

Análisis de *Le tic-toc-choc* de Couperin

C. M. CHAMPI / CARLOS ARTURO HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

A primera vista este pequeño *rondeau* no parece tener mucho material para analizar; parece más bien un mero reto técnico para todo pianista o clavecinista que busque explorar la técnica de manos cruzadas. Pero una mirada un poco más analítica diría ¿por qué manos cruzadas todo el tiempo? Podemos ir un poco más lejos: ¿qué implica esto? Podríamos formular una respuesta sencilla: el compositor busca explorar todas las posibilidades que el espacio musical que ha escogido le puede dar. Pero ¿cómo se va a lograr eso? Yo diría: agotando todos los recursos disponibles en su lenguaje musical, a excepción del espacio. Sin embargo, el lenguaje tonal de la época de Couperin estaba regido por el contrapunto y la pieza no es del todo contrapuntística. Por otro lado, el ritmo parece estático: hay un flujo permanente de semicorcheas. La forma no ayuda mucho, considerando que es un *rondeau* que nos va a remitir varias veces a un grupo temático específico. ¿Cómo podría eso justificar la reducción espacial de dos octavas y una tercera mayor? ¿Vale la pena esta pieza? La partitura parece decirnos que no; pero el fenómeno sonoro de la pieza es bastante dinámico; la pieza no cae, no deja de ser interesante. ¿Cómo logró Couperin esto? Eso es lo que pretendo descubrir a partir del análisis del *rondeau* y el primer *couplet*. Para hacerlo voy a utilizar un tipo de análisis propio, pero que contempla al análisis schenkeriano para la música tonal. Abordaré los siguientes puntos: 1) ritmo; 2) melodía; 3) estructura; 4) armonía y 5) textura.

1) Ritmo

Llamo al ritmo *La primera función musical*, y trabaja en varios niveles: existe el ritmo *per se*, el ritmo melódico, estructural, armónico y textural. El ritmo *per se* contempla al pulso y al impulso, es el generador de todo movimiento rítmico y de alguna forma rige a los otros niveles rítmicos (aunque no necesariamente). ¿Cómo funciona el "ritmo *per se*" de esta pieza? Tomemos a la voz soprano, que da la impresión de movimiento. La soprano es multilineal (en realidad hay tres voces soprano, aunque todas las voces de la pieza parecen serlo). En la Fig. 1 se muestran las voces soprano. Vemos en la sección a) que la primera semicorchea (F4) estimula a la segunda (C5), pero en cada voz el ataque se da en intervalos de corchea. En la sección b) aparece otra voz soprano: la primera soprano (E4) ataca sobre la primera corchea de la negra; la segunda soprano (G4) ataca una semicorchea después, y a partir de ahí atacará en intervalos de corchea; la tercer soprano (C5) ataca sobre la segunda corchea de la negra (complementando a la primera soprano E4). Además, la corchea marca un cambio de dirección: la primera inicia un movimiento ascendente, la segunda uno descendente (aunque dicho movimiento es ilusorio, puesto que las voces no se

Sin embargo, aún y con todos estos compositores introduciendo novedades y realizando exploraciones sonoras, tomando de culturas distantes, o valiéndose de brillantes orquestaciones, la tonalidad seguía estando como esqueleto organizativo sobre el cual podían distorsionarse las intenciones, superponerse las finalidades, o simplemente desgarrarse sin llegar a desmembrar sus partes del todo. De hecho, la resistencia a abandonarla es tal que, en nuestros días, la gran mayoría de la música que se consume en el mercado, tanto en bienes comerciales como en vivo, es tonal. Pareciera, por la reticencia a abrazar la música de compositores posteriores a Debussy, que ninguno de ellos logró consolidar un nuevo estilo que caiga más allá de la categoría de vanguardias pasajeras, quizás revoluciones atonales fallidas, pálidas y débiles.

