*Sul ponticello*, también *sul le chevalet*: indica un efecto sonoro producido cuando el ejecutante de un instrumento de cuerda frotada toca con el arco en las cercanías del puente.

—*Sur la touche*, también *sul tasto*: sobre el diapasión (el mango del instrumento de cuerda). Se indica que deben tocarse las cuerdas con el arco (o, en *pizzicato*) sobre el diapasión, produciendo un sonido más cálido. Es el modo opuesto a *sul ponticello*.

5. La música descriptiva en la *Sonata Segunda*.

²⁶ Swanson. «Corrections to Debussy's Sonate pour flûte, alto, & harpe», op. cit., p. 43.

²⁷ Swanson. op. cit., p. 42 del número de 2013

²⁸ *Ibid.*, p. 46.

Istvan Kecskeméti compara la simplicidad de las texturas monofónicas utilizadas a lo largo de la pieza con melodías «tipo lema» que reflejan todas ellas una añoranza de la naturaleza en estado virgen o también de la antigüedad ancestral.²⁹ Las asociaciones pastorales de los pasajes solistas sugieren una mirada nostálgica a un pasado idealizado, siempre en línea con el pensamiento general de la época. El propio título del movimiento, *Pastorale*, intensifica la idea de un contexto lejano, vaporoso y bucólico al modo simbolista, en el que se manifiestan las ensoñaciones del fauno. En la flauta la melodía se identifica con texturas monofónicas surgidas en los arabescos de *Syrinx* y *Prélude à l'après-midi d'un faune*, con una proyección sugerida hacia la naturaleza.



Fig. 5. *Syrinx* (1913), para flauta sola, cc. 13-16. Ed. Jobert (París).



Fig. 6. Solo de flauta de *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), cc.1-4. Ed. Fromont (París).



Fig. 7 *Pastorale*, *Sonata para flauta, viola y arpa*. Arabescos de flauta, c.2. Ed. Durand (París).

²⁹Kecskeméti, István, «Claude Debussy, "musicien français", His Last Sonatas», *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 16, nr. 1/4 (1962), p. 137.

La música del gamelán javanés, que conoció durante la Exposición Universal de París (1889), también se percibe en los primeros compases del movimiento *Final*, donde el arpa alterna en un matiz *forte* quintas justas durante cinco compases, seguido de otros cuatro con quintas disminuidas (tritonos). De forma simultánea, la viola toca notas en *pizzicato* también en matiz *forte* y *sforzando* mientras la flauta expone un primer tema de este movimiento. Este modo percusivo de tocar las cuerdas del arpa con un ritmo sostenido, evoca la articulación de los gongs javaneses.

Final

Fig. 8, Movimiento *Final*, *Sonata para flauta, viola y arpa*, cc. 1-6. Ed. Durand (París).

Su idea de remontarse no solamente a los modelos de la naturaleza sino a los tiempos arcaicos y a lugares exóticos en los que nunca estuvo, lo vemos reflejado en algunas de sus obras con inspiración en España como *La puerta del vino*, para piano. Nunca viajó a Granada, pero ese rincón de la Alhambra, la puerta del vino, que solo conoció por una postal coloreada que le envió su amigo Manuel de Falla, fue el origen y sugerencia de este preludio para piano. *L'isle joyeuse* es una obra inspirada en el célebre cuadro de Jean-Antoine Watteau, *Embarque para Citerea* (1717). Se trata de una isla del mar Jónico, a donde los Céfiros condujeron a la diosa Afrodita, después de su nacimiento en el mar. *Pagodes*, con inconfundibles sonoridades

orientales; *Poissons d'or* muestra el refinamiento del laqueado japonés; y sobre Egipto la pieza *Pour l'Égyptienne*, de sus *Épigraphes antiques*.

El propio Julio Verne, considerado hoy un visionario, escribió gran parte de sus novelas ambientadas en lugares geográficos que jamás conoció en persona sino por las referencias de los aventureros de su época y las descripciones de los naturalistas. Como lector incansable de revistas científicas y geográficas, Verne sostenía que cada dato aparecido en sus obras había sido examinado al detalle. Bien es cierto que no se manifiesta la misma actitud en Debussy, pues la ausencia de lo preciso es justamente lo que artísticamente desea plasmar y no la lógica de la realidad demostrable.

