Conservatori Superior de Música
Óscar Esplà d'Alacant

GENERALITAT VALENCIANA ISEACV

La sonata para violoncello y piano en re menor de Debussy: El lenguaje del compositor y su influencia.

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Rosa Garcia i Parera

[redacted]

Director/a del TFG: Francisco Pastor Sempere

Grado Superior de Música

Curso académico

2023 – 2024

Catedràtic Jaume Mas i Porcel, 2 - 03005 ALACANT. Tfn.: 966 47 86 65 – Fax: 966 47 86 66 – www.csmalicante.com

bajo licencia Creative Commons 3.0

RESUMEN

En esta exploración de la *sonata para violoncello y piano* de Debussy se pretende realizar una contextualización histórica y musical de la pieza, además de un análisis técnico y estilístico para conocer en profundidad la composición. Se expone a su vez una reflexión de la influencia del contenido musical de la obra y cómo ha repercutido el lenguaje del autor en otras composiciones y compositores posteriores.

Los objetivos principales son reflejar y explicar el contenido interpretativo, técnico y musical que posee la sonata, al igual que el estudio del lenguaje que emplea el compositor para componer la pieza. También, se especificarán las influencias que tuvo Debussy para emplear ese lenguaje y cómo ha repercutido en otros autores.

La metodología principal empleada es la investigación documental, puesto que se realiza el estudio de libros, artículos e investigaciones para obtener información sobre la partitura y el autor. La metodología cuantitativa también es empleada, ya que se ha reflejado en el trabajo los resultados de una encuesta realizada para conocer el conocimiento social del autor y su influencia.

Palabras clave: Debussy, violoncello, piano, análisis, influencia,

ABSTRACT

In this exploration of Debussy's sonata for cello and piano, the aim is to provide a historical and musical contextualization of the piece, along with a technical and stylistic analysis to gain an in-depth understanding of the composition. Additionally, there is a reflection on the influence of the musical content of the work and how the author's language has impacted other compositions and composers thereafter.

The main objectives are to reflect and explain the interpretative, technical, and musical content of the sonata, as well as to study the language employed by the composer in composing the piece. Furthermore, the influences that Debussy had in using this language and how it has impacted other authors will be specified.

The primary methodology employed is documentary research, as the study involves examining books, articles, and research to gather information about the score and the author. Quantitative methodology is also utilized, as the results of a survey conducted to assess the social knowledge of the author and his influence are included in the work.

Keywords: Debussy, violoncello, piano, análisis, influence

AGRADECIMIENTOS

A mi tutor Francisco Pastor, por su dedicación y paciencia desde el momento en el que me entregó el violoncello un 19 de septiembre de 2010. Gracias por mantener siempre mi emoción por aprender, por demostrar e inspirarme en cada una de las clases.

Durante estos años en el conservatorio he aprendido que las personas maravillosas escasean, pero yo he tenido la grandísima suerte de encontrarme con María Eugenia Palomares, la mujer más polímata que he conocido. Gracias por compartir tu saber y afecto.

Gracias en mayúsculas a mis padres, por inculcarme su trabajo y sacrificio, por enseñarme a pisar fuerte y nunca parar.

A mis <<ramis>> y Alba María Ugeda, las que me han aguantado y apoyado en este largo camino.

A Sebas, no hay palabras que estén a la altura de mi agradecimiento hacia ti.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

C: Compás

CC: Compases

P: Página

PP: Páginas

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN 8
1.1. Objeto de estudio 8
1.2 Génesis y justificación 8
1.3. Estado de la cuestión y fuentes 9
1.4. Objetivos 10
1.5. Metodología y procedimientos 11
1.6. Estructura 12
2. CLAUDE DEBUSSY 14
2.1. Biografía 14
2.2. Estilo 18
2.2.1 Oda impresionista, oda simbolista. 18
2.3. Recursos compositivos 19
2.3.1. Escalas de tonos enteros y pentatónicas. 20
2.3.2. Tonalidad. 21
2.3.3. Tratamiento de acordes. 22
2.3.3.1. Acordes de dominante. 22
2.3.3.2. Acorde Tristán. 23
2.3.3.3. Acordes paralelos. 23
2.3.4. Recursos interpretativos 24
2.3.5. Proporción áurea. 24
2.4. Influencias 26
2.4.1. Romeau y Couperin. 26
2.4.2. César Franck. 28
2.4.3. D'Indy 29
2.4.4. Gamelán 30
2.4.5. Otras influencias 32

2.4.6. Influencia en compositores posteriores 32

3. SONATA PARA VIOLONCELLO Y PIANO 36

3.1. Seis sonatas 36

3.2. Contextualización de la pieza 37

3.3. Análisis de la sonata 39

3.3.1. Análisis formal 39

3.3.2. Análisis melódico-armónico 50

3.3.3. Análisis para la interpretación 68

3.3.3.1 Análisis interpretativo del primer movimiento 70

3.3.3.2 Análisis interpretativo del segundo movimiento 73

3.3.3.3 Análisis interpretativo del tercer movimiento 76

3.3.3.4 Conclusión del análisis interpretativo 79

4. COMPARACIÓN ENTRE LA SONATA PARA CELLO Y LA SONATA PARA VIOLÍN 80

5. TÉCNICAS EXTENDIDAS DEL VIOLONCELLO EN LA SONATA 86

5.1. Términos específicos 86

5.2. Golpes de arco 91

5.3. *Pizzicatos* 94

6. CONCLUSIONES 98

BIBLIOGRAFÍA 102

WEBGRAFÍA 106

APÉNDICE DOCUMENTAL 108

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES 132

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto de estudio

El protagonista de este trabajo es Claude Debussy y su *Sonata para violoncello y piano*. El compositor, procedente de Francia, escribió esta Sonata en 1915, siendo la primera de las seis que pretendía escribir. Esta pieza posee un gran contenido técnico propio del violoncello, musicalidad, expresividad, intensidad y efectos sonoros característicos de la música del siglo XX.

Lo que se pretende con este escrito es realizar una exploración de la Sonata para Violoncello y piano de Debussy, realizándose una contextualización de la pieza, su análisis técnico y estilístico y una reflexión de la influencia de su contenido y cómo ha repercutido el lenguaje del autor en compositores posteriores y sus respectivas obras. También, se estudiará el lenguaje compositivo del autor, con las diferentes técnicas que emplea y estudiando el estilo en el que se basa.

Por esta definición de contenido, se planteará el título *La sonata para Violoncello y piano en Re menor de Debussy: El lenguaje del compositor y su influencia*.

1.2. Génesis y justificación

Considero que el estudio de esta pieza es de importancia en el mundo académico musical, concretamente en el violoncellístico, puesto que, normalmente en las programaciones didácticas de enseñanzas superiores de Violoncello, se interpreta la mayoría de veces un repertorio enfocado en compositores como Haydn, Dvorak, Elgar y Schumann, al igual que su posterior estudio teórico. El lenguaje utilizado en la Sonata para violoncello y piano es totalmente diferente al de los conciertos mencionados anteriormente, aunque con su misma riqueza musical y técnica, con técnicas extendidas del violoncello, armonías complejas y una musicalidad que se enfoca en crear un efecto único al oyente debido a su relación con el Simbolismo.

Además, esta composición se podría considerar más una pieza de cámara que solista, ya que hay un constante diálogo entre el violoncello y el piano, siendo los dos instrumentos de igual importancia. Por lo tanto, es una obra en la que no hay un único protagonista, sosteniéndose ambos instrumentos en igual importancia para crear entre los dos una única interpretación.

1.3. Estado de la cuestión y fuentes

En esta exploración sobre la Sonata para violoncello y piano de Claude Debussy, uno de los fines es conocer su bibliografía, contextualización de la pieza, análisis técnico, musical y estilístico de la pieza, además de una reflexión del contenido que posee la pieza. Por ello, el estado de la cuestión está formado por un conjunto de comentarios bibliográficos sobre Debussy, representando estas fuentes, en su mayoría secundarias, la información a hallar que hemos mencionado anteriormente.

Sobre la biografía del autor, Iñigo Pedrueza nos ofrece información sobre la Edad Contemporánea de Debussy en Francia, por lo que nos hace una contextualización social, política, económica y cultural de la Francia de Debussy.

Roger Nichols, en su libro dedicado a la Vida de Debussy, nos ofrece información detallada sobre la vida musical y privada del compositor, al igual que otros autores como Howat, Begni y Pablo Chica Ocaña con sus correspondientes aportaciones bibliográficas, las cuales serán citadas a lo largo del trabajo.

Siguiendo la línea del estilo compositivo, el libro de *Historia de la música Occidental* de Pallisca y Grout nos informa de la realidad compositiva de Debussy. Más concretamente, Arnold Whittall y Paul McLaney nos muestra parte de los recursos compositivos que emplea el compositor de la Sonata para violoncello y piano. Sobre el estilo artístico, nos centramos en Paul Roberts y Paul McLaney, los cuales nos mostraran la corriente compositiva en la que Debussy se mostraba reflejado.

Ramón Gener, en su documental dedicado a *Pélleas et Melissande* en el programa *This is Opera* y el Lincoln Center con su programa *Inside Chamber Music,* nos muestra también el estilo compositivo de Debussy, al igual que la mentalidad del autor sobre la composición, siendo su forma de expresión y de enseñar a la gente en forma de música el pensamiento que tiene sobre el amor, la sociedad, la política y la salud.

Hay pocos libros que hablen sobre la sonata para Violoncello y piano en sí. Sin embargo, autores como Pablo Chica Ocaña y su tesis doctoral dedicada a Debussy, István Kecskémeti en su libro dedicado a las Seis Sonatas de Debussy y Gérard Begni en *Les trois sonates de Claude Debussy*, nos realizan una contextualización de la pieza, además de información estilística y armónica de la sonata. Sin embargo, para su correcto conocimiento se ha tenido que realizar un análisis de la obra en profundidad.

Debussy fue un compositor en el que se basaron futuros compositores, pero, él también recibió influencias de otros autores. Sobre esto, Palisca y Grout, el documental de Lincoln Center, Roger Smalley, Neil Sorrell, entre otros, nos van a ofrecer referencias bibliográficas en la que se halla las influencias posteriores y anteriores de Debussy.

Las únicas fuentes primarias que se han hallado, son cartas que el propio Debussy escribía a familiares, amigos y otros músicos, en las que habla de sus composiciones, vida y viajes. Algunas de las fuentes primarias en las que se agrupan estas cartas son *Entrevistas con Debussy* de Víctor Segalen y *Cartas de amor de músicos* de Kurt Pahlen.

1.4 Objetivos

Una vez se tiene claro el título y el tema del trabajo, se plantean en la mesa una serie de preguntas para saber qué información se debe buscar, cómo se va a plantear el trabajo según la información obtenida, cuál es la finalidad del escrito, etc. Las preguntas propuestas son:

¿Qué posee de interesante dentro de la interpretación, la técnica y lo musical esta sonata? ¿En qué se basa y qué pretende mostrar el autor con esta pieza? ¿Quién influyó en la forma

de componer del autor? ¿Cómo ha repercutido su forma compositiva en autores posteriores?

A partir de estas hipótesis, se va a especificar la finalidad del trabajo planteando los objetivos a cumplir con la realización del mismo.

1. Reflejar y explicar el contenido interpretativo, técnico y musical que posee la Sonata para violoncello y piano.
2. Estudiar y conocer el lenguaje que emplea Debussy para componer la pieza, siendo justificadas de este modo las técnicas aplicadas en el violoncello y el piano para la interpretación de la pieza.
3. Especificar las influencias que tuvo Debussy para emplear ese lenguaje y cómo ha repercutido en otros autores posteriores.

1.5 Metodología y procedimientos

Respecto a las metodologías que se van a realizar en este trabajo, van a ser de distinto modo para completar el contenido del escrito:

1. Principalmente, va a ser una Investigación Documental, ya que se van a estudiar y analizar libros, artículos y archivos multimedia para obtener información sobre la partitura, el compositor y el estilo de la pieza.
2. Se van a incluir Métodos Cuantitativos en forma de encuesta para conocer las influencias y conocimiento social del compositor, y el lenguaje musical la Sonata para violoncello y piano.

Para cumplir la metodología se van a realizar una serie de tareas para alcanzar los objetivos y realizar correctamente el proceso metodológico, como redactar la contextualización de la pieza, biografía del compositor y las influencias anteriores y posteriores basándonos en diferentes textos, análisis de diferentes interpretaciones de la Sonata para violoncello y piano, etc. Se clasificarán los contenidos técnicos propios del violoncello detectados en el

análisis formal, melódico, armónico e interpretativo de la pieza y se van a exponer las ideas del propio compositor mediante el estudio del lenguaje estilístico que emplea.

También, se va a realizar una encuesta donde se planteen cuestiones sobre el compositor y su pieza, para detectar el conocimiento que tienen músicos y melómanos sobre Debussy, su influencia y la sonata a estudiar. Los resultados de dicha encuesta, irán incluidos dentro del apartado de Conclusiones del trabajo.

1.6 Estructura

El trabajo es estructurado en diferentes apartados para hacer una explicación concreta de cada tema a tratar.

En primer lugar, se va a hacer un estudio de la contextualización del periodo al que perteneció Debussy, realizando también una biografía del autor para conocer sus diferentes etapas compositivas y un examen del estilo compositivo de Debussy, el cual incluye sus recursos creativos.

A continuación, se explicarán las influencias que tuvo Debussy para llegar a crear su propio lenguaje musical, especificándose los autores más relacionados con el autor y las características musicales que influyeron al autor francés. Luego, se expondrán las influencias posteriores, los compositores que después de su muerte continuaron utilizando su lenguaje o se basaron en este para la realización de sus propias composiciones.

Después de este apartado, encontraremos la contextualización y el análisis (formal, melódico, armónico e interpretativo) de la *Sonata para violoncello y piano*, donde desarrollaré los diferentes recursos compositivos que se emplean y por lo tanto un estudio profundo de la pieza en todos los aspectos musicales.

Una vez estudiada la pieza, aparecerá una comparación de la *Sonata para violoncello y piano* y de la *Sonata para violín* de Debussy, ya que ambas tienen una gran similitud en aspectos que se van a explicar en el contenido del trabajo, formando las dos partes del grupo de las Seis Sonatas que pretendía componer Debussy.

Luego, se va a realizar un estudio de las técnicas extendidas del violoncello que aparecen a lo largo de la *Sonata para violoncello y piano*, explicando su correcta ejecución y el efecto a producir a la hora de realizarlo.

Finalmente, el último apartado estará formado por las Conclusiones, responderé las diferentes preguntas expuestas en forma de hipótesis en el apartado anterior, al igual que se mostrarán los resultados de la encuesta a realizar.

2. CLAUDE DEBUSSY

2.1. Biografía

La biografía de Debussy la he dividido en cuatro etapas: su infancia, sus años de vida en Roma, el estreno de su única ópera *Pelléas et Melisande* y sus últimos años de vida. Pero antes, vamos a realizar una contextualización histórico-musical del período en el que vivió el autor.

Contextualizando, la Francia de Debussy aún sufría las secuelas del autogolpe de Estado de Luis Napoleón Bonaparte, proclamado emperador Napoleón III a finales de 1852. En este período de dictadura aparentemente hay una estabilidad y una mejora económica, aunque finalmente el país sufrirá un rescate por parte de otros países para mejorar su situación financiera. Históricamente Debussy también coincide con la Tercera República francesa entre 1870 y 1940, período en el que se crea una Francia más moderna e igualitaria, en la que tiene lugar una mejora económica y educativa, impulsando a la vez la creación de la red de ferrocarril, museos y el restablecimiento del patrimonio histórico. (Pedrueza, 2015)

Musicalmente hablando, hacia 1850 los compositores que destacaron fueron Berlioz, Saint-Saëns y Gounod, por lo que la época que vio nacer a Debussy poseía un panorama musical que se encontraba en un momento decadente.

El padre de Debussy, Manuel-Achille, procedía de una familia de campesinos de la Borgoña, coloquialmente llamada familia <<Bussy>>, que se había instalado en París en 1768. Manuel-Achille vivió su infancia rodeada de revoluciones, por lo que tuvo una educación un tanto precaria, teniendo que sobrevivir ejerciendo como vendedor de porcelana y empleado en una imprenta. En 1861 se casa con la borgoñesa Victorine Manoury, madre de Debussy, trasladándose ambos a Saint-Germain-en-Laye, donde nacería el 22 de agosto de 1862 Achille-Claude Debussy. Este recibió el cuidado de sus padres, a pesar de que Victorine era muy independiente y sus hijos le resultaban ser una carga, llegando a acoger su cuñada a dos de ellos.

Debussy inicia sus estudios musicales en 1870 acudiendo a clases de piano bajo la tutela de Jean Cerutti, a propuesta de su tía Clémentine. Sin embargo, el pequeño Claude no fue a la escuela y no tuvo una enseñanza como tal hasta que ingresó con diez años en el Conservatorio de París, a pesar de que su padre quería que fuese marino. Inició sus estudios en el conservatorio en 1872 con Antoine François Marmontel, un profesor que fue un tanto exigente con su alumno. Hay una descripción de Debussy recién llegado al Conservatorio de París por parte de su compañero Gabriel Pierné, el cual lo describe de la siguiente manera:

> Debí de conocer a Debussy hacia 1873, en las clases de solfeo de Lavignac, en el Conservatorio. Era un niño gordito de unos diez años, bajo, rechoncho, con su chaqueta negra animada con un ancho y moteado lazo y sus pantalones cortos de terciopelo--- Su torpeza e inseguridad, por no hablar de su carácter tímido y casi insociable, estaban fuera de lo común.
>
> Durante las lecciones de Marmontel solía sorprendernos con una extravagante manera de tocar. Ya fuera por su torpeza natural o por su timidez, lo cierto es que se echaba encima del piano extremando todos sus efectos. Parecía estar furioso con el instrumento, volcándose impetuosamente arriba y abajo del teclado con gestos impulsivos y respirando ruidosamente durante los pasajes más comprometidos.

En 1874 obtuvo varias medallas por sus calificaciones e interpretaciones en solfeo y piano, llevando a cabo incluso actuaciones fuera del propio Conservatorio y llegando incluso a trabajar en 1873 como pianista para una dama llamada Nadezhda von Mech, benefactora de Tchaikovsky, quien llegó a escuchar sus propias suites orquestales interpretadas por Debussy.

En 1880 se matriculó en Composición con Ernest Guiraud, el cual aseguraba que su alumno tenía ideas musicales un tanto burlescas. Ese mismo año, empieza a trabajar para mejorar su situación económica como pianista acompañante en las clases de canto lírico de Madame Moreau-Sainti, y allí encontramos las primeras canciones que compone, las cuales están dedicadas a Maria-Blache Vasnier, alumna de Madame Moreau-Sainti, y futura amante de Debussy, a la que dedicaría un total de 23 canciones.

La Segunda etapa de la Vida de Claude se inicia en 1884 al presentarse al concurso *Prix de Rome*, donde triunfó con *L'enfant prodigue*, pieza para tenor, soprano, barítono y orquesta compuesta sobre un texto de Edouard Guinand. En 1885 se traslada a Roma, donde permanecerá dos años en Villa Medici disfrutando de una beca para mejorar sus dotes compositivas.

Figura 1: Debussy en Roma en 1885.

La tercera etapa tiene lugar al volver a París en 1887. Su situación económica no había mejorado y la relación familiar no era la misma tras su estancia en Roma. En 1889 se casa con su primera esposa Rosalie Texier, llamada también Lily, divorciándose de ella cinco años más tarde. En 1905 se casa con su segunda esposa, Emma Bardac, teniendo ese mismo año a su única hija, Claude Emma.(Nichols, 2001)

La tercera etapa de Debussy se caracteriza por la creación de su única ópera, *Pelléas et Mélisande*, cuya primera versión finalizó en 1895, intentando ponerla en escena en distintos teatros de Bélgica y Francia, sin éxito. Finalmente, en 1902 se lleva la primera representación, causando su estreno una fuerte impresión en el mundo de la música de la época, y recibiendo una fría acogida por parte de la Crítica. En esta ópera Debussy prioriza el texto al virtuosismo lírico, creando una atmósfera íntima llena de colores a través de la música que acompaña las voces. Podemos ubicar *Peelléas et Mélisande* dentro del estilo del Simbolismo francés, corriente puramente francesa de la cual hablaremos más adelante, que refleja el patriotismo que sentía Debussy.(Howat, 2014)

No hay que olvidar que en el siglo XIX surge el Nacionalismo. El Diccionario Oxford de la Música lo define de la siguiente manera:

> Patriotismo, que puede ser expresado en música por compositores o por quienes controlan las ejecuciones. A menudo implica el uso consciente de elementos que pueden ser reconocidos como pertenecientes a la propia nación del que escucha (o de una nación en vías de formación), con el objeto de generar sentimientos patrióticos. (p. 1035)

Debussy ya poseía características propias del Nacionalismo al emplear técnicas compositivas de Rameau y Couperin, que estudiaremos profundamente más adelante, pero en sus últimos años de vida, con el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914, se acentuó su actitud política deliberadamente nacionalista. (Begni, 2017)

La última etapa de vida de Debussy coindice con el estallido de la Gran Guerra, la cual afectó anímicamente a la población a nivel mundial, incluido a Debussy. A su vez, el compositor vive la ruptura con su segunda esposa al no cumplir sus deberes como esposo, puesto que, debido a sus deudas, no podía darle el tipo de vida que ella esperaba. Luego, es diagnosticado en 1915 de un cáncer de colon, siendo medicado hasta sus últimos días para poder paliar el dolor, por lo que el compositor se encontraba en un momento de abatimiento total en todos los aspectos.

Sin embargo, a pesar del desgaste de salud de Debussy, sus últimos años de vida fueron el momento en el que el compositor francés se encontraba más creativo, componiendo *Jeux, Images,* los dos libros de *Péludes*, sus tres sonatas y otras composiciones. Justo, cuando menos fuerzas tenía, llegó el momento de su éxito, gracias al cual se estaba convirtiendo en una influencia para otros compositores por toda Europa.(Chica Ocaña, 2017)

Achille-Claude Debussy falleció el 25 de marzo de 1918, siendo enterrado en el cementerio de Père-Lachaise, en París junto a su hija, que falleció en 1919 de difteria, y junto a Emma Bardac, su segunda esposa. (Begni, 2017)

2.2 Estilo

2.2.1 Oda impresionista, oda simbolista

La vida musical de Debussy estaba enfocada en el impresionismo, que fue una de las corrientes artísticas que más le influenció. Aparece por primera vez la expresión <<Impresionismo>> sobre 1880 en Francia, en la escuela de pintura, siendo Monet el principal representante de este movimiento. La corriente impresionista musical, procura que la interpretación de la obra cause impresiones, que se produzca una atmósfera en la que hay sentimientos y emociones utilizando distintas armonías y timbres, no pretende narrar una historia o impresionar. (Palisca & Grout, 2001).