Paralelamente, el desarrollo del arte pictórico se da de forma similar en cuanto al surgimiento de nuevas corrientes; si bien Debussy se inspiró en las obras impresionistas y su debilitamiento del tonalismo pictórico, los compositores que le siguieron, como Hindemith o Stravinsky, pueden identificarse con el cubismo (situémoslo entre 1907-1914), donde la imagen, a pesar de seguir siendo objetiva, es representada deformada, fraccionada, derrumbada, girada. Esa imagen distorsionada es la tonalidad que en música, a diferencia de en la pintura, no representa la superación de la perspectiva, sino un sistema que se había impuesto más o menos 300 años atrás, y que estaba retorciéndose en su agonía.

En realidad, la divergencia y la falta de cohesión en los estilos compositivos era una prueba más

de que lo que se necesitaba era un derrumbamiento total de la música tal como se había entendido hasta entonces, y este derrumbe sólo podría producirse cuando la sociedad temblara lo suficiente, durante la primera mitad del siglo XX.

Podría establecerse una cierta relación entre el apego a la tonalidad y el desarrollo sociocultural de la época; la Belle Époque, donde la burguesía siente por fin que ha encontrado paz y bienestar, donde gracias a los avances científicos y el positivismo, todo es progreso. Por otra parte, todo este progreso se revela como una máscara, al dejar al descubierto los estragos del capitalismo en el hombre, su despersonalización dentro del sistema de producción, y las ambiciones que conducen a la Gran Guerra, en 1914.

Es en medio de tales circunstancias, que Arnold Schönberg (1874-1951) se aventura a la deconstrucción de la música, y la consigue por fin, a través del dodecafonismo.

El dodecafonismo consistía, de entrada, en romper con la idea de que un sonido dentro de una escala determinada era más importante que otro, y de que entre estos existía una determinada jerarquía: esto se lograba con la construcción de una serie donde se incluían los doce sonidos de la escala cromática. Si con Wagner la música había intentado acercarse al concepto de obra de arte total combinando elementos extra musicales, en obras de gran extensión, con Schönberg, a partir de 1923, la música se sacudía todo revestimiento ornamental, reduciendo su sonido instrumental, armonía, melodía, en una organización racional compacta y total, la serie dodecafónica.

Ésta se convierte, ya no en una forma de emplear el sistema, sino en el material de partida mismo para el compositor, que no puede empezar su trabajo real, hasta no disponer de una serie, que paradójicamente ha de conservarse y

excesos contra la tonalidad, vendrá a reflejar este movimiento pictórico bajo las pautas de Claude Debussy (1862-1918).

Debussy es reconocido como el máximo representante del impresionismo musical francés. Su música por tanto, suele entenderse mejor cuando se compara con las obras pictóricas propias de ese movimiento, ya que el uso de las armonías en Debussy es un reflejo sonoro del manejo que el pintor impresionista hacía de la luz y la sombra, que ya no obedecía al claroscuro: en la medida en que éstas se van saturando y resaltando del fondo, la forma y su línea se van difuminando. Así también, las líneas melódicas de la música impresionista se ven envueltas en sonidos extraños a las reglas tonales, y no están dispuestos en contrapuntos y polifonías, horizontalmente, como en el último romanticismo. Más bien son atmósferas, cortinas verticales que envuelven los motivos melódicos.

La direccionalidad en la música de Debussy no depende de relaciones acórdicas, las cuales, si se les analiza someramente, podrían considerarse meras espontaneidades del compositor, pero la realidad es que valora, ya no una función, sino un cierto color sonoro. Los acordes pueden conducirse a cualquier otro, o moverse por yuxtaposiciones (misma disposición pero a partir de otra nota). El espacio musical impresionista es eléreo, ambiguo, borroso; está delimitado por armonías de novena, oncena, treceña, pero tratadas de forma que lo expanden y lo alejan de los modelos alemanes.

Otra característica del impresionismo reside en los matices expresivos, las dinámicas, que evitan los *fortes* a veces a lo largo de toda la obra, le confieren una nueva forma de crear tensión, basándose también en exploraciones timbricas e inflexiones rítmicas, que desplazan el principio constructivo del desarrollo temático hacia otros elementos, más bien colorísticos.