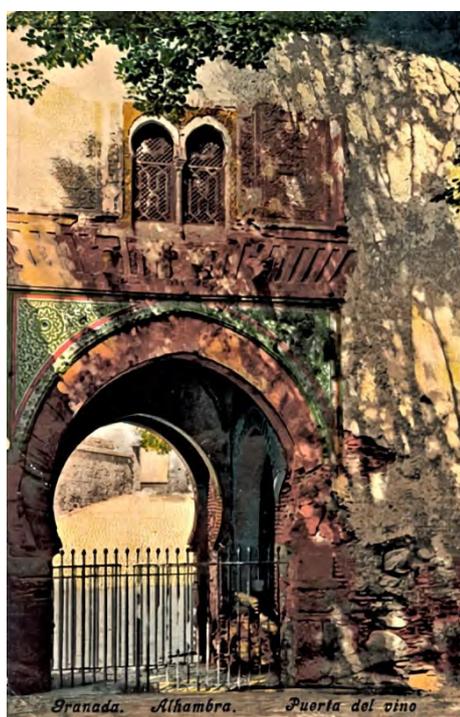


Fig. 9. Postal de la puerta del vino enviada por Falla a Debussy. Archivo Manuel de Falla (Granada).



Fig. 10 Jean-Antoine Watteau, *Embarque para Citerea* (1717). Museo del Louvre.

Jacques-Gabriel Prod'homme (1875-1956), afirmaba que, derivado de su contemplación de la naturaleza, Debussy no extrajo, como otros compositores, sinfonías descriptivas más o menos objetivas: «[...] para él sólo era un objeto reflejado en su conciencia individual. Lejos de querer pintar la realidad bruta o incluso la apariencia de lo real, sólo quería expresar las sensaciones que sentía, la impresión que recibía [...]».³⁰

En un artículo para *Gil blas*, el propio Debussy expresaba su opinión sobre la imitación de escenas de la naturaleza a través de la música:

[...] La popularidad de la Sinfonía pastoral se basa en el malentendido que con cierta frecuencia se produce entre la naturaleza y los hombres. ¡Vean la escena al borde del arroyo! ... Arroyo a donde los bueyes van a abreviar apaciblemente (la voz del fagot me invita a creerlo), por no hablar del ruiseñor de madera y del cuco suizo, que pertenecen más al arte del señor Vaucanson³¹ que a una naturaleza digna de este nombre.

[...] Todo es absurdamente imitativo o de una interpretación puramente arbitraria. ¡La expresión de la belleza de un paisaje contenido en algunas páginas del viejo maestro es bastante más profunda, precisamente porque no hay imitación directa, sino una transposición sentimental de lo que es «invisible» en la naturaleza! ¿Se expresa el misterio de un bosque midiendo la altura de sus árboles? ¿No es más bien su profundidad insondable lo que pone en marcha la imaginación? Además, en esta sinfonía, Beethoven sufre la influencia de una época

³⁰ Prod'homme, Jacques-Gabriel, «Claude Achille Debussy», *The Quarterly Musical magazine*, vol. IV, n.º 4, octubre de 1918, p. 564.

³¹ Jacques de Vaucanson (1709-1782). Ingeniero e inventor francés considerado el creador del primer robot y del primer telar completamente automatizado.

en la que se veía a la naturaleza a través de los libros. Esto se confirma en «la tempestad» que forma parte de esta misma sinfonía, donde el terror de los seres y de las cosas se envuelve en los pliegues de la capa romántica, mientras se desencadena una tormenta poco seria. Sería absurdo creer que no respeto a Beethoven; sólo un músico tan genial como él podía equivocarse más ciegamente que otro... Un hombre no está obligado a escribir solamente obras maestras, y si se considera así a la Sinfonía pastoral, el epíteto perdería fuerza para calificar a las demás. Esto es todo. [...] ³²

Otros artistas se inspiraron en la naturaleza, sin más, para desarrollar sus creaciones, pero Debussy transformó en música las percepciones y sensaciones, alejándose de los estereotipos tradicionales para sustituirlos por otros de creación propia.

Léon Vallas cita que para el programa de los «Concerts Colonne» que tuvieron lugar en dos domingos sucesivos, el 13 y el 20 de octubre de 1895, dirigidos por su fundador Édouard Colonne³³, el propio Debussy escribió de su propia mano la siguiente nota para los programas del concierto donde se interpretó *Prélude à L'après-midi d'un faune*, que también se utilizaría para posteriores presentaciones³⁴:

[...] La música de este Preludio es una ilustración muy libre del hermoso poema de Mallarmé. No pretende en absoluto ser una síntesis de este último. Se trata más bien de los sucesivos escenarios por los que se mueven los deseos y los sueños del fauno en el calor de la tarde. Luego, cansado de perseguir el vuelo voluptuoso de las ninfas y náyades, se deja llevar por un sueño embriagador, en el que por fin puede realizar sus sueños de posesión de la naturaleza universal. [...]. ³⁵

³² *Gil Blas*, 23 de febrero de 1903.

³³ Édouard Colonne (1838-1910) Fundador de Les Concerts Colonne en 1873, instituidos tomando su nombre. Allí se realizaba la actividad de la Orquesta Colonne, asociada a su fundador. Fue violinista y director de orquesta. Anteriormente la orquesta se llamó «Conciertos del Châtelet», cambiando de nombre al poco tiempo por «Association artistique des Concerts Colonne» y conocida por el ambiente musical como Concerts Colonne. Se instaló en el Théâtre du Châtelet y su repertorio consistió fundamentalmente en repertorio francés contemporáneo. Lesure, François y otros, *Correspondance: (1872-1918)*, París, Gallimard, 2005, apéndice 3.

