

Música



FUNDACIÓN UNIVERSITARIA
JUAN N. CORPAS

Educación y Salud de Calidad
con Sentido Social

Trabajo de grado

Debussy y la comedia Dell 'arte

Monografía para optar al título de Maestro en Música
con Área Mayor en Violoncello

Ricardo Alexander Villoria Rojas

Director: Diego Gómez

Fundación Universitaria Juan N. Corpas

Escuela de Música

Bogotá, Colombia

Mayo 2023

Al aprendizaje de la vida y sus peripecias

AGRADECIMIENTOS

Agradezco enormemente a la Fundación Universitaria Juan N Corpas, a todos los maestros que intervinieron en mi formación desde la parte teórica e instrumental hasta las personas que contribuyeron con información, a mi familia que siempre estuvo apoyando todos los procesos que hicieron parte de esta realidad.

Gracias.

ÍNDICE DE CONTENIDO

Resumen.....	6
Introducción	8
Aportes de Claude Debussy al neoclasicismo	11
La Sonata para violoncello.....	16
<i>Comedia dell'arte</i> y música	24
La <i>comedia dell'arte</i> en la Sonata para violoncello. Aportes para nuevas interpretaciones	29
Conclusiones	32
Referencias.....	33
Fuentes web	34

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Gilles (Pierrot, dit autrefois Gilles), (1721). Autor: Jean-Antoine Watteau (1684-1721). 26

Ilustración 2. Melodía de la canción tradicional francesa Au clair de la lune..... 29

Resumen

Desde una búsqueda académica por entender el por qué escribir e investigar sobre algún tema y sobre mí, encontré mucha afinidad por Claude Debussy y su sonata para Violoncello y Piano. Gracias a la oportunidad de tocarla en mi recital de grado, surgieron ideas para entender mejor el lenguaje y, a la vez, emprender una búsqueda compleja al no encontrar mucho material para poder hablar e investigar sobre la comedia del arte y esta sonata, siendo las clases con diferentes maestros cellistas los primeros encuentros de esta posible relación entre la sonata y elementos de la comedia del arte. Finalmente, después de mucho tiempo de buscar nuevos horizontes en otras disciplinas artísticas como el teatro, el clown y el arte Drag, encontré caminos que me hicieron indagar más sobre mí y temas que, definitivamente, me apasionaban. Fueron puertas que lograron ampliar mi mirada y brindarme un *background* que, fuera de la música, se complementaban y me dieron el impulso para inquirir y cohesionar esta sonata con la *comedia dell'arte* italiana.

A partir de una metodología documental, la presente monografía trae a colación la 'Sonata para violonchelo' del compositor francés Claude Debussy. Relacionándola con el personaje de Pierrot de la *comedia dell'arte* italiana, se pretenden describir los discursos que han relacionado la obra con dicho personaje artístico en el contexto musical de la Francia de fin de siglo XIX. Desde tal descripción se pretenden mostrar tanto los discursos circundantes relacionados con el escenario político de la primera guerra mundial y el concepto del neoclasicismo, como la postura que el mismo compositor tenía respecto a tal escenario artístico y que la sonata ejemplifica, vinculando no solamente el tema la *comedia* sino otras referencias que influenciaron y dieron sentido a tal postura política y estilística.

Palabras clave: *Claude Debussy, sonata para violonchelo, comedia dell'arte, Pierrot, neoclasicismo francés.*

Abstract

From an academic search to understand why to write and research on some subject and about myself, I found a lot of affinity for Claude Debussy and his sonata for Violoncello and Piano. Thanks to the opportunity to play it in my undergraduate recital, ideas arose to better

understand the language and, at the same time, undertake a complex search by not finding much material to be able to talk and investigate about the *commedia dell'arte* and this sonata, being the classes with different cellist masters the first encounters of this possible relationship between the sonata and elements of the *commedia dell'arte*. Finally, after a long time of looking for new horizons in other artistic disciplines such as theater, clown and drag art, I found paths that made me investigate more about myself and topics that I was definitely passionate about. They were doors that managed to broaden my gaze and give me a background that, outside of music, complemented each other and gave me the impulse to investigate and unite this sonata with the Italian *commedia dell'arte*.

Based on a documentary methodology, this monograph brings up the 'Cello Sonata' by the French composer Claude Debussy. Relating it to the character of Pierrot of the Italian *commedia dell'arte*, it is intended to describe the discourses that have related the work with this artistic character in the musical context of France at the end of the nineteenth century. From such a description it is intended to show both the surrounding discourses related to the political scenario of the First World War and the concept of neoclassicism, as well as the position that the composer himself had regarding such an artistic scenario and that the sonata exemplifies, linking not only the theme comedy but other references that influenced and gave meaning to such a political and stylistic position.

Keywords: *Claude Debussy, cello sonata, comedy dell'arte, Pierrot, French neoclassicism.*

Introducción

En agosto de 1914, Francia entró en la primera guerra mundial. Pareciese que un evento como este, poco o nada tuviese que ver con el ámbito artístico musical que vivió la Europa de principios de siglo XX: un momento glorioso para las artes y que en el espíritu de la *belle époque* y el del *fin de siècle* albergase un blindaje que encerró en una burbuja toda experiencia estética para bien del futuro de la Música en este caso. La *Avant garde* se planteaba como un panorama promisorio y los paradigmas pantonales ya ponían “en ascuas”, para bien, el futuro de La Música (en mayúsculas) (cfr. Taruskin 2005). No obstante, nada puede ser más contraproducente para el campo artístico que una guerra, y no cualquier guerra, sino la gran guerra que asoló a gran parte de Europa en 1914 y que vendrá a enfrentar a diversos flancos donde franceses y alemanes se opondrán en roles enemigos. En este escenario ubicamos a la figura de Debussy. Serán sus últimos años de vida y teniendo presente su fecha de fallecimiento para el 25 de marzo de 1918, que podemos fácilmente deducir que no vería la victoria francesa sobre los alemanes¹. Aquí ubicamos a un Debussy en sus últimos años de vida, sopesando una enfermedad que le llevó finalmente a su deceso: un cáncer de colon, por el que recibió diversos tratamientos sin esperanza alguna, cosa que lo sumió en una depresión muy fuerte.

Debussy fue un fuerte defensor de la postura política de Francia en la guerra frente a los alemanes, lo cual resulta evidente en sus posiciones tanto políticas como estéticas, consecuentemente, frente a tal contexto. Parte de este tipo de estamentos son asimilables a través de sus últimas obras, pero, particularmente, en dos que compuso en el año de 1915: el dueto para piano *En blanc et noir* y la sonata para violonchelo y piano. Como parte de este trabajo se realizará una indagación de tipo documental alrededor de la segunda, desde la literatura relacionada con su análisis musical y contextual, las características que llevaron a su composición y relación con Pierrot, personaje arquetípico de la *comedia dell'arte* y que

¹ Recordemos que la primera guerra mundial es un evento histórico que se desencadena con la muerte del archiduque Francisco Fernando de Austria y su esposa Sofía en manos de militantes organización revolucionaria ‘Joven Bosnia’ el 28 de junio de 1914 y vendrá a finiquitarse con el armisticio contra Alemania el 11 de noviembre de 1918.

fue de fundamental influencia –más que para la misma composición de la sonata por parte del mismo Debussy– para la apreciación de sus sucedáneas interpretaciones.

Hablar de la *comedia* en este sentido es hablar del ambiente francés de cambio de siglos XIX a XX, la relación teatro-música –pantomima-música–, así como de las analogías y correspondientes influencias de este campo artístico en la obra de Debussy. Sin embargo, antes de circunscribir la sonata a un espectro tan cerrado como el de la *comedia*, se vinculará su génesis con los debates coyunturales en tiempos de guerra, relacionados con el florecimiento del neoclasicismo francés, su paralelismo con las posturas políticas de algunas de las figuras musicales más importantes del momento y las confrontaciones con las que el mismo Debussy tuvo que lidiar para, finalmente, poder dar cuenta de las opiniones que Claude tenía sobre la guerra, la música francesa, la música alemana y la misma Música, utilizando la sonata como vehículo de comunicación de tales pensares.