Debussy era contemporáneo de Gauguin y Van Gogh, postimpresionistas del momento. A día de hoy, historiadores y musicólogos relacionan de forma directa el Impresionismo con el Simbolismo, ya que el Impresionismo en sí es una rama más amplia y generalizada del movimiento del Realismo, por lo que en cierto modo podrían considerarse Realismo e Impresionismo como sinónimos. Los fundamentos del Simbolismo, que nació en 1885 y coexistió con el Realismo y el Impresionismo, proceden de la literatura, de autores como Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé.[1]

En los años ochenta este movimiento tuvo diferentes efectos en el arte y en la cultura en general, ya que el propósito que defiende el Simbolismo es estudiar aquello que hay detrás de lo aparente, de lo que captamos visual y superficialmente, centrándose en lo inexpresable y por lo tanto inefable. Para esta corriente los sueños eran la única realidad a tener en cuenta y la música el medio idóneo para expresar lo imaginario.

A diferencia de los simbolistas, los impresionistas eran realistas, buscaban lo visible, lo objetivo, lo superficial tal y como lo perciben nuestros sentidos, y consideraban que la mejor manera de expresarlo era a través de colores vistosos y técnicas de pintura excéntricas.

[1] Baudelaire destaca por su obra *Las flores del mal* y Rimbaud por *Una temporada en el infierno.*

Una de las ideas principales de Debussy a la hora de crear su música, era que la obra del arte está formada por la imaginación del propio intérprete y por los factores externos como la naturaleza. Esto, es el fondo del Simbolismo, la propiedad básica que lo define, por lo que consideramos al compositor francés como simbolista, a pesar de que él mismo no quería definirse como tal, ni tampoco como impresionista, ya que únicamente quería expresar su música de la manera en la que él se sentía más identificado.(Roberts & McLaney, 2001).

El Debussy simbolista evita armonías rígidas y tradicionales, la forma musical y el tiempo fijo, ya que quiere que su música sea libre y fluya. Lo que pretende es mostrarnos una idea musical, que esta nos cause una impresión interior, un sentimiento, y sea cual sea Debussy siempre habrá cumplido su objetivo, porque él quería que su música se convirtiera en sensaciones y emociones, eso era para él lo bello de la música. El Simbolismo invita a que se produzcan impresiones internas, y cada persona percibe una sensación diferente, y esto es lo que ocurre en la música de Debussy. Además, el contenido musical está en constante desarrollo y movimiento, no pretende contar una historia.(Gener, 2015).

2.3 Recursos compositivos

Guiraud, profesor de composición de Debussy, asegura que el estilo musical de su pupilo era hermoso, pero no lo suficientemente académico. El propio Debussy contestaba a eso <<no hay ley, la única ley es el placer>> aunque también aseguraba que para su profesor era fácil romper las reglas, ya que él ya las conocía todas primero. Debussy quería romper clichés, aseguraba que los compositores se habían quedado estáticos en los acordes de Sexta y Séptima disminuida, mientras que él buscaba escalas y modos nuevos, para alejarse de la escala tradicional y la armonía pura del conservatorio.(Chamber Music Society of Lincon Center, 2019)

A continuación, veremos los diferentes recursos compositivos que emplea Debussy para entender su lenguaje musical, su estilo y forma compositiva. De este modo, entenderemos porqué Debussy rompe los esquemas de la armonía tradicional y los cánones de la belleza musical, llevando cambios a su vez muy importantes en el desarrollo de esta, y

convirtiéndose por ello en uno de los compositores más importantes de la historia musical.(Palisca & Grout, 2001).

2.3.1 Escala de tonos enteros y pentatónica

La mayoría de compositores anteriores a Debussy, utilizan las escalas mayores y menores, que son las más utilizadas por tradición. Sin embargo, el compositor francés consigue que vuelvan a aparecer escalas olvidadas como la de tonos enteros y la pentatónica, creando atmósferas totalmente nuevas al estar fuera de lo tradicional.(Gener, 2015), Como dice Lathan:

> La escala de tonos enteros o hexáfona divide la octava en seis intervalos iguales a distancia de un tono entero. La falta de semitonos, en particular de la nota "sensible" que resuelve a la tónica, como también de quintas justas o perfectas, dos elementos básicos de la música tonal, crea una sensación de indefinición tonal. Debussy explotó la escala de tonos enteros en obras como Pelléas et Mélisande, La Mer y varios de sus preludios para piano, como un medio de rebelión en contra del sistema tonal tradicional del siglo XIX. (Latham, 2008) (p. 530)

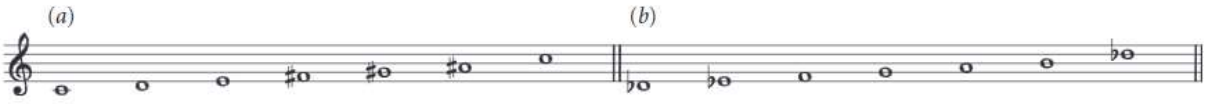


Figura 2: Ejemplo de escala de Tonos Enteros.

Debussy acudió a la Exposición Universal de París de 1889, donde pudo examinar y descubrir el gamelán javanés, del cual hablaremos más adelante y emuló las sonoridades de este tipo de agrupación, como la escala de tonos enteros (Camilo, 2010). Se puede llegar a creer que, con el uso de esta escala, Debussy quiere destruir la tonalidad, pero como en el sistema temperado únicamente hay dos variedades de escala de tonos enteros, si utilizamos estas dos variantes de forma ingeniosa, se construye un cromatismo con un carácter dramático. De este modo, Debussy no pretende destruir la tonalidad con este recurso compositivo, sino potenciarla. (Whittall & McLaney, 1999).

La escala pentatónica también es uno de los recursos compositivos más utilizados por el músico francés. Para formar una escala pentatónica, se suprimen de la escala mayor las notas que forman el semitono, siendo una de ellas la sensible, la cual resolvería a la tónica, pero suprimiendo estos semitonos se facilita la creación de melodías. Si cambiamos el centro tonal de la escala pentatónica, y por lo tanto la primera nota de la escala, siguiendo

el orden de suprimir los semitonos, obtenemos las 12 posibles escalas pentatónicas.(Fedele, 2019).

> Estas escalas dividen la octava en cinco intervalos distintos y adoptan varias formas. (…) La escala pentatónica puede comenzar a partir de cualquier nota, siendo la escala básica de la música de muchas culturas no occidentales, notablemente de China, Japón y partes de África y América Latina. (Latham, 2008).

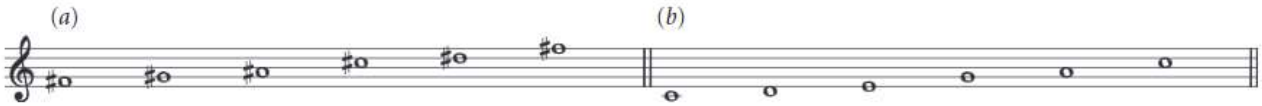


Figura 3: Ejemplo de escala Pentatónica.

Debussy quiso dar una pincelada oriental a su música utilizando este tipo de escalas. Esto es debido a que en el s. XIX, aparece el término <<Japonismo>> en Occidente, que formula la difusión de la cultura japonesa en las artes occidentales. Esta afición se extiende hasta el s. XX y se ve reflejada en la música de Debussy con el uso de las escalas pentatónicas. Al carecer esta de semitonos, se produce un color sensible y etéreo, siendo el medio ideal para reflejar el simbolismo subyacente en las piezas del compositor mediante los sonidos.(Camilo, 2010)

2.3.2 Tonalidad

En los Nocturnos compuestos en 1899, se puede empezar a identificar que Debussy emplea un lenguaje tonal distinto. Sus composiciones poseen una tonalidad central, y por lo tanto un centro tonal definido, pero utiliza los acordes de un modo que se pueden considerar estructuras tonales independientes, teniendo cada uno de estos acordes un color y significado tonal individual. (Palisca & Grout, 2001).

La tradición musical alemana defiende que las piezas musicales deben tener una estructura tonal y formal fija, sin embargo, Debussy no sigue esta práctica característica de Alemania ya que no buscaba crear moldes. Quería que la tonalidad fuera flexible, pero a su vez estable a lo largo de las piezas, creando sensaciones sonoras fascinantes. Como dice Arnold Whittall y Paul McLaney:

"Debussy logró un refinamiento de la esencia del pensamiento musical wagneriano mayor que sus contemporáneos alemanes" (Whittall & McLaney, 1999).

2.3.3 Tratamiento de acordes

Como hemos dicho en el apartado anterior, los acordes que empleaba Debussy, la manera de utilizarlos y de jugar con ellos, provocaba que cada uno de estos acordes pudiera considerarse como una micro tonalidad independiente, creando colores y sensaciones sonoras únicas. A continuación, explicaré los acordes que Debussy emplea en su estilo compositivo, sobre todo los que aparecen en su Sonata para Violoncello para así conocer su tratamiento:

2.3.3.1 Acordes de Dominante

Uno de los recursos que emplea Debussy son los acordes de Dominante y de Dominante Secundaria, llamada también Dominante de la Dominante. Estos acordes ya era empleados por Haydn y Bach, pero el compositor francés los empleó de una manera muy especial. (Chamber Music Society of Lincon Center, 2019). Otro recurso que emplea es el uso del acorde de novena de Dominante, que en la época se consideraba hasta molesto, ya que este acorde es una ampliación del acorde de Séptima de Dominante. Sin embargo, da un color especial a la melodía. Porque, tal como dice Adrián Camilo, "Este acorde no se resuelve, juega un papel de color dentro de la paleta armónica y es quizás uno de los más típicos en el lenguaje del impresionismo. La séptima siempre es menor y la novena mayor." (Camilo, 2010).

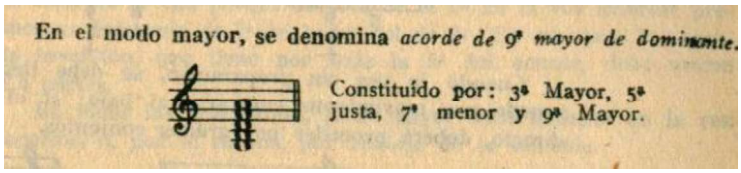


Figura 4: Acorde de Novena de Dominante.

2.3.3.2 Acorde Tristán

Wagner compuso la ópera Tristán e Isolda en 1865, el preludio del primer acto se presenta con un acorde innovador, el Acorde Tristán, que Debussy empleará en diferentes composiciones. Este acorde está formado por cuartas aumentadas superpuestas, es decir, es un acorde de Séptima de Dominante con la quinta disminuida y la séptima menor, siendo por lo tanto un acorde de Séptima de Sensible, aunque su identificación tonal es incierta.(Vela, 2006).

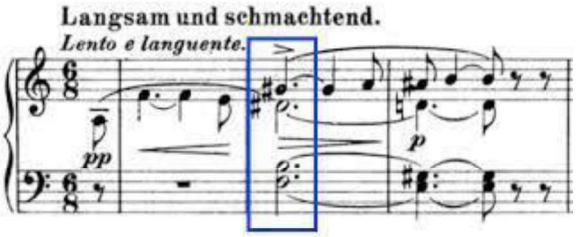


Figura 5: Acorde Tristán.

2.3.3.3 Acordes paralelos

Debussy realiza paralelismo de acordes, sobre todo de Novenas de Dominante. Esto es algo impactante, ya que una vez más Debussy demuestra que pretende romper estereotipos, puesto que, en las normas de la Armonía establecidas por los Conservatorios, se prohíbe el paralelismo de acordes. (Camilo, 2010). A continuación, mostramos esta norma redactada en el Manual de Armonía de Jurafsky (Ver fotografía):

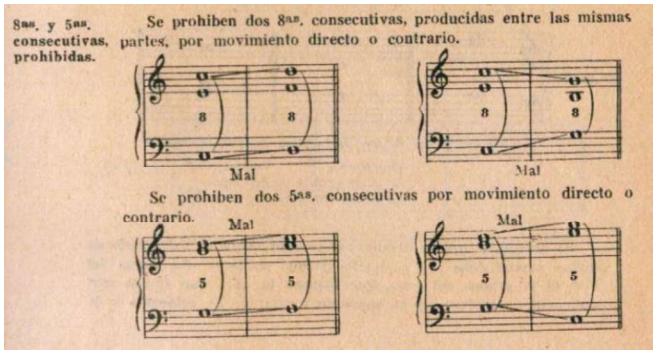


Figura 6: Norma de Octavas y Quintas consecutivas.

2.3.4 Recursos interpretativos

Según Debussy, la intención musical y la creación de la obra de arte dependen de forma directa del intérprete. Debido a ello, el compositor deja a cargo del instrumentista la impresión musical que se quiere dar, dando simplemente Debussy diferentes indicaciones para la ejecución. Por esa razón, las partituras del compositor están llenas de sugerencias, no son normas, como queda patente en el hecho de que use adjetivos y no verbos en imperativo. Además, cada uno de estos adjetivos puede ser plasmado de forma diferente por cada intérprete, sonando la pieza por la tanto de forma distinta según cada instrumentista, ya que cada uno tiene un estado de ánimo particular. Y es que, como hemos dicho, la música de Debussy debe ser libre y no debe tener límites, por eso el intérprete tiene que sentirse también libre a la hora de tocar la pieza. (Gener, 2015)

Figura 7: Compases entre el 8 y 11 de la Sonata para violoncello, donde se pueden observar las distintas indicaciones para la ejecución de la pieza.

2.3.5 Proporción áurea

Debussy defiende que la música, se haga como se haga, siempre debe ser bella, y la suya la definía como de una belleza etérea, volátil, algo más abstracta.(Chamber Music Society of Lincon Center, 2019). El interés por lo bello viene de la Antigüedad, el matemático Herodoto, ya descubrió que las pirámides de Egipto estaban en perfecta proporción y armonía, y que son un gran ejemplo de belleza, puesto que siguen la proporción Áurea.

La proporción áurea es un número algebraico irracional que no fue descubierto como una expresión aritmética, sino como relación o proporción entre dos segmentos, es decir, una construcción geométrica, correspondiendo al número 1,618 y siendo designada con la letra *Fi*. El matemático italiano Fibonacci fue el primer teórico occidental que estudió con profundidad este asunto, ideando una serie numérica de la cual salió el número 1,618, y en la que, partiendo del 0 y el 1, el número siguiente se obtiene de sumar los dos anteriores,

pero el cociente de los dos números consecutivos de esta serie es 1,618, por lo que se atribuye a esta proporción la perfección de la belleza. (Gutiérrez, 2006).

Si transformamos la serie de Fibonacci en cuadrados proporcionales al número de la serie, y unimos los vértices de estos cuadrados, aparece la espiral de Fibonacci, que podemos encontrar en la Naturaleza. Por eso definimos la Naturaleza como bella.(Gener, 2015).

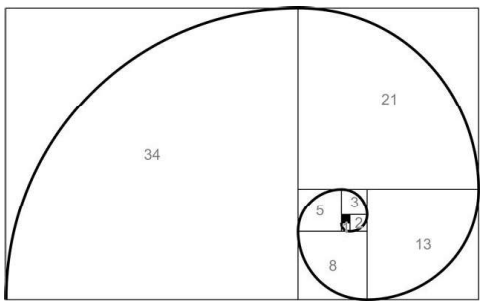


Figura 8: Espiral de Fibonacci.

Pero, ¿Qué tiene que ver esta serie con Debussy? Ya en el Barroco, con Bach, por ejemplo, descubrimos que la música está directamente relacionada con la serie de Fibonacci: el compositor alemán dividía los compases totales de sus piezas entre 1,618, siendo el resultado el punto culminante de cada una de ellas.

En el repertorio de Debussy, el grupo de compases está relacionado con la serie de Fibonacci, o bien las modulaciones coinciden con la división de los compases entre la sección áurea para realizar el cambio tonal. Además, en la mayoría de sus piezas, el clímax se encuentra en el punto de la pieza que coincide con la sección áurea, imitando la aplicación que hizo Bach. Como dice Howat:

> Si tenemos ahora en cuenta todos los puntos de retomo tonal de la pieza, observamos que emerge un claro diálogo estructural: las divisiones simétricas marcan sistemáticamente puntos de estabilidad o reposo, mientras los puntos de sección áurea señalan momentos de tensión. (Howat, 2001) (p.120)

2.4 Influencias

2.4.1 Rameau y Couperin

En la época en la que Debussy escribió la *Sonata para violoncello*, el autor estaba en un momento en el que menciona a Rameau como fuente de una gran inspiración. Bruce Adolphe, en su documental dedicado a la Sonata para Violoncello de Debussy, explica que esta inspiración se debe a que Debussy era uno de los compositores con más visión de futuro de la historia, de los más innovadores, con un pensamiento inusual para su época. Pero a pesar de ser tan progresista, miró mucho hacia la herencia del pasado, incluso más que sus homólogos contemporáneos y sus predecesores inmediatos. En esa época su música se inspiraba en Rameau y Coperin. (Chamber Music Society of Lincon Center, 2019).

Jean Philippe Rameau es el músico francés más importante del siglo XVIII y las únicas enseñanzas musicales que recibió fueron por parte de su padre, que ejercía como organista en Dijon. Llamó la atención principalmente como teórico y por lo innovador que era musicalmente. Se le conocía como un sabio y filósofo, ya que poseía un gran conocimiento sobre intervalos, escalas y acordes, y sobre el uso de ellos en su conjunto para producir placer en el oyente. (Palisca & Grout, 2001).

Rameau escribió en 1722:

> Estamos ante una cultura musical en la que nos regimos por las normas escritas, ya que lo correcto se atribuye a seguir esas normas y las excepciones que estas pueden sufrir, y esta pieza es el resultado del efecto que produce la música compuesta aparentemente en contradicción a estas reglas.

Este fragmento está extraído de su *Traité de l'harmonie*, publicado en 1772, en el cual, plasmaba las reglas de la armonía tal como él las entendía y criticaba todas aquellas que se habían dictado anteriormente. En este tratado reunió una forma de entender los fundamentos de la música que todavía usamos hoy en día en Occidente.

François Couperin destaca en el siglo XVII por ser un gran organista y compositor con vistas hacia un género italiano. Al mezclar el estilo francés y el italiano, el resultado fue la creación de una música sacra mundana y sensual, algo incomparable hasta entonces. Su

selecta y elegante forma de escribir nos muestra un ideal del Barroco Francés, llamado también Estilo Galante.

Couperin titula las piezas con un propósito programático, con nombres pintorescos que expresan un retrato musical., de maneras elegantes, raramente apasionada y sin embargo con intensidad, la música para teclado de Couperin verdaderamente merece la descripción de <<rococó>> (Latham, 2008).

Marianne Wheeldon expone en su artículo *Debussy and la Sonate cyclique* que, Debussy, Rameau y Couperin consiguieron vincular la tradición musical puramente francesa, a la cual se le atribuye claridad, sutileza, ingenio y matiz. Aspectos totalmente contrarios a la estética musical del momento, ya que se buscaba la grandeza musical. Y Debussy define el estilo francés como ‘’el antídoto necesario a la grandeza’’. (Wheeldon, 2005)

Debussy pretende conectar sus obras de cámara con la herencia musical francesa, queriendo cargar su música con la histórica música gala. Esta influencia se ve en las ornamentaciones que emplea, en las imitaciones del viejo estilo francés, además de en los títulos de los movimientos individuales (*Prologue, Sérénade*), los cuales recuerdan a los títulos de los movimientos del siglo XVIII.

Pero la influencia de Debussy con Rameau y Couperin va más allá. Entre 1905 y 1908, Debussy editó la ópera de Rameau *Les fêtes de Polymnie* para las *Oeuvres complètes* y con su estudio adquirió un agudo conocimiento de la música de Rameau. Debido a ello, se encuentran similitudes rítmicas en la Obertura de la ópera y la sonata para violonchelo de Debussy, concretamente una figura de tresillo recurrente. Además, ambas piezas son tituladas como *Prologue*, ambas características son mostradas en las siguientes Figuras.

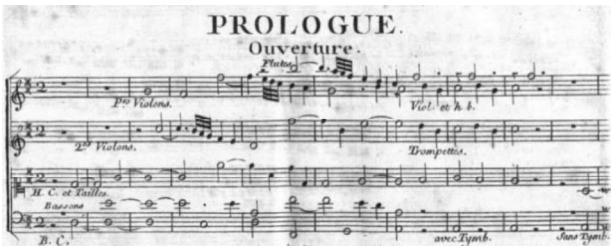


Figura 9: Partitura del inicio de la ópera Les fêtes de Polymnie de Rameau.

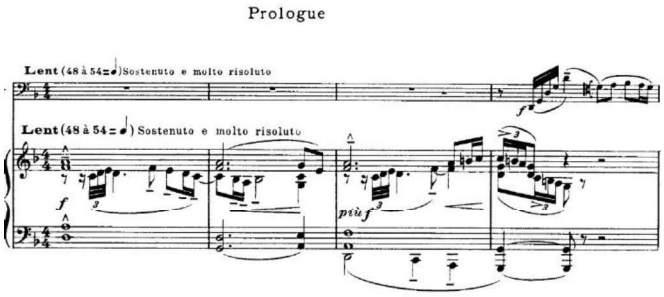


Figura 10: Partitura del inicio de la Sonata para Violoncello de Debussy.

2.4.2 César Franck

A pesar de que Debussy hizo hincapié en la música francesa del siglo XVIII, en la construcción de su música camerística, concretamente en sus sonatas, recurrió a precursores franceses más coetáneos a él, como César Franck y sus composiciones cíclicas.[2]

El repertorio de música de cámara de Debussy se caracteriza también en el uso de construcciones cíclicas. Es decir, los movimientos y secciones de las sonatas están formados y conectados por la repetición de material temático. (Latham, 2008)

Las obras de Debussy poseen un material que es similar al que emplea César Franck. Se cree que su influencia se debe a que Debussy asistió como oyente al Conservatorio de París durante seis meses, admirando las obras de Franck aunque no tanto su estilo de enseñanza En un artículo de la Universidad de Illinois en Urbana-Champign llamado *Debussy on Music*, Debussy sigue hablando favorablemente de Franck, elogiando al compositor por su <<genio sabio y tranquilo y su verdadera devoción por la música>>. Su admiración por César Franck también se reafirma en 1890, al acudir al estreno exitoso del *Cuarteto en Re Mayor*, respondiendo Debussy tres años más tarde con un cuarteto propio.

[2] La *Fundación Juan March*, en su artículo dedicado a César Franck, expone en las páginas 15 y 16 una breve biografía del compositor:
"Nació el 10 de diciembre de 1822 en Lieja, fue un niño superdotado y con unas manos excepcionalmente mágicas. Fue obligado a estudiar música sin descanso desde su más tierna infancia, por fortuna no aborreció la música. (…)En 1849 consigue el puesto de organista en la basílica de Sainte Clotilde, en la que dispondrá de uno de los mejores órganos construídos (…) El contacto con estos magníficos instrumentos inspira al organista y despierta en él un nuevo afán creativo." (Fundación Juan March, 1990).

Ambos compositores emplean en sus cuartetos el diseño cíclico basado en cuatro movimientos y tempos similares, con un final presentado por una introducción, empleando un desarrollo temático con todas las posibles variaciones y con un último movimiento que recuerda a los movimientos anteriores por la aparición de sus respectivos temas.

Sin embargo, la Sonata para violoncello de Debussy, se diferencia del resto del repertorio cíclico del compositor, ya que el tema cíclico está altamente integrado en el conjunto de la obra, siendo un resultado sonoro que se acerca más al Diseño Cíclico propuesto por d'Indy, discípulo de César Franck. (Wheeldon, 2005).