³⁴ Vallas, Léon, *Claude Debussy et son temps*, París, Ed. Albin Michel, 1958, p. 412.

³⁵ Lesure. *Correspondance*, op.cit., p. 875, nota 4.

Mallarmé, a través de una carta del 23 de diciembre de 1894, comunicaba a Debussy, en relación con el estreno de *Prélude à L'après-midi d'un faune* lo siguiente: «[...] su ilustración de *L'après-midi d'un faune*, no presenta ninguna disonancia con mi texto, excepto para ir más allá, y penetrar la nostalgia y la luz, con finura, con desazón, con riqueza [...]».³⁶ De estas palabras se infiere el valor que otorga el poeta al enfoque que hace del poema Debussy con una perspectiva evocadora, más que pictórico-descriptiva.

6. Debussy y los poetas.

Si bien a Debussy se le ha confinado tradicionalmente entre los artistas impresionistas, algo que nunca admitió e incluso denostó, su sensibilidad se encontraba más próxima de los poetas, con una mayor simpatía por los que integraban el movimiento simbolista, como Mallarmé, Louÿs y Mourey, en cuyo ideario figuraba la música como el arte más poético puesto que los sonidos musicales no tienen un significado semántico. Los rasgos más generales del simbolismo pueden rastrearse sin dificultad en el lenguaje musical de Debussy. El artista simbolista contempla la poesía con un aura de misterio, intentando no reflejar la realidad de manera objetiva, explícita y evidente, sino tratando de hacerlo por medio de las insinuaciones que provocan las imágenes y los «símbolos», de manera ambigua, anfibológica y también enigmática; en la construcción formal, los simbolistas renunciaron a la lógica.

Este lenguaje intencionadamente turbio hace que se pierda la expresión semántica de las palabras, consideradas de forma individual. Dentro de las estructuras simbolistas, las palabras se convierten en «vocablos elocuentes» destinados a sugerir, a evocar, más que a describir y definir un significado concreto. Baudelaire hablaba de «palabras sagradas» que, utilizadas como un sortilegio por el artista simbolista, revelan un poder evocador de encantamiento.

El método de construcción de cualquier poema que no fuera meramente narrativo seguía por lo general el «método cine», que recurre a la yuxtaposición de esos elementos constructivos, como si los fotogramas de una película se sucedieran no siguiendo la lógica temporal sino de

³⁶ *Ibid.*, op.cit. p. 230.

un modo arbitrario y subjetivo por parte del artista.³⁷ Una euforia o un frenesí alcanzan un mayor efecto al ser seguidos por otros estados anímicos de la misma especie, y para ello no es necesario que haya una conexión lógica; la vinculación es totalmente emocional.

Se persigue representar los misterios que esconde la realidad, la intimidad y las emociones del poeta, con una renuncia a la métrica tradicional, poniendo en práctica el verso libre, el poema en prosa y las asociaciones de ideas sin sometimiento a un esquema formal convencional. Todo ello merced a procedimientos técnicos que incluyen repeticiones de palabras, paralelismos y, especialmente, las sinestesias en su enfoque psicológico, «como imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente».³⁸ La asociación de un objeto, percibido a través de un sentido —vista, oído, olfato, gusto y tacto— con la impresión que se recibe a través de otro: «perfume azur (azul)», olfato y vista; «melodía fragante», oído y olfato; «áspero destello», tacto y vista, representa uno de los recursos más sugestivos del simbolismo. Los artistas simbolistas exploraban, a través de sus respectivas artes, un modo de evadirse de aquello que concebían como decadencia de su tiempo, por lo general dirigido hacia un pasado quimérico e idealizado a través de expresiones y símbolos relacionados con escenas pastorales. La música para el simbolista se encuentra en un contexto de suprema importancia, influyendo en el ritmo, la musicalidad de sus versos, y en la sonoridad de las palabras empleadas.

Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Verlaine (1844-1896), Charles Baudelaire (1821-1867) y Arthur Rimbaud (1854-1891), todos ellos poetas, contribuyeron al afianzamiento de esta nueva estética, aunque todo empezó con Baudelaire cuya inspiración le llegaba de Leconte de Lisle (1818-1894). El movimiento poético se inspiró en un soneto de Baudelaire titulado «Correspondencias» —perteneciente a su libro *Las flores del mal* (1857), donde cita que el hombre transita por la naturaleza «A travers ces barreaux symboliques séparant deux mondes, la grande route et le château, ». ³⁹

7. Arte y naturaleza.

³⁷ López Rodríguez, Francisco Javier. *Preludio a la siesta de un fauno*. op. cit., p. 51.