Traer a colación un tema como la sonata, su relación con el personaje de Pierrot y, asimismo, confrontarla con el escenario político de la Europa de siglo XX implica tratar incluso con el tema de la ideología y el discurso político en la Música. Parte de la investigación se relaciona justamente con la manera en la que tal mito alrededor de la sonata –su carácter irónico, el vínculo con la *comedia* y su interpretación a partir de tal “estigma”– colaboró con una visión unívoca de la misma para denotarse como una obra “insipiente” del compositor y, en últimas, cerrarse a ser parte de un set de obras más amplio y, por ende, un trabajo a medio camino sin mayores aportes para la comprensión del estilo impresionista del compositor. Como un desatino estilístico toda vez que la sonata es un trabajo que, en el espíritu neoclásico de la época, no fuese sino un aporte menor en comparación con otros trabajos más relevantes como *Pelléas et Mélisande* o el *Prélude à l'après-midi d'un faune*, obras marca de la apócope de impresionista y que llevaron a la fama al mismo Debussy.

Como parte de la investigación documental se revisarán relaciones intertextuales anexas que complementen la visión que se tiene de la sonata en tiempos contemporáneos y que colaboren con desmitificarla y desmarcarla de la relación unívoca con Pierrot, teniendo presente que tal relación ha sido una construcción discursiva inaugurada por el violonchelista que la estrenó en 1915. Con estos puntos en cuenta se espera que este trabajo colabore con el sentido profundo y políticamente indispensable que representó la obra final de Debussy para

el estilo del compositor y ofrezca una visión más amplia del mismo. Por lo menos una que deje de lado las visiones impresionistas y colabore con las visiones políticas, reitero.

Aportes de Claude Debussy al neoclasicismo

Un aspecto fundamental para caracterizar la importancia de la obra de Debussy es observarla con relación al espíritu neoclásico del *fin de siècle* francés. Hablamos de una transformación sumamente álgida en términos históricos, si no artísticos y hasta simbólicos. La muerte de autores consagrados como Víctor Hugo (1885) y Charles Baudelaire (1867), el término de obras como la torre Eiffel (1889) o, incluso, la publicación de obras poéticas como las de Verlaine o Mallarmé serán eventos de impacto para el contexto francés y parisino específicamente. En lo que respecta a la música, no sobran eventos relevantes: los estrenos de la obra de Wagner serán particularmente experiencias agrídulces en dicho contexto. El éxito del ciclo de los nibelungos (1876) y de Parsifal (1882), así como la muerte del mismo Wagner en 1883 gatillaron una idolatría al tiempo que un prejuicio por su música durante el último cuarto de siglo XIX. Para muchos de los artistas *Avant garde* de la década de los ochenta del siglo XIX, la música de Wagner poseía una avidez e intensidad que semejava sus aspiraciones y logros:

En la actualidad, la paleta es claramente colorida, azul cielo, naranja, rosa, bermellón, amarillo brillante, verde brillante, rojo vino brillante, violeta. Pero intensificando todos los colores se llega de nuevo a la quietud y la armonía. Ocurre en la naturaleza algo similar a lo que sucede en la música de Wagner, que, aunque interpretada por una gran orquesta, es sin embargo íntima (Van Gogh *circa* 1888 en Messing 1988, 4)

La música francesa no dejó de lado las influencias de la *Gesamtkunstwerk* o el *Leitmotiv*. Justamente *Pelléas et Mélisande* [1893], una de las composiciones más influyentes de Debussy, vendrá a ser una de las varias obras cuyos libretos emergieron de la imaginaria wagneriana. Esta influencia es recurrente en la obra de Debussy: el mismo autor vendrá a citar la introducción de *Tristan e Isolda* en su '*Golliwog's Cake-Walk (La Marche de la poupée de chiffon)*', y la misma pieza está íntimamente relacionada con otras, como su *Le Coin des enfants* [1908] y la canción '*La norte des amants*' de su ciclo vocal *cinq poèmes de Baudelaire* [1889]. La armonía cromática de Wagner marcó fuertemente la fascinación parisina y fue fundamental su influencia. El *leitmotiv* de *Tristan e Isolda* ha sido demarcado

como 'deseo ardiente' durante el siglo XIX². Este fuerte influjo wagneriano vendrá a volcar la consecuente influencia alemana en el ambiente francés, enarbolando la obra de Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Haydn y Weber, particularmente. Sin embargo, tal perspectiva estética empezó a ser vista, en retrospectiva, de manera peyorativa básicamente por el influjo [neo]clásico que, en el contexto francés, principió a minar la apreciación y consideración de la música francesa como punto de partida para las innovaciones en dicho contexto. Este espíritu clásico (francés) apeló a la música alemana como referente para una base para la innovación y el modernismo de *fin de siècle*, y generó críticas divergentes frente a la música no solo de Wagner, sino de los demás compositores decimonónicos austro-alemanes, Brahms en particular en tiempo *postmortem*³. Tales críticas llegaron a demeritar la pesadez y sonoridad ruidosa de la orquestación wagneriana con el ánimo por considerar el problema de lo moderno, innovador y vanguardista como fundamental. Así pues, aparece la expresión 'Neoclásico' en medio de una dicotomía y usada en relación con los compositores del siglo XIX que perpetuaban las formas musicales instrumentales, popularizadas durante el siglo XVIII, pero que sacrificaron la originalidad en favor de la imitación de la estructura (cfr. Messing 1988).

La disputa se dio también desde lo institucional. Una de tales y de carácter fundamental fue la *Schola cantorum*: un espacio de formación, fundado como una sociedad para la música sacra por Charles Bordes, Alexandre Guilmant y Vincent d'Indy en 1894 y transformada en escuela en 1896 con el propósito de restaurar la música del pasado desde el canto gregoriano, el contrapunto estilo Palestrina y la música para teclado de Johann Sebastian Bach, si bien también se abordaban repertorios franceses como los de Rameau y Cesar Franck, profesor de d'Indy, valga la aclaración. En efecto, en tiempos de preguerra, la *Schola* fundó su currículo en los principios compositivos alemanes, particularmente en la

² Otra de las obras clave que vendría a verse influenciada por el uso cromático del acorde Tristan será la sonata para violín y piano de Cesar Franck.

³ La música de Brahms fue un punto de discusión para el ambiente parisino de *fin de siècle*. Algunas opiniones lo observaban como un problema para el desarrollo de la música en el campo de la sinfonía, mientras otros lo comparaban con Cesar Franck (Messing 1988, 14).

obra de Beethoven, pero apenas estalló la guerra en 1914, el énfasis de la escuela cambió radicalmente en favor de lo francés (Ragno 2005, 10).

En este panorama, una disciplina de fundamental influencia para la consolidación del Neoclasicismo francés fue la musicología. Justamente, el periodo que vio el apogeo del nacionalismo francés fue testigo de la aparición del incremento de ediciones modernas de los compositores del pasado. En conjunto con los intereses de la *Schola cantorum* de preservar el pasado, la musicología francesa de la mano de Charles Bordes suscito un *revival* de la obra para teclado de compositores como Jean-Philippe Rameau o François Couperin, los dos maestros más importantes del pasado, para ser “rescatados” durante el siglo XIX francés. Una de las principales pianistas que colaboraron con tal meta fue la polaca Wanda Landowska quien, en favor de uno de los argumentos más importantes para defender el apremio de estos repertorios, relacionaba su opinión respecto al mismo repertorio francés pre 1750 enalteciendo su pureza y lógica, fruto de su estructura polifónica en contraposición al “ruidoso virtuosismo, exceso de pedal, *tempi* exagerados y distorsiones de las líneas” de las composiciones para piano modernas –del siglo XIX, naturalmente– (Landowska en Messing 1988, 21). La edición de las *Pièces de clavecín* de Couperin en 1862 por Aristide y Louise Farrenc y la consecuente publicación de sus obras completas en 1871 (estrenadas en los 1700), así como la edición de las *Ouvres complètes* de Rameau en 1911 bajo la dirección de Malherbe y Saint-Saëns fue motivo fundamental para la apropiación del repertorio⁴.