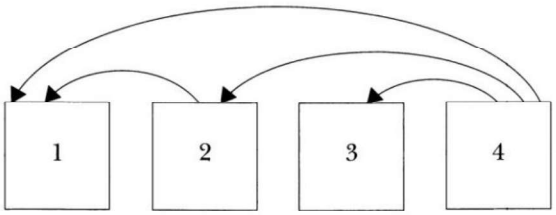


Figura 11: Esquema del diseño cíclico de los cuatro movimientos de los Cuartetos de Debussy y César Franck.

2.4.3 D'Indy

D'Indy pretendía difundir el legado de su maestro César Franck, una vez fallecido en 1890, creando un tratado de cuatro volúmenes basados en sus conocimientos y discursos.[3]

El tratado fue impreso en 1903, y en el volumen 2, parte 1, hay un capítulo titulado *La Sonata cyclique*, donde se estudia el diseño cíclico técnica e históricamente, afirmando que se creó para favorecer compositivamente a los músicos franceses contemporáneos. D'Indy expone las características de un tema cíclico, la variación que debe experimentar este dentro

[3] Andrew Thomson. Vincent d'lndy and His World. Oxford and New York: Clarendon Press, 1996. pp 125-128: Vincent d'Indy nació en Parín en 1851, estudió la carrera de Abogacía por obligación familiar, aunque desde la infancia recibía lecciones de piano. Al finalizar su formación de Derecho focalizó sus estudios en la música, siendo discípulo de César Franck. En 1885 ya era conocido como el más importante compositor de la escuela francesa, hasta la aparición de Debussy.(Thomson, 1996).

de los movimientos y cómo va relacionado el diseño cíclico con la tonalidad. Por lo que, muestra las cualidades necesarias para que un tema se defina como cíclico.

El pupilo de Franck toma como referencia las últimas obras cíclicas de Beethoven para dividir su generación de compositores en dos corrientes. La primera corriente se describe como negativa ya que son compositores que no permiten el desarrollo de la forma sonata. La segunda, es seria y auténtica, ya que integra la forma sonata en la unidad cíclica (Wheeldon, 2005).

El cuarteto de cuerda de Debussy posee una gran influencia de Franck. Pero, sus sonatas están cuidadosamente compuestas con procesos cíclicos, siguiendo las normas escritas en el tratado de d'Indy. Esto es debido a que no quería que se le identificara como un compositor que no poseía la herencia musical de Beethoven, negándose a pertenecer a la corriente negativa descrita por d'Indy. (Latham, 2008)

2.4.4 Gamelán

El gamelán es un conjunto instrumental originario de Bali y Java Central, siendo una orquesta formada principalmente por instrumentos de percusión, pero donde también participan instrumentos de viento, cuerda, cantantes y hasta bailarines o títeres. En el gamelán de Java central los instrumentos metalófonos interpretan una melodía principal, mientras los gongs, xilófonos, flautas y un violín realizan ornamentaciones y motivos rítmicos. La orquesta está dirigida por el *kendang* (percusionista encargado del tambor), quien establece el tempo y el carácter de la música. El sistema de afinación que emplea está basado en una escala pentatónica, formada por un intervalo de cinco sonidos elegidos entre siete intervalos diferentes. "Hay pueblos nativos para los que la música es tan natural como respirar. Su conservatorio es el ritmo eterno del mar y los mil sonidos de la naturaleza que entienden sin consultar un tratado arbitrario". (Sorrell, 1990)

En el año 1889 se realiza la Exposición Universal en París, con motivo del centenario de la Revolución Francesa, y en ella se levanta la Torre Eiffel. En este acontecimiento se llevaron

a cabo diferentes actuaciones, siendo una de ellas dedicada al gamelán javanés, y a ella asistió Claude Debussy como oyente. Sin embargo, el compositor francés ya sabía de la existencia de esta agrupación antes de la Exposición Universal, puesto que en 1887 el ministro del Interior de las Indias Orientales Holandesas donó al Conservatorio de París los instrumentos que formaban la agrupación del gamelán, por lo que Debussy pudo estudiar detenidamente y de cerca su música de gamelán, siendo el primer gran compositor en demostrar su interés.

En la música orquestal del s. XX, hubo una innovación con la percusión, se pretendía buscar encanto melódico, timbres y colores distintos con esta sección de la orquesta, tal como sucedía en la música de gamelán, al estar protagonizada por los instrumentos de percusión. Como Debussy apreciaba la música perteneciente de Java, aplicó diferentes imitaciones de esta agrupación en sus propias composiciones.

El segundo movimiento del *Cuarteto de Cuerda*, tiene una escritura inspirada en el gamelán. *La Mer*, posee características posiblemente asociadas a esa misma música, como la imitación de sonidos de la naturaleza, la polifonía y los *ostinato.* Al igual que en *Estampes*, al pretender representar el gamelán con notación del pentagrama occidental. (Sorrell, 1990)

La sección central de *Nauges* tiene una fuente más exótica asociada también a la agrupación instrumental de Java. La flauta y al arpa interpretan una sencilla melodía pentatónica, mientras los demás instrumentos proporcionan un fondo estático(Palisca & Grout, 2001)

Figura 12: Agrupación de gamelán con distribución similar a la que acudió a la Exposición Universal de París en 1889.

2.4.5 Otras influencias

La admiración de Debussy por Wagner queda clara al asignarle a la orquesta un papel grandioso y esencial, además de hacerle interpretar también papeles que reflejen estados emocionales y psicológicos, junto con el uso recurrente del acorde Tristán en sus composiciones. Con independencias del mundo compositivo, Debussy era admirador del *Parsifal* de Wagner. Sin embargo, sentía una relación de amor-odio con el músico alemán, ya que no era partidario de su filosofía musical. (Latham, 2008)

En lo que se refiere a la música rusa, Mussorgsky reveló a Debussy diversas orientaciones, como la impresión que causa el movimiento, pero no da tanta importancia a la dirección armónica, ya que no se utilizan los acordes para que la frase cree tensión y/o alivio, se pretende que cada acorde sea una unidad sonora, y que la estructura de una frase esté señalada por la forma de la melodía y del timbre, no de la armonía.

Obras de Ravel como la *Rapsodia española* y sus *Habaneras* fueron de gran influencia en la música para piano de Debussy, ya que en estas composiciones se refleja el color español que tanto le inspiraba. Además, Ravel realiza en sus piezas una mezcla de sonidos con el pedal de sordina, creando unos colores y efectos que dan un carácter de fantasía, que posteriormente Debussy puso en práctica en sus propias piezas.(Palisca & Grout, 2001)

2.4.6 Influencia en compositores posteriores

Un gran número de compositores del s. XX fueron influenciados por las composiciones y el pensamiento musical de Debussy, como Falla, Bartok, Hindemith, Orff, entre otros, ya que estos desarrollaron su propio lenguaje gracias al legado que dejó Debussy. (Palisca & Grout, 2001)

George Gershwin emplea técnicas compositivas típicas de Debussy, como el uso de acordes paralelos, viéndose ello reflejado en composiciones como el poema sinfónico *Un americano en París*. Esto es debido a que el compositor de Brooklyn viajó a París, descubriendo y enamorándose simultáneamente de la música de Debussy, regresando a

Nueva York con numerosos volúmenes de partituras del compositor francés. (Chamber Music Society of Lincon Center, 2019)

Bella Bartók admiraba también a Debussy, ya que aseguró que este había despertado la conciencia en los compositores posteriores de la armonía y había mostrado un gran abanico de posibilidades compositivas. Debido a este nuevo pensamiento compositivo-musical, Bartok aplicó métodos como la serie de Fibonacci a sus composiciones, además de especializarse en el lenguaje folklórico de países como Rumanía.(Moreux, 1953)

Stravinsky escuchó diferentes interpretaciones de los *Nocturnos* del compositor francés y de *L'Après-Midi d'un Faune* en San Petersburgo. El lenguaje que utiliza Debussy en estas piezas, tiene efecto inmediato en el tipo de escritura que empleará Stravinsky. Más adelante, sin embargo, este vivirá un periodo en el que se decanta más por la música del neoclásico, llegando a pensar que la estética de la música de Debussy se había convertido en algo completamente extraño para él aun teniendo ambos una gran amistad.(White et al., 1962)

En el período en que imita el tipo de orquestación que emplea Wagner en *Parsifal*, Debussy crea la obra *Jeux*, que fue eclipsada por el estreno de *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky. Después de este suceso, la relación entre ambos compositores terminó, aun siendo dos grandes maestros que habían conseguido una gran simbiosis, compositivamente hablando. (Latham, 2008)

Debe haber también un estrecho vínculo entre Debussy y Messiaen porque instintivamente reconocemos que ambos pertenecen a la misma cultura, inconfundiblemente francesa. En el libro de Messiaen *The technique os my musical lenguage*, muestra ejemplos de cómo algunas de sus propias ideas musicales han derivado de Debussy, tanto en el ámbito de la melodía como en el de la armonía. «Peleas y Melisande, una revelación, amor a primera vista» y «probablemente la influencia más decisiva que he recibido».(Smalley, 1968)

Más allá de lo musical, Debussy también se basa en poemas de Mallarmé y Baudelaire, y se ilustra con pintores impresionistas. (Martínez Girón, 2009). Y es que, como dice María Rosell Olmos en su artículo sobre *la Música de Debussy y la pintura impresionista*:

> ‘’En el caso de Debussy (…) en todos los títulos de sus piezas se encuentra una referencia visual y al igual que lo hacen los pintores impresionistas como Monet, Sisley y Renoir en sus paisajes, (…) sugiere unas sensaciones sonoras que evocan en el oyente algún tipo de paisaje sonoro o emocional.’’ (Rosell Olmos, 2011) (p.6)

3. SONATA PARA VIOLONCELLO Y PIANO

3.1 Seis sonatas para varios instrumentos

Debussy escribe estas sonatas durante el inicio de la revolución moderna que experimentó la música europea, en la cual, los compositores llegaban al final de sus carreras creativas, sabiendo que sus propósitos musicales nunca llegarían a completarse. En este período, Debussy estaba empleando formas antiguas, sonatas, nunca se alejó de ellas ni dejó de utilizarlas, ya que para él eran la síntesis de la tradición europea, pero sobre todo francesa, siendo las composiciones de Debussy más puras y a la vez simplificadas en miniatura.(Kecskémeti, 1962)

Estas sonatas están cargadas de fantasía, emoción y los diferentes sentimientos que se quieren reflejar de forma drástica. Sin embargo, que el diálogo de las sonatas cambie de trayectoria constantemente, no quiere decir que Debussy no se rija a la estructura de la sonata, ya que estas son ejemplos de la propia vida y deben seguir el orden establecido.

Debussy era defensor de la innovación temática y de la estética musical en las composiciones, y amparaba la corriente musical francesa, que como hemos ya dicho anteriormente, se regía por las normas de Couperin y Rameau. Por este motivo se le consideró un músico nacionalista francés. El título que les pone a las piezas camerísticas lo confirma: *Seis Sonatas para varios instrumentos compuestas por el músico francés Claude Debussy*. Son composiciones en las que deja patente que han sido creadas siguiendo la corriente tradicional francesa, especificando que no hay ningún tipo de relación con las composiciones clásicas y románticas alemanas. En la portada también podemos observar que estas piezas están dedicadas a Emma Bardac, su segunda esposa.

En el barroco, las composiciones se agrupaban en grupos de tres (*Tres partitas para violín de Bach),* seis (*Seis suites para violoncello de Bach)* y doce (*Doce pequeños preludios de Bach)*. Debussy, quiso seguir esta característica barroca en sus propias composiciones, en sus seis sonatas también, aunque únicamente tuvo tiempo de escribir las tres primeras. La creatividad de Debussy estaba en todo su esplendor durante su último año de vida,

componiendo distintas obras que fueron de las más reconocidas, incluyendo estas seis sonatas inacabadas.

La primera sonata era para violoncello y piano, fue escrita en Pourville en 1915. La segunda, para viola, arpa y piano, a finales de 1915 y la tercera para violín y piano, fue escrita entre 1916 y 1917. El compositor falleció en 1918, por lo que no pudo terminar el resto de las sonatas, aunque se conoce, a pesar de que no existan esbozos, que la cuarta debía ser interpretada por oboe, trompa y clavicordio; la quinta por trompeta, clarinete, fagot y piano, y la sexta debía ser interpretada por todos los instrumentos participantes en las sonatas anteriores, con la participación de un contrabajo, siendo una obra pensada para orquesta de cámara. Su intención era agrupar los instrumentistas de las sonatas anteriores para así crear la que podría haber sido su *Sinfonía de Cámara*. (Begni, 2017)

Número de Sonata	**Agrupación**	**Fecha**
Uno	Violoncello y Piano	1915
Dos	Viola, Arpa y Piano	1915
Tres	Violín y Piano	1917
Cuatro	Oboe, Trompa, Clavicordio	-
Cinco	Trompeta, Clarinete, Fagot y Piano	-
Seis	Violín, Viola, Violoncello, Clarinete, Oboe, Trompeta, Trompa, Clavicordio, Piano, Arpa y Contrabajo	-

Tabla 1: Tabla con la organización de las Seis Sonatas cronológicamente.

3.2 Contextualización de la pieza

Entre julio y agosto de 1915, Debussy visitó la costa francesa, concretamente Pourville, población de Normandía. Durante su breve estancia, compuso la primera sonata de las seis que tenía en mente componer: la Sonata para violoncello y piano. Esta fue escrita mientras Debussy luchaba contra el cáncer de colon, a la vez que el contexto compositivo de la obra coincide con la Primera Guerra Mundial y en un momento personal en el que Debussy se encontraba en plena soledad.(Chica Ocaña, 2017).

El estreno de la sonata se realizó el 4 de marzo de 1916 en Londres, y el 24 de marzo de 1917 se llevó a cabo un reestreno de la pieza, que fue interpretada por el propio Claude Debusy y el violoncellista Joseph Salmon. Originalmente, la pieza iba a titularse *Pierrot fâché avec la lune*, siendo un homenaje al Arlequín[4], pero finalmente Debussy rechazó este posible título debido a que la pieza para violoncello y piano es demasiado breve como para dedicarla a estos personajes pertenecientes al gran espectáculo de la Comedia del Arte. (Begni, 2017).

La sonata tiene una duración aproximada de doce minutos, repartida en tres movimientos (Prólogo, Serenata y Final) que aproximadamente tienen la misma extensión. La brevedad de la pieza demuestra la eficiencia de Debussy a la hora de crear ideas musicales. Esta obra rememora profundamente la influencia de Rameau y Couperin, ya que Debussy, como hemos dicho antes, rechaza el desarrollo temático del estilo alemán, por lo que emplea un carácter y un tratamiento armónico-melódico diferentes entre los movimientos con un desarrollo libre de la música. Debido a esto, refleja contrastes melódicos típicos del romanticismo, ni una conmoción extremista, sino que pretende conectar un tema fragmentado tras otro, creando ideas nuevas una vez que el oyente se ha familiarizado con la idea anterior.(Begni, 2017).

En esta sonata, Debussy hace uso de la Forma Cíclica, tipo de forma consolidada por César Franck, que según el Diccionario Oxford de la Música podemos definir de la siguiente manera:

> ‘’La palabra “cíclica” se aplica a cualquier obra en varios movimientos, por ejemplo, una suite, sinfonía, sonata o cuarteto de cuerdas. Sin embargo, el término se utiliza para describir una obra de ese tipo en la que los movimientos están vinculados por algún tema o temas musicales comunes a todos.” (Latham, 2008). (p. 604)

El violoncello está durante toda la pieza en primer plano, aunque hay un diálogo constante con el piano, entrando estos dos instrumentos en una consonancia estilística. Ambos llegan

[4] El Museo Picasso de Málaga lo define como << Figura principal de la *Commedia del l’arte*, *Arlecchino* es un sirviente humilde, un criado alegre, cómico, bufón, imbécil, crédulo y vago. Siempre hambriento, la búsqueda de comida, a menudo, le lleva a enfatizar una falsa idiotez para conseguir así manipular a su víctima y sacarle lo que busca.>>

unidamente al clímax de los temas fragmentados, no para concluir la idea musical, sino para impedir su resolución y dar paso a algo nuevo.(Wheeldon, 2005).

A continuación, vamos a realizar un análisis basado en la búsqueda de la estructura de la pieza y la forma de los diferentes movimientos por los que está construida.

3.3 Análisis de la sonata

3.3.1 Análisis formal

Estamos ante una sonata, siendo la forma y estructura musical más utilizada por los compositores clásicos, y está compuesta por distintos movimientos y escrita para uno o dos instrumentos. Lo clásico está directamente relacionado con la simetría, y en esta *Sonata para violoncello y piano* encontramos mucha simetría, siendo algo atípico en Debussy, y por este motivo, se considera que esta pieza era lo más clásico que había escrito(Chamber Music Society of Lincon Center, 2019). En este análisis vamos a estudiar la sonata de Debussy con el tratamiento de la sonata clásica, y para entender mejor el análisis de la *Sonata para violoncello y piano*, vamos a realizar primero una explicación de lo que es la Sonata Clásica y la Forma Sonata.

La sonata clásica suele estar compuesta por varios movimientos. El primero, suele coincidir con la Forma Sonata, la cual es iniciada normalmente con una Introducción y a continuación se presenta la Sección A, llamada Exposición, donde se va a presentar el tema principal (A) en la tonalidad principal y el segundo tema (B), el cual posee material temático distinto y suele encontrarse en el relativo de la tonalidad principal o en su dominante en el caso de que la tonalidad principal se encuentre en el modo mayor. Entre los dos temas, puede haber un Puente Modulante con ambigüedad tonal, el cual nos conducirá a la Sección B.

La Sección B, el Desarrollo, y como su propio nombre dice, desarrolla el material temático que se ha presentado en la Exposición, realizando diferentes modulaciones y jugando con los temas principales. Finalmente, encontramos la Sección A', o Reexposición, donde se vuelven a presentar los temas A y B aunque con alguna variación, al igual que el puente modulante. (Amat, 2016).

El segundo movimiento de la Sonata clásica suele ser el movimiento más lento y es el movimiento que más libertad tiene estructuralmente hablando. Sin embargo, el segundo movimiento de la Sonata de Debussy no sigue las normas de la forma de la Sonata Clásica, por lo que haremos su estudio una vez se haya explicado teóricamente el tratamiento de la forma a estudiar.

El tercer movimiento está formado por un Minuetto, siendo una Forma Binaria Reexpositiva, o un Rondó, el cual relacionamos con el tercer movimiento de la Sonata de Debussy. Este movimiento posee un tema principal (A) que se va repitiendo de forma periódica, con secciones contrastantes (B, C) entre cada una de las repeticiones del tema principal, llamándose estas secciones contrastantes Episodios, encontrándose en tonos relativos a la tonalidad principal. (Amat, 2016)

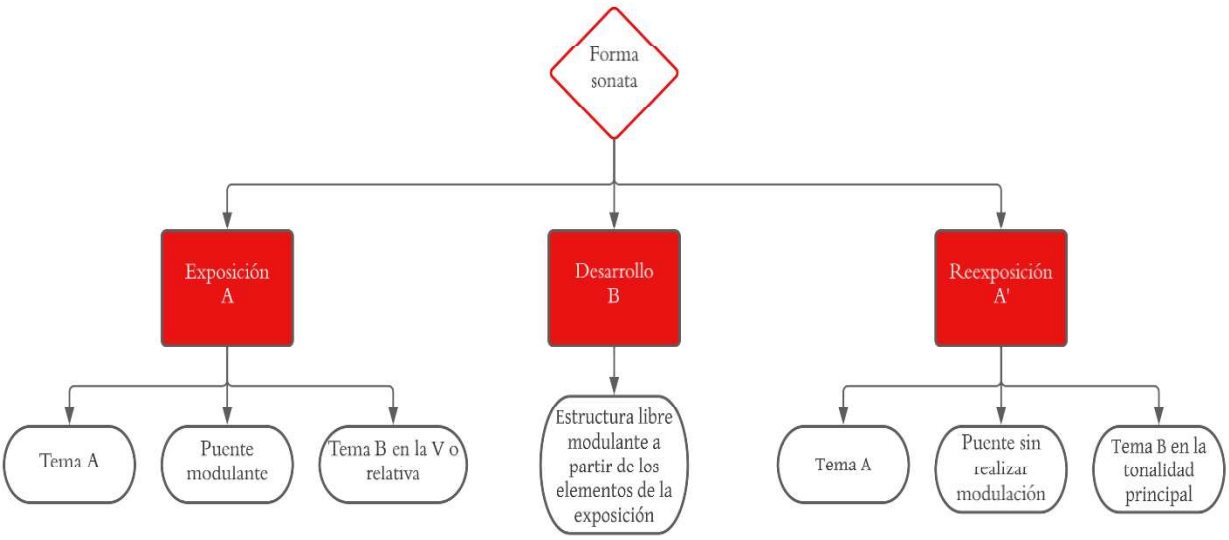


Figura 13: Esquema de la forma sonata.

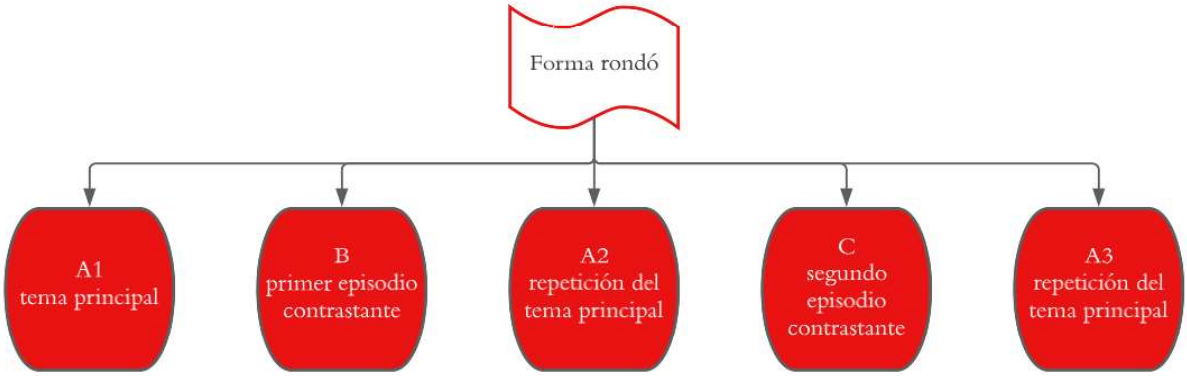


Figura 14: Esquema de la forma rondó.

En este caso, la sonata a estudiar de Debussy está formada por tres movimientos y puede ser, como hemos dicho, amoldada y/o relacionada a la sonata clásica.

El primer movimiento es titulado *Prologue* y estructuralmente es una forma sonata, formada por tres secciones contrastantes. Este movimiento empieza con la Exposición, la cual es iniciada por una introducción presentada por el piano que delimitamos entre los compases 1 y 7, y en el compás 3 ya se une el violoncello, demostrando este inicio que, aunque el violonchelo es el protagonista, los dos instrumentos interactúan muy a menudo, teniendo cada uno de ellos una importancia fundamental.

