

El arabesco y otros orientalismos en la música de Debussy

1.- Introducción

En 1887, Debussy regresó a París después de dos años de estancia en la Villa Médici de Roma, adonde había viajado tras obtener el prestigioso *Prix de Rome*. En ese momento tuvo que enfrentarse con una apremiante búsqueda de su identidad artística, que barruntaba lejos de la música burguesa de la segunda mitad del siglo XIX. Su admiración por Wagner, sin embargo, “hasta el punto de olvidar las reglas más básicas de la educación” (Nichols, 2001), se fue enfriando con el tiempo, dado que se vio obligado a encontrar su propio estilo compositivo sin caer en la mera imitación wagneriana:

“Puede que me haya embarcado en algo demasiado ambicioso. No dispongo de precedentes a los que remitirme y me veo obligado a crear nuevas formas. Siempre podría volver la mirada hacia Wagner, aunque no hace falta decir lo ridículo que resultaría el mero intento. Lo único que quisiera conservar de él es su habilidad para enlazar unas escenas con otras. También desearía mantener su tono lírico, aunque sin ser absorbido por la orquesta” (Nichols, 2001, p. 43).

La fascinación por la orquesta de gamelán, a la que escuchó en el pabellón de la isla de Java durante la Exposición Universal de 1889 –que se celebró en el primer centenario de la Revolución Francesa de 1789, con la participación de treinta y cinco países–, abrió la música de Debussy a nuevas sonoridades, así como el movimiento simbolista, al que consagró sus dos primeras obras de importancia, el poema sinfónico *Prélude à l'après-midi d'un faune*, sobre un texto de Mallarmé, y su única ópera, *Pélleas et Mélisande*, sobre la obra homónima de Maeterlinck.

En su afán por renovar la música francesa de su tiempo, Debussy quiso eliminar las particiones de las líneas discursivas tradicionales y, bajo la premisa de la melodía infinita de Wagner, planeó una nueva técnica de desarrollo temático y formal:

“Haré una música verdaderamente libre de *motivos* o construida sólo sobre un *motivo* continuo por nada interrumpido y que nunca vuelva sobre sí mismo. Entonces habrá un desarrollo lógico, cuidadosamente razonado. No habrá, entre dos repeticiones del mismo *motivo*, el relleno característico y corriente, que normalmente es apresurado y superfluo. El desarrollo ya no será una mera amplificación del material, sino que llegaremos a contemplarlo bajo una luz más universal y, finalmente, de un modo más real y físico” (Cox, 2004, p. 19).

La estética finisecular, tan propensa a la huida de la realidad rumbo a mundos inventados, como la Allemonde de Meaterlinck, retrocedió también a lugares legendarios, como la Antigüedad clásica o el mundo árabe, en cuyas respectivas recreaciones cobró una gran importancia un caprichoso elemento musical: el arabesco.

2.- El arabesco

No obstante, el arabesco no fue, ni de lejos, una invención de la música de *fin de siècle* –se asociaba, en general, con las decoraciones geométricas de la arquitectura árabe–, y, de hecho, posteriormente se han considerado tres tipos de arabescos diferentes, en función de la forma y el estilo:

“The term ‘arabesque’ is not generally used in a historically accurate manner when applied to music. Maurice J. E. Brown, writing in the *New Grove*, defines the word as ‘A term, apparently introduced into Europe during the Moorish conquest of Spain, first applied to architecture or painting to describe an ornamental frieze or border, whose elaborations, foliate and curlicued, have their counterparts in music in ornamentation and complex figuration’. The common use of the term applied to music therefore postdates its original application in the plastic arts –in buildings such as the Alhambra Palace in Granada– by several centuries. Brown notes that an arabesque in music can be the ‘contrapuntal decoration of a basic theme’, ‘the ornamentation of a melodic line’, or ‘a rapidly changing series of harmonies which decorate, without furthering, a point in the progress of a composition’, citing *Nocturnes* by Field and Chopin as examples of the third category” (Treize, 1999, p. 144).