La consecuencia más efectiva, relacionada con el estado de la composición en el siglo XIX francés, tuvo que ver con la aparición de una diversidad de piezas y obras que asimilaban el influjo clásico que el *revival* había suscitado. Trabajos “en el estilo antiguo” fueron muy populares en su momento, siendo la primera de ellas las *Cinq pièces dans le style ancien* de Alexis Castillon en 1871, interpretada en el concierto inaugural de la *Société nationale*⁵. En

⁴ El proceso incluyó a una diversidad de compositores colaboradores de la “recuperación” de la obra de Rameau, incluyendo al mismo Debussy quien colaboró con la obra *Les fêtes de Polymnie* en 1908.

⁵ Otras de las piezas fueron los *Six airs de danse dans le style ancien pour la scène du bal* [1882] de Leo Delibes, la *Suite en re dans le style ancien* [1886] de d’Indy, la *Suite d’orchestre dans le style ancien* [1892] de Alberic Magnard, la *Pastorale varíee dans le style ancien* [1894] y el *Ballet de cour. Six airs de danse dans le style ancien* [1905] de Gabriel Pieme, la *Piece dans le style ancien* [1893] de Cecile Chaminade, el *Menuet antique* [1895] de Ravel y el *Air de danse dans le style ancien* [1910] de Bourgault-Ducoudray (Messing 1988, 25).

este orden de ideas, el primer gran compositor en usar idiomas danzables de los siglos XVII y XVIII en sus propias composiciones fue Saint Saëns quien, interesado particularmente en la obra de los clásicos alemanes (Bach, Haendel, Gluck y Mozart), apropió el estilo para decantarlo en algunas de sus obras: *Suite pour orchestre* [1877], *Septeto* para trompeta, quinteto de cuerdas y piano [1882] y *Sarabande et rigaudon* para orquesta de cuerdas [1892]. Particularmente el septeto debe ser de fundamental atención, ya que bajo sus movimientos característicos (*Prélude, menuet, intermède y gavota en final*) aglomera un eclecticismo que será considerado como fuente característica de inspiración para el estilo neoclásico francés (Messing 1988, 25). Estas obras, en conjunto con otras que le precederán, serán punto clave para vincular intertextualmente la obra de los compositores franceses del siglo XIX y los alemanes, en un principio, y franceses de siglos XVII y XVIII, posteriormente. Sin embargo –y aquí la relación con el espíritu nacionalista francófilo será de vital importancia–, concibiendo a Bach y a Beethoven no como alemanes sino universales que evolucionaron desde Rameau y Couperin hacia la misma obra de los compositores franceses como D'Indy o el mismo Saint Saëns.

En este sentido la obra de Debussy viene a ser punto fundamental. Debussy empezó a usar referencias a las danzas del barroco en sus primeras piezas para piano multi movimiento: *Petite suite* [1888-89], *Suite bergamasque* [1890-1905] y *Pour le piano* [1894—1901]⁶. Sus usos se relacionan con obras de congéneres como la de Erik Satie, el mismo Camille Saint Saëns y Leo Delibes y, natural y fundamentalmente, a la obra de Jean-Philippe Rameau, por quien sentía un profundo respeto y reverencia.

De hecho, desde Rameau, no hemos tenido una tradición puramente francesa. Su muerte cortó el hilo, el hilo de Ariadna, que nos guiaba por el laberinto del pasado. Desde entonces, no hemos podido cultivar nuestro jardín, pero por otro lado hemos dado una calurosa bienvenida a cualquier vendedor extranjero que quisiera pasar por nuestro camino. Escuchábamos su parloteo y comprábamos sus mercancías sin valor, y cuando se reían de nuestras costumbres, nos avergonzábamos de ellos. Pedimos perdón a las musas del buen gusto por haber sido tan ligeros y claros, y entonamos un himno de alabanza a la pesadez. Adoptamos formas de escribir bastante contrarias a nuestra propia naturaleza, y excesos de lenguaje lejos de ser compatibles con nuestras propias formas de pensar. Tolerábamos orquestas exageradas, formas tortuosas, lujos baratos y colores que chocaban, y estábamos a punto de dar el sello de aprobación a naturalizaciones aún

⁶ Algunas opiniones anexas realizarán críticas que vinculan obras como *Pelléas et Mélisande* como marcada por “ciertas formas de canto llano” y alusiones al repertorio de *chanson* de siglo XVI (Messing 1988, 51).

más sospechosas cuando el sonido de los disparos puso fin a todo. (Carta de Debussy en Lesure 2019)

Esta opinión se opone a las exuberancias alemanas, particularmente a las de Mahler, Strauss y Schönberg. Específicamente, su relación como editor de la obra de Rameau va a servir como “estocada” a una referencialidad que ya venía de tiempo pretérito. De hecho, su segundo libro de *Images* [1905] contiene un título denominado *Hommage à Rameau*. Vendrán a pasar casi 12 años desde su cuarteto de cuerdas de 1893 para que en 1915 volviera no solo al formato de cámara, sino al estilo clásico francés a la sazón política que la primera guerra mundial planteó y el nacionalismo que suscitó. Como se describirá, fue la obra de Rameau, la fuente de inspiración para el proyecto de las sonatas de 1915.

La relación con la obra de Couperin será de menor énfasis y aparecerá solo en tiempo *postmortem* de Debussy como metatexto a la luz de las opiniones que otros harán, como D'indy, al reseñar la edición de *Les folies francaises ou les dominos* de Couperin en 1919 y comparar dicha obra con la de Claude.

La Sonata para violoncello

Durante el verano de 1915 (de julio a octubre), en su estancia en la villa *Mon coin* en *Pourville* en la costa francesa, Debussy envió a Durand una sorpresa: un “prospecto” de plan para sus seis sonatas para varios instrumentos, siendo la primera la de violoncello y piano⁷ (Walsh 2018, 262). A este espíritu de “vuelta” a la sonata le rodean algunos aspectos sustanciales: 1) Por una parte, el panorama político que, relacionado con la primera guerra mundial, propició 2) las condiciones para un nacionalismo francés. En este orden de ideas y en aras de un 3) ambiente anti germano pro francés, Debussy presentó su plan con el ánimo de dar su propia opinión respecto a este contexto político-artístico, siendo 4) las discusiones sobre lo [neo]clásico fundamentales para sopesar las ideas musicales que se jugaron en las sonatas⁸. Respecto a este último punto se puede traer a colación, de manera específica 5) la escucha, por parte del compositor, del septeto para quinteto de cuerdas, trompeta y piano de Saint-Saëns como influencia. Así pues, luego de que hayan pasado casi veinte años desde la escritura de su cuarteto para cuerdas (1893), volver tanto al formato de cámara como al uso de referencias paratextuales de índole clásica resulta ser llamativo (Lesure & Rolf 2019, 322-323 y Wheeldon 2005, 644), por no intrigante. Fue una escritura que se inició en dicho verano de 1915 y que se extendió hasta 1917 desde la sonata para violonchelo [1915], la sonata para flauta, viola y arpa [1915] y la sonata para violín y piano [1917], significando un retorno a la “música pura” en razón de este espíritu [neo]clásico.