La Exposición en sí se inicia en el compás 8 con el Tema A y finaliza con el fin del Tema B en el compás 34. El Tema A, lo podemos ver como una única frase de 13 compases aunque dividida a su vez en dos períodos, los cuales poseen material temático nuevo y melódico, siendo a su vez contrastantes entre ellos, ya que el primer período posee un movimiento melódico y armónico más gradual que el segundo. El primero (A1) lo encontramos entre los compases 8 y 15, mientras que el segundo (A2) se presenta en el compás 16 y termina en el 20. La cadencia de fin de sección corresponde a una

Semicadencia de Dominante, al terminar con el quinto grado del centro tonal, l*a*.

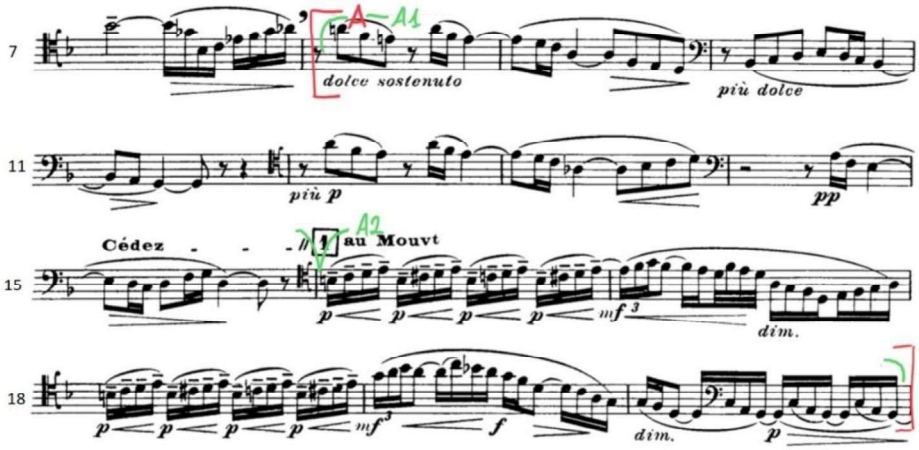
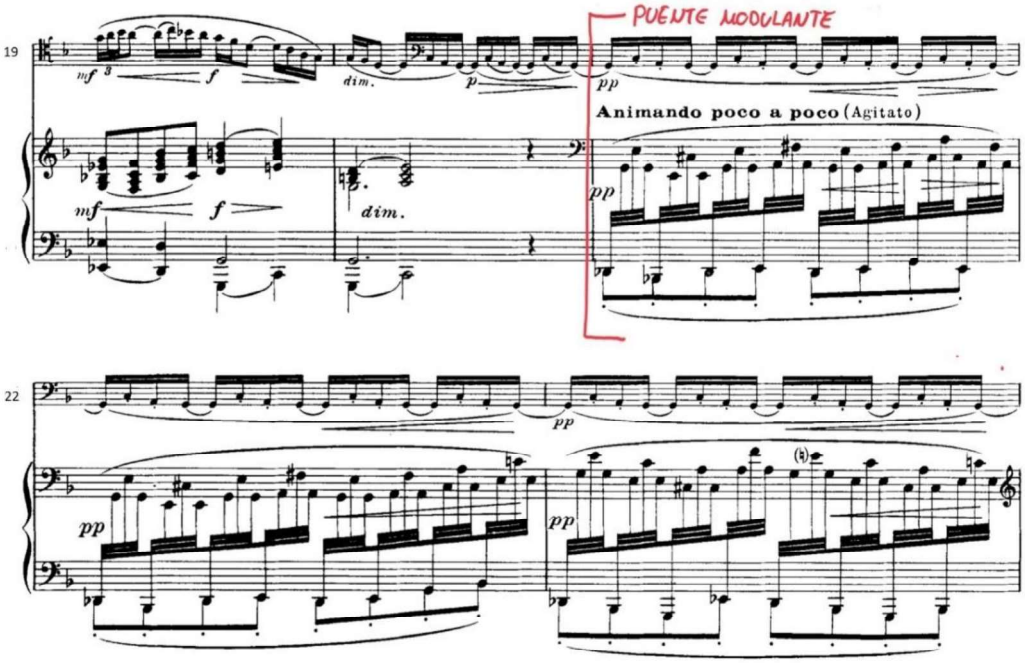


Figura 15: Tema A del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

A continuación, encontramos el Puente Modulante, situado entre los compases 21 y 29, el cual tiene una gran ambigüedad tonal y melódica que explicaremos en futuros apartados. Una vez finalizado el puente, se presenta el Tema B en el compás 29 hasta el compás 34, poseyendo la mitad de compases que el Tema A, pero posee un material temático nuevo, aunque esté basado en el Tema A, ya que el compás 29 es una ampliación rítmica del compás 19 que se encuentra en el Tema A con la variación armónica del *si* natural. Por este motivo, esta frase debe estar incluida también dentro de la Exposición, concluyéndola con una Semicadencia sobre la Dominante.



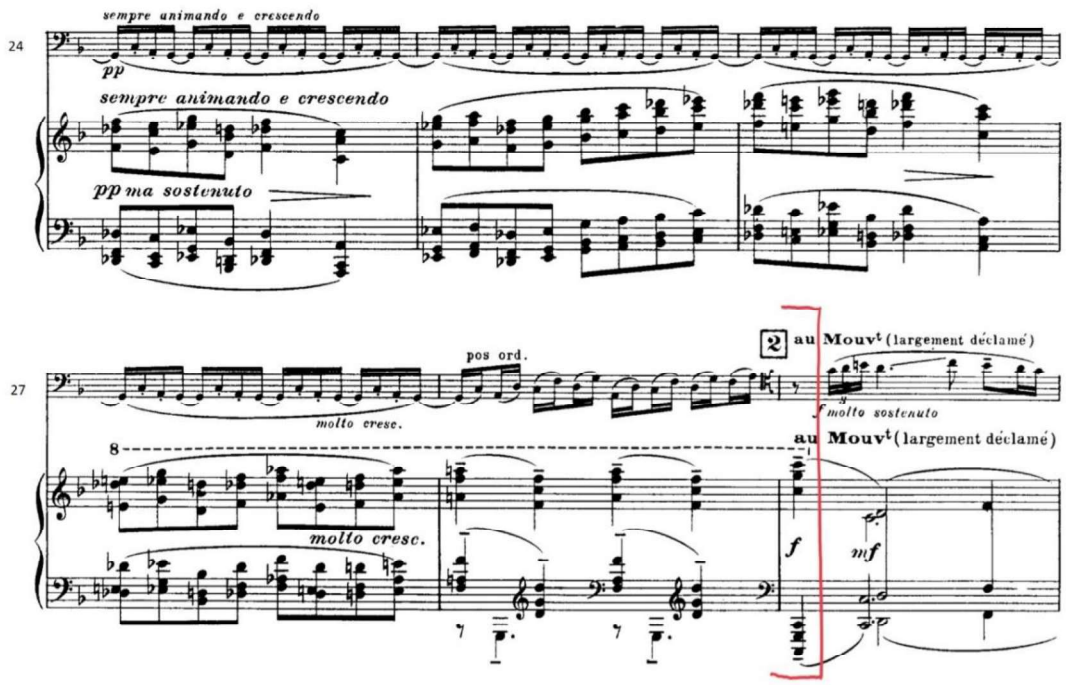


Figura 16: Puente modulante del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

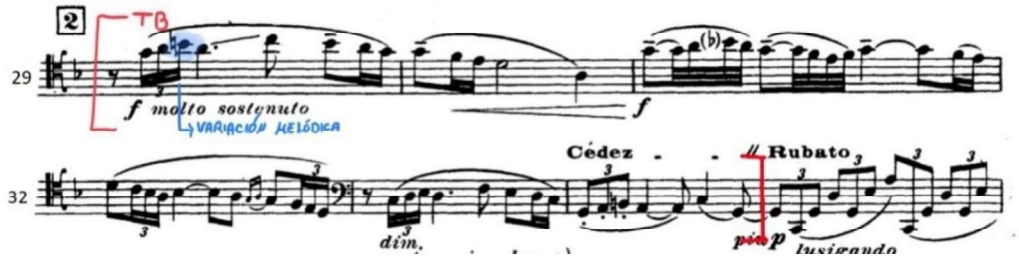


Figura 17: Tema B del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

La exposición se inicia en la tonalidad de Re menor y acaba en la tonalidad de Re Mayor, con una parte central con diferentes modulaciones intratonales que estudiaremos en el apartado de análisis armónico.

El desarrollo de este primer movimiento es breve, ubicándolo entre los compases 35 y 39, el cual posee material totalmente nuevo trabajado más como efecto sonoro que melódico, debido a su movimiento cromático y rítmico. Posee dos motivos, el primero está formado por dos compases en forma de arpegio desplegado, y el segundo abarca también dos compases, siendo un arpegio desplegado también, aunque de mayor velocidad y con más relleno armónico.

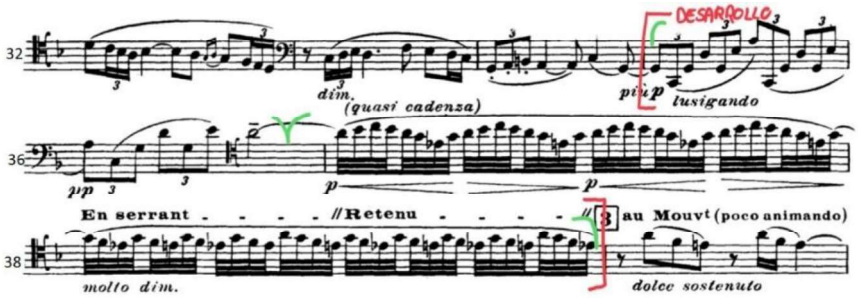


Figura 18: Desarrollo del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

La tercera sección, la reexposición, empieza en el compás 39 y se produce la recapitulación del material temático de la primera sección, aunque hay algunas diferencias respecto a la primera sección. Primero, aparece el primer período (A1) del Tema A aunque se desarrollará de forma diferente con variaciones melódicas hasta llevar a la cadencia perfecta final del movimiento, suprimiendo por lo tanto el segundo período (A2), el puente y el Tema B.

La Cadencia final termina en el modo mayor en vez del menor, es decir, la tonalidad principal es Re menor y la cadencia se encuentra en Re Mayor, esto es debido a que se emplea la tercera de picardía, acorde en que la tercera se altera ascendentemente para que se conduzca a un cambio tonal, siendo una sonoridad popular del barroco, período en el que las piezas menores solían terminar en acorde mayor. (Chamber Music Society of Lincon Center, 2019).

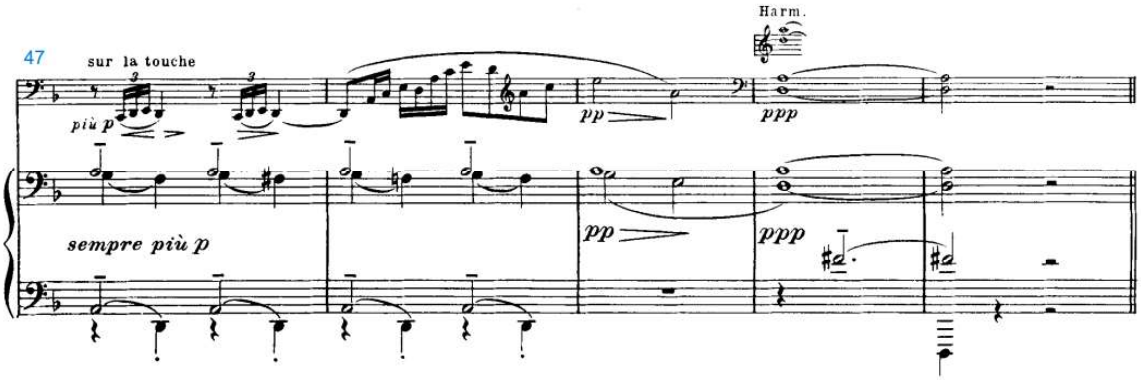


Figura 19: Cadencia final del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Después de realizar este análisis estructural del primer movimiento, afirmamos que su estructura general es ternaria, con tres secciones contrastantes, respetando el esquema A – B – A'. La sección A es ternaria, al poseer un Tema A, puente modulante y Tema B. La sección B posee una estructura interna binaria al poder dividirla en dos motivos distintos. Para finaliza, la sección A' está formada por una estructura monotemática, formada por el período A1 del Tema A el cual concluirá el movimiento.

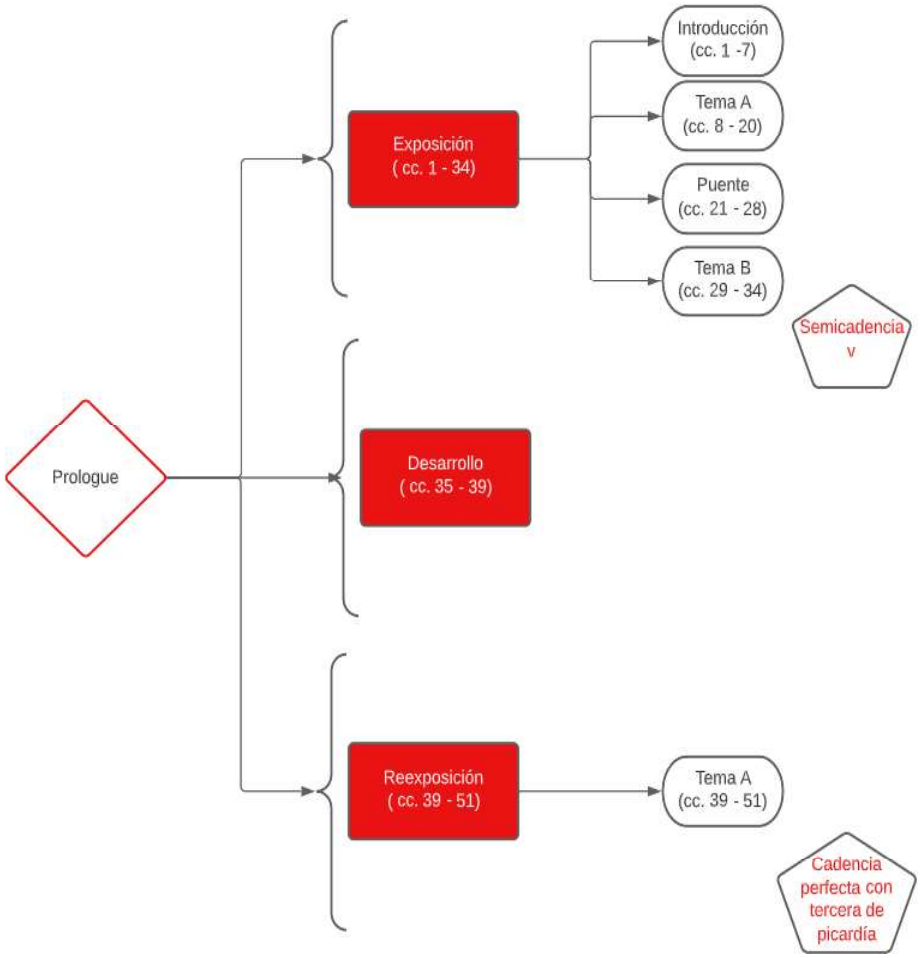


Figura 20: Esquema formal del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Sérénade et finale es el segundo movimiento de esta Sonata. Estructuralmente la identificación de su forma es algo ambigua, ya que no se encuentra mucho contenido melódico para poder delimitar las frases, tratándose de un movimiento que juega con los ritmos y los cambios de tempo. Además, los segundos movimientos de las sonatas suelen corresponder con movimientos lentos, como el *Lied*, por lo que se descarta que corresponda a este tipo de estructura formal.

Sin embargo, a partir de su análisis, escucha e interpretación, encontramos un motivo melódico que se repite a lo largo del movimiento, aunque con alguna variación. Debido a esto, relacionamos el segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy con un Rondó. El compositor con este movimiento utiliza la repetición y el contraste, ya que las repeticiones dan unidad a la pieza y los episodios son contrastantes, presentando material temático nuevo al oyente y manteniendo el interés a su vez. Este movimiento no posee un centro tonal definido, siendo atonal, lo cual se explicará en el posterior análisis armónico, por lo que no se van a poder identificar tonalidades fijas en las secciones.

Figura 21: Motivo melódico principal del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

El movimiento se inicia con una pequeña introducción que corresponde a los dos primeros compases. A partir del tercero, encontramos la primera aparición del Tema Principal (A) que finaliza en el compás 11, el cual es interpretado íntegramente con *pizzicatos* y algún armónico puntual para jugar con las sonoridades. Este tema lo podemos dividir en tres motivos, el primero es llamado A1 y lo identificamos en el momento que se encuentran los pizzicatos (cc. 3-7), los dos siguientes compases son un motivo diferente llamado A2 abarcado por armónicos artificiales y finalmente este primer tema finaliza con el motivo A3, el cual corresponde a los compases 10 y 11 donde encontramos una repetición de semicorcheas con movimiento melódico en forma de *pizzicatos*.

En el compás 12 aparece el primer episodio del Rondó (B), siendo un nuevo motivo melódico-rítmico en el violoncello, además de que el piano realiza una ejecución totalmente diferente al Tema Principal, lo que reafirma un cambio de sección hasta el compás 18.

El Tema A reaparece en el compás 19, aunque con alguna variedad melódica. Aparece el motivo A1 aunque su última figura de semicorcheas se desarrollará en forma de progresión ascendente cromática con dos repeticiones. A2 no aparece, es un motivo nuevo que es

complementario a A3, ya que es prácticamente el mismo motivo, pero con movimiento contrario, por lo que lo llamaremos A3'. A continuación de este aparece A3, el cual realizará también una variación al repetir tres veces en vez de dos las semicorcheas, aunque en la última repetición se desarrolla de forma diferente, llamado también forma BAR. [5]

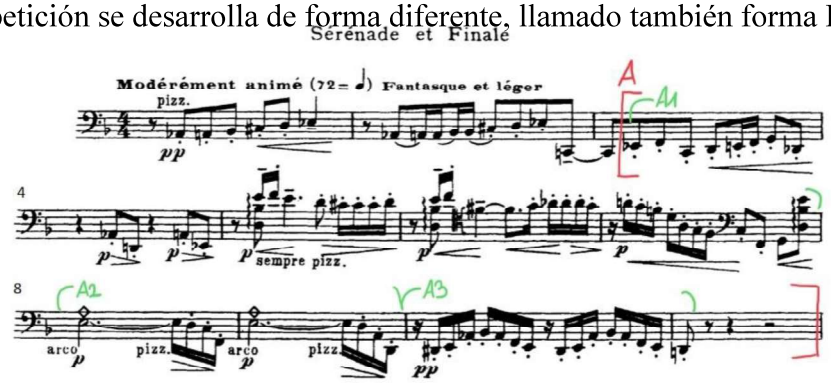


Figura 22: Primera aparición del Tema A de *Sérénade et Finale* de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

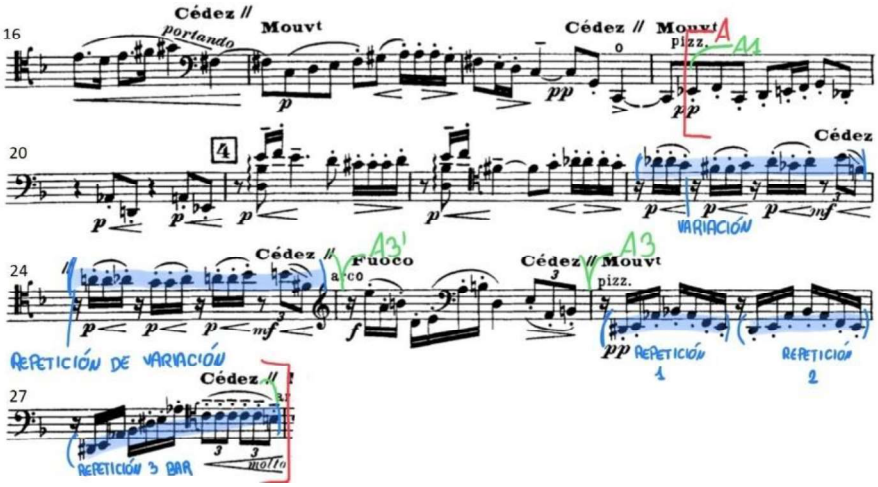


Figura 23: Segunda aparición del Tema A de Sérénade et Finale, con las diferencias respecto a la aparición anterior, de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

La segunda aparición del Tema A nos conduce al compás 28, donde se encuentra un puente con movimiento melódico similar al compás 38 del primer movimiento, el cual se desarrollará hasta llegar al episodio C.

[5] Forma BAR: Concepto musical asociado originalmente con las formas poéticas de los Minnesinger y Meistersinger alemanes. El nombre proviene del término alemán medieval para "estrofa": Bar. La forma puede ser representada por el esquema de letras AAB, donde la primera estrofa, o más precisamente *Stollense* repite y la última estrofa, *Abgesang*, ofrece un contraste. (Latham, 2008)

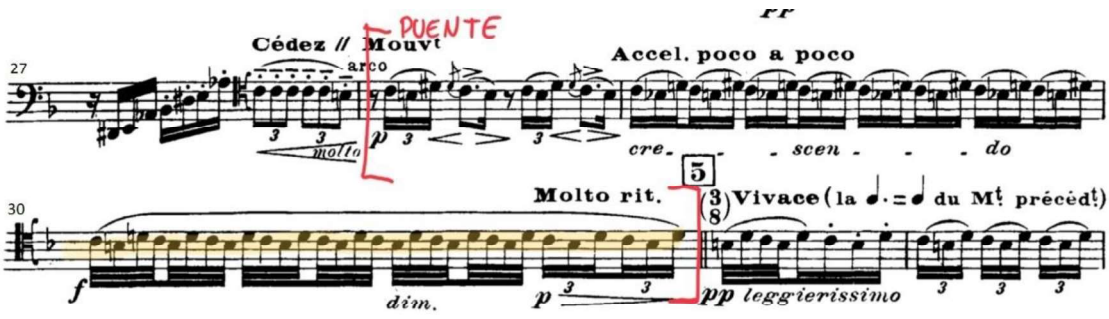


Figura 24: Puente modulante de *Sérénade et Finale* de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

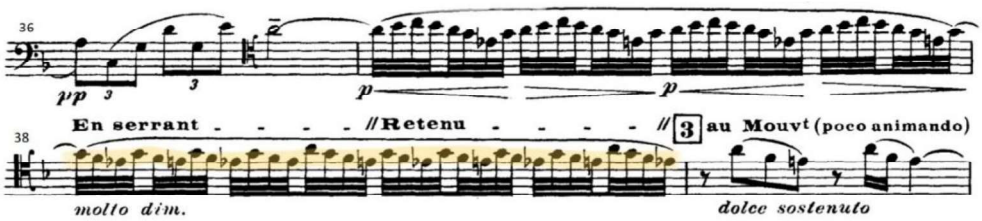


Figura 25: Compás 38 de *Prólogue* de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

El episodio final se inicia en el compás 31, poseyendo un motivo C1 que se mueve en ritmos binarios y ternarios y donde se produce la primera modulación de la sonata a La mayor, único momento de la sonata donde podemos hacer una identificación tonal completa.