Otro cambio en el tratamiento del material sonoro se da, entre otras cosas, a raíz de la Exposición Internacional de París de 1889, con motivo de la celebración del

Centenario de la Toma de la Bastilla en Francia. En dicho evento, Debussy se percató de que la forma en que hasta entonces se había desarrollado, y cómo se regía la música occidental, no era la única posible.

Al tener un acercamiento con las músicas orientales, las cuales sugerían escalas muy diferentes a las comúnmente utilizadas, Debussy explota las escalas pentáfonas y de tonos enteros, además de escalas medievales, melismas (propios del canto gregoriano, música oriental y el flamenco), y una flexibilidad rítmica diferente a lo tradicional.

En base a lo anterior, puede considerarse a Debussy como el fundador de una técnica nueva (que no una escuela) que intenta sacudirse los moldes del sistema tonal; sin embargo, ¿por qué el impresionismo no tuvo una repercusión duradera en la música posterior?, ¿por qué no se agotó hasta las últimas consecuencias, tal como ocurrió con la tonalidad?, ¿hubiera sido eso posible?...

Ciertamente, el impresionismo tuvo influencia en otros compositores de la época: sobre todo entre los franceses como Ravel y Le groupe des six, pero también algunos en donde es menos evidente: Manuel de Falla, e inclusive Benjamin Britten y Stravinsky. Sin embargo, aunque animados por las innovaciones de Debussy, cada uno de ellos tomó luego caminos muy diferentes en busca de una renovación.

El hecho real es que Debussy hace palpable la ruptura al permitirse, y con ello hacer permisible para otros músicos, la exploración de elementos musicales ajenos hasta ese entonces a la música seria, o bien, subordinados siempre a las exigencias del sistema tonal.

mueven). Ahora bien, este ciclo de cambio de movimiento se repite a lo largo de todo el *rondeau*, formando un pulso general de negra, construido por dos impulsos de corchea.

2) Melodía

El ritmo melódico se explica con *La segunda función musical*: melodía. Cuando digo "melodía" no quiero decir "tema", sino que hablo de una sucesión temporal de sonidos que va a formar el material para trabajar la pieza. La Fig.2 muestra la melodía del bajo en el *rondeau* y su gráfica resaltando las notas prioritarias. ¿Por qué ocurren la aceleración y desaceleración rítmica? Vemos en la sección a) de la Fig.2 que la melodía baja de F4 a C4. Este cambio espacial justifica la desaceleración rítmica: para llegar a su objetivo la melodía debe frenar, acentuando la zona musical a trabajar ahora.

La sección B) es mucho más dinámica rítmicamente, siendo esta agitación causada porque:

1. Al pasar de C4 a C5 la melodía llega a su *climax*. Para prolongarlo Couperin va a extender la elaboración melódica tanto como sea posible. Ahora bien, por simetría, no puede extenderse demasiado, por lo que la elaboración debe agitarse.
2. Si bien hay un cambio tímbrico de una octava, técnicamente la música sigue sobre el mismo sonido donde terminó la sección a). La única forma de poder prolongar tanto éste sonido (además del cambio de octava) es dándole dinamismo; en este caso, rítmico.

Ahora bien, hay que tomar en cuenta que hay una voz intermedia y siempre en movimiento, que compensa la desaceleración del bajo: el tenor. La Fig.2.1 nos muestra al tenor y su relación rítmica con el bajo: cuando el bajo frena, el tenor sigue. Es importante notar esta voz porque, además del bajo en los últimos

tres compases del *rondeau*, el movimiento melódico (no multilineal) del tenor es lo que da coherencia al material del *rondeau* con el del primer *couplet*, del que hablaremos ahora.

Dividiré al *couplet* en dos secciones: A) de la segunda mitad del compás nueve hasta el compás 13; y B) del inicio del compás 13 hasta la segunda mitad del 17.