He escrito actualmente nada excepto música ‘pura’: doce *etudes* para piano y dos sonatas para varios instrumentos en el antiguo estilo francés (Carta a Igor Stravinsky, 24 de octubre de 1915) (Lesure, Debussy & Nichols 1987, 309 [Traducción propia])

Si bien la primera guerra mundial fue un evento fundamental que afectó a sobremanera el escenario político europeo, podemos mencionar que la composición de ‘las sonatas’ no debe ser vista como un índice de antipatía nacionalista francesa frente al

⁷ Debussy, en carta a Bernardo Molibari del 6 de octubre de 1915, también indicó la iniciativa compositiva (Song 2016, 1).

⁸ Las sonatas faltantes estuvieron pensadas para otro set de formatos. La cuarta sonata para oboe, corno y clavicémbalo, la quinta sonata para trompeta, fagot y clarinete y la sexta sonata pretendía “combinar todos estos instrumentos usados en las cinco sonatas previas” si bien esta última pretendía utilizar la “cortés asistencia de un contrabajo” (Carta a Bernado Molinari, 6 de octubre de 1915) (Lesure, Debussy & Nichols 1987, 303-304 [Traducción propia]).

escenario anti germano. Antes bien, la sonata para violonchelo, particularmente, se plantea como un mecanismo de negociación entre lo que Song 2016 denomina el rol de la música francesa como “dogma” que debe rechazar todo lo foráneo en este escenario y, asimismo, los aportes que la estética germana (wagneriana particularmente) –justamente lo foráneo referido en el dogma– van a construir para el futuro de la música europea (Song 2016, 6).

Debussy estaba a favor de la protección de la tradición francesa, tal cual estaba siendo promocionada por d’Indy, como se ha mencionado, en el proyecto de la *Schola Cantorum*⁹ o la ‘*Ligue pour la Défense de la Musique Francaise*’¹⁰, pero también tenía una posición crítica frente a la influencia de la estética germana en la música francesa oponiéndose, por ejemplo, firmemente a las prohibiciones que la *Schola* y la *Ligue* realizaban a las interpretaciones de la música alemana en periodo de guerra post 1914 (Ragno 2005, 10), postura que haya evidencia en la sonata para violonchelo. Antes del contacto de Debussy con la música gamelán javanesa en la Exposición Universal en París en 1899, su más importante influencia fue Wagner. Uno de sus principales trabajos *Pelleas et Mélisande* recurre a los usos del *leitmotiv*, y el uso no común del cromatismo a la manera wagneriana (Song 2016, 11). Esta postura pone de manifiesto el espíritu crítico de Debussy, quien no comulgó con los extremismos de la *Ligue* pero que tampoco desdeñaba de la herencia musical francesa. En la sonata usa forma sonata, uno de los recursos característicos alemanes, pero la utiliza bajo la influencia francesa como se describirá.

La sonata era uno de los géneros característicos para plasmar ideas musicales en el siglo XIX. Junto con la sinfonía fueron las insignias características de todo compositor. El género estaba en boga en la Francia de *fin de siècle* y su referencialidad se afincaba en el

⁹ El proyecto de la *Schola* fue el más radical a nivel dogmático. D’Indy pensaba que la escritura musical de Wagner enfatizaba “tanto la abolición de un apego irracional a la tradición de la nación, así como a la de un mito nacionalista”. D’Indy creía que el enfoque de Wagner proporcionaba un ejemplo circunstancial y pasajero para los franceses mientras la nación “buscaba su propia tradición musical” (Song 2016, 7).

¹⁰ La *Ligue*, fundada en 1916 por Charles Tenroc –como presidente– e integrada por los músicos Camille Saint-Saëns, Theodore Dubois, Gustave Charpentier, Vicent d’Indy, Xavier Leroux y Charles Lecoq (Debussy no integró la liga) tenía la función de prevenir cualquier interpretación pública de músicas alemanas o austriacas, así como promover la música “pura” francesa durante el tiempo de guerra (Song 2016, 10). El origen ideológico de la liga se puede rastrear desde las ideas de Charles Maurras (fundador de la *Ligue de l’Action Francaise*) para quien la alta cultura debía volver a sus orígenes (clásicos franceses) con el fin de brindar la unidad y victoria a Francia. Esto conlleva a una concepción de la cultura de índole nacional antes que universal y el *clasicismo* fue visto como un mecanismo de defensa del enemigo (Ragno 2005, 11).

modelo alemán de cuatro movimientos que se consolidó hacia el año 1800 gracias a la herencia de la primera escuela de Viena (Haydn, Mozart y Beethoven). Sin embargo, hablamos acá, en el caso de Debussy, de una vuelta a la sonata barroca inspirada en el modelo francés, no en la forma sonata austro germana del siglo XIX, grandilocuente y virtuosa, que se consolida desde la obra de Beethoven particularmente (Jensen 2014, 114, 239)¹¹.

En el contexto francés, esta coyuntura es visible en el fenómeno de las sonatas para violín. Para la primera mitad de siglo XX, fueron relevantes tres grandes sonatas para violín: la de Guillaume Lekeu (1890), Albéric Magnard (1901) y Vincent d'Indy (op 59, 1904), todas modeladas desde el principio estructural de sonata cíclica de Cesar Franck (Jensen 2014, 239). Esto es, construidas bajo principios esquemáticos que recolectan aspectos temáticos entre movimientos (Wheeldon 2005, 646). En este orden de ideas y en lo que respecta a Debussy, podemos decir que la influencia de Franck en su obra fue fundamental, si no vital. Prueba de esto son las opiniones que para 1903 Debussy realizaba, elogiando la “sabiduría, genial calma y real devoción por la música” por parte de Franck (Debussy en Wheeldon 2005, 647). La participación de Claude en las clases de órgano dictadas por Cesar en otoño de 1880 en el conservatorio de París, devela ya una relación y reflexión inter musical, así como una correspondencia entre los estilos de los compositores. Este punto es visible particularmente en el cuarteto de cuerdas (1893), el cual mantiene aspectos estructurales cercanos al cuarteto de cuerdas de Franck, al que asistió Debussy en su estreno en 1890: diseño de cuatro movimientos cíclico y uso de *tempi* similares (Briscoe en Wheeldon 2005, 647)¹². Algunas de las explicaciones que se dan para defender esta relación entre Debussy y Franck tienen que ver con los intereses por parte de Debussy para ingresar a la *Société Nationale de musique*, donde su reputación como vanguardista llamó la atención (Lesure & Rolf 2019, 74). En vista de que la sociedad fue controlada para finales de siglo por el “grupo

¹¹ Esta opinión se suma a sus reflexiones sobre la sinfonía, perfeccionada por los alemanes –según Debussy– particularmente de la mano de Beethoven (Song 2016, 12). Incluso el asunto del “desarrollo” en la forma sonata era algo que a Debussy irritaba: “Sabes cómo poco amor tengo por el relleno de desarrollo” indicaba a sus alumnos. Esto lo justificaba cuando señalaba que se hacía “música, no arquitectura” (Debussy en Jensen 2014, 163).

¹² Incluso se puede denotar la novena de Beethoven como fuente de inspiración para la sinfonía y cuarteto de Franck (Vallas en Wheeldon 2005, 648) con el ánimo de poner de relieve las discusiones sobre lo germano y lo francés en el contexto político europeo de postguerra.

de Franck”¹³ resultaría natural que toda referencia a la obra de tal compositor fuese vista como carta de presentación y aceptación para ingresar. Esto fue lo que llevó al autor a componer el cuarteto como carta de presentación para tal entrada y explicaría por qué, en vista de su posterior aceptación en la misma, abandonase los proyectos de cámara con el ánimo de desasociarse de la obra de Franck y abrirse a un estilo compositivo propio, por sobre todo cuando fue miembro del comité ejecutivo de la misma en 1893 (Wheeldon 2005, 658). El cuarteto fue estrenado justamente tres días antes de fin de año de 1893 por el cuarteto Ysayë e interpretado junto a la sonata para violín y piano de Franck, la *Élégie* para violonchelo de Faure y el cuarteto de cuerdas op. 35 de d’Indy (Lesure & Rolf 2019, 116-117).