³⁸ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 2022, definición 2.

³⁹ Baudelaire, Charles, *Petit poèmes en prose, le spleen de Paris*, (1869), París, edición de Louis Conard, libraire-éditeur, 1926, p. 58.

Es muy probable que Debussy conociera los escritos del matemático Charles Henry (1859-1926)⁴⁰, cuyas teorías sobre el color y la forma se basaban en nociones idealizadas de relaciones armoniosas o discordantes, susceptibles de representarse con proporciones numéricas: sostenía que las líneas y los colores podían generar emociones en el espectador. Henry influyó en los artistas de su época, especialmente en los pintores Paul Signac, Camille Pissarro, Georges Seurat, Paul Gauguin y Maurice Denis a través de su teoría de «la dinámica de las líneas». La técnica «neo-impressionista» de Seurat está basada casi enteramente en las teorías de Henry sobre el color, la línea, el ángulo y la proporción.⁴¹

Para Roy Howat (2001) la construcción de Fibonacci⁴² se encuentra en la música de Debussy, de forma destacada en las *Ariettes Oubliées* (1888).⁴³ Esta obra coincide con la aparición de numerosos artículos en periódicos y revistas simbolistas sobre el número y la proporción, entre los que se encontraban los de Henry, que Debussy conocía. Charles Henry, además de matemático consideraba el arte como un valor esencial. En su artículo «Introduction à une esthétique scientifique» publicado en *La Revue contemporaine* (1885) Henry escribió:

[...] Pero la ciencia nunca será capaz de crear belleza, estoy hablando de ciencia relativa y no estoy estudiando la cuestión de si los términos de la ciencia absoluta no implican

⁴⁰ Henry, también bibliotecario, polígrafo y crítico de arte francés, escribió en 1885 para *La Revue contemporaine*, «Introduction à une esthétique scientifique» (agosto de 1885) y posteriormente publicó artículos en *La Revue Indépendante* (1888) y *La Revue blanche*, vol. 7, 1894. En 1887, publicó, *La théorie de Rameau sur la musique* (1887), que, por su temática, aún se incrementó el interés de Debussy por este científico y esteta.

⁴¹ Howat, Roy, «Debussy, naturaleza y proporción», traducción al español de Carles Guinovart, *Quodlibet*, nº19, 2001, p. 131.

⁴² Fibonacci (1170-1240), Leonardo de pisa (Leonardo Pisano, o, Leonardo Bigollo Pisano, o solo «Fibonacci»), fue un matemático italiano de la República de Pisa. Es considerado como el matemático occidental de mayor talento de la Edad Media. Suya es la llamada «sucesión numérica de Fibonacci»: una sucesión infinita de números naturales: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987, 1597, etc. La sucesión comienza con los números 0 y 1, a partir de estos, cada término es la suma de los dos anteriores.

⁴³ Las *Ariettes oubliées* están formadas por un ciclo de canciones para voz y piano, L. 60, basado en poemas de Paul Verlaine. La obra consta de seis piezas diferentes: I- *C'est l'extase*; II- *Il pleure dans mon cœur*; III- *L'Ombre des arbres*; IV- *Paysages belges*; V- *Aquarelles, 1*; V- *Aquarelles, 2*.

contradicción. El sentimiento de belleza se resuelve en la percepción de infinitud de ritmos con el menor esfuerzo posible, es decir, en el tiempo infinitamente pequeño. Pero se trata de elementos de los que no disponemos. Así como la belleza de una figura geométrica se resuelve en el sentimiento de su fórmula, el sentimiento de la belleza de un ser o de una forma se resuelve en el sentimiento de su fórmula, que no es más que un caso particular de la fórmula universal. Para darse cuenta de la belleza, habría que poseer la fórmula universal: pero ¿poseer la fórmula universal sería conocerla? Y el día en que se acerque a plantear el problema, ¿no volverá con ello la humanidad a la inconsciencia de la Naturaleza? [...].⁴⁴

La manera en que Debussy identifica la música y la naturaleza debe considerarse en el contexto de la idea de Henry, merced a la cual existe una «fórmula universal» que lo rige todo y donde una línea ascendente encierra implicaciones positivas. Por el contrario, la línea descendente produce el efecto inverso. En sus palabras: «J'ai dit que les directions agréables de bas en haut, de gauche à droite se trouvent coïncider avec des tendances de l'homme vers la lumière: pourquoi? [...] / [...] He dicho que las direcciones agradables de abajo arriba, de izquierda a derecha, coinciden con las tendencias del hombre hacia la luz: ¿por qué? [...].⁴⁵

En el capítulo titulado *Géotropisme* del libro, *Debussy et le mystère de l'instant* (1976), Vladimir Jankélévitch (1903-1985) investiga determinados aspectos técnicos de las expresiones que representan el concepto miedo y huida en Debussy, algunos de ellos simbolizados por un diseño armónico descendente: «Cette inclinaison pudique vers le bas, est une des marques les plus caractéristiques de la phrase debussyste» (Esta modesta inclinación hacia abajo, es una de las marcas más características de la frase debussysta).⁴⁶ Podemos entrever esta asociación en obras como *Prélude à l'après-midi d'un faune* o *Syrinx*, donde la interacción fauno-ninfa refleja esa formulación.