SECCIÓN A)

La Fig.2.2 muestra el flujo melódico del bajo. El ritmo es bastante estático y toda la melodía se construye sobre F4. ¿Por qué no hay agitación rítmica como en el *rondeau* para esta larga elaboración? ¿De dónde surge esta melodía "nueva"? ¿Por qué extender tanto el F4 si no es el *climax*? Observemos que Couperin va a utilizar ahora a la soprano superior como voz melódica. El cambio textural justifica ya una prolongación así (cuando Couperin realiza un cambio en alguna función musical, suele suspender a otra de las funciones). Más adelante retomaremos esto. Ahora bien, ambas líneas se mueven en intervalos de tres y cinco semitonos y en relación contraria. ¿De dónde vienen estos intervalos? Observamos en la Fig.2.1 que la melodía del tenor se mueve casi siempre en esos intervalos. Y no sólo en el *rondeau*, sino que también lo hará casi hasta el final de esta sección del *couplet*, como lo muestra la Fig.2.3. Al final de la sección el bajo realiza un movimiento descendente de cuatro semitonos para llegar a F4 (nota prioritaria). Cuando esto sucede, el tenor también realiza movimientos de cuatro semitonos, dándole unidad a las dos voces.

Ahora bien, ¿por qué al inicio de la sección B) se extiende tanto el G5 si no es nota prioritaria? Vamos a responder a esta pregunta dándole a la melodía un enfoque estructural.

3) Estructura

En el compás 12 la melodía de la soprano principal alcanza su *climax*, pero inmediatamente baja de A5 a G5, y extiende esta última nota por cinco tiempos (más de un compás). ¿Por qué?

SECCIÓN B)

Ocurre en esta sección un cambio de dirección. La sección A) asciende de C5 a G5; la sección B) desciende de G4 a C4. Couperin bajó su espacio toda una octava. Además, hizo más dinámica la melodía del bajo. ¿Cómo se justifican todos estos cambios? Volvamos al *rondeau*. Tanto el *rondeau* como el *couplet* se dividen en dos secciones. Si vemos la gráfica de la Fig.2 podemos notar que el espacio de la primera parte del *rondeau* se extiende por un intervalo descendente de cinco semitonos (F4 a C4). A su vez, podemos ver en la Fig.2.2 que el espacio es más amplio y se dirige de C5 a G5, o sea, siete semitonos, el intervalo complementario a cinco semitonos. Esto justifica la dirección ascendente hacia G en la sección, aunque no sea nota prioritaria.

Para pasar de la sección A) a la sección B) en el *rondeau*, Couperin cambia de octava, pasando de C4 a C5. Aquí, en la transición entre secciones del *couplet*, también va a ocurrir un cambio de octava, y así como la dirección melódica de las secciones A) del *rondeau* y el *couplet* es opuesta, el cambio de octava también lo es, por lo que la música baja de un G5 a un G4, del compás 12 al 13.

Surge aquí una pequeña variación estructural: *rondeau* y *couplet* constan de dos secciones, pero sólo en el *rondeau* éstas son simétricas: sus dos secciones duran cuatro compases. En el *couplet* la sección A) dura tres compases y medio y la B) dura cuatro y medio. ¿Es esto un error? Volvamos al *rondeau*. Como ya vimos en el apartado de melodía, al pasar de una sección a otra ocurre un cambio de octava; pero técnicamente la música se mantiene sobre el mismo sonido. En el *couplet* ocurre lo mismo, pero Couperin va a extender la figuración melódica sobre F, para resaltarla a ella (y no a G) como nota prioritaria. Hablaremos de eso más adelante. En la Fig.3 podemos ver cómo se extiende la elaboración sobre F,

volviéndose el movimiento melódico un poco más dinámico. Para lograrlo, cuando el bajo llegue a su objetivo, la soprano principal va a responder con una figuración melódica descendente, remarcando la dirección melódica de la sección y aportando dinamismo rítmico para extender la caída a F4. La Fig.3.1 muestra la relación entre ambas voces y su unión. F es la nota que más suena y toda melodía se dirige a ella.