Sin embargo, hablamos acá de una vuelta a la sonata que se confronta a las posiciones políticas y estéticas de su tiempo y que defiende una postura nacionalista de cara al género. El ambiente político de entreguerras apelaba, en lo que Francia competía, a una construcción historiográfica que permitiera avalar la música francesa desde el punto de vista estético, frente a la fuerte tradición germana, como se ha mencionado, cuando en 1890 d’Indy asume la dirección, y el legado de Franck como músico francés. Esta asunción pasa no solamente por la presidencia de la *Société*, sino por el que fuese su legado –estético y docente– más importante: el *Cours de composition musicale* [1903]. Un tratado de cuatro volúmenes basado en el currículo de su escuela, la *Schola Cantorum*, una institución dedicada al cuidado, conservación y promoción de la más auténtica y verás tradición musical europea (y francesa). El *Cours* no es solo un tratado de enseñanza, es también un documento historiográfico. Como parte fundamental del mismo, d’Indy dedica un capítulo a la sonata cíclica, subrayando la imperante necesidad de los compositores contemporáneos de construir sobre los logros del pasado para avanzar sobre ellos innovando –denotando una clara mentalidad [neo]clásica. Esta acepción permite a d’Indy relevar al grado de “incompetentes” a los compositores que, según su apreciación, no lograron dar un nuevo ímpetu a la forma sonata: la “inconsciencia

¹³ Conformado por los alumnos de Franck en el conservatorio Vincent d’Indy, Ernest Chausson, Louis Verne y Henri Duparc el “grupo” fue fundamental en la dirección de la *société* cuando d’Indy asumió la presidencia a la muerte de Franck en 1890 (Wheeldon 2005, 659). La *société* como lugar para la promoción de la música francesa y demarcada por el influjo de Franck va a demarcar asimismo una línea estética desde tal estilo.

de todo principio de construcción” de Weber, el “deficiente talento arquitectónico” de Schubert, la “falta de conocimiento en composición musical” de Schumann, el “exceso de pianismo” de Chopin y la “falta de espíritu de invención” de Mendelssohn fueron los argumentos para que d’Indy dedujera la falta de progreso en la sonata alemana desde la obra de Beethoven (d’Indy en Wheeldon 2005, 660-661). Por medio de este desdén hacia estos compositores y otros como Raff, Reinecke, Rubinstein, Grieg e incluso Brahms, d’Indy justifica el valor histórico de la conexión entre el legado del Beethoven tardío y la música de Franck. Según el autor, únicamente a través de la obra de la escuela moderna francesa de la mano de Franck, Sain-Saëns, Castillon, Fauré, Dukas y el propio d’Indy es que la sonata cíclica se ha desarrollado desde Beethoven, incluyendo, bajo una justificación netamente formal, sinfonías y música de cámara conjuntamente (Wheeldon 2005, 662). En este orden, defiende la sonata para violín y piano de Franck como “el primer y más puro modelo en el uso de temas cíclicos en la forma sonata” en el siglo XIX (d’Indy en Wheeldon 2005, 664).

Si bien la construcción historiográfica de d’Indy apelaba a la defensa de la sonata cíclica de origen germano –beethoveniano si se quiere–, las sonatas de Debussy son sustancialmente diferentes, particularmente en comparación a las de sus congéneres. No solamente son mucho más pequeñas (casi menos de la mitad que las de sus contemporáneos), sino que no poseen la forma de sonata y evitan el virtuosismo a gran escala (Jensen 2014, 239). La defensa de esta postura se apoyaba en la opinión del mismo Debussy frente a lo que él consideraba como la pérdida de una tradición musical netamente francesa como resultado de la persistencia en la influencia austro germánica que consumió la más auténtica sensibilidad artística francesa (Wheeldon 2005, 668). En efecto, las características formales de sus sonatas son coherentes con el *ethos* de la sonata francesa barroca, partiendo concretamente de las influjos de Rameau, Couperin y Lully (Song 2016, 2): una sonata más íntima en naturaleza, influenciada por la danza y mucho más impredecible que la (forma) sonata alemana. Estas apreciaciones son consecuentes con sus propias respecto a la ‘sonata para violonchelo’, sobre la cual escribió Debussy que “amaba su proporción y forma, *casi clásica* en el buen sentido de la palabra” (Debussy en Jensen 2014, 239 [cursivas añadidas]). Para Debussy, Rameau y Couperin, particularmente, proveían la conexión más pura a la tradición musical y sus atributos de claridad, sutileza e ingenio eran el antídoto a la pesadez,

pompa y grandilocuencia alemana (Wheeldon 2005, 669). Debussy se volvió un defensor unánime de la obra y figura de Jean Philippe Rameau (1683-1764), denotándolo como “genio francés” (Jensen 2014, 277) luego de trabajar en la edición de su ópera *Les fêtes de Polymnie* así como de sus *Ouvres complètes*¹⁴. Parte de las influencias rastreables en la sonata para violonchelo son el uso de la figura de tresillo, característica tanto en el primer movimiento de la sonata (prologo) como en el *Prélude* del primer acto de la ópera de Rameau. Asimismo, este ritmo es reutilizado en el *tempo di minuetto* de la sonata para flauta, viola y arpa¹⁵.

Ahora bien, hablamos acá de una búsqueda por parte de Debussy de una referencialidad con la tradición francesa que trae a colación tanto la más “pura” tradición – desde la obra de los tres “clásicos” franceses Rameau, Couperin y Lully– hasta la obra del más reciente precursor de dicha tradición Cesar Franck. Esto es evidente en el uso cíclico en las sonatas a la manera de dicho compositor. Sin embargo, no es una visión de la obra del precursor a la manera dogmática como la que observa d’Indy. Antes bien, su uso del ciclismo es heterodoxo disfrazando y ocultando la posibilidad de reconocimiento del tema. De esta manera se planta, al mismo tiempo, como un deudor de la obra de Franck, pero diferenciándose de las apreciaciones de d’Indy para esbozar una postura estética personal y única (Wheeldon 2005, 678). Estos aspectos surgen producto de las discusiones, el criticismo y las reflexiones alrededor del tema del neoclasicismo en Europa. Particularmente, las preocupaciones de Debussy alrededor de la sonoridad, la maleabilidad de la estructura y el uso de composiciones musicales del pasado como punto de partida serán aspectos clave para la gestación de las sonatas (Jensen 2014, 129).

El final de 1915 vio la publicación de dos obras sustanciales: la sonata para violoncello y *En blanc et noir* (Lesure & Rolf 2019, 325). A estas se vendrían a sumar el mismo año los estudios para piano (set de doce) y la sonata para flauta, viola y arpa (Jensen 2014, 114), todas compuestas en menos de tres meses (Walsh 2018, 262). Lejos de la crítica

¹⁴ Debussy había accedido incluso a editar parte de la obra de Johann Sebastián Bach: las seis sonatas para violín y teclado (BWV 1014–19), las sonatas para flauta (BWV 1030–35) y las sonatas trio (BWV 1037–39). Sin haber podido llevar a cabo esta tarea, resulta plausible pensar que este contacto con la obra de Bach pudo desencadenar la composición del set de sonatas (Walsh 2018, 263).