Los significados simbólicos de los diseños florales y vegetales del *art nouveau* y su relación con las líneas fluidas del cabello de las mujeres están relacionados con estos conceptos.⁴⁷ Muchos de los arabescos típicos de Debussy se presentan en diseños descendentes. La nieve o

⁴⁴ *La Revue contemporaine* (1885), p. 29.

⁴⁵ Henry, Charles, «Introduction à une esthétique scientifique», París, *La Revue contemporaine*. 1885, p. 30.

⁴⁶ Austin, William, *Claude Debussy. Prelude to «the afternoon of a faun»*, Nueva York, Norton, 1970, p. 37

⁴⁷ Lockspeiser, Edward, *Debussy: his life and mind*, vol. II, Londres, Cambridge University Press, 1978, p. 238.

la lluvia cayendo tienen su correspondencia descriptiva, de esta misma manera simbólica, a través de técnicas y formas particularmente musicales: arpeggios, pasajes en *staccato*, cromatismos, determinadas armonías, diferentes tipos de escalas, etc.

En la búsqueda de conciliar la propia libertad con la espontaneidad de la naturaleza, estableció un paralelismo entre la libertad de la naturaleza y una autonomía idealizada, fundado en una conversión imaginativa de la propia naturaleza. Según Léon Vallas, en una entrevista que apareció en *Revue musicale de Lyon*: «Declaraciones a un periodista austríaco», Debussy afirmó:

[...] La libertad, por naturaleza, es libre. Todos los sonidos que oímos a nuestro alrededor pueden ser expresados. Se puede representar musicalmente todo lo que puede percibir un oído fino en el ritmo del mundo que nos rodea. Algunas personas quieren, ante todo, seguir las reglas; yo sólo quiero expresar lo que oigo. No hay escuela de Debussy. No tengo discípulos. Yo soy yo.[...].⁴⁸

Y en ello se adivina un reproche a la enseñanza oficial del Conservatorio de París, donde aprendió las materias tradicionales y los procedimientos clásicos de la composición. Este «ajuste de cuentas» provenía de su época en Roma, manifestado en la correspondencia mantenida con Henry Vasnier el 4 junio 1885 sobre su iniciativa de querer escribir *Diane au bois*:

Villa Médici.

[...] No sé si ya te he hablado de *Diane au bois* de Th. de Banville. Creo que sí. Bueno, esto es lo que voy a utilizar como prueba, y como mi primera presentación, hay otra razón por la que estoy haciendo Diane — es que no es en absoluto una reminiscencia de los poemas utilizados en las presentaciones, que son básicamente sólo cantatas perfeccionadas. Gracias a Dios, ya me he cansado de uno, y me parece que hay que aprovechar lo único bueno de la Villa (uno de tus argumentos), es decir, la total libertad para trabajar, para hacer algo original y no recaer siempre en los mismos caminos, es seguro que el Instituto no me dará la razón, encontrando obviamente que su camino es el único bueno. [...].⁴⁹

⁴⁸ *Revue musicale de Lyon*, 8 de enero de 1911. La entrevista se hizo en diciembre de 1910.

⁴⁹ Lesure, *Correspondance*, op.cit., p. 230, p. 28.

Mucho más adelante comprobamos que este sentimiento había arraigado de un modo persistente, como leemos en una entrevista de Charles Joly a Debussy aparecida en el primer número de la revista *Música*:

[...] *¿Es posible prever lo que será la música del mañana? Parece que han de abandonarse los caminos trillados, pero ¿a dónde vamos?*

—Generalmente, los problemas de este tipo son resueltos por gente muy honorable que apenas entiende de música. Esta condición les permite mostrar un gran desinterés lo que, por otra parte, no tiene ninguna importancia y, afortunadamente, «no orienta» en absoluto.

Lo que mejor podría desearse para la música francesa es procurar que se suprima el estudio de la armonía, tal y como se enseña en el conservatorio, ya que constituye la forma más solemnemente absurda de ensamblar sonidos. Además, tiene el grave defecto de unificar la escritura hasta el punto de que todos los músicos, casi sin excepciones, armonizan de la misma manera.

El viejo Bach, que abarca toda la música, se burlaba —creedlo— de las fórmulas armónicas. Prefería el libre juego de las sonoridades cuyos movimientos, paralelos o contrarios, preparaban la plenitud inesperada que adorna con belleza imperecedera el más modesto de sus innumerables cuadernos.