Hay otro problema ahora: como la sección B) es muy larga, aunque la figuración hacia F se ha extendido, se llega demasiado rápido al objetivo. Aunque las secciones no sean simétricas, la duración del *rondeau* y el *couplet* deben ser iguales. Peor aún: ya se agotaron las figuraciones melódicas y el espacio. ¿Cómo se soluciona esto? La respuesta también es estructural, pero se llega a ella desde un enfoque armónico.

4) Armonía

Al llegar a F4 le va a tomar a la melodía otros cinco tiempos para volver a una nota prioritaria (C4), y otros dos para volver a F4. ¿Por qué? Para completar la duración del *couplet*, Couperin va a volver al material del *rondeau*; y si bien no hace cambios rítmicos, melódicos (interválicos) o estructurales (puesto que inserta esta parte en el mismo punto en que la usa en el *rondeau*, dos compases antes de terminar), sí hace un cambio armónico: la progresión armónica ya no va a tónica, sino a dominante.

¿Cómo utiliza Couperin estos dos compases en el *rondeau*? La Fig.4 nos muestra la relación melodía-armonía. Podemos notar que la melodía permanece casi todo el tiempo sobre C5, y sólo cuatro tiempos antes del final va a descender drásticamente una octava, para subir a F4. La dirección en la que la melodía se movió es, en sí, siete semitonos; pero aun así es mucho. Para justificar los saltos melódicos, Couperin va a aumentar el ritmo armónico. ¿Por qué no hacerlo también en el compás cinco, cuando el

Podemos decir entonces que, la evolución del romanticismo es también un proceso donde la tonalidad y lo que representa, sus virtudes subjetivas y, al mismo tiempo, sus restricciones como sistema compositivo, son explotadas y desarrolladas hasta el punto de irse agotando, cayendo en una crisis a manos de compositores que necesitan renovar sus recursos técnicos en pos de sus necesidades expresivas y de contenido.

Las armonías regidas por las reglas tonales, marcan en sí una función sobre la cual se trabaja la melodía. Sin embargo, ya en el romanticismo tardío, este principio de organización musical se va deformando; en las obras de Wagner, Mahler y Strauss, lo que se percibe es una especie de fondo armónico, sobre el cual se van entretejiendo cada vez más, y más...y más líneas contrapuntísticas, manejadas por cromatismos, retrasando el momento en que se espera llegar a un punto de cohesión tonal entre todas esas líneas que surgen, muchas veces, con la posibilidad de entenderse solamente como ornamentos del coral armónico, o bien, de un motivo principal. Lo que es más, ese punto resolutivo que el oyente espera, resulta no ser definitivo o satisfactorio en términos tradicionalistas, puesto que el discurso está muy alejado ya del centro tonal.

La manera en que los motivos se manejan a partir de Wagner, de forma contrapuntística e inclusive fugada, más que con el procedimiento de variación que otros compositores románticos habían explotado ya a partir de Beethoven, el cromatismo, las armonías cada vez más complejas, alejadas del modelo triádico, y el desapego a las exigencias de la tonalidad (principalmente el hecho de que, como algo preestablecido, el fin último era confirmarla), marcan en el devenir musical un cambio inevitable en el lenguaje.

Es irónico que, si bien los compositores románticos se habían propuesto encontrar

un lenguaje individual, motivados por sus propios sentimientos y los ideales de libertad de la época, en sus últimas etapas (segunda mitad del s. XIX), las obras románticas parecen estar esclavizadas por la tonalidad, luchando el compositor hasta donde su pericia y técnica se lo permiten, por no caer en sus recursos típicos, al tiempo que defiende la sustancialidad de lo individual.

Inclusive en las obras nacionalistas, donde la tonalidad no es del todo funcional, sino que se basan en modos propios de su país, existen reminiscencias de lo tonal, al menos como un centro alrededor del cual se gira, o como un mecanismo a seguir a la hora de crear tensión armónica. Sin embargo, el uso de esas escalas inusuales, marca también el agotamiento de la tonalidad. Es, también, la exploración en el manejo de nuevos recursos como fuentes de tensión, entre estos el timbre, el color, y el ritmo.