¹⁵ Ver Wheeldon 2005, 669 para destacar otras relaciones intertextuales entre las sonatas de Debussy y la obra de Couperin.

y con poca publicidad cultural, la obra fue estrenada el 4 de marzo de 1916 en el *Aeolian hall* de Londres por el violonchelista Warwick Evans con Alfred Hobday en el acompañamiento (Jensen 2014, 117), y el 9 de marzo en el casino *Saint-Pierre* en Ginebra con Léonce Allard y Marie Panthès en el piano. Sin embargo, hablamos de los últimos esfuerzos del compositor por sobreponerse a su enfermedad “incurable”¹⁶ (Lesure & Rolf 2019, 328), deudas producto de su divorcio de su ya exesposa Lilly y una pérdida de creatividad, según las observaciones realizadas por algunas de sus amistades, incluido Paul Dukas (Lesure & Rolf 2019, 329)¹⁷. Justamente de esta última etapa es que viene a surgir el apodo que la sonata recibe, producto de la interpretación del violonchelista Louis Rosoor, profesor del conservatorio en Lille quien, al ver la evocación de la *comedia dell'arte* italiana concedió el nombre: *Pierrot fâché avec la lune* (Pierrot enojado con la luna). El título indignó a Debussy quien en carta a Durand manifestó su sorpresa por que su “pobre música sea tan malentendida” (Lesure & Rolf 2019, 330 y Walsh 2018, 310).

Como se ha indicado, Debussy solo pudo traer a la realidad tres de su proyecto de seis sonatas: La ‘Sonata para violonchelo’ (1915), la ‘Sonata para flauta, viola y arpa’ (1915) y la ‘Sonata para violín’ (1917). Cada una estaba firmada: “Claude Debussy, músico francés”¹⁸ (Jensen 2014, 238).

La ‘Sonata para violonchelo’ tiene tres movimientos, cada uno subtítulo: 1. *Prologue*, 2. *Serenade* y 3. *Finale*. Estos nombres surgen como referencia al fenómeno de la composición francesa de óperas, dramas y ballets¹⁹. El primer movimiento es lírico en una

¹⁶ Debussy muere como consecuencia de un cáncer de colon.

¹⁷ Acá una serie de aclaraciones: en razón del carácter “impresionista” de su obra y el éxito que las obras compuestas bajo tal influjo produjeron en el ámbito francés parisino de *fin de siècle* (*Pelleas, L'après* y *La Mer* fundamentalmente), su obra tardía fue altamente criticada de insignificante y baja calidad. Opiniones como las de la afamada Nadia Boulanger colaboran con esta desestimación al encontrar sus últimas composiciones como “inferiores” debido, argumenta, a las “consecuencias de la guerra y su enfermedad”. A este tipo de opiniones, no obstante, se contrapondrán las de otros como las de Jean Darnaudet quien las enarbolaba al ser consecuentes con el espíritu [neo]clásico del momento y ser piezas con un grado melódico y rítmico alto (Ragno 2005, 17-18).

¹⁸ Claude Debussy. *Sonate pour Violoncelle et Piano* (Paris: Durand, 1915), 1.

¹⁹ De las treinta y una óperas de Jean Philippe Rameau, seis ópera-ballets contienen prólogo como introducción. De la misma manera Jean Baptiste Lully uso el prólogo en numerosas óperas e introduce la *Serenade* en su *Ballet des Plaisirs* y la *comédie ballet Monsieur de Pourceaugnac* (Song 2016, 14).

estructura ABA, pero usualmente no hay una parte B, sino que, antes bien, la forma es generativa (construcción similar a la realizada en otras piezas como *La Mer*). La duración de este primer movimiento pudiese ser simplemente la exposición de una de las sonatas contemporáneas (Jensen 2014, 239). El segundo movimiento, similar al *Intermède* de la 'Sonata para violín' es disonante e irónico (Jensen 2014, 241). El final es grotesco (con segmentos cuasi danzantes), disonante e irónico (Jensen 2014, 239).

Antes de continuar, será preciso aclarar algunos aspectos relacionados con el tema de la *comedia dell'arte* su vínculo con la obra de Debussy y la sonata para violonchelo particularmente.

Comedia dell'arte y música

La expresión *comedia dell'arte* significa literalmente “comedia artística” (Villarubia 2017, 98), si bien también ha sido traducida como “comedia de comediantes” o “comedia del gremio de los actores” (Forti-Lewis en Norman 2021, 12). Estructuralmente, se funda en el principio de la improvisación alrededor de los denominados *scenarios*: guiones con temas básicos de carácter cómico que eran ambientados en una escenografía caracterizadas por un personaje arquetípico que se organizaban en una jerarquía social donde no existían guiones, y los actores eran retados a improvisar mientras mantenían la integridad del personaje que interpretaban (Norman 2021, 21). Como consecuencia de esto, muchas veces se observaba que un mismo actor interpretara el mismo rol por toda su vida, haciendo de personaje y actor un ente indistinguible para el ojo público (Norman 2021, 22). De esta manera existían personajes ‘amos’ y ‘criados’; superiores e inferiores. (Villarubia 2017, 98).

Reconocido por una blusa blanca de gran tamaño, que tiende a obscurecer su figura y a dejar inaccesible su cuerpo a la audiencia (Norman 2021, 23), su rostro pálido cual muerto y su notable disposición melancólica, la figura de Pierrot halla la centralidad luego del renacimiento de la pantomima hacia 1888 por el crítico literario y dramaturgo Jule Lemaître, en el que fuese el nodo de la dramaturgia parisina de finales de siglo XIX el *Cercle funambulesque*. Efecto de esta fama es su aparición en una diversidad de posters publicitarios, tiradas cómicas en periódicos y tarjetas postales de producción masiva, lo cual despertó el interés de artistas del contexto parisino, como Jean-Léon Gérôme, Thomas Couture, Paul Cézanne, Henri Rousseau y Georges Seurat, por su llamativo espectro de expresión potencial (Norman 2021, 11). El personaje de Pierrot llamó la atención del ámbito musical de cambio de siglos XIX a XX, incluso, dado el carácter de “ensoñación, de dulce melancolía, de inocentes y benévolas intenciones, pero también de incompreensión, aislamiento e incluso humillación por parte de aquellos que le rodeaban” dentro del ámbito de la *comedia dell'arte* (Villarubia 2017, 95)²⁰. Prácticamente, a finales del siglo XIX pierrot

²⁰ No solo fue referencia para el ambiente parisino, incluso se puede ver su trascendencia en la obra de artistas como Charles Chaplin, Pablo Picasso e incluso David Bowie (Villarubia 2017, 99).

fue utilizado como reflejo de la individualidad artística a manera de *alter ego* (Norman 2021, 12).

Siendo más enfático, el personaje se origina en el contexto de las *troupe* de actores que desde 1550 circulaban en el territorio italiano (Norman 2021, 21). Su arquetipo lo encontramos en el personaje *Pedrolino*, perteneciente a los *zanni*²¹ en dicho contexto italiano. En razón del recurrente flujo de actividad artística que aconteció durante el siglo XVII entre Italia y Francia podemos destacar el anclaje que la compañía *Gelosi* realizó en el año 1570 de la *comedia dell'arte* en París. Sin embargo, la variación francesa de *Pedrolino* en Pierrot se dio gracias a la obra del actor Giuseppe Giratoni quien actuó en París alrededor de 1665 (Villarrubia 2017, 99). En este orden de ideas podemos decir que Pierrot es de origen francés, es una creación francesa en esencia (Norman 2021, 22). Debido a la popularidad de las *troupe* francesas se desencadenó una censura que llevaron para 1707 a la definitiva prohibición de diálogo hablado, para lo cual el fenómeno respondió en *silente pantomima*²² (Norman 2021, 24). El desarrollo del arquetipo cómico a lo largo del tiempo denotó a un personaje estático, ajeno a la acción, con sabiduría particular y cortejando a *colombina* con timidez e indecisión (Villarrubia 2017, 99), ingenuo e infeliz (Scott en Norman 2021, 22). La versión definitiva del mismo se debe al actor Jean-Gaspard Deburau (1796-1846) en el *Théâtre des Funambules* de París. Con él, el personaje adquirió una profunda relación con la pantomima y menos relacionado con los roles cómicos de sus ancestros italianos. El protagonista se complejizó y comenzó a mostrar, por primera vez, intenciones de malicia, heroísmo y lucidez, añadiendo una naturaleza paradójica a su existencia (Norman 2021, 25).