En el compás 37 se encuentra C2, el cual nos conduce en forma de escala hacia el compás 44 donde situamos C3, siendo un motivo con una célula rítmica que dura dos compases y que se repetirá 4 veces hasta llevar al final del movimiento. La primera repetición de esta célula posee la variación en el segundo compás, al subir la octava, la tercera repetición, realiza el motivo en movimiento retrógrado y cambiando la octava y el centro tonal, además de añadir pizzicatos.

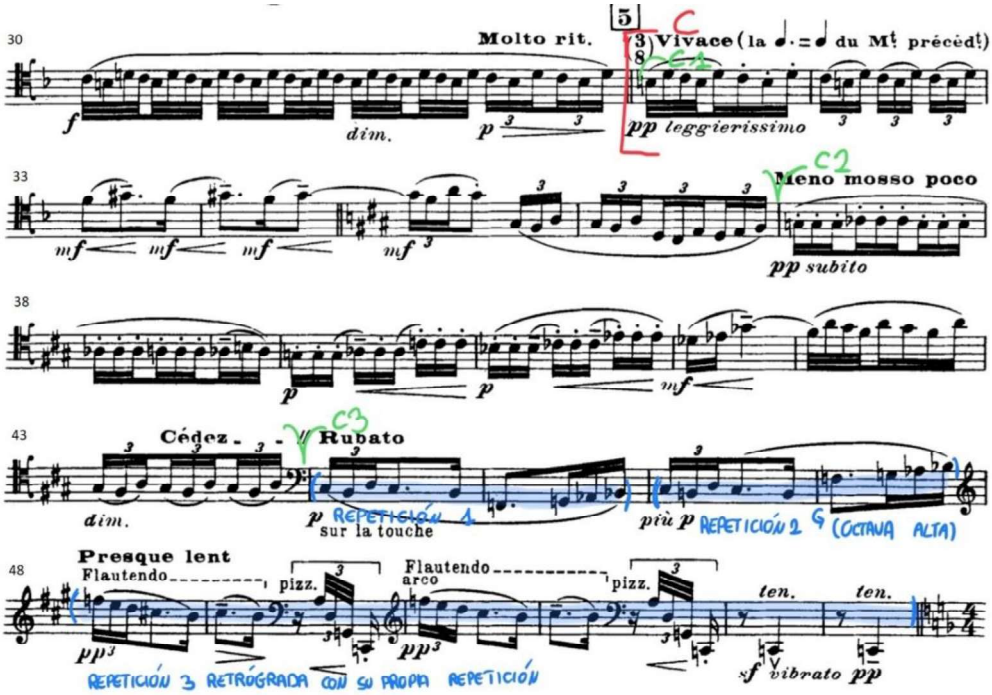


Figura 26: Episodio C de *Sérénade et Finale* de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Finalmente, en el compás 54 se encuentra la recapitulación final del Tema Principal (A), aunque de manera distinta de nuevo. En vez de realizar pizzicato durante A1, utiliza el arco, además de que parte de la melodía se encuentra octava baja, y se desarrollará de forma diferente para poder concluir el movimiento con un *attacca* que enlazará con el tercer movimiento.

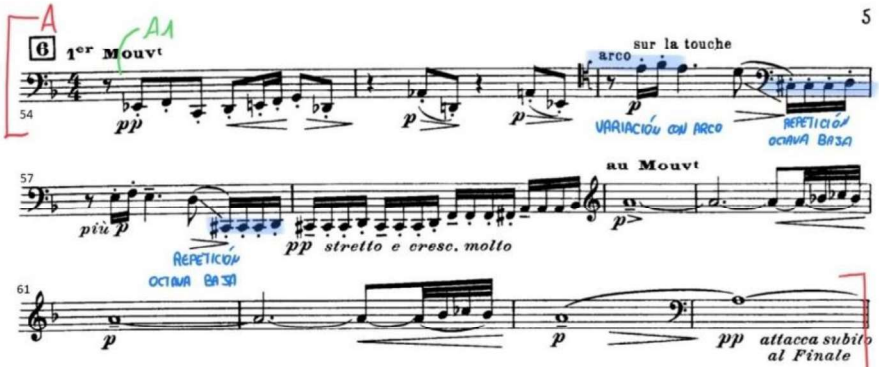


Figura 27: Tercera aparición del Tema Principal de *Sérénade et Finale* de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

En este movimiento las construcciones temáticas son más pequeñas e intensas y entre ellas existe continuamente un profundo diálogo. Es un movimiento que no se rige completamente a las normas de la Forma Rondó, ya que no hay un centro tonal definido,

no posee un material melódico puro para poder delimitar las distintas secciones, no coincide con el tempo típico del segundo movimiento de una sonta y no termina el movimiento con la recapitulación del tema principal. Una vez realizado el análisis estructural de este segundo movimiento, identificamos la estructura como un Rondó con cuatro secciones contrastantes, identificándolo con el esquema A – B – A – C – A, estando cada tema y episodio formado por los siguientes motivos:

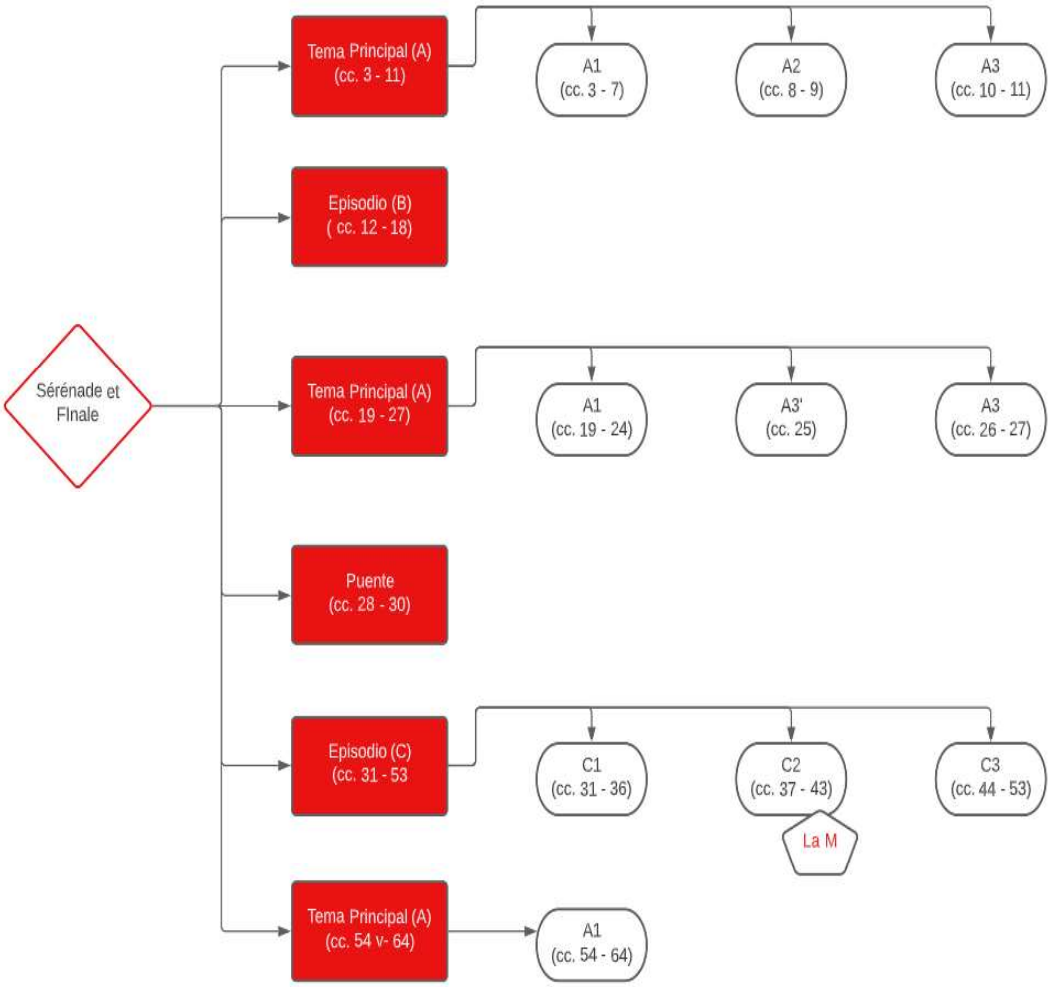


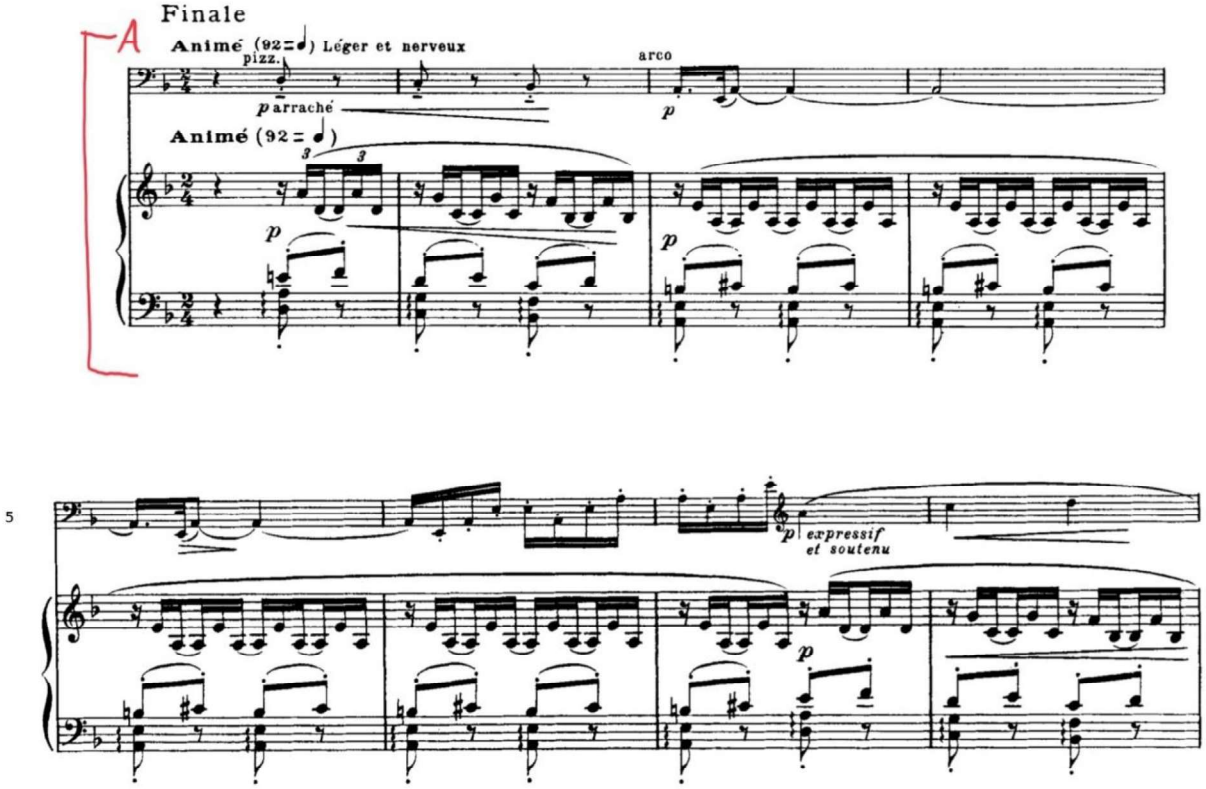
Figura 28: Esquema formal del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Finale, así es titulado el último movimiento de la Sonata para violoncello y piano. Movimiento iniciado por un tema alegre y enérgico, aunque sin abandonar la tonalidad menor, puesto que es el centro modal de la sonata. La forma de este movimiento es confusa debido a la libertad armónica y melódica de este movimiento, con cambios de tono, la utilización de diferentes tipos de escalas y por el diferente material temático que se sitúa en

la pieza. Pero, la presencia de temas contrastantes y la repetición de un motivo a lo largo de la pieza, nos hace identificar este movimiento como un Rondó, y por lo tanto, siendo el segundo Rondó que aparece en esta sonata. Pudiendo definir por lo tanto de nuevo este movimiento de la siguiente forma:

> El rondó es una extensión de esta forma que consta de dos secciones con material temático nuevo bajo el patrón ABACA. Estas secciones implican los mismos principios que la sección intermedia de la forma ternaria y permiten al compositor introducir variantes con cambios de modo, tonalidad y textura cuando menos en dicho episodio; aun así, se sigue recurriendo al conocido principio de la recurrencia temática en la misma tonalidad. (Latham, 2008)

A pesar de las diferentes modulaciones que encontramos a lo largo de *Finale*, identificamos que este movimiento es tonal, al tener un centro tonal definido correspondido a re menor, siendo la tonalidad principal en el inicio y el final de la pieza. El tercer movimiento es iniciado con la primera aparición del tema principal llamado Tema A, el cual se encuentra entre los compases 1 y 21, siendo a su vez dividido en dos motivos, siendo el primero A1, con una duración de 14 compases, y posteriormente A2, el cual delimitamos del compás 15 al 22. Este tema principal es el que se irá repitiendo a lo largo de la pieza, para que, a pesar de la aparición de nuevos temas, se mantenga la atención del oyente con la presencia de material musical ya presentado anteriormente en el movimiento.



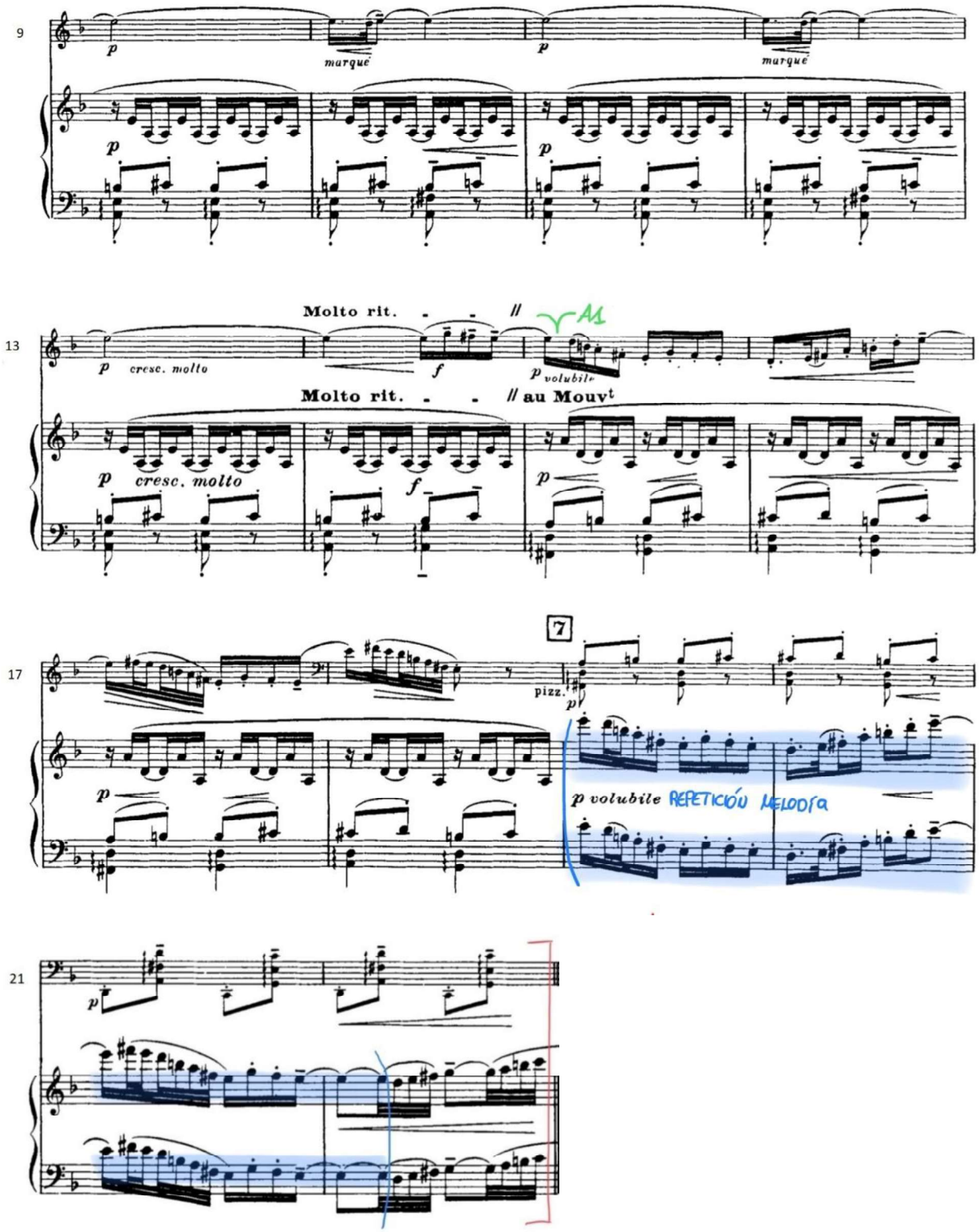


Figura 29: Primera aparición del Tema A del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

El primer episodio que aparece es llamado Tema B, encontrándose entre los compases 23 y 34, siendo a su vez un episodio que dividiremos en el motivo B1 (cc. 23-32, donde se

produce la repetición de diferentes células rítmicas y B2 (cc. 33-34). Este Tema B se encuentra en la tonalidad de fa# menor, aunque luego finalizará en do menor en los compases 33 y 34 para introducir la nueva tonalidad en la que se encontrará la recapitulación del Tema A.

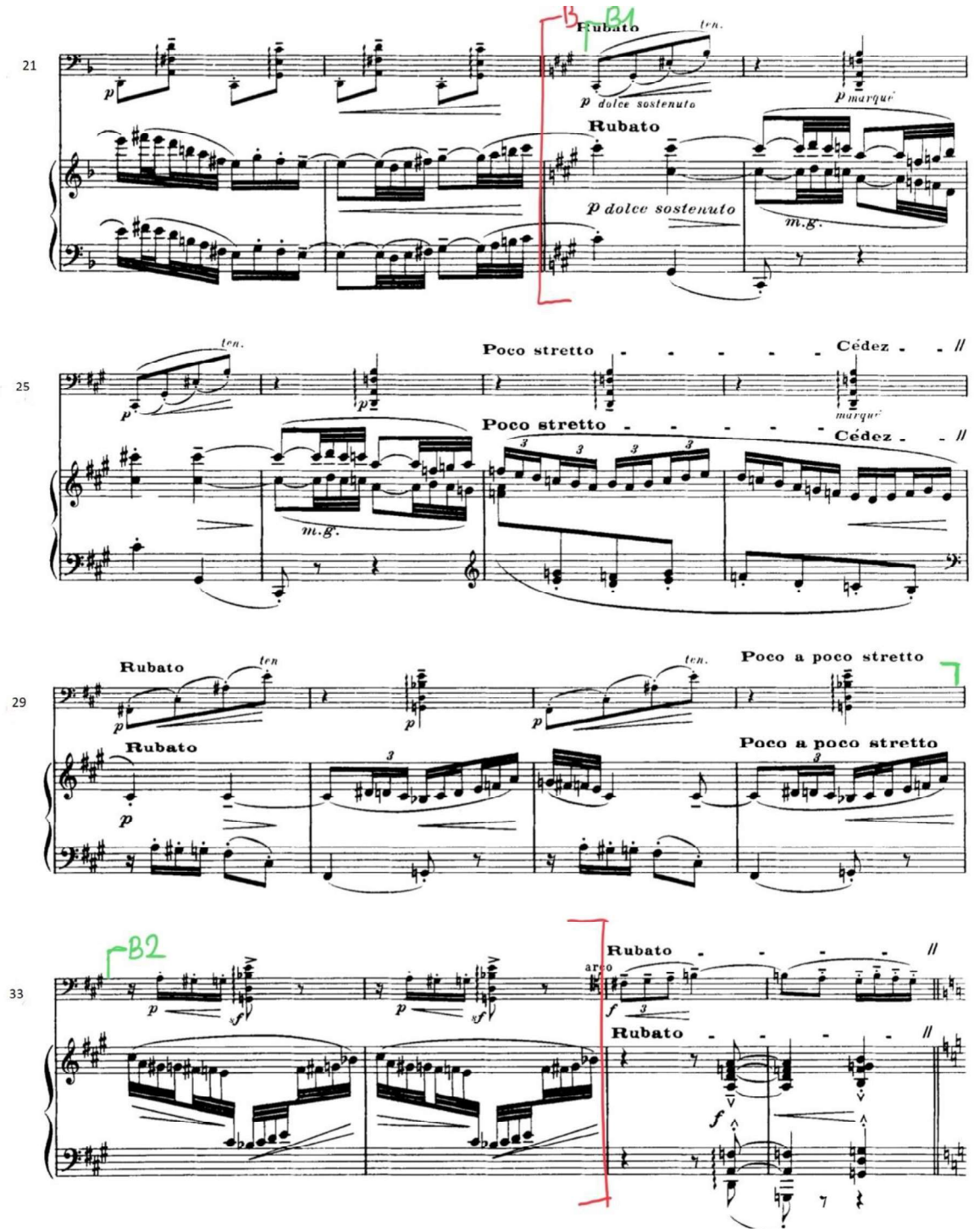
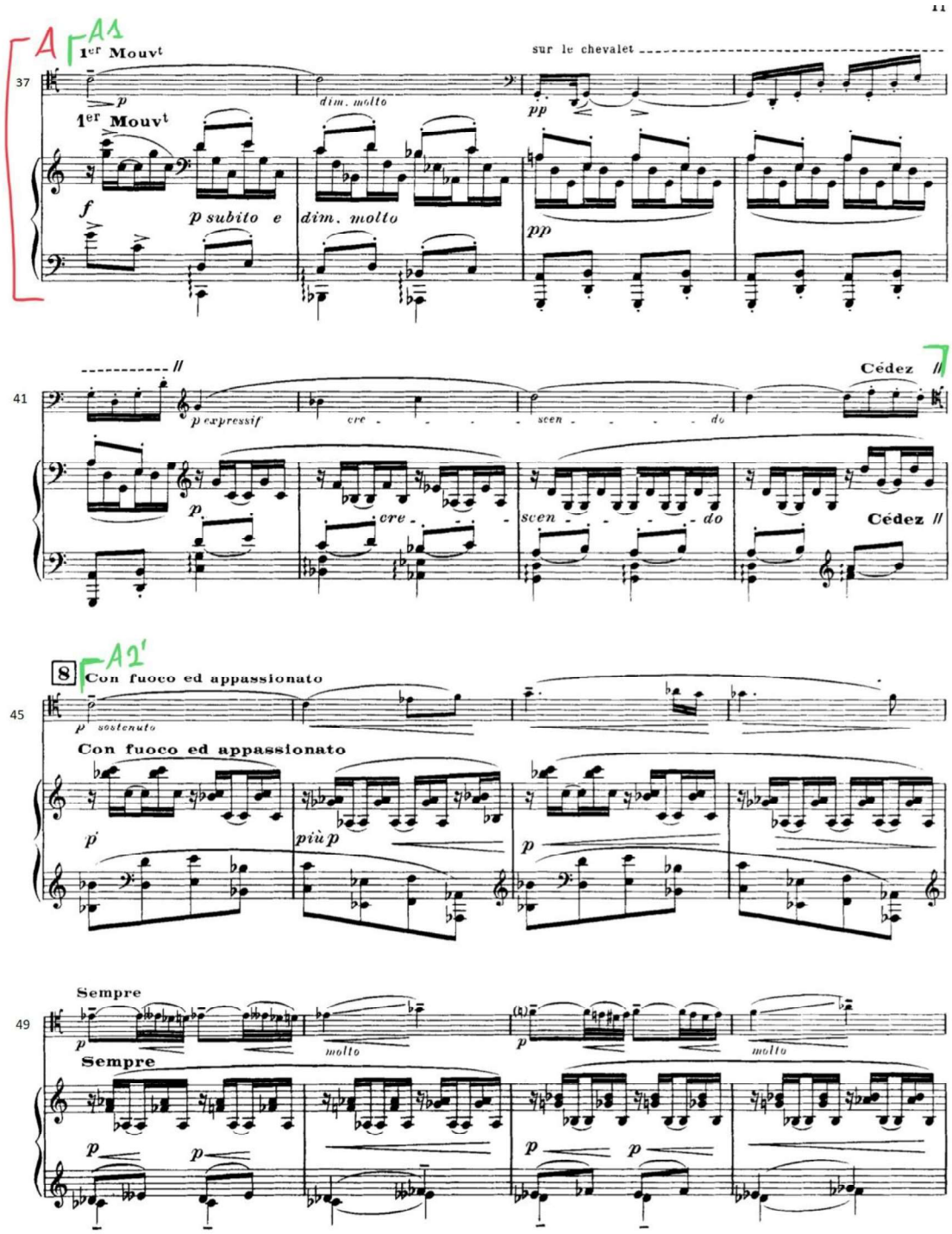


Figura 30: Episodio B del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Entre los compases 37 y 56 encontramos la segunda aparición del Tema A que, como hemos dicho, se encuentra en Do menor, siendo el séptimo grado respecto a la tonalidad principal de la pieza (re menor). Esta reaparición del material temático principal posee alguna variación, A1 (cc. 37 – 44) es igual, aunque esté en una tonalidad distinta, sin embargo, A2 pasaremos a llamarlo A2' (cc. 45 - 56) ya que no es el mismo material melódico que en la primera aparición del tema A.