El primero de los casos se refiere a una elaboración melódica sobre un tema sencillo, como, por ejemplo, en el *obbligato* del coro de la Cantata BWV 147 de Bach, *Jesus bleibet meine Freude*.

CHORAL.

Tromba.

Oboi col Violino I.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

Figura 1: J. S. Bach, *Cantata BWV 147, choral.*

En el segundo de los casos mencionados, el arabesco se considera una ornamentación profusa, a base de *grupetti*, escalas y figuras de adorno, muy presente ya en el lenguaje instrumental de Mozart –incluso, en el de Beethoven (véase el segundo tema del primer movimiento de la *Sonata Op. 111* o la *Bagatella Op. 126/1*)– y, por supuesto, en sus óperas, así como en las obras belcantistas de la primera mitad del siglo XIX –influencia que recogería Chopin en sus obras para piano, a través de fragmentos de gran fantasía melódica–:

calando

Figura 2: F. Chopin, *Barcarolle Op. 60, coda.*

En la última opción, se trata de una progresión armónica que adorna las secciones de desarrollo de una obra, como puede observarse en las obras de Field y Chopin:



Figura 3: F. Chopin, *Ballade Op. 52*, pasaje previo a la coda.

Otro antecedente reseñable es el *Arbeske Op. 18* (1839) de Schumann, un rondó con diversos episodios intermedios, basado en determinados motivos melódicos, libres y caprichosos, en el marco de una textura marcadamente tupida y contrapuntística.

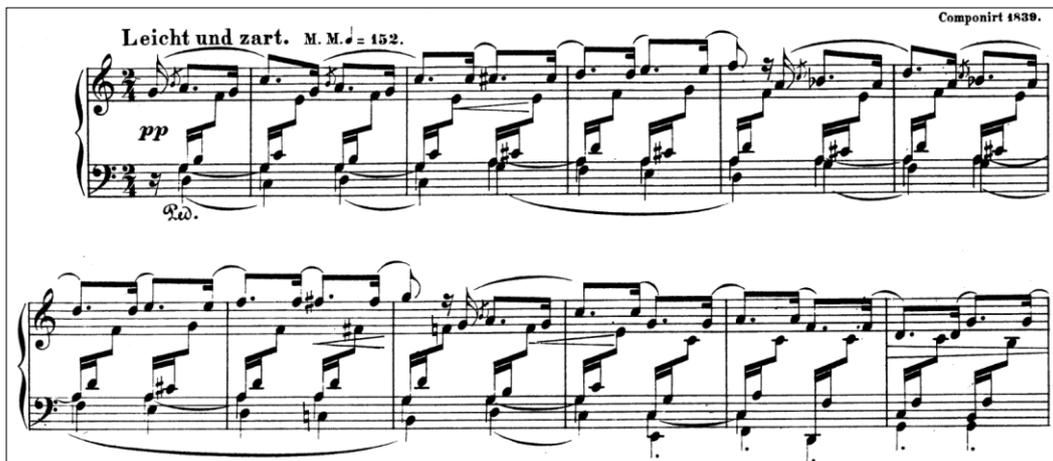


Figura 4: R. Schumann, *Arbeske Op. 18*, inicio.

De esta forma, el arabesco tenía ya una larga tradición, sobre todo, durante el período romántico, a la que se unieron distintas influencias de *fin de siècle*, principalmente, la música de origen exótico, rusa o española.