²¹ La palabra *zanni* proviene, desde el punto de vista etimológico, de la palabra *sanio* un tipo de bufón del teatro latino. Sin embargo, la opinión general sugiere que es un diminutivo del nombre Giovanni 'Giani', nombre popular veneciano. Los *zanni* o *zanne* eran los campesinos bergamascos que eran criados (Villarrubia 2017, 99).

²² La pantomima es la comunicación a través del movimiento corporal, del gesto. Este hecho devino en que según la opinión de algunos artistas implicase un significado expresivo más abstracto y por ende más efectivo que la escritura y el lenguaje hablado (Norman 2021, 25).

Ilustración 1. Gilles (Pierrot, dit autrefois Gilles), (1721). Autor: Jean-Antoine Watteau (1684-1721).



Figura 1. Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Jean-Antoine_Watteau_-_Pierrot%2C_dit_autrefois_Gilles.jpg

Un aspecto netamente estructural y performático de la *comedia dell'arte* se relaciona con el uso de la máscara.

En este fenómeno artístico, todos los personajes masculinos tenían una máscara que posicionaba psicológicamente al personaje dentro de la trama. Todos menos Pierrot quien, en cambio, espolvoreaba su cara de blanco con aspecto como la luna (Norman 2021, 22), semblante que atrajo a los artistas como medio para inscribir en él sus propios deseos (Norman 2021, 23). Este factor suscitaba un grado de síntesis más efectivo entre actor y personaje (Norman 2021, 23) e implicaba el uso del gesto corporal como mecanismo para la expresividad y una ductibilidad expresiva particular. Anexo a esto hay que destacar el valor social de la *comedia dell'arte* como una forma de entretenimiento que cambia de sitio desde un contexto aristocrático hacia –para finales de siglo XVIII– a uno plebeyo y proletario posteriormente (Villarrubia 2017, 100). Una referencia intertextual sumamente provechosa que alimentó decididamente las interpretaciones decimonónicas sobre Pierrot fue el cuadro '*Gilles (Pierrot, dit autrefois Gilles)*' (1721) (ver Figura 1) del pintor dieciochesco Jean-Antoine Watteau (1684-1721), creador, entre otras, del género pictórico *fêtes galantes*, escenas que reflejaban celebraciones de la clase alta, donde los temas del amor, la música y/o la conversación eran interpretados por personajes con mascaradas u otros trajes de naturaleza extravagante (Villarrubia 2017, 101). En el caso de '*Gilles*' tenemos un Pierrot que adquiere el estatus de estereotipo y que encierra asimismo el arquetipo del individuo romántico, un tipo similar al del 'extraño' o 'vagabundo' schubertiano o el *pagliacci* Leoncavallesco. En palabras del historiador del arte Francis Haskell (1928-2000):

Pierrot era una criatura absurda, nada trágica o sensible, y los, de algún modo tristes rasgos que Watteau nos enseña, no guardan relación con la parte que (Pierrot) interpreta, ni aparecen para representar un retrato de algún payaso particularmente famoso de aquellos tiempos. (...) Watteau fue un artista tan grande y original que su interpretación de Pierrot ha afectado desde el siglo XIX a todo el que ha pensado alguna vez en la naturaleza de los payasos. El imaginario de Watteau nos conduce directamente al meollo de la cuestión: ese imaginario se centra en el extraño y ya desaparecido mundo de la *Commedia dell'Arte*, esas compañías de actores italianos con un reparto de personajes estandarizados -el Doctor, el Capitán, Pantalón, Arlequín y los demás- que confiaron en la improvisación para lograr los efectos de sus farsas. El mundo de la *Commedia dell'Arte* vino a representar para muchos artistas, entre ellos Watteau, una especie de alternativa a la tradición largamente establecida de la mitología clásica (Haskell en Villarrubia 2017, 104)

En este sentido, el personaje desarrolla un cambio de acción alrededor del año 1840, cuando de pasar a ser comprendido desde un rol netamente cómico a una figura que exhibe rastros de autoconciencia “hamletiana”, indiferencia y malicia (Norman 2021, 14), anclado en tramas coloquiales, ajenas al concepto del héroe clásico y con un perfil psicológico solitario y despreciado por sus iguales. Sin embargo, la adscripción característica y sustancial decimonónica que relaciona al personaje con el mimo, y mejor aún, con el personaje ambivalente entre la gallardía y la cobardía; la generosidad y la avaricia, entre otros adjetivos, se daría gracias a la interpretación que da Debureau transformando a Pierrot en una parodia del héroe clásico, un personaje entre “las lágrimas y la risa” (Ireland en Villarrubia 2017, 106).

La comedia dell'arte en la Sonata para violoncello. Aportes para nuevas interpretaciones

La relación de Debussy con la *comedia dell'arte* y, particularmente, con el personaje de Pierrot es de larga data. Algunas referencias indican que su contacto desde la niñez con la pantomima le marcó emotivamente, y que sus visitas en Villa Medici en Roma a representaciones de Polichinela fueron de influencia previa a sus musicalizaciones de algunas de las *Fetes Galantes* del poeta Paul Verlain (1844-1896) y el *Pierrot*, justamente, de Theodore Banville (1823-1891). Debussy fue el primer compositor en reconocer el valor poético de la obra de Verlain (Jensen 2014, 278). La relación con la *comedia* develará no solamente sus intereses por las artes visuales, sino por los aspectos circenses, característicos del género. Como consecuencia de este tipo de apreciaciones vendrá una de sus piezas más importantes relacionada con el tema de la *comedia dell'arte*, las *4 chansons de Jeunesse* [1882-84]: I. *Pantomime*, II. *Clair de lune*, III. *Pierrot* y IV. *Apparition*, sobre poemas de Verlaine, Banville y Mallarmé. Llama la atención la tercera pieza de este ciclo.

Compuesta en 1882 y publicada en 1926 en *Revue Musicale* no va a ser incluida dentro del ciclo como tal hasta 1969 previa edición por parte de la editorial Jobert (de Farias & Cesetti 2014, 1). El poema sobre el cual se construye la música es uno de Banville, que apela al “bulevar del templo” o a la avenida donde se ubicó el *Théâtre des Funambules* entre los años 1816 y 1862, y a la figura de Deburau quien, como se ha mencionado, es el actor más representativo relacionado con el personaje de Pierrot. Como aspecto consustancial de la obra, Debussy usa la canción tradicional francesa del siglo XVIII *Au clair de la lune, mon ami Pierrot*, la cual es repetida por el piano incesantemente durante toda la pieza (Ver Ilustración 2).

Ilustración 2. Melodía de la canción tradicional francesa *Au clair de la lune*.



Un aspecto característico de esta canción es el uso de una de las figuras retóricas más llamativas y reutilizadas del siglo XVII europeo: el *passus duriusculus*. Definido como la “disonancia creada por el movimiento melódico de una voz por grado conjunto que forma un intervalo melódico de segunda” (Bernhard en López Cano 2011), su uso se relacionaba con textos que hablaban del pecado, el conflicto o el dolor en el siglo XVII (Williams en de Farias & Cesetti 2014, 5) y que, en este contexto, da a Pierrot no solamente un sentido de tristeza, sino de tragedia, consecuencia de las interpretaciones que los artistas románticos realizaron sobre la misma paráfrasis del personaje por parte de Debureau (de Farias & Cesetti 2014, 6). Así pues, Debussy inserta la cita de la canción en la tonalidad de do mayor, pero en un contexto menor (mi menor), tonalidad de la canción, dando un aire de lejanía modal que lentamente va cambiando e inclinándose hacia el *sonare* melancólico de la canción para, finalmente, presentar la canción tradicional en dicha tonalidad. “La tragedia e finita” diría Leoncavallo.