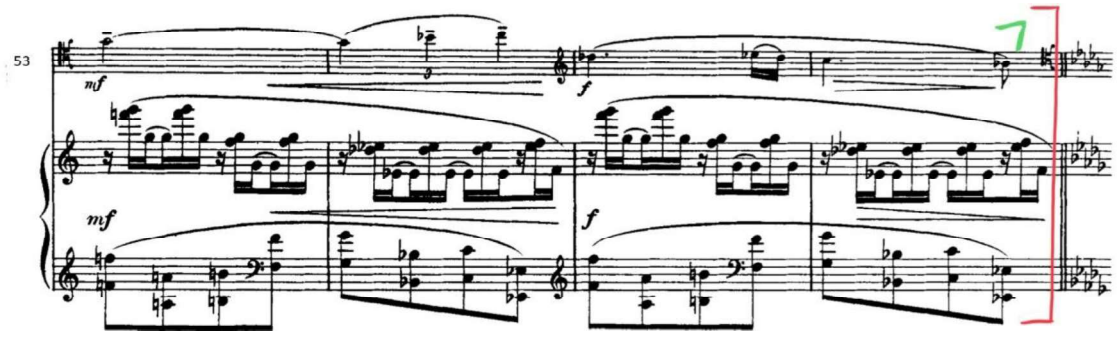


Figura 31: Segunda aparición del Tema A del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

El segundo episodio es el Tema C (cc. 57 - 68), el cual posé un carácter más *dolce*, siendo contrastante con los temas que rítmicos que se encuentran anterior y posteriormente a este. Este tema se encuentra en el centro Tonal de sib menor, predominando la dominante (fa) en el fragmento, incluida la resolución final.

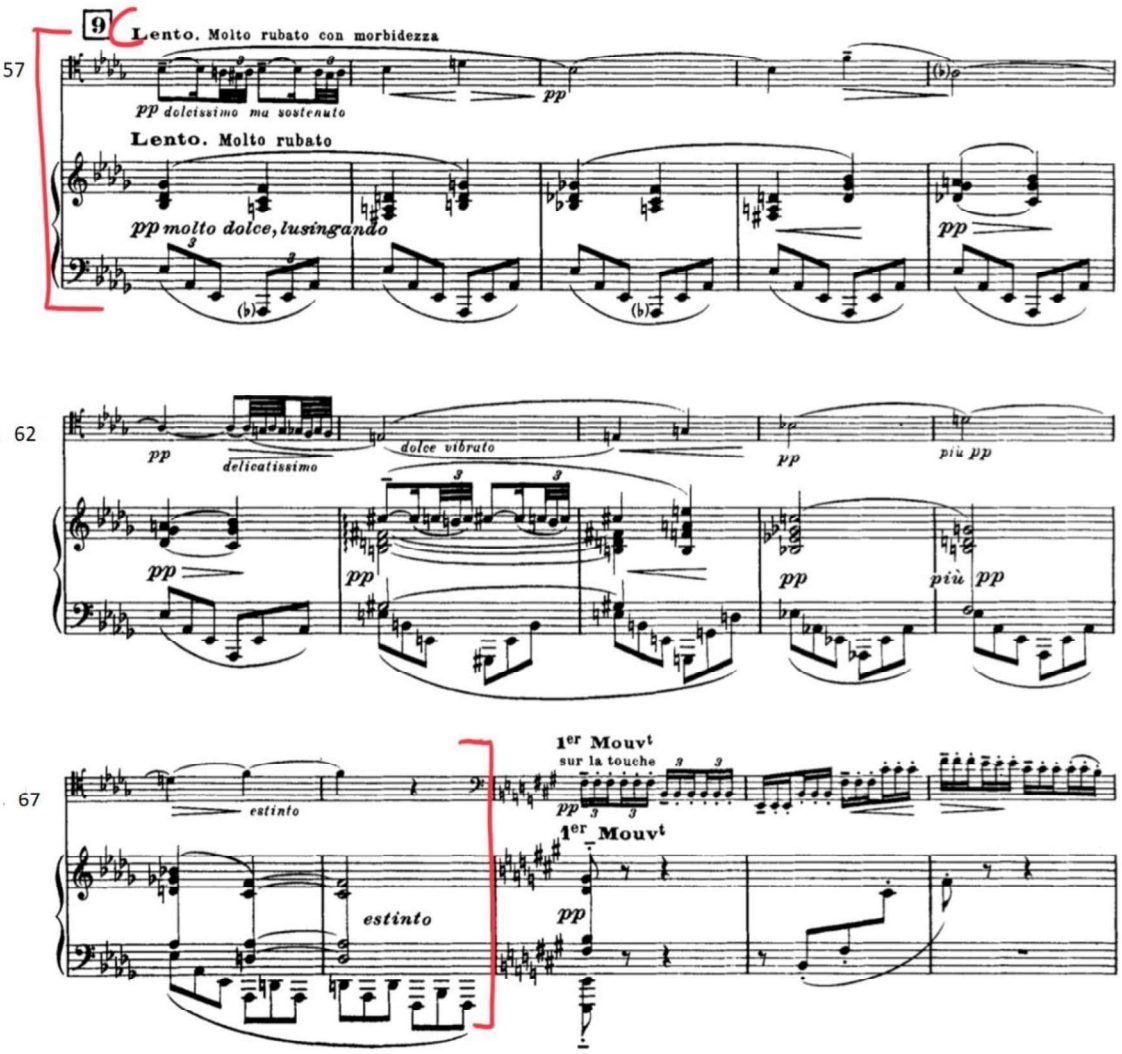


Figura 32: Episodio C del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

A continuación, lo común dentro de la estructura de un Rondó es que apareciera la tercera intervención del tema principal, pero, en este caso Debussy ha creado otro episodio contrastante después del Tema C, siendo el Tema D. Este tema se encuentra entre los compases 69 y 85, siendo un episodio con el centro tonal en La Mayor muy técnico y rítmico para el violoncello, además de jugar con el registro del instrumento.

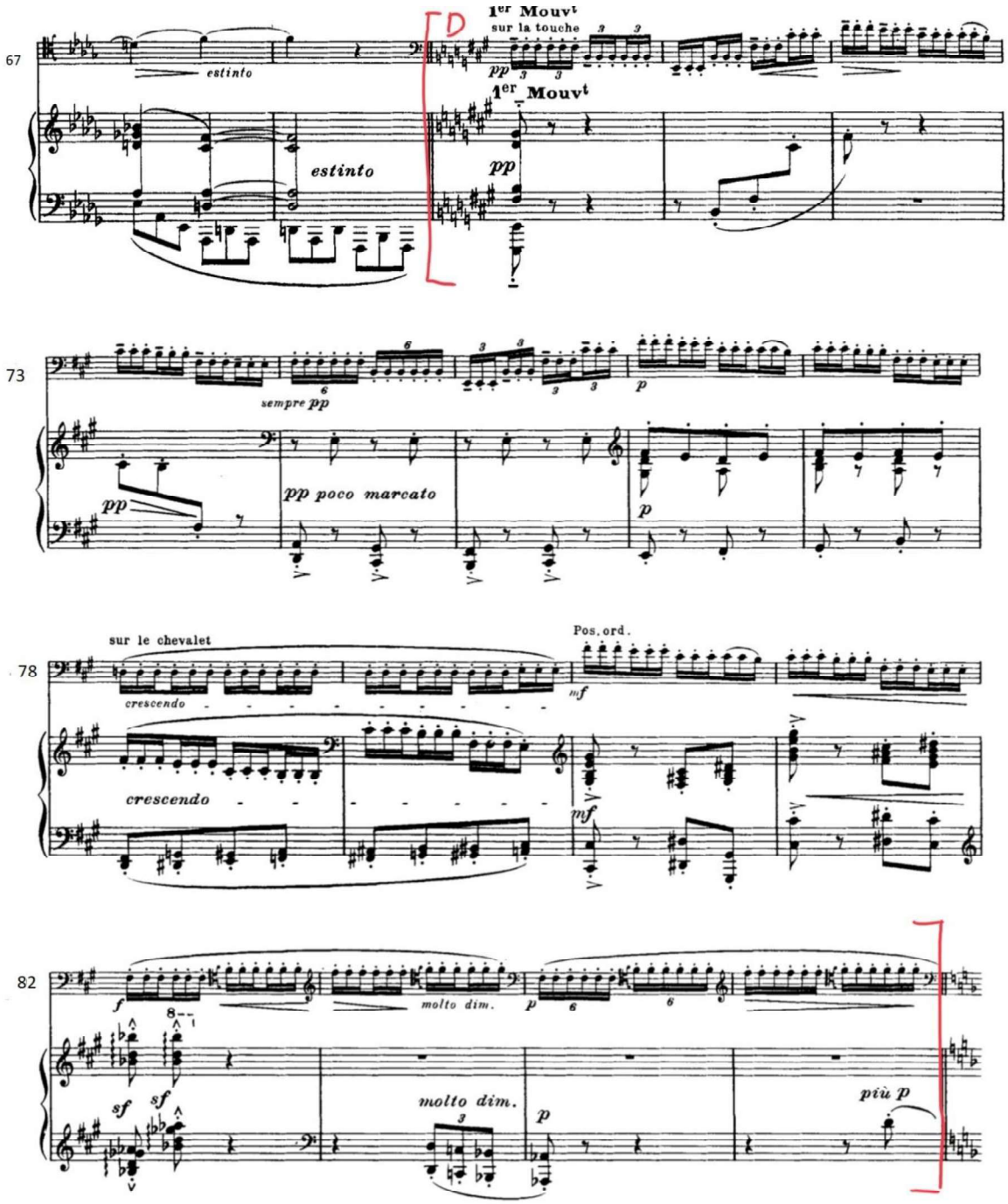


Figura 33: Episodio D del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Finalmente, la reaparición, y por lo tanto tercera recapitulación del Tema A la encontramos en el compás 85 y finaliza en el 114. Esta recapitulación se encuentra en la tonalidad principal, y en la original de la primera aparición del Tema A, en re menor, encontrando el motivo A1 (cc. 85 – 95) de forma idéntica y parte de A2 (cc. 96 – 114), ya que de los compases 100 al 115 el protagonismo la lleva el piano, pero esta vez el violoncello desarrolla un acompañamiento rítmico distinto, además de realizar una resolución final distinta. Después de esta recapitulación, encontramos una Coda de los compases 114 hasta el final, el cual posee material temático del primero movimiento, y reafirmando la tonalidad de re menor en forma de cadencia autentica perfecta.

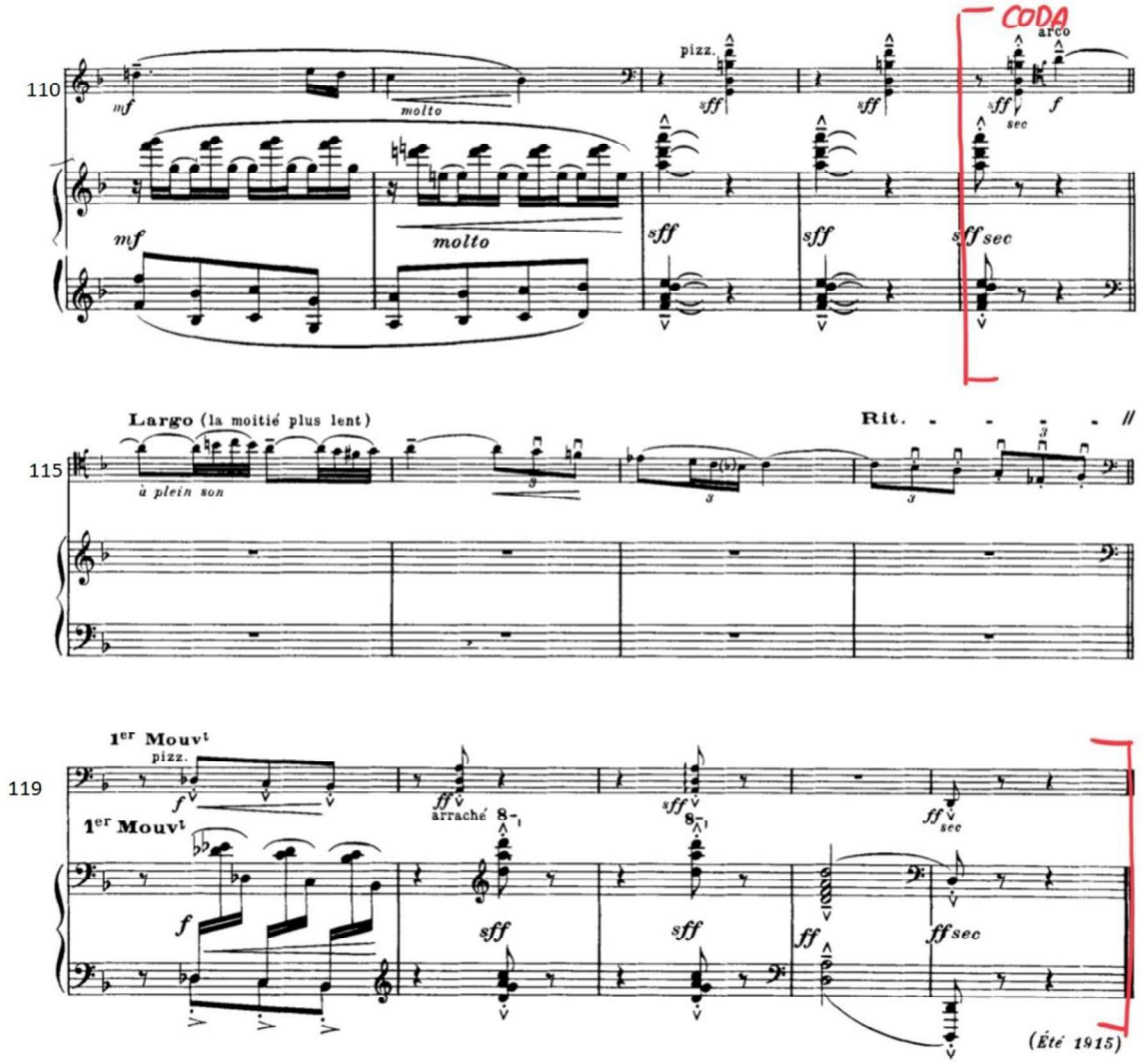


Figura 34: Coda del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Después de realizar este análisis formal del tercer movimiento de la Sonata para violoncello y piano, afirmamos que estamos ante una forma Rondó la cual se rige a la estructura A – B – A – C – D – A – Coda, el cual posee un episodio más en comparación a la forma tradicional del Rondó. Por lo tanto, el esquema formal quedaría reflejado de la siguiente forma:

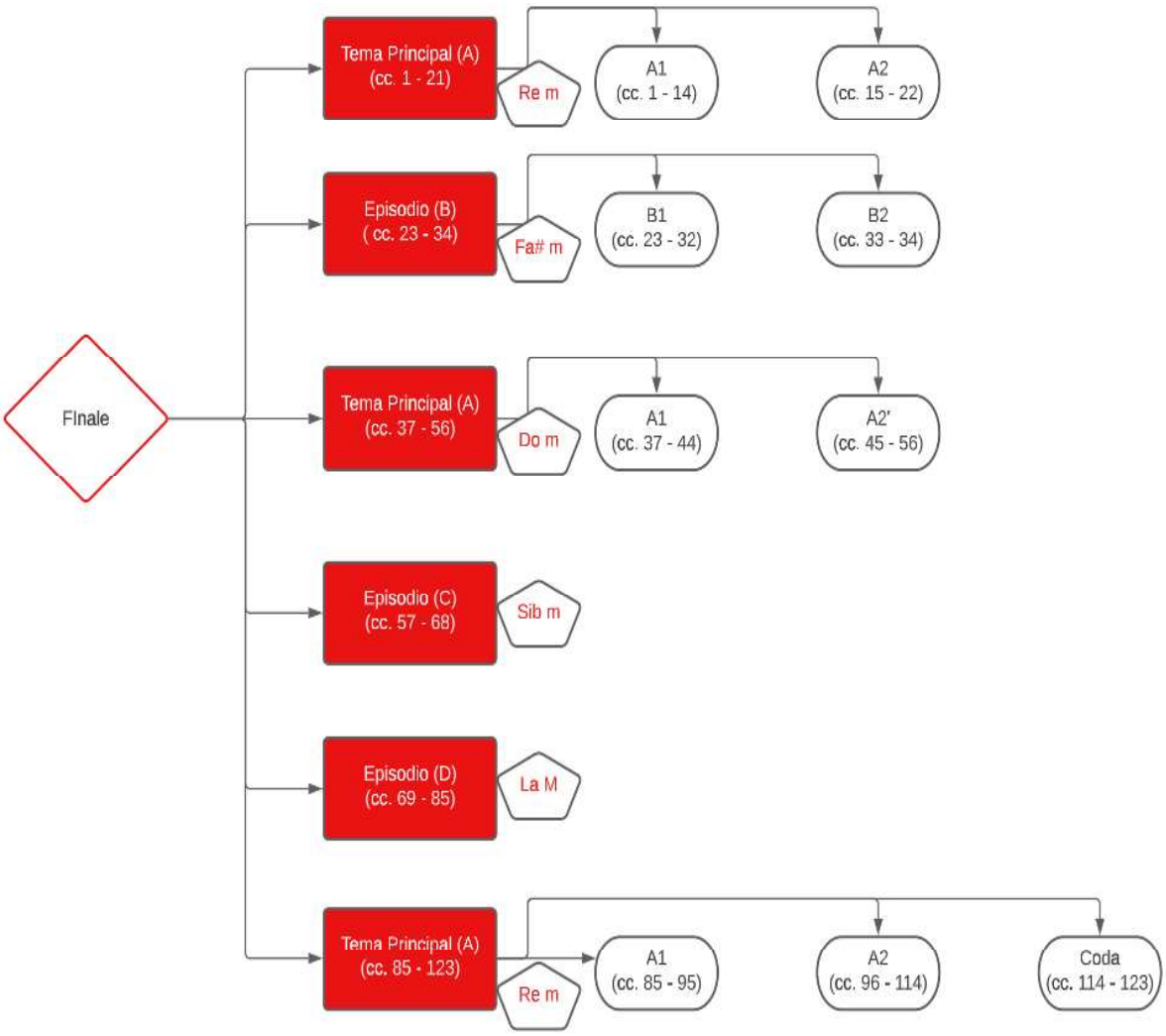


Figura 35: Esquema formal del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Al igual que en el segundo movimiento, este no sigue de forma absoluta las normas de la Forma Rondó, puesto que el tema principal no se encuentra siempre en la misma tonalidad y con la aparición de un episodio contrastante de más, el cual sustituiría a la aparición en ese momento del tema principal.

Una vez realizado el análisis formal completo de la sonata, afirmamos que esta obra está llena de pasión, está libre de ataduras y leyes, siendo una pieza monotemática pero a su vez con frases y temas que no son anunciados ni se predicen, con un tempo que nos lleva desde al humor a la emoción, debido al juego que realiza con los cambios de tempo. Por lo que, Debussy considera esta pieza una de sus obras más clásicas, pero por supuesto, es una gran alternativa para la creación de un material sonoro que no se rige de forma completa a lo normal de las estructuras formales.

3.3.2 Análisis melódico-armónico

El análisis melódico que se va a realizar implica un estudio horizontal de la música, en el que se van a abarcar la relación y organización entre los diferentes sonidos que se construyen dentro de la tonalidad, los movimientos interválicos, agógicas existentes y sustento armónico sobre el que es construido la melodía, al igual que aspectos armónicos a destacar.

La organización escalística consiste en la organización de las melodías, la cual a su vez podemos organizar interválicamente alrededor de las notas *re* y *la*, las cuales son tónica y dominante respectivamente de la tonalidad principal de la pieza, por lo que estamos ante una pieza en la que la melodía es tonal girando entorno a Re menor. Sin embargo, podemos ver que Debussy juega con la música en momentos como en el compás 6 del primer movimiento, al emplear el modo dórico, ya que la escala está construida a partir del segundo grado de la tonalidad, apareciendo por lo tanto el *mib* y el *lab*. También Debussy juega con el atonalismo en el segundo movimiento, ya que no se encuentra en un centro tonal definido, no existe atracción por una nota en particular, sino que todos los sonidos tienen el mismo peso específico, centrándose el discurso melódico en series de sonidos y armonías paralelas para huir así de la jerarquía de la música tonal.

Dentro del perfil melódico, centrándonos en la voz del violoncello, el ámbito de tesitura del primer movimiento abarca de *do* 1 a *mi* 4 dentro del sistema Franco Belga, siendo por lo tanto superior a tres octavas su registro. Hay predominio de intervalos de segunda (conjuntos) y terceras (disjuntos), al igual que la formulación melódica está basada en el despliegue de los acordes de tónica y dominante. En el segundo movimiento, la tesitura se encuentra en el registro de *do* 1 a *fa* 4, siendo un semitono más agudo que el movimiento anterior. Por último, *Finale* posee una tesitura desde *do* 1 a *sol* 4, siendo el movimiento con más ámbito de tesitura, y, por lo tanto, más agudo.

El punto culminante principal se sitúa en el compás 29 del primer movimiento, a pesar de que no es el punto en el que el violonchelo se encuentra en el registro más agudo. Sitúo en este momento el punto culminante por dos motivos:

- Se produce movimiento contrario entre el violoncello y el piano, en el momento posterior al punto culminante, siendo saltos interválicos que generan aumento de la tensión melódica y rítmica hasta reposar en el compás 29.
- El punto culminante se encuentra Do menor después de jugar el autor con la politonalidad en los compases anteriores, correspondiendo la tonalidad al séptimo grado del centro tonal de la sonata (Re menor).