En esa época florecía «el adorable arabesco» y la música participaba también de las leyes de la belleza inscritas en el movimiento total de la naturaleza. Nuestra época representaría más bien el triunfo del «estilo chapado» —hablo en general, y no olvido el peculiar talento de algunos de mis colegas. [...] ⁵⁰

Derivado de la lectura de sus respuestas en las entrevistas, cartas y escritos, se observa que para Debussy las formas tradicionales, como la sonata, venían a ser organizaciones musicales académicas sin una identificación clara con el concepto que entendía por la expresión a través de la música de la naturaleza —que podría extrapolarse a otras artes—. La idea de que, forma y contenido pudieran ser dos componentes independientes entre sí no lo concebía como válida musicalmente.

La formación académica que pudiera recibirse en un centro de enseñanza oficial como el conservatorio, sólo conducía a una perspectiva de la creación musical sustentada en cifras y reglas convencionales. La música se manifiesta como un arte vivo que, siendo efímero, sólo cobra su verdadero sentido durante la ejecución y no en su representación gráfica sobre el papel.

⁵⁰ Revista *Música* (París), octubre de 1902.

A Debussy le resultaba insufrible la interpretación parcial de las obras, otorgando a la ejecución de la obra completa la única posibilidad de su deleite, del mismo modo que la experiencia del mundo natural. Él expresaba que no experimentamos solo el paisaje, o la meteorología, las sensaciones olfativas o las experimentadas por cualquier otro sentido como partes inconexas. En su artículo titulado, «La conversación con el señor corchea», aparecido en *La Revue Blanche*, escribe:

[...] Los músicos sólo escuchan la música escrita por manos diestras, nunca la que está inmersa en la naturaleza.[...]

[...] El señor Corchea⁵¹ pronunció estas palabras con una imperturbable frialdad: era para aceptarlo o para tirarlo por la ventana. Yo estaba demasiado interesado y le dejé continuar, después de una larga pausa en la que parecía no vivir más que para el humo de su cigarro, cuya espiral azul contemplaba ascender curiosamente como si observase en ella curiosas deformaciones, acaso audaces sistemas... Su silencio desconcertaba y hasta asustaba un poco ... Acometió de nuevo: «La música es un conjunto de fuerzas dispersas ... ¡Se hace de ella una canción especulativa! Prefiero las precarias notas de la flauta de un pastor egipcio, porque forman parte del paisaje suscitando armonías ignoradas en nuestros tratados... Los músicos sólo escuchan la música escrita por manos diestras, nunca la que está inmersa en la naturaleza. Ver amanecer es más útil que escuchar la Sinfonía Pastoral. ¿Para qué sirve entonces vuestro arte casi incomprensible? ¿No deberíais de suprimir esas complicaciones parásitas tan ingeniosas que la convierten en algo que recuerda a la cerradura de una caja fuerte? Si no avanzáis es porque sólo sabéis música y obedecéis unas leyes bárbaras y desconocidas ... Se os saluda con suntuosos epítetos. ¡Y no sois más que astutos personajes! Algo entre el mono y el criado.»⁵²

Y el hecho de que la música puede desplazarse a través de una línea de tiempo la convierte en un arte dinámico por excelencia, por el modo de secuenciar los acontecimientos de forma sucesiva, como si la experiencia se asemejara de algún modo al método cinematográfico. Debussy prestó mucha atención al desarrollo del incipiente cinematógrafo, por el que mostró un gran interés. Por todo ello y a través de este punto de vista, la música es un arte privilegiado

⁵¹ *Monsieur Croche*, fue un *alter ego* que adoptó Debussy durante un tiempo (desde 1901) en sus colaboraciones con la prensa. La idea fue tomada de Paul Valéry (1871-1945) y su *Monsieur Teste*.

⁵² Debussy, Claude, *El Señor Corchea y otros escritos*, versión española de Ángel Medina, Madrid, Alianza Música, n.º 32, 1993, p. 45. Corresponde a *La Revue Blanche*, de 1 de julio de 1901.

porque transcurre en el tiempo y es idóneo para captar los movimientos y sonidos de la naturaleza con mayor eficacia que las artes plásticas o incluso la literatura. Pero lo más relevante es que la música no se limita a una imagen literal de los fenómenos naturales.

En su artículo crítico, «Conciertos Colonne. —Sociedad de Nuevos Conciertos» de la revista *S.I.M. (Société Internationale de Musique)*, nos deja estos apuntes:

[...] Cuando el telón de las nieblas de octubre cae sobre el acto final de la magia otoñal, cuando los tramoyistas del teatro de la Naturaleza guardan en la trastienda los bastidores y los telones de foro de color de herrumbre de la apoteosis final, las sociedades de conciertos se apresuran a instalar su decorado musical y a hacer el «arreglo» sinfónico para su reapertura anual.