3.- El arabesco en Debussy

Una de las obras para piano de la juventud de Debussy, *Deux arabesques* (1888-1891), muestra ya los elementos típicos del género, a saber, melodía característica, profusamente ornamentada, textura compleja, incluso, polirrítmica, progresiones armónicas audaces –con sucesiones de acordes sin relación funcional, por ejemplo–:

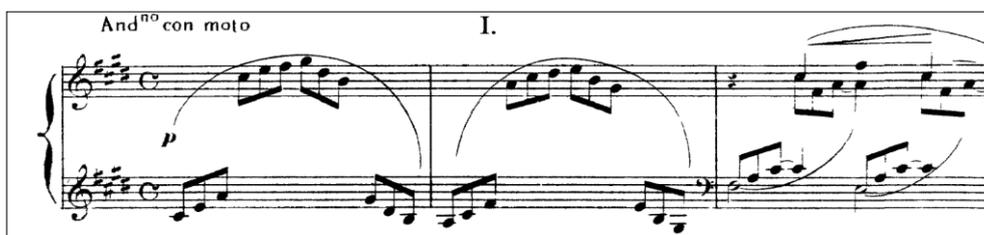


Figura 5: C. Debussy, *Deux arabesques*, I, inicio.



Figura 6: C. Debussy, *Deux arabesques*, II, inicio.

Debussy asumía plenamente la concepción del arabesco como un adorno recurrente sobre la base de una misma nota, dado que escribió:

“No obstante, este *concerto* [*Concierto para violín en Sol menor BWV 1056*] es una cosa admirable entre otras tantas ya escritas en los cuadernos del gran Bach; allí encontramos, casi intacto, ese *arabesco musical* o, más bien, ese ornamento que es la base de todas las formas del arte (la palabra *ornamento* no tiene nada que ver aquí con la significación que se le da en los manuales de música)” (Debussy, 2003, p. 33-34).

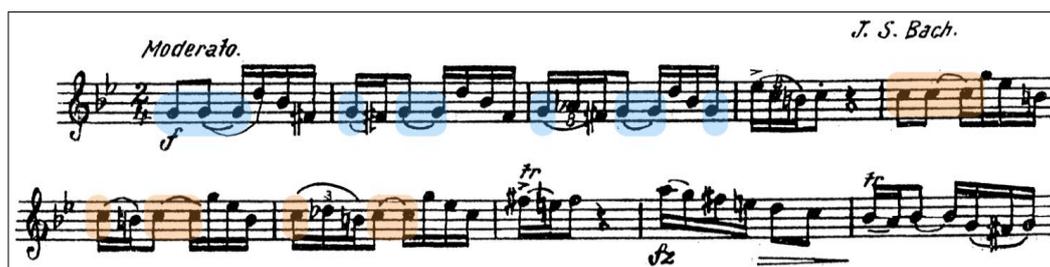


Figura 7: J. S. Bach, *Concierto para violín en Sol menor BWV 1056*, I.

Además de Bach, las influencias de la música de tipo nacionalista, procedentes, en concreto, de Rusia y España, cristalizaron en Debussy, estilísticamente hablando, en dos tipos de arabesco diferentes: el arabesco de tipo bucólico o pastoril, relacionado con la imaginería grecolatina y mitológica –procedente ésta, a su vez, de la poesía simbolista y parnasiana–, y el arabesco de tipo oriental, marcado por las influencias arábicas de la música española y, también, por las del lejano oriente, desde la música tradicional rusa.

En la primera variante, el arabesco se revela como un elemento caprichoso,

relacionado con un personaje de la mitología –el fauno, las ninfas– y, asimismo, provisto de un perfil melódico de tipo cromático y movimiento oscilante:

Veamos un par de ejemplos¹:

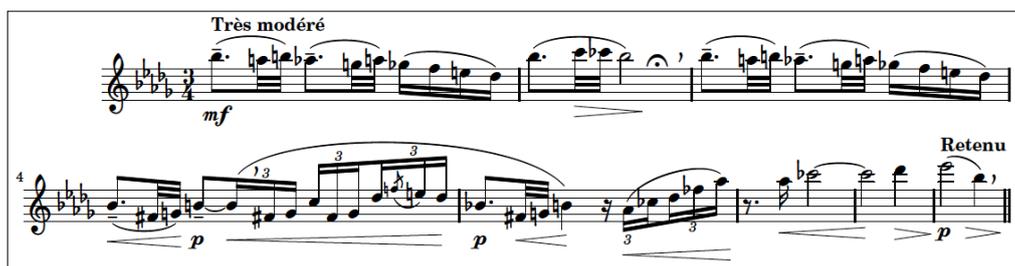


Figura 8: C. Debussy, *Syrinx*, inicio.