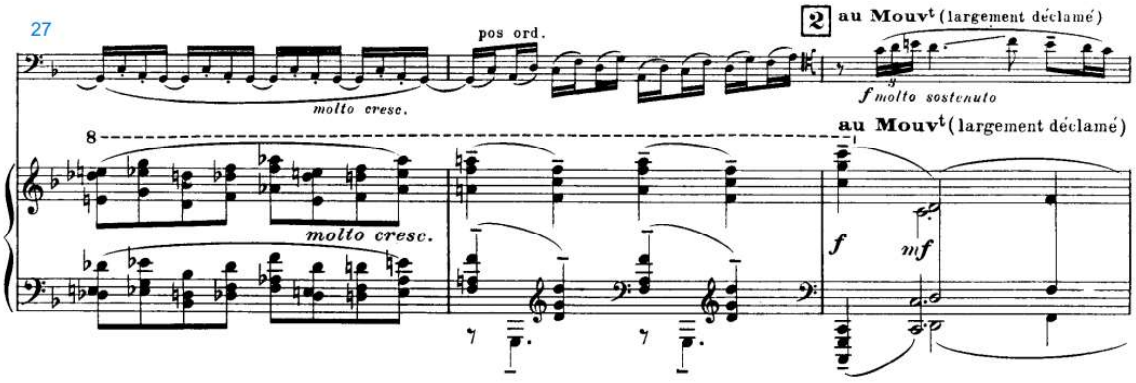


Figura 36: Punto culminante, c. 29 del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Dentro de la estructura melódica, encontramos reposos finales al final de cada uno de los movimientos, debido a las cadencias conclusivas que encontramos en dichos momentos. Dentro del primer movimiento hay puntos de reposo momentáneos, correspondiendo al

inicio y fin de las frases (cc. 7,15, 39), encontrándose también en el segundo movimiento (cc. 11, 54) y en el tercero (cc. 23, 68).

A lo largo de la pieza encontramos diferentes *ostinatos*[6] y bajos con pedales armónicos a destacar. El primer lugar en el que aparece este recurso es de los compases 8 al 18 del primer movimiento, ya que el piano está realizando un bajo cromático por compás de tres semitonos y un tono, mientras el violoncello realiza la parte melódica.

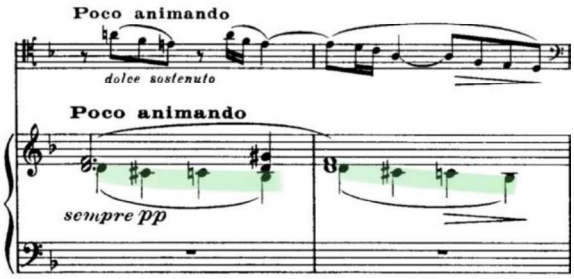


Figura 37: Ostinato c. 8 del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Un claro ejemplo se encuentra entre los compases 21 y 27 del primer movimiento, siendo un *ostinato* de simultaneidad, donde hay dos materiales melódicos que se contraponen en ese punto, siendo la melodía principal interpretada por el piano y el *ostinato* por el violoncello.

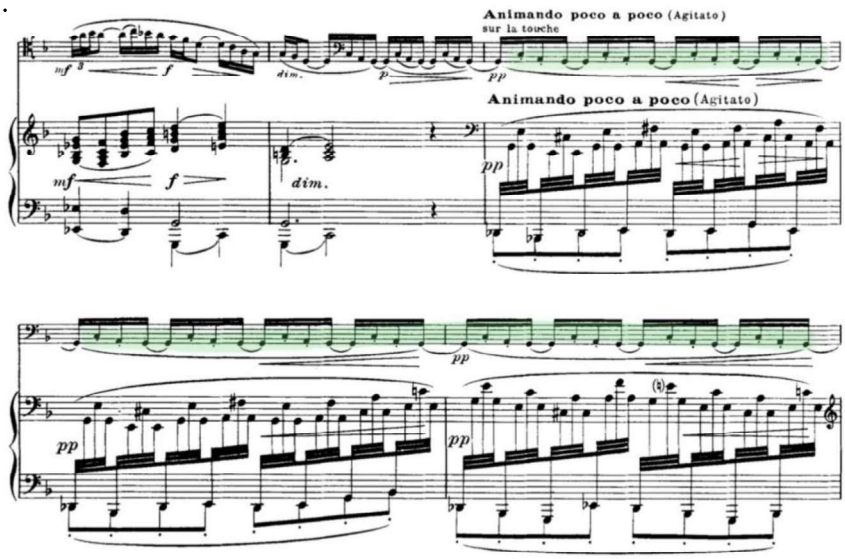


Figura 38: *Ostinato* c. 21 del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

[6] Ostinato: Frase melódica rítmica o acordal relativamente corta, repetida constantemente a lo largo de la pieza o sección. (Latham, 2008)

En el segundo movimiento también se percibe un ostinato desde el compás 12 al 16, realizando el piano el mismo acompañamiento de cuatro corcheas durante este fragmento.

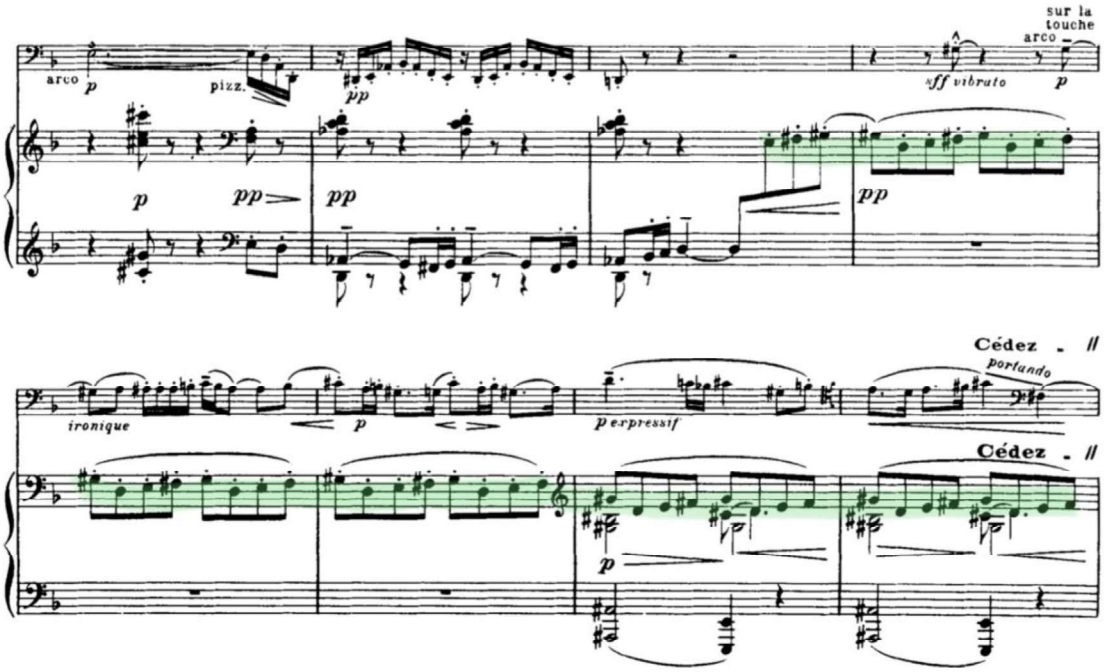


Figura 39: *Ostinato* c. 12 del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

El inicio del tercer movimiento hasta el compás 22 es un *ostinato*, ya que la parte acompañante está realizando siempre el mismo movimiento de corcheas con el bajo y semicorcheas con la mano derecha, intercambiándose incluso entre los dos instrumentos ya que en este momento la melodía es interpretada por las dos partes, respondiéndose la una a la otra.

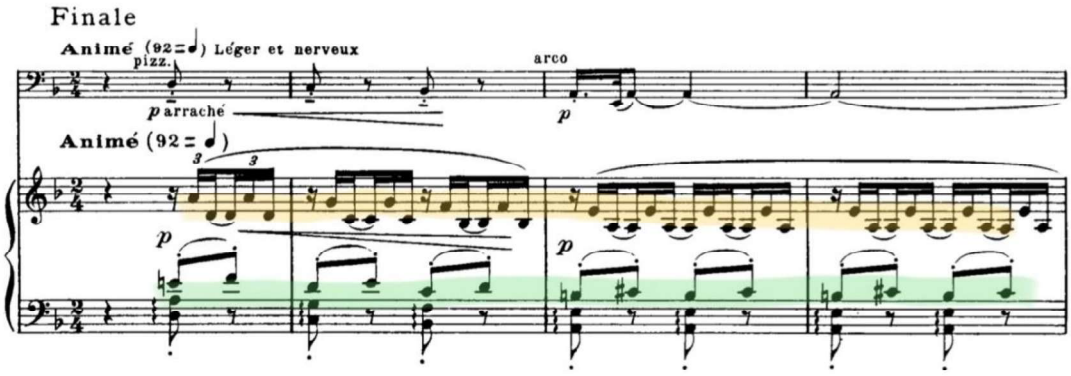


Figura 40: *Ostinato* en el inicio del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

También aparece de los compases 37 al 53, ya que, aunque el piano vaya realizando figuras de corcheas con acentuación diferente, la mano derecha se mantiene con un acompañamiento homogéneo, aunque sea por movimiento contrario. Del compás 85 al 99 aparece de nuevo el *ostinato* del inicio del movimiento, formado por el mismo movimiento melódico anteriormente nombrado.

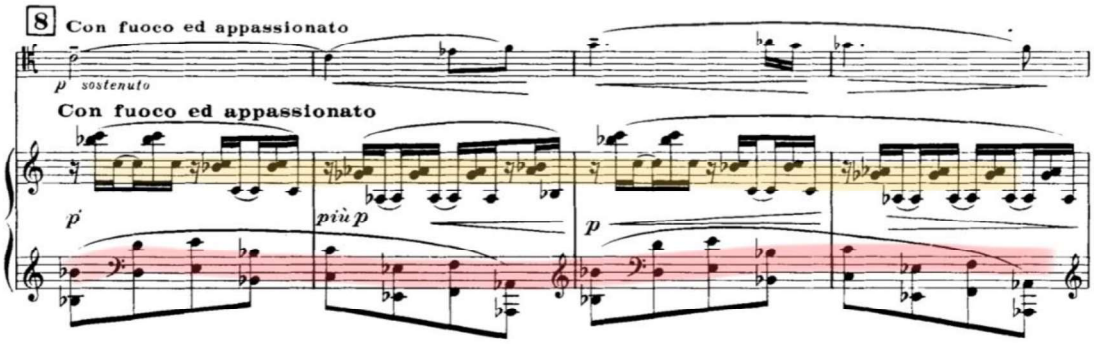


Figura 41: *Ostinato* en c. 37 del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

A lo largo de la sonata aparecen distintas notas de adorno, como apoyaturas, notas de paso y, sobre todo, floreos. El motivo rítmico principal del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* está construido por tresillos de semicorcheas en forma de floreo, el cual será llamado por motivo melódico X y lo podemos encontrar a lo largo de la pieza incluso de forma desarrollada rítmicamente hablando, como en el compás 34. En el segundo movimiento, la célula rítmica principal está construida por cuatro semicorcheas repetidas que se repiten a lo largo del movimiento, las cuales denominaremos motivo melódico Y.

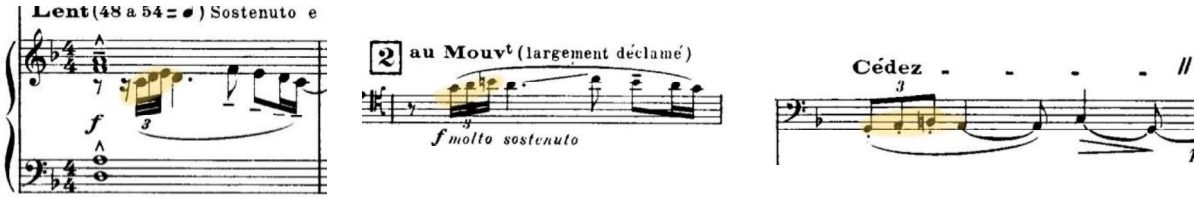


Figura 42: Motivo melódico X del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

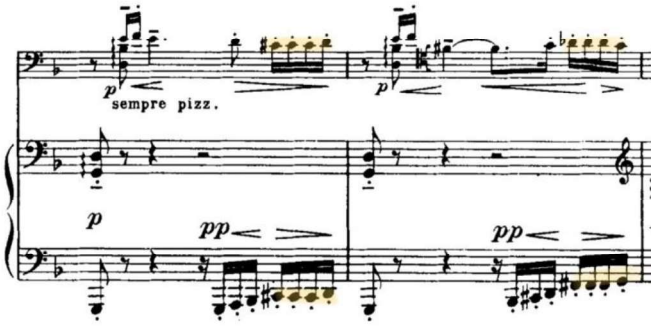


Figura 43: Motivo melódico Y del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

El tercer movimiento posee mucha riqueza rítmica, por lo que podemos encontrar diferentes motivos recurrentes a lo largo del movimiento, los cuales serán señalados como motivos melódicos Z junto con el número de orden de aparición. El primer motivo melódico que aparece, se encuentra en el compás 3 (Z1), estando formado por una semicorchea con puntillo y una fusa. El segundo motivo que aparece está formado por tres semicorcheas con movimiento cromático (Z2) que va apareciendo de forma variada a lo largo del movimiento, como en los compases 29, 49 y 115, remarcando este último compás, ya que es un motivo del tercer movimiento, aunque melódicamente es similar al motivo principal del primer movimiento.

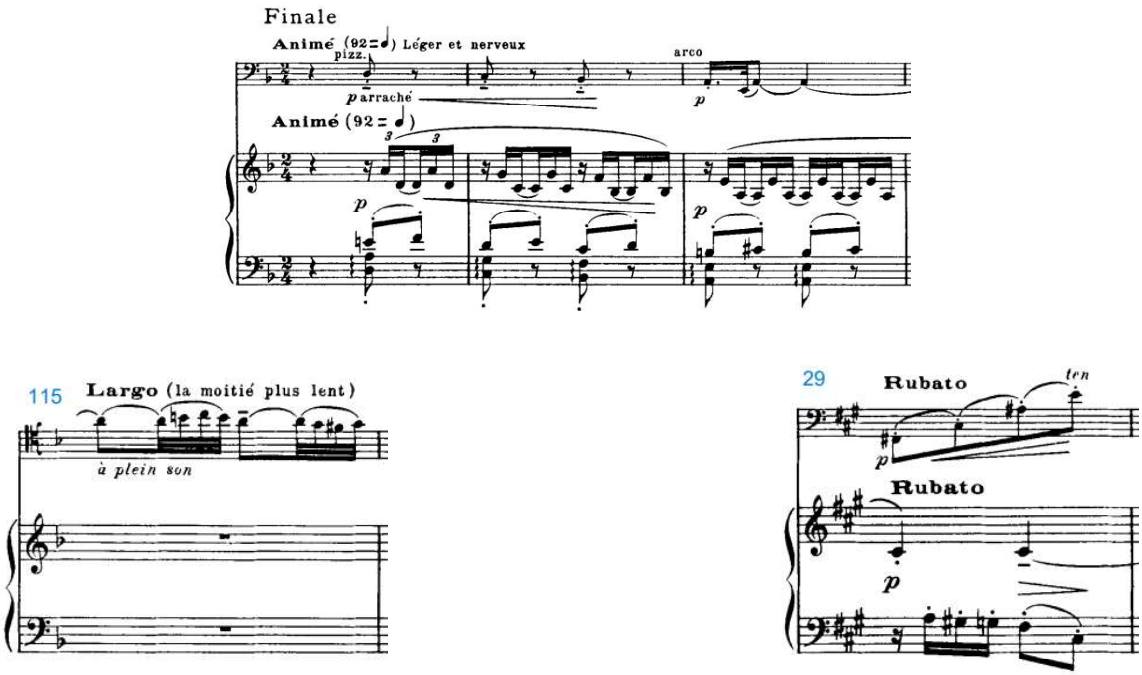


Figura 44: Motivos melódico Z1 (c-3) y Z2 (c. 29 y 115) del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Respecto a los parámetros analíticos de la armonía, a lo largo de la pieza encontramos acordes activos que poseen carga efectiva dentro de la armonía y desarrollos armónicos a destacar. Además, hay presencia de secuencias armónicas modulantes y diatónicas con diferentes repeticiones, las cuales se han mencionado en el análisis formal. Sin embargo, nombraremos secuencias en las que se repiten acordes de la misma naturaleza a diferentes alturas, dando direccionalidad a los pasajes con características armónicas concretas.

En el primer movimiento, encontramos armonía paralela, donde Debussy emplea el paralelismo de los acordes jugando con la armonía modal del modo dórico, empezando a aparecer en el compás 8 con un acorde sin quinta que se desarrolla con movimiento cromático descendente. También lo encontramos en el compás 16, aunque esta vez el movimiento paralelo es iniciado por una quinta hueca.

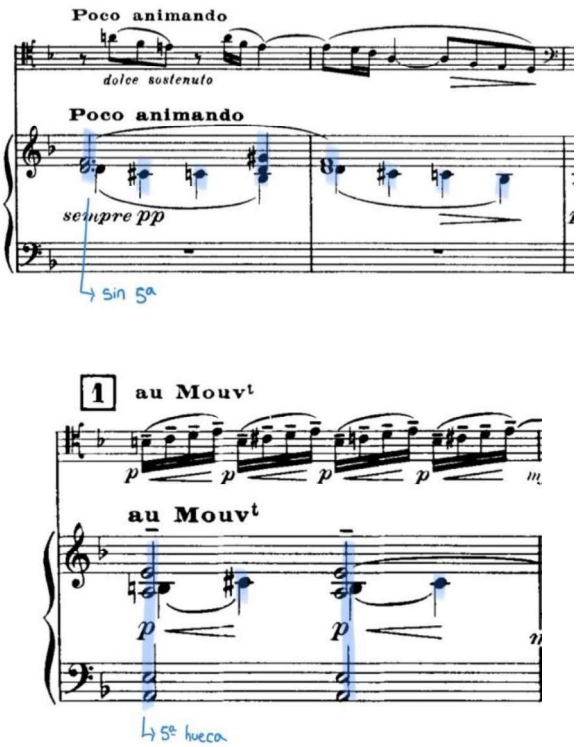


Figura 45: Cc. 8 y 16 del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

En el compás 29 el autor juega con la politonalidad, ya que recurre al si natural y al sib en la melodía mientras el piano realiza acompañamiento disonante.

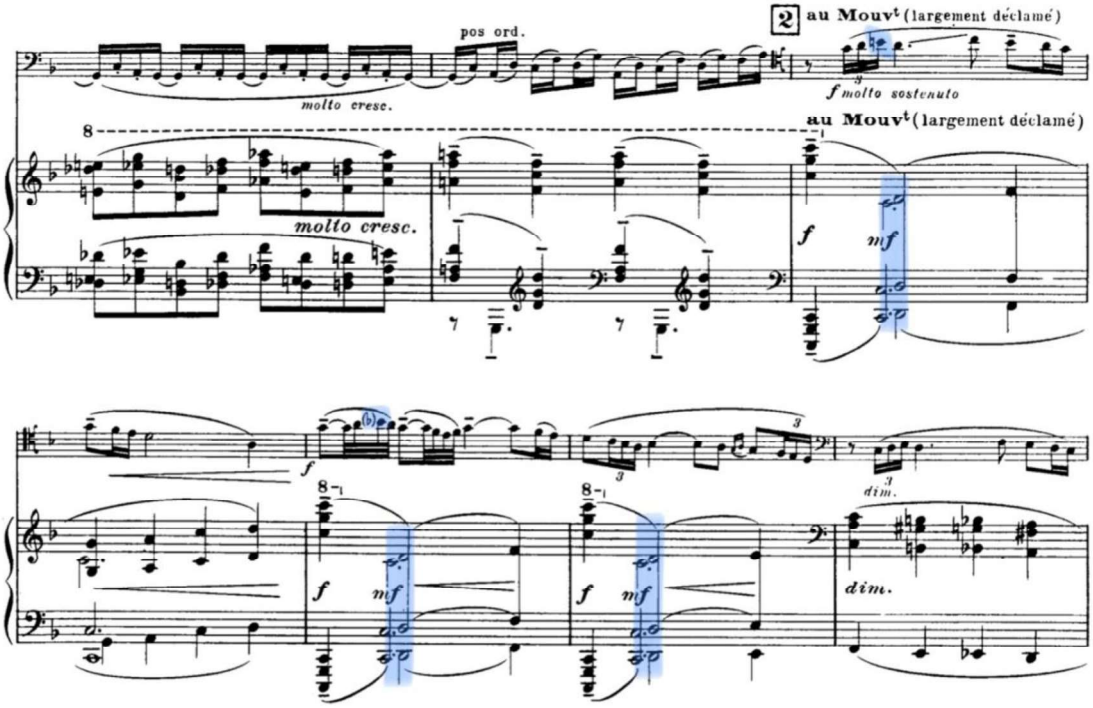


Figura 46: Cc. 27-33 del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Hay presencia de acordes sobre tónica en el compás 35, al estar construidos los acordes de Dominante y Sensible sobre la pedal de re.

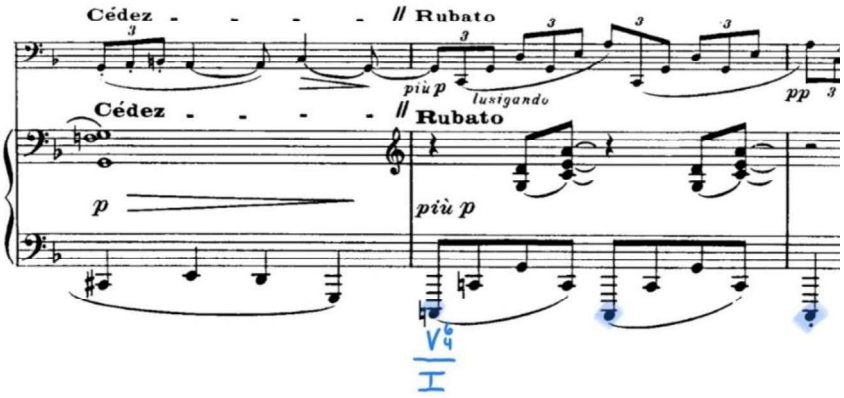


Figura 47: Cc. 34-35 del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

El Segundo movimiento está construido sobre el atonalismo, sin embargo, hay un momento en el que podemos hablar de forma tonal, ya que Debussy emplea unos acordes con gran riqueza armónicamente hablando. En el compás 58 el piano realiza armonía paralela, recurso que como hemos mencionado antes, en los Conservatorios no se permite. Pero, realiza paralelismos de acordes de treceava, correspondiendo por lo tanto al Acorde Tristán.