Hay que confesar que el segundo espectáculo no vale lo que el primero. Pero, ¿qué quieren?, algo hay que hacer para esos millares de excelentes personas que piden que se les pague el domingo —bajo la forma de una pequeña cantidad de ideal— el precio de una semana de trabajo. Reconozcamos de paso que, a este respecto, suelen contentarse con un salario de hambre.

En el fondo, nuestros pintores sinfónicos dedican una atención lo bastante ferviente a la belleza de las estaciones. Estudian la naturaleza en unas obras en que ésta tiene un aspecto desagradablemente artificial, donde las peñas son de cartón y el follaje de gasa pintada. Y sin embargo, la música es precisamente el arte que está más próximo a la naturaleza, el que le tiende la trampa más sutil. A pesar de sus pretensiones de traductores —jurados, pintores y escultores no pueden darse más que una interpretación bastante libre y siempre fragmentaria de la belleza del universo. No escogen y fijan más que uno solo de sus aspectos, uno solo de sus instantes: únicamente los músicos tienen el privilegio de captar la poesía de la noche y del día, de la tierra y del cielo, de recrear su atmósfera y de ritmar su inmensa palpitación. Sabemos que es un privilegio del que no abusan. No es frecuente que la naturaleza les arranque uno de esos gritos sinceros de amantes que son el encanto de ciertas páginas de Freischütz; lo más frecuente

es que su pasión se conforme con una vegetación que la literatura ha marchitado ya entre las hojas de sus libros; Berlioz se contentó con eso toda la vida. Su genio experimentó rudos placeres paseando su nostalgia por una tienda de flores artificiales. [...] ⁵³

Una réplica musical de la naturaleza no podía manifestarse como una simple imitación de los fenómenos naturales conectados y por ello en la crítica que hizo de la *Sinfonía Pastoral* de

⁵³ Debussy. *El Señor Corchea y otros escritos*, op. cit. P. 219. Publicado por Debussy el 1 de noviembre de 1913.

Beethoven sobre un concierto dirigido por Félix Weingartner, escribió para el periódico *Gil Blas*, su opinión sobre la imitación de escenas de la naturaleza a través de la música:

[...] el señor Weingartner ha sabido conseguir su entusiasmo hace mucho. En primer lugar, dirigió la Sinfonía pastoral. con el cuidado de un jardinero meticuloso. Estaba todo tan limpiamente desinfectado que se tenía la impresión de un paisaje barnizado con pincel, donde la suavidad ondulante de las colinas se representa con felpa de a diez francos el metro y donde los árboles están rizados con tenacillas.

La popularidad de la Sinfonía pastoral se basa en el malentendido que con cierta frecuencia se produce entre la naturaleza y los hombres. ¡Vean la escena al borde del arroyo! ... Arroyo a donde los bueyes van a abreviar apaciblemente (la voz del fagot me invita a creerlo), por no hablar del ruiseñor de madera y del cuco suizo, que pertenecen más al arte del señor Vaucanson que a una naturaleza digna de este nombre.

[...] Todo es absurdamente imitativo o de una interpretación puramente arbitraria. ¡La expresión de la belleza de un paisaje contenido en algunas páginas del viejo maestro es bastante más profunda, precisamente porque no hay imitación directa, sino una transposición sentimental de lo que es «invisible» en la naturaleza! ¿Se expresa el misterio de un bosque midiendo la altura de sus árboles? ¿No es más bien su profundidad insondable lo que pone en marcha la imaginación? Además, en esta sinfonía, Beethoven sufre la influencia de una época en la que se veía a la naturaleza a través de los libros. Esto se confirma en «la tempestad» que forma parte de esta misma sinfonía, donde el terror de los seres y de las cosas se envuelve en los pliegues de la capa romántica, mientras se desencadena una tormenta poco seria. Sería absurdo creer que no respeto a Beethoven; sólo un músico tan genial como él podía equivocarse más ciegamente que otro... Un hombre no está obligado a escribir solamente obras maestras, y si se considera así a la Sinfonía pastoral, el epíteto perdería fuerza para calificar a las demás. [...].⁵⁴

Es en el fenómeno de la naturaleza donde el simbolismo encuentra un material directo de primer orden para poner en juego todas las fórmulas posibles: «la transposición sentimental de lo que es "invisible" en la naturaleza», como cita arriba, y casi de un modo literal podría decirse: «que el árbol no nos prive de ver el bosque».

Para Caroline Potter, el prelude de *Pélleas et Mélisande* pretende representar un bosque en términos musicales, donde:

⁵⁴ Debussy. *El Señor Corchea y otros escritos*, op. cit. P. 94. Publicado el 23 de febrero de 1903.