Figura 9: C. Debussy, *Six Épigraphe Antiques, Pour l'Egyptienne*, inicio.

En *Prélude à l'après midi d'un faune*, una de sus obras orquestales más logradas, el denominado “arabesco del fauno”² no sólo sobresale como un elemento melódicamente prominente, al igual que en los ejemplos anteriores, sino que se convierte en el material temático principal de las partes externas de la obra, contemplando un esquema ABA de la siguiente manera: variaciones-tema lírico-variaciones.

Al igual que en *Syrinx* –cronológicamente, posterior–, el tema del fauno aparece en la flauta, aunque, después, pasa también al oboe y al clarinete, y, de nuevo, su presencia no se limita al juego melódico ni al desarrollo de las variaciones, dado que el intervalo que comprende, do#-sol, un tritono, se convierte en un elemento de elaboración temática en la parte central de la obra –con la enarmonía de re bemol-sol–.

1 Podemos observar otros ejemplos en *The little Sheperd (Children's Corner)* o *L'isle joyeuse*.

2 En vísperas del estreno de la obra, en 1894, Debussy escribió una tarjeta a Mallarmé para invitarlo al concierto con la siguiente anotación:

“Querido maestro: no hace falta decir lo feliz que me haría si tuviera la amabilidad de honrar con su presencia el arabesco que, quizás con excesivo orgullo, creo que me ha dictado la flauta de su fauno”, (Nichols, 2001, p. 65).

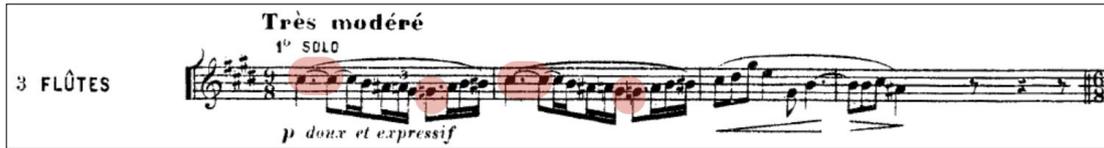


Figura 10: C. Debussy, *Prélude à l'après midi d'un faune*, inicio.

De esta forma, el arabesco, un mero ornamento durante el Romanticismo, se convierte en un elemento de gran peso estructural y temático a lo largo de una obra que pretende ofrecer un gran contraste entre las distintas secciones.

Même mouv¹ et très soutenu

FL. *p* expressif et très soutenu *mf*

HAUTB. *p* expressif et très soutenu *mf*

CÔR. ANGL. *p* expressif et très soutenu *mf*

CL. *p* expressif et très soutenu *mf*

BASS. *pp* *pp*

CORNS *p* (3. 4.) *pp*

TROMB. *pp*

CASS. *pp*

BASS. *pp* *arco* *pp*

Même mouv¹ et très soutenu

Figura 11: C. Debussy, *Prélude à l'après midi d'un faune*, sección central.

La variante del arabesco de tipo oriental está relacionada con las obras estilo árabe que también pueden observarse en los compositores españoles de la época (Albéniz, Granados, Tárrega), imitando dos elementos clave en esta tradición: el punteado de la guitarra flamenca y el canto jondo. De esta manera, junto con un perfil melódico oscilante, tal vez menos caprichoso que en el modelo anterior, este tipo de arabesco contiene menos giros cromáticos que el anterior, en favor de los intervallos propios de la música oriental, como, por ejemplo, la segunda aumentada³:

³ Otros ejemplos: *La puerta del vino*, *La terrasse des audiences du clair de lune*, de *Préludes II*; *Iberia*, de *Images pour orchestre*.



Figura 12: C. Debussy, *Estampes, Habanera*, inicio.

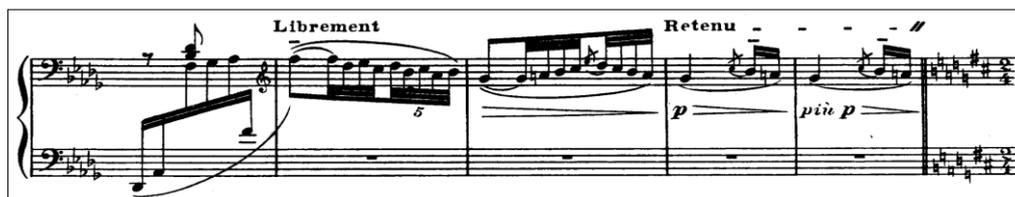


Figura 13: C. Debussy, *Préludes I, La sérénade interrompue*, fin de A.

De hecho, el arabesco se convirtió en elemento fundamental para Debussy y, si bien es cierto que se atribuye su presencia y la de otros rasgos orientales a las culturas orientales, que el autor adoraba, cabe mencionar otras influencias –amén de las ya mencionadas, Simbolismo, Parnasianismo– que, de igual modo, configuraron su estilo sobre características más afines a la música francesa.

3.- La influencia de Chopin en el arabesco y en otros rasgos orientales

Por tanto, se ha de citar la herencia de la música de Chopin y su exquisito sentido de la ornamentación –que procedía, a su vez, de la música de Mozart y de la ópera belcantista–, de quien de Debussy se consideraba un directo continuador, en lo pianístico y, también, en lo compositivo –“procedo enteramente de la Balada n^o 4 de Chopin”, escribió, (Fulcher, 2001)–.

Recordando de nuevo la definición inicial de arabesco, es preciso mencionar que la ornamentación que encontramos en la obra pianística de Chopin y de Field, con un sinfín de *gruppetti*, *fermatas*, notas de adorno y etc., estaba ya muy presente en la música instrumental (y, por supuesto, en la vocal) de Mozart:



Figura 14: W. A. Mozart, *Sonata KV 457, II.*

Figura n^o 15: F. Chopin, *Nocturne Op. 72.*

De este modo, podemos considerar que el arabesco está ya presente, de manera primitiva, en algunos fragmentos de Chopin, gracias a los perfiles veleidosos de sus melodías y a los diseños de acompañamiento, sincopados y polirrítmicos, que provocan alteraciones en forma de aceleraciones y desaceleraciones sobre el *tempo* base de la obra, ingredientes a los que se suma una moderna concepción de la armonía, con acordes enriquecidos por notas añadidas.

“From de the passage from the first *Ballade* [of Chopin] at mm. 67-90 contains several stylistic features that are virtually indistinguishable technically from usages Debussy would employ throughout his compositional career. Most obviously, but also most trivially, Chopin's frequent use of enriched chords was taken up by not just Debussy but virtually French composers of the latter half of the nineteenth century. Others features found in the passage that may have proved suggestive to Debussy include subtonic nullifications, nested reiterations, a combination of successive two-against-three polyrhythms and relatively frequent syncopations or tied notes, resulting in another good example of proto-arabesque” (Fulcher, 2001, 316).



Figura 16: F. Chopin, *Ballade n.º 1 Op. 23*, cc. 86-89.

Y, junto con el arabesco, debemos mencionar otros rasgos orientales de la música de Debussy que se encuentran ya en la música de Chopin, sobre todo, en la última década de la primera mitad del siglo XIX.

Uno de ellos, los largos pedales de tónica que Howat (2009) atribuye a la música de La India, interpretados por la *tambura*, a modo de bordón. Durante la época en que Chopin vivió en París, entre 1830 y 1849, visitaba la ciudad una compañía de músicos de Calcuta –como recuerda Berlioz⁴–, y quién sabe si no se trata de un vestigio de ese tipo de música.

“In this respect Debussy's long tonic pedal points in works like *La mer*, or the piano pieces *Pagodes*, *L'isle joyeuse*, *Mouvement* and *Des pas sur la neige*, have often been remarked, and this attachment to bass drones has elsewhere been related at least partly to his interest in Indian music. A source of equal importance must be the bass drones favoured in Chopin. When this occurs in such a modally exotic setting as the *Nocturne in C# Op. 27 n.º 1*, one is left wondering if Chopin, too, had been affected by Indian music” (Howat, 2009, p. 264).



Figura 17: F. Chopin, *Nocturne Op. 27 n.º 1*, inicio.

4 “In the course of some patronising remarks about the Indian music he heard at the London Great Exhibition, Hector Berlioz mentions in passing the Indian musicians ‘who accompanied the Calcutta dancing-girls in Paris a few years ago’” (Samson, 2001, pp. 263-264).

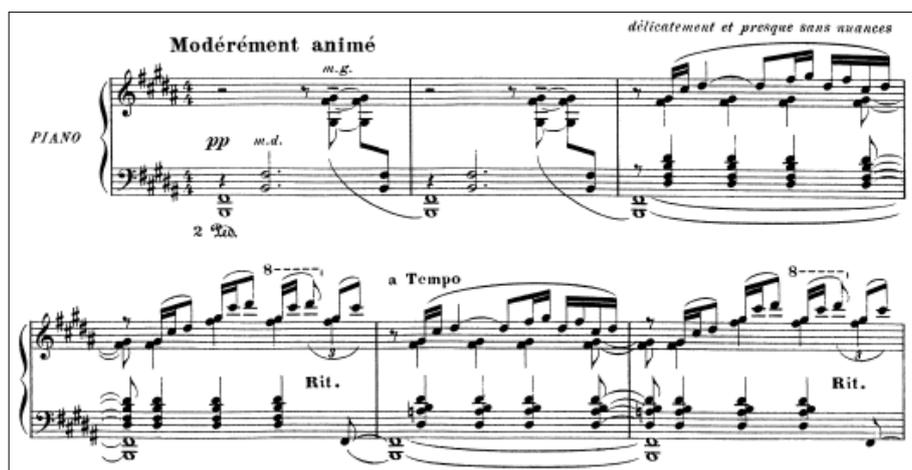


Figura n ° 18: C. Debussy, *Estampes, Pagodes* , inicio.

Otro de los rasgos orientales apreciables en Chopin se refiere al uso del modo octatónico, el más característico de la música popular rusa. Esta escala, que alterna de manera simétrica los tonos y semitonos –y que se corresponde con el segundo de los modos de transposición limitada de Messiaen, otro de los músicos de la tradición francesa–, había empezado a utilizarse en la música culta por el grupo de Los Cinco en la Rusia decimonónica –Rimsky-Korsakov, Mussorgsky, Borodin, Balakirev y Cui–, y, posteriormente, por Stravinsky, en su período *ruso*. En los comienzos de su carrera como compositor, Debussy tuvo una gran influencia de la música rusa, dado que, entre 1880 y 1883, fue pianista, durante los veranos, de Nazezhda von Meck, la amiga de Tchaikovsky, incluso antes de su breve pasión por la música wagneriana.

Sorprende, sin embargo, el parecido de uno de sus fragmentos octatónicos más famosos, en *Jardins sous la pluie* de *Estampes*, con un breve pasaje de transición –un arabesco armónico, en suma–, en el *Nocturno Op. 15 n ° 3* (1832), del que constituye su inversión.



Figura 19: F. Chopin, *Nocturne Op. 15 n ° 3*, cc. 77-78.

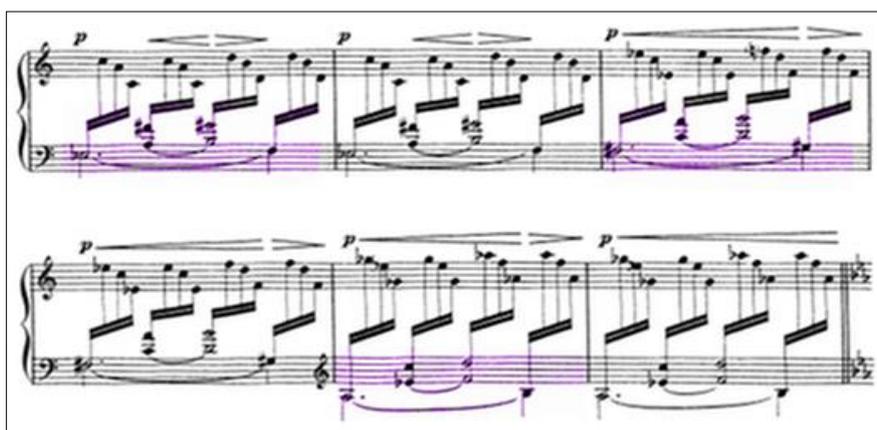


Figura 20: C. Debussy, *Estampes, Jardins sous la pluie*, cc. 37-42.

No obstante, los fragmentos octatónicos en Chopin son más frecuentes de lo cabría esperarse –por ejemplo, en la *Sonata n.º 2 Op. 35* (cc. 91-92); en la *Balada n.º 4 Op. 52* (c. 223); en el *finale* de la *Sonata para violoncello Op. 65*, cc. (161-4)–, aunque los más evidentes se pueden observar en la *Polonaise-Fantasia Op. 61* (1846).



Figura 21: F. Chopin, *Polonaise-Fantasia Op. 61*, cc. 238-242.

De esta forma, el arabesco y otros rasgos orientales en la música de Debussy encuentran su antecedente en Chopin, el verdadero referente para la música finisecular francesa frente a las tendencias alemanas de la época.

4.- Conclusiones

En la intención de Debussy –profusamente arraigada en la sociedad francesa, sobre todo, desde el estallido de la Gran Guerra– de recuperar la esencia de la música francesa, frente a las tendencias wagnerianas, la figura de Chopin, junto a la de los clavecinistas barrocos, emergió como una verdadera referencia, fundamentalmente, en el repertorio pianístico, dentro del contexto de la generación de compositores de *fin de siècle* posterior a 1880 (Fauré, Satie, Ravel, Dukas, etc.).

El motivo del arabesco, tan afín a la personalidad fantasiosa de Debussy y perteneciente, por otro lado, a la estética finisecular de algunas corrientes literarias del momento –Simbolismo, Parnasianismo–, estuvo presente durante toda la carrera de compositor del autor y se desarrolló tanto en su obra para piano, así como la camerística y orquestal, en dos contextos sonoros concretos que pretendían recrear plásticamente otros mundos alejados de la realidad, la Antigüedad Grecolatina y el ámbito árabe a través de la música popular española.

De este modo, el arabesco en Debussy se revela como un elemento plenamente original, entroncado con las concepciones artísticas de la época, pero a su vez, hunde sus raíces más profundas en la música de Chopin, como buena parte de los compositores franceses a partir de 1850 y, por ende, en la de Mozart, a quien Debussy apreciaba frente a Beethoven.

5.- Referencias bibliográficas

Austin, W. (1970). *Norton critical score's Prelude to "The Afternoon of a Faun"*. New York: Norton.

Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza.

Cox, D. (2004). *La música orquestal de Debussy*. Cornellà de Llobregat: Idea Books.

Debussy, C. (2003). *El señor Corchea y otros escritos*. Madrid: Alianza.

Fulcher, J. (2001). *Debussy and his world*. New Jersey: Princeton University Press.

Howat, R. (1989). *Debussy in proportion: a musical analysis*. New York: Cambridge University Press.

Howat, R. (2009): *The Art of French Piano Music*. Filey: Yale University Press.

Nichols, R. (2000). *Vida de Debussy*. Madrid: Cambridge University Press.

Roberts, P. (2001). *Images. The piano music of Claude Debussy*. Amadeus Press: Oregon.

Samson, J. (2001): *The Cambridge Companion to Chopin*. New York: Cambridge University Press.

Treize, S. (1999). *The Cambridge Companion to Debussy*. New York: Cambridge University Press.