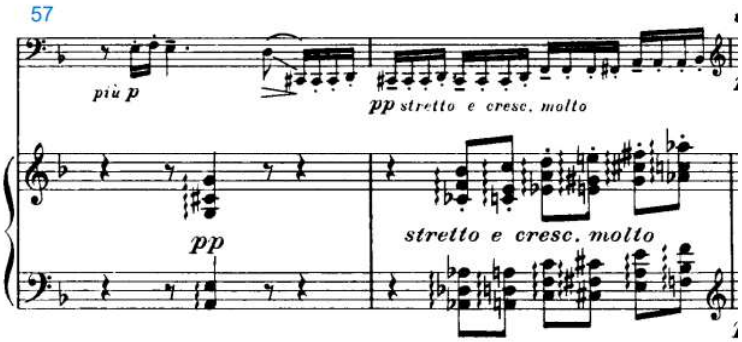


Figura 48: Cc. 58 del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

En el tercer movimiento se reafirma la tonalidad de Re menor, por ello aparece en el compás 6 el acorde de *la*, dominante de la tonalidad, desplegado en forma de arpegio. Del compás 19 al 26 y del 100 al 103, encontramos por primera vez en toda la sonata un momento en el que piano realiza octavación con las dos voces, sonando por lo tanto la melodía principal en octavas diferentes, aunque simultáneas. Por último, en el compás 112 hay acordes de séptima, siendo más concretamente una serie de Séptimas, la cual está formada por una repetición del mismo acorde tres veces, siendo por lo tanto una serie unitónica.

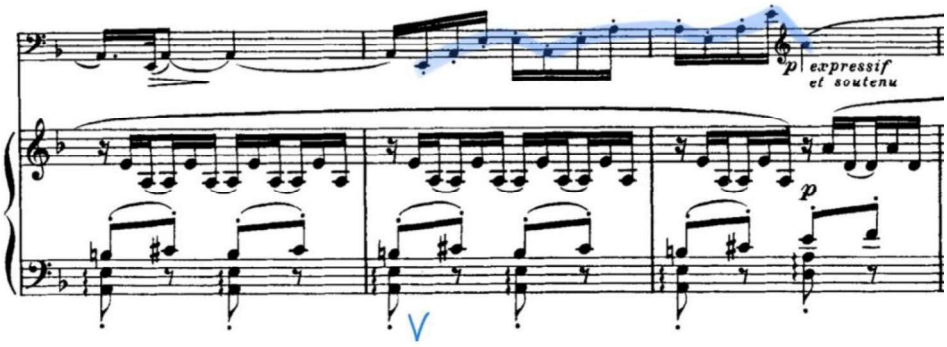


Figura 49: Cc. 6 del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

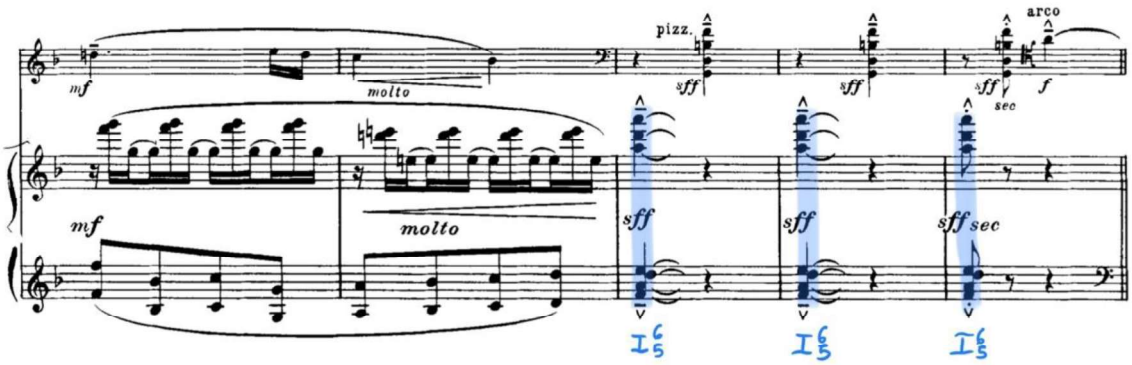


Figura 50: Cc. 110-114 del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

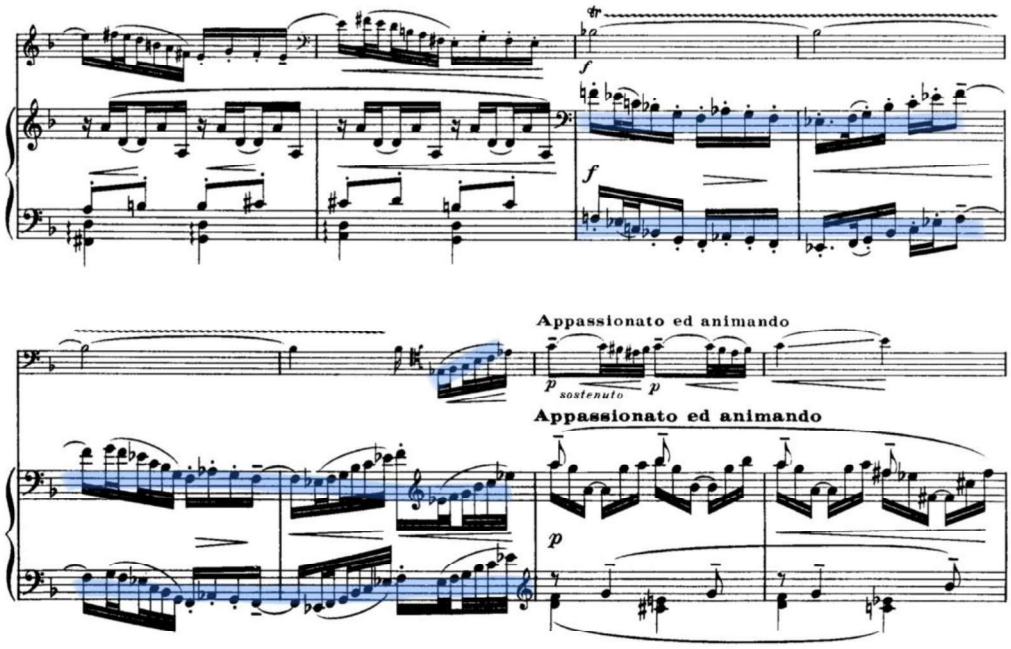


Figura 51: Cc. 98-105 del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

3.3.3 Análisis para la interpretación

El análisis teórico nos presenta la partitura de forma conceptual, exponiendo la totalidad de las percepciones conscientes e inconscientes que se encuentran en ella. Además, refleja lo que las personas experimentan con la música, aunque se traten de nociones que los oyentes no son conscientes de estar percibiendo. Por lo tanto, el hecho de analizar una pieza es útil para el compositor y para el intérprete, ya que el análisis de una pieza musical implica juzgar cómo habría sido la composición si esta se hubiera creado en un lugar y periodo distinto a los de su creación, estimulando la innovación creativa en el estilo musical. (Cook, 1999)

En el análisis de la partitura en sí, utilizamos la obra musical como medio para hallar la estructura musical de esta, su contextualización estilística y la aproximación al resultado sonoro, exponiendo por lo tanto cómo es en su totalidad. Cada una de las revelaciones que se llevan a cabo en el análisis está directamente relacionada con la interpretación y, en consecuencia, con el resultado sonoro. De este modo, mediante el análisis conseguimos que estén en contacto con la partitura desde el compositor hasta el oyente.

Pero, ¿qué es el análisis de la interpretación? A pesar de realizar un análisis riguroso de la partitura, el músico en su ejecución muestra rasgos que no se encuentran en la partitura original. Eso a su vez provoca un reconocimiento de los momentos musicales en los que surgen emociones y percepciones extramusicales, sacándolos a la luz en forma de cambios dinámicos (*crescendo, diminuendo, piano súbito,* etc…) y rítmico (*accelerando, ritardando*, etc…). Siempre basándose en la expresión, pero rigiéndose también por la línea compositiva creada por el autor. El estudio de estos elementos, que no están reflejados en la partitura en la mayoría de ocasiones, lo lleva a cabo el análisis de la interpretación.

El análisis del intérprete está enfocado en contextualizar y conocer la pieza de forma completa y buscar la manera de proyectar en la ejecución toda la información adquirida. Para poder intuir el modo de reflejar musicalmente lo escrito en la partitura, el intérprete puede llevar a cabo las siguientes técnicas:

- Análisis formal, motívico y tonal.
- Representación gráfica del tempo.
- Representación gráfica de la dinámica.
- Análisis de indicaciones estilísticas

Estas técnicas nos permiten tener más conciencia de la concepción de la música para poder relacionarla con la futura interpretación. “ <<la música>> trasciende del análisis y cualquier otro intento de comprenderla. Proyectarla es lo más importante, y todo lo demás no son sino medios para este fin.” (Rink, 2006)

Vamos a aplicar las técnicas de John Rink para poder conocer conceptualmente cada uno de los movimientos de la *Sonata para violonchelo y piano* de Debussy, para así hallar la interpretación adecuada a la partitura. En los siguientes apartados se va a prescindir del análisis formal, motívico y tonal, ya que se ha llevado a cabo em apartados anteriores.

3.3.3.1 Análisis interpretativo del primer movimiento

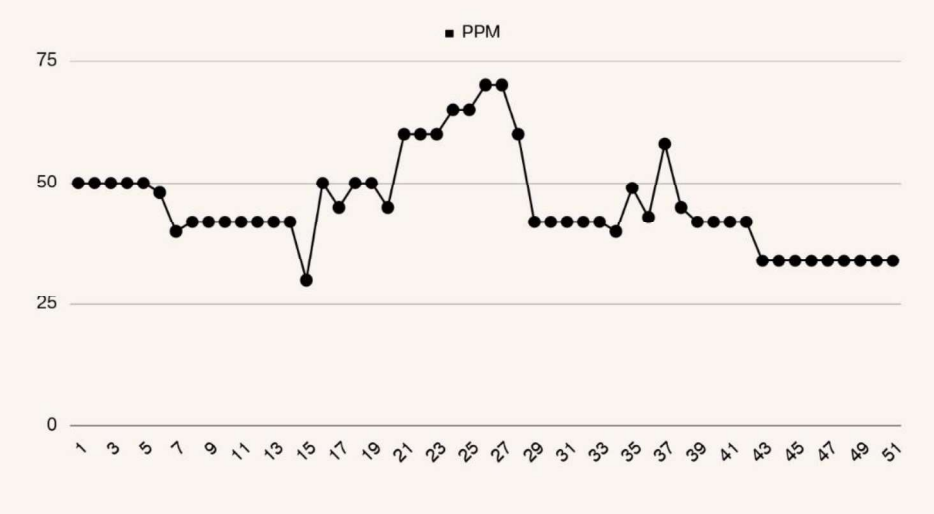


Figura 52: Representación gráfica del tempo del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

En este gráfico, los datos están ubicados a lo largo del eje X (representando la variable del tiempo de la partitura en forma de compases) y un eje Y donde hemos ubicado las pulsaciones por minuto (ppm) del metrónomo en forma de variable continua. La velocidad máxima que encontramos en el primer movimiento es la negra igual a 70 ppm aproximadamente, situada entre los compases 26 y 28, momento en el que el violoncello está llevando a cabo un *ostinato*, y junto con el piano, lleva a cabo un incremento del tiempo hasta llegar al compás 29, siendo el punto culminante del movimiento (que se va preparando en las notas anteriores con un *ritardando*).

En los momentos de la obra que poseen menos velocidad, se encuentra la negra a unos 30 ppm. Estos se ubican en la aparición del Tema A entre los compases 8 y 15. También, hay un gran descenso del tempo en el compás 43, donde el compositor nos indica un *Lento*, siendo el momento en el que a menor velocidad se encuentra la pieza, y en el que se prepara el final realizando un r*itardando*.

El siguiente diseño gráfico, basado en la representación dinámica del primer movimiento, presentará la misma relación que el diseño anterior. En él hemos relacionado

numéricamente los matices con una referencia numérica directamente proporcional a la dinámica y a la velocidad:

- 70: *Fortíssimo*
- 60: *Forte*
- 50: *Mezzoforte*
- 40: P*iano*
- 30: *Pianísimo*

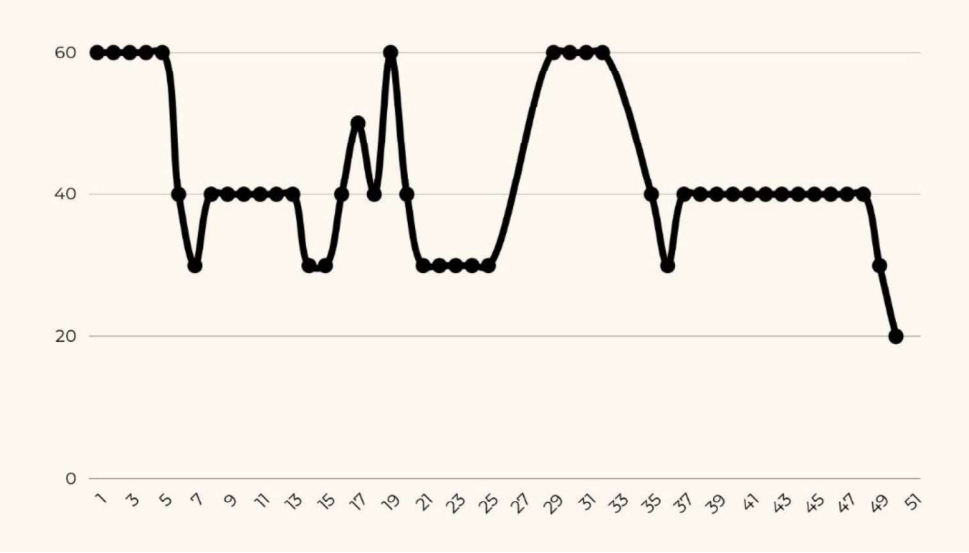


Figura 53: Representación gráfica de la dinámica del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Como podemos ver, el gráfico no muestra un dibujo regular, hay mucho movimiento de la línea, lo que significa que a lo largo del movimiento se produce un continuo contraste dinámico. Los puntos más fuertes, suelen coincidir en momentos en que el violoncello se encuentra en el registro agudo o posee más movimiento armónico, como en el inicio, el compás 17 y el compás 29, coincidiendo de nuevo con el punto culminante del movimiento.

A lo largo de ese mismo movimiento, hay momentos en los que el cambio dinámico es repentino y brusco, para así captar la atención del oyente y ejecutar un juego dinámico en forma de *crescendos* y *pianos súbitos*. Estas indicaciones las podemos encontrar en los compases 16, 21, 22 y 37.

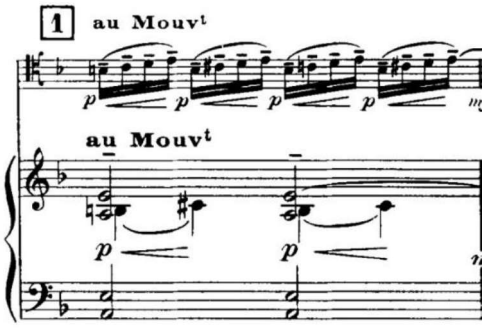


Figura 54: Compás 16 del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Respecto al análisis de indicaciones estilísticas, como hemos dicho, a lo largo del movimiento el autor nos deja reflejadas unas orientaciones para darnos una idea de cómo debe ser el resultado sonoro. En el primer movimiento encontramos elementos como d*olce sostenuto* (c. 8), *piú dolce* (c. 10), *au Mouvt* (cc. 216, 29), *lusigando* (c 35), *quasi cadenza* (c 37), *en serrant* (c 38), *retenu* (c 39).

Para la correcta interpretación del primer movimiento hay que tener en cuenta que es el movimiento más *cantabile* y melódico de los tres que forman la sonata. De forma general, los finales de frase son acompañados con *diminuendo* y *ritardando*, como en los compases 7, 15, 34, 38 y 43 para así poder enlazar cada uno de los temas del movimiento. La parte más rítmica se encuentra entre los compases 21 y 28 y entre el 37 y 38, donde debemos jugar en ambos casos con los reguladores y la velocidad para conseguir el contraste dinámico que desea el compositor. Respecto el final, es importante tener en cuenta que en ningún momento Debussy indica que quiera un r*itardando*, puesto que en la propia escritura rítmica ya se retiene el tiempo hasta el final.

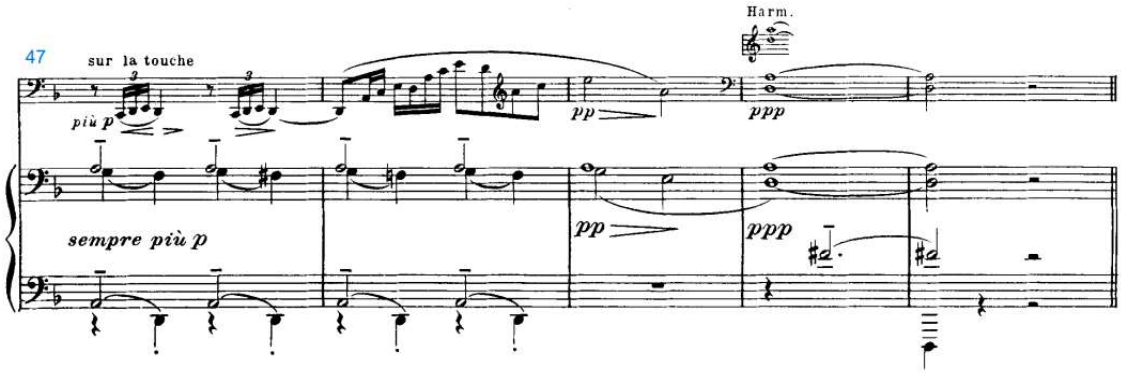


Figura 55: Compases del 47 al 51 del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Susan McClary en su texto *Lo narrativo en música ''absoluta''*, usa el término Semiótica, para explicar que existe una relación metafórica de la narrativa de la música, por lo que elementos como notas repetidas, efectos musicales o *crescendos* poseen un significado narrativo. Se debe buscar, por lo tanto, una expresividad de los términos musicales ajenos a cualquier existencia de palabras en cualquier composición. (McClary, 2003).

En este caso, debemos aplicarlo a la *Sonata para violonchelo y piano en Re menor* de Debussy, debemos vincular la música escrita con una narración metafórica. Y debemos tener en cuenta que el intérprete elige un lugar y un momento históricos en los que se producen diferentes acontecimientos, los cuales se relacionan de una manera concreta con la escritura musical y por lo tanto con la interpretación. Siendo un claro ejemplo, un tema lírico cantado por el violonchelo, con momentos de éxtasis y cambios repentinos del mensaje, gemidos y hasta fenómenos naturales como el viento.

3.3.3.2 Análisis interpretativo del segundo movimiento

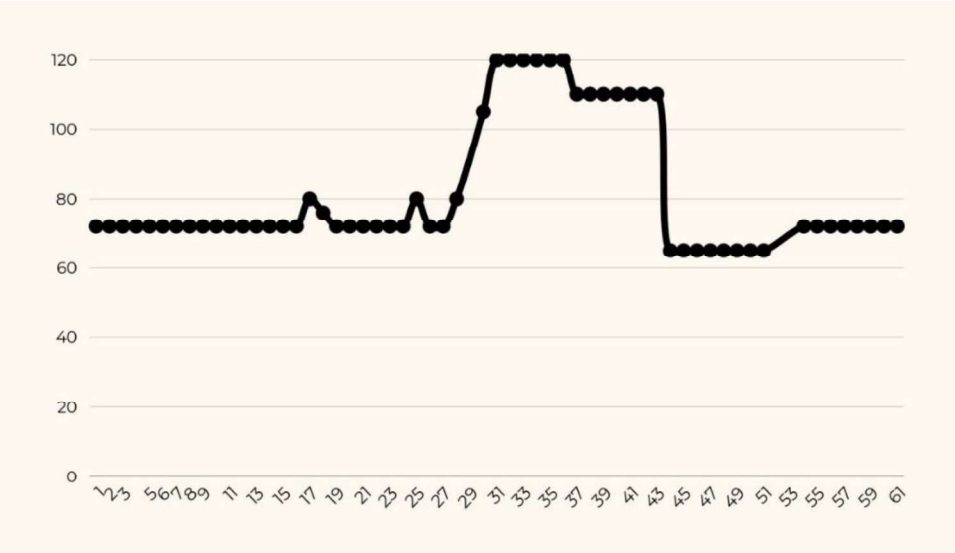


Figura 56: Representación gráfica del tempo del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Al igual que en el gráfico anterior, los ejes X e Y están organizados del mismo modo. Analizando el gráfico lineal, podemos observar que la velocidad es mayoritariamente regular a lo largo del movimiento, estando casi en su totalidad estático en un tempo de 72

ppm, a excepción de la parte central, donde se aumenta la velocidad entre los compases 30 y 43 a 110 ppm aproximadamente. Evidentemente, hay cambios de tempo a lo largo del movimiento en forma de *ritardando* (c 16, 25, 27, 30, 43) y A*celerando* (c. 25, 29).

Por lo tanto, los momentos que poseen menos velocidad coinciden con la aparición de Tema A, y los diferentes episodios, a excepción del Puente y del Episodio C, siendo los momentos de más velocidad y de máxima tensión armónica.

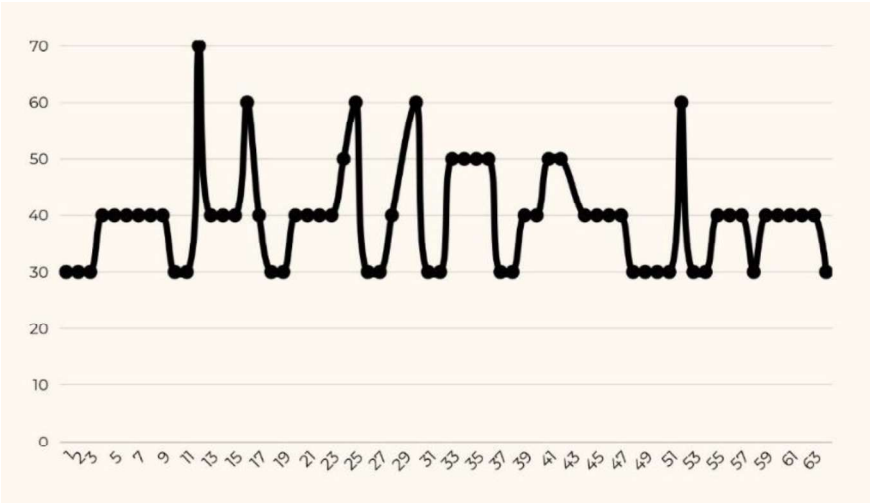


Figura 57: Representación gráfica de la dinámica del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

En este gráfico, hemos utilizado la misma referencia dinámica para poder calcularla que en el análisis del movimiento anterior. Descifrándolo de este modo, se puede predecir de forma visual, que se trata de un movimiento con mucho contraste dinámico, que desarrolla en su totalidad el volumen de los instrumentos a lo largo de todo el movimiento.

Los máximos que localizamos en la gráfica son los *sforzato* que se localizan a lo largo del movimiento. Son momentos de un gran contraste dinámico, puesto que la mayor parte del movimiento se encuentra en la dinámica de *pp*, coincidiendo estos con los temas principales que forman el segundo movimiento. Sin embargo, el punto de más grado dinámico indicado con un *forte* coincide con el pasaje que más tensión armónica y melódica presenta en