[...] «En el bosque de Debussy no hay cantos de pájaros u otras simples imitaciones del mundo natural. En su lugar, utiliza símbolos y gestos musicales para representar su visión del bosque. El bajo nivel dinámico de gran parte del preludio y los instrumentos de tono bajo que se escuchan al principio son símbolos conocidos de misterio y oscuridad. No se trata principalmente de una representación del bosque en sí, sino de una respuesta imaginativa del compositor a la sensación de estar en un bosque. Además, la repetición inmediata de la mayoría de los compases del preludio (aunque la mayoría de estas repeticiones sean inexactas) evoca la sensación de un mundo cerrado y claustrofóbico [...].»⁵⁵

8. Conclusión.

Es significativo que, en la *Sonata para flauta, viola y arpa*, Debussy haya querido alejarse de los modelos clásico-románticos para reencontrar, al menos de manera idealista, el espíritu del siglo XVIII, reafirmando a su manera, un nacionalismo subyacente en la Francia de la I Guerra Mundial.

Esta obra representa a la vez una síntesis de los principios de sus obras anteriores, expresando lo inefable de un mundo que opone el acerbo de la realidad al ensoñamiento simbolista. Y a su vez, encarna un nuevo punto de partida, tanto por haber imaginado una insólita instrumentación de música de cámara, prácticamente desconocida, como en su intención manifestada a través de sus escritos y la correspondencia personal, de dar a su música un mayor sentido de la forma. Para concluir, quiero citar a Pierre Boulez cuando manifestó en relación a *Prélude à l'après-midi d'un faune* la importancia de Debussy en la liberación del timbre frente a las restricciones tradicionales y estereotipos del siglo XIX, con un lenguaje que no dejó impassible ni al público ni a los artistas que aspiraban a distanciarse de un intenso legado romántico: «[...] Con la flauta del fauno comienza un nuevo aliento del arte musical, no tanto el arte del desarrollo musical como su libertad formal, su expresión y su técnica. [...]»⁵⁶

Bibliografía.

⁵⁵ Potter, Caroline. «Debussy and nature» en *The Cambridge Companion to Debussy*, Trezise, Simon [editor], 137-52. Nueva York, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 141.

⁵⁶ AA.VV., *Encyclopédie de la Musique*, París, Fasquelle Editeurs, 1958, capítulo III, p. 111.

- A.A.V.V., *Encyclopédie de la Musique*, París, Fasquelle Editeurs, 1958.
- AUSTIN, WILLIAM, *Claude Debussy. Prelude to «the afternoon of a faun»*, Nueva York, Norton, 1970.
- BAUDELAIRE, Charles, *Petit poèmes en prose, le spleen de Paris*, (1869), París, edición de Louis Conard, libraire-éditeur, 1926.
- BERLIOZ, Hector, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes, op. 10*, París, Henry Lemoine, 1843, p. 153.
- DEBUSSY, Claude, «M.F. Weingartner.-Reposición de “La Traviata” en la Opera Cómica», París, revista *Gil blas*, 23 de febrero de 1903.
- *El Señor Corchea y otros escritos*, versión española de Ángel Medina, Madrid, Alianza Música, n.º 32, 1993.
- HENRY, Charles, «Introduction à une esthétique scientifique», París, *La Revue contemporaine*, 1885.
- HOWAT, Roy, «Debussy, naturaleza y proporción», traducción al español de Carles Guinovart, *Quodlibet*, nº19, 2001, pp. 118.132.
- KECSKEMÉTI, István, «Claude Debussy, “musicien français”, His Last Sonatas», *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 16, nr. 1/4 (1962), pp. 117-149.
- LESURE, François y otros, *Correspondance: (1872-1918)*, París, Gallimard, 2005.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier. *Preludio a la siesta de un fauno*. Valencia, Sonata ediciones, 2021.
- «La Sonata para flauta, viola y arpa de Claude Debussy: creación y difusión», *Revista Todo Flauta*, Madrid, Asociación de Flautistas de España, n.º 26, octubre de 2022, p. 44.
- LOCKSPEISER, Edward, *Debussy: his life and mind*, vol. II, Londres, Cambridge University Press, 1978.
- POTTER, Caroline. «Debussy and nature» en *The Cambridge Companion to Debussy*, Trezise, Simon [editor], 137-52. Nueva York, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- PROD'HOMME, Jacques-Gabriel, «Claude Achille Debussy», *The Quarterly Musical magazine*, vol. IV, n.º 4, octubre de 1918, pp. 555-571.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, 2022.
- RIMSKY-KÓRSÁKOV, Nikolái, *Principles of Orchestration*, traducción al inglés de Edward Agate, Nueva York, Dover Publications, 1964.
- SWANSON, Carl. «Corrections to Debussy's Sonate pour flûte, alto, & harpe», Los Ángeles (EE.UU.) *The American Harp Journal*, nrs. de invierno 2013; verano 2014 e invierno de 2014.

VALLAS, Léon, *Claude Debussy et son temps*, París, Ed. Albin Michel, 1958, p. 412.

WIDOR, Charles-Marie, *The technique of the modern orchestra*, edición inglesa a cargo de Joseph Williams Ltd., Londres, 1906.