En este punto se enfatizará un aspecto que pudiese resultar contraproducente para los propósitos investigativos, pero que permitirá dilucidar precisamente la justificación de la investigación. No existe evidencia empírica suficiente que permita defender el argumento que vincula la sonata para violonchelo y el programa de Pierrot, tal cual ha sido defendido por la información divulgada por parte del violonchelista Rosoor. De hecho y como se ha mencionado tangencialmente, tales opiniones horrorizaban al mismo Debussy evidenciando, cabalmente, el disgusto que el compositor tenía por los programas (Ragno 2005, 4). De acuerdo con Ragno (2005), se defenderá que la sonata, más allá de relacionarse unívocamente con el tema de Pierrot, sí es un testamento fuerte de defensa del mismo compositor frente a la dicotomía estética francesa/alemana que agobiaba el contexto musical y artístico de la primera guerra mundial. Siguiendo a Ragno (2005), tal argumento se apoya en la citación en la sonata de dos temas característicos del repertorio alemán y francés: el himno luterano *Ein' feste Burg* del propio Martín Lutero, compuesto en 1529, y el más que conocido y reconocido himno *La Marseillaise*. Temas a los cuales recurre también en el dueto para piano *En blanc et noir*, compuesto, valga la aclaración, el mismo año de composición de la sonata (Ragno 2005, vii).

Parte de las argumentaciones que se dan para el uso de estos dos temas responden justamente a la desarticulación del mito de la *comedia* en la interpretación de la sonata. De acuerdo con Ragno (2005), se enfatiza la ausencia de referencias en primera persona por parte del mismo Debussy para conectar, hermenéuticamente, la sonata con la figura de Pierrot. Como se ha mencionado, tal interpretación realizada por Rosoor, fue mal vista por el mismo Debussy y rechazada. El contrargumento que se pretende defender es el que vincula la obra de Lutero y la Marsellesa como indicadores de una postura política por parte del Debussy. Parte de los datos que permiten asumir esta perspectiva se relacionan con 1) la aparición de una cita de *Ein' feste Burg* en uno de los manuscritos de la sonata (particularmente en la página correspondiente al segundo movimiento) y 2) la indicación a Durand en una carta, de realizar una dedicatoria secreta en la sonata (Cfr. Ragno 2005).

En definitiva, se apela al uso de estos temas para denotar la postura pro francesa y anti germana por parte de Debussy y colaborar con la deconstrucción del mito de Pierrot en favor de las referencias intertextuales a Lutero y el himno francés evidentes en la sonata.

Conclusiones

Debussy se ha caracterizado, desde el punto de vista estilístico, por ser un músico único e independiente. Esto es observable en la ausencia de pertenencia a escuela alguna, llegando ser catalogado por algunos autores como el primer caso de “desbordamiento” de anarquía musical en la historia de la Música (Donellon en Ragno 2005, 16). Denotarlo bajo la etiqueta simplona y vana de músico “impresionista” no es sino colaborar con el reduccionismo que engloba su aparente falta de melodía y ambigüedad tonal y rítmica (cfr. Ragno 2005). Ha sido en el contexto de la primera guerra mundial que el *musique français* ha sabido dar una palabra –unos sonidos– contundente(s).

La sonata no es estrictamente una obra deliberadamente irónica, ni sujeta al personaje de Pierrot, protagonista arquetípico de la *comedia dell'arte*. Antes bien, la misma aglomera una serie de influencias que van desde la de Beethoven, pasando por la de Cesar Franck y terminando, si se puede ver así, en retrospectiva por la obra de Rameau. Esto no desacredita la importancia que Pierrot tuvo para el joven Debussy al ser evidente su aprovechamiento en su ciclo de canciones de juventud (*chansons de Jeunesse*), sino que le da lugar al lado de la visión que Debussy tenía frente a la guerra; las contiendas, batallas y personas que vivieron en carne propia, sufrieron y dieron su vida en tal evento contra los alemanes. Esto es realizado a través del uso de los himnos *Ein' Feste Burg* de Martín Lutero y *La Marselleise*, al aparecer motivadamente desbordados a lo largo de la sonata, aparecer enfrentados y servir como “flancos” sonoros que batallan en la sonata. Si bien Debussy no pudo ver la victoria francesa, la sonata es un artefacto profético que da la razón de antemano a la realidad y se transforma en una carta para la posteridad, dándole a su autor una potestad que abandera lo francés como vital para la música europea.

Referencias

- Day-O'Connell, J. (2007). *Pentatonicism from the eighteenth century to Debussy*. University Rochester Press.
- Davidian, T. (1989). Intervallic Process and Autonomy in the First Movement of Debussy's Sonata for Cello and Piano. *Theory and Practice*, 14/15, 1–12. <http://www.jstor.org/stable/41054221>
- de Farias, A. N., & Cesetti, D. (2014). *O Pierrot de Debussy: comentários analítico-interpretativos*. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – São Paulo.
- Fernández Valbuena, A. (Ed.). (2006). *La Comedia del Arte: materiales escénicos: antología de guiones, repertorios, cartas y prólogos de los Cómicos del Arte*. Editorial Fundamentos.
- Howat, R. (1983). *Debussy in proportion: a musical analysis*. Cambridge University Press.
- Johnson, J. (2017). Present Absence: Debussy, Song, and the Art of (Dis)appearing. *19th-Century Music*, 40(3), 239–256. <https://www.jstor.org/stable/26348892>
- Hwang, S. (2017). Stylistic Synthesis and Symbolism in Debussy's Sonata for Cello and Piano. *International Journal of Musicology*, 3, 85–101. <http://www.jstor.org/stable/45213529>
- Lesure, F., & Rolf, M. (2019). *Claude Debussy: A Critical Biography*. University of Rochester Press.
- Lesure, F., Debussy, C., & Nichols, R. (1987). *Debussy Letters*. Faber & Faber.
- López Cano, R. (2011). *Música y retórica en el barroco*. Ed. Amalgama.
- Norman, A. (2021). Miming Modernity: Representations of Pierrot in Fin-de-Siècle France. *En Art History Theses and Dissertations*. 7. https://scholar.smu.edu/arts_arthistory_etds/7
- Ragno, J. S. (2005). *The Lutheran hymn "Ein'feste Burg" in Claude Debussy's Cello Sonata (1915): Motivic variation and structure* [Tesis doctoral]. The University of Texas at Austin.
- Sansone, M. (2017). Pierrot: A Silent Witness of Changing Times. *Voyages*, 6. <http://voyagesjournal.org/pierrot-silent-witness-changing-times/>
- Somer, A. (2005). Musical Syntax in the Sonatas of Debussy: Phrase Structure and Formal Function. *Music Theory Spectrum*, 27(1), 67-95.
- Song, P. (2016). *Negotiation of Claude Debussy's Sonata for cello and piano*. [Tesis para optar al título de doctor en Artes Musicales]. Arizona State University.
- Taruskin, R. (2005). *The Oxford history of Western music*. Oxford university press.
- Treize, S., Cross, J., & Simon, T. (Eds.). (2003). *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge University Press.

- Villarrubia Ramírez, I. (2017). Pierrot revisitado a través de Debussy: del arquetipo al personaje pasando por Banville. Hacia una aproximación performativa (I). *Quodlibet: revista de especialización musical*, (66), 93-127.
- Walsh, S. (2018). *Debussy: A painter in sound*. Faber & Faber.
- Wheeldon, M. (2005). Debussy and La Sonate cyclique. *The Journal of Musicology*, 22(4), 644–679. <https://doi.org/10.1525/jm.2005.22.4.644>

Fuentes web

Welsh, M. (2012). *The Pierrot Puzzle. Investigation into the Pierrot connection; sources, references, background in Commedia dell'Arte, development in France, parallel movements in literature and painting; Zeitgeist*. https://web.archive.org/web/20200827015932/http://www.moraywelsh.com/synopsis_and_1.html (Acceso: 11/03/23)