Paralelo a este derrumbamiento anunciado de la tonalidad en música, en las otras artes, la plástica francesa sobretodo, se gestaba ya en la segunda mitad del siglo XIX, otro movimiento de ruptura: el impresionismo. Este movimiento toma forma a partir del cuadro "Impresión: sol naciente" (1873), de Claude Monet. La obra y sus seguidores, caen víctimas del comentario despectivo de un crítico que los denomina como impresionistas, dando así nombre al movimiento. Algunas de sus características generales son el manejo de la luz y la idea de plasmar el instante, la impresión visual, y no tanto la identidad de lo que se proyecta.

La música, ansiosa de tomar un nuevo rumbo que la libere de los

Debussy y Schönberg: ocaso del romanticismo, derrumbe de la tonalidad

CAROLINA RESÉNDIZ VELÁZQUEZ

Este escrito pretende discernir sobre dos de las principales vías que, históricamente, sirvieron como ruptura al romanticismo, a principios del siglo XX, entendiéndose también como el análisis del surgimiento de dos alternativas o "atentados" a la tonalidad: por un lado, el impresionismo francés, representado por Claude Debussy y por otro, el dodecafonismo, vinculado al vienés Arnold Schönberg.

También responde a la dificultad que representa para los oyentes más o menos educados, e inclusive para algunos estudiantes y profesionales de la música, el reconocer los derechos artísticos de las obras musicales producidas a partir de esos puntos de ruptura y cuya incomprensión o intolerancia se extiende y afecta hasta la música contemporánea.

El romanticismo en sí suele relacionarse con la exaltación de las emociones, la intuición y los sentimientos; se da un acercamiento entre las diversas artes; por ejemplo, la música y la literatura. De ahí que la forma musical más importante de este período sea precisamente el poema sinfónico, engendrado de la música programática, (también una innovación romántica).

Al romanticismo en música se le divide en tres etapas:

1) Romanticismo temprano (1815-1850), que incluye a los compositores/ virtuosos, como Liszt y Chopin, además de Mendelssohn, Berlioz y Schumann, entre otros.

2) Romanticismo tardío (1850-1910), donde Richard Wagner (1813-1883), alemán, consigue forzar los límites de la tonalidad con el uso de cromatismos y acapara la atención en el desarrollo del drama musical, su idea de la "obra de arte total" y el uso del *leit motiv* y el programa. En reacción a la hegemonía de la música alemana y vinculado a la situación política y sociocultural de la era post napoleónica, otro distintivo de esta etapa son los géneros nacionalistas, donde los rasgos propios de la música folklórica del país del compositor se mezclan con estructuras formales, instrumentación y tratamientos de la música sería.

3) Postromanticismo (1870-1949) donde el desarrollo sinfónico es llevado al extremo y se utilizan orquestas enormes, para obras de gran duración. Los compositores representativos son Gustav Mahler y Richard Strauss que, estando ya en los límites marcados por Wagner, los traspasan, introduciendo aún más cromatismos y llegando incluso a momentos politonales dentro de sus obras.

salto es de una octava? Porque la armonía también salta una octava y técnicamente, la música sigue sobre el mismo sonido. Lo mismo ocurre en los últimos ocho tiempos del *couplet*: el ritmo armónico nos prepara para el cambio espacial, de un F4 a un C4. No sólo eso, como ya mencioné, mucho tiempo va a pasar antes de que la melodía vuelva a una nota prioritaria. Para soportar la prolongación melódica el ritmo armónico aumenta.

Dije antes que en el *couplet* el G5 se prolonga como elaboración sobre F5. Además de eso, vemos en la Fig.2.2 que la melodía del bajo se desarrolla totalmente sobre F4, y luego se detiene, mientras que la soprano superior suspende al G5 por cinco tiempos. Además, si observamos la partitura, notamos que la voz del tenor rompe toda relación interválica previa. ¿Se ha vuelto Couperin loco? No del todo. Así como el ritmo armónico aumenta al prolongarse una figuración melódica, también lo hace cuando no se está tocando una nota prioritaria (ambos casos buscan lo mismo: aumentar el ritmo armónico "jala" a la melodía y la obliga a volver a una nota prioritaria).

Última observación armónica: el *couplet* saca de contexto a las notas prioritarias puesto que está "tonizado" sobre C mayor, y no sobre F mayor (la tonalidad original). Sin embargo, es por eso que Couperin puede insertar los dos últimos compases del *rondeau* en el *couplet*, pero cinco semitonos abajo: en ambas partes la armonía parece ir a tónica, pero en el *couplet* va hacia la dominante de la tónica original, F mayor. Por esto mismo el ritmo armónico aumenta cuando la melodía alarga mucho su camino hacia F o hacia C (hasta ahora).

5) Textura

Resumamos el material que Couperin utilizó en la pieza. Como espero haber demostrado, todo lo que ocurre en el *couplet* tiene su origen en el *rondeau*,

por lo que hablaré del material de esa parte. Tenemos entonces:

1. Dos secciones: la primera ocupa un espacio melódico de cinco semitonos, la segunda de siete; ocurre un cambio de octava entre secciones.
2. Predominan los intervallos melódicos de 3y5 en el tenor.
3. Falta de ritmo melódico, aumento al ritmo armónico, pero no al revés.
4. Movimiento espacial melódico drástico aumenta el ritmo armónico, pero no al revés, y no cuando el salto es de octava.
5. El espacio total es de dos octavas y una tercera mayor (F3 aA5).

¿Hace Couperin justicia a tanto material? ¿Por qué se delimita tanto el espacio? ¿Por qué utilizar cinco voces, todas en el mismo registro?

Para mostrar mi solución usaré un ejemplo moderno. El "Continuum" de G. Ligeti comienza muy parecido al *rondeau* de Couperin: manos cruzadas, misma octava, un intervalo 3 de G4 a Bb4, las manos intercaldando las notas (Fig.5) tocando tan rápido como sea posible. La sensación inicial es la de un sonido "continuo" (el intervalo G-Bb). Poco a poco el sonido empieza a entrecortarse y el escucha se va dando cuenta que en realidad sólo es un intervalo tocado muy rápido. Couperin busca lo opuesto: un sonido estático que da la impresión de movimiento. Por eso las cinco voces están sobre el mismo registro: van a formar intervallos que producirán un sonido resultante y dentro de este sonido / espacio, Couperin va a darnos la ilusión de movimiento, prolongando así al sonido y espacio que quiere utilizar. Es por esto también que surgen voces "de la nada": no buscan un cambio textural, sino mantener la textura de "movimiento estático".

FIGURAS

Fig.1



Fig.2 Melodía



Gráfica



Fig.2.1 Bajo y tenor.



Fig.2.2 Soprano y Bajo, couplet, sección A)



Fig.2.3 Bajo y Tenor, couplet, sección A)



A medida que envejecía, su comportamiento era más errático. Lo pequeño parecía complacerlo. Se volvió absorto en el sombrío mundo de Edgar Allen Poe y anunció que estaba iniciando con la composición de una ópera basada en "La caída de la casa de Usher." Constantemente comenzaba y abandonaba otros trabajos ambiciosos.

Para 1910, se encontraba claramente miserable. Tenía signos tempranos de cáncer y, debido a una operación, la enfermedad arrastró a Debussy a la muerte en un viaje que le tomó ocho años. Durante este tiempo, perdió la paciencia, la confianza y la esperanza. Además la Primera Guerra Mundial aplastó su espíritu.

En 1916, le escribió a un amigo: "La vida se vuelve difícil y Claude Debussy, sin escribir música, no tiene razón de existir. No tengo pasatiempos. No me enseñaron nada más que la música. Eso no estaría mal si escribiera demasiado; pero para una cabeza vacía es una falta de respeto." Claude Achille Debussy murió la tarde del 25 de marzo de 1918. El último sonido que escuchó fue su amada París siendo bombardeada por los cañones alemanes.

Su obra ocupa un lugar importantísimo en la escena internacional de ópera y conciertos. Para mí sus creaciones para piano lo ponen a la par de grandes maestros de la música como Bach y Beethoven. En ellas queda en claro su integridad artística, su frescura en la invención.

cartas que ella le escribió a Tchaikovsky.

Para el tiempo en que tenía 22 años y a pesar de ser un pianista incomparable, con una técnica individual que consistía en una gentileza en el toque que daba el color que su obra necesitaba, dejó su carrera como pianista para dedicarse por completo a la composición. Para la sorpresa de muchos, ganó el Prix de Rome por una cantata y con eso vino una beca de tres años de estudio en Italia. Estaba entusiasmado al principio, pero, una vez más su personalidad lo dominó y pronto la vida en la Villa Medici lo molestó y no encontró lugar donde se sintiera a gusto. Se entregó a arrebatos emocionales irracionales y pronto volvió a París.

Después de una serie de aventuras y coqueteos, Debussy, de 37 años, se casó con Rosalie (Lily) Texier, una costurera de vestidos, a quien adoraba. Se cuenta que él estaba en tal urgencia financiera que tuvo que dar una clase de piano la mañana de su boda para poder pagar el almuerzo de bodas. Lily le trajo a Debussy una simplicidad relajante. Pero, por las mismas razones que él la amaba, se tomó impaciente y eventualmente la dejó. Una vez más el temperamento extremista de Debussy había hecho estragos en su vida.

evidenciar y sobresalía de modo tal que sus maestros se sentían intrigados por su comportamiento. Su desacuerdo con los objetivos establecidos de la técnica del piano se dejó ver de inmediato. Quedaba en claro que él no estaba interesado simplemente en el piano, él estaba interesado en la música y las posibilidades del instrumento inexploradas hasta ese momento. Se piensa que la razón por la que el Conservatorio de París siguió adelante con Debussy por once años de diferencias y discusiones fue la siguiente: "¿Qué tal si estaba en lo correcto?"

Como estudiante dirigía a sus maestros a la distracción y se deleitaba haciéndolo. Un día, improvisó al piano, inventando nuevas armonías, tonalidades y ritmos. Satisfecho con los resultados, él lo declaró como "un festín para el oído." Los profesores lo señalaron como falso, vergonzoso, fuera de este mundo. Lanzaron una investigación basada en sus teorías y actitudes. Cuando le preguntaron a Debussy cuáles eran las reglas que seguía, él contestó: "¡Sigo sólo una, la de mi placer!"

¿Acaso Debussy disfrutó de toda esta atención?, absolutamente no. Detestaba la publicidad y

Detestaba la publicidad y se sentía culpable por pensar demasiado en sí mismo.

se sentía culpable por pensar demasiado en sí mismo. Inclusive llegó a mencionar que no se sentía seguro de la trascendencia de su propuesta estética-musical.

Debussy el hombre, gustaba de vestir elegantemente y rodearse por el elemento radical de las artes, dando la impresión de un joven genio iconoclasta y errante. Un incesante fumador empedernido, siempre parecía intranquilo, aun cuando se encontrara recostado en un cómodo sillón. Tenía cabello negro incontrolable y una barba Van Dyke que mejoraba el sensual pero vacante aspecto de su rostro. Sobre su frente amplia usualmente vestía raros sombreros y se molestaba demasiado si alguien vestía algo similar. Su comportamiento era impredecible y extremista en cualquier dirección.

Se enamoró de la joven Sophie, miembro de la familia von Meck, para quien trabajaba, pero su propuesta matrimonial fue rechazada. Al menos un historiador sugiere que su pasión fue correspondida, pero por la madre, Madame von Meck, mecenas de Tchaikovsky. Este inconveniente, considerando que Debussy era un sensual joven de 18 años y ella una mujer de 50 años, severa y poco elegante, apareció en varias

Fig.3 Elaboración sobre F, couplet, sección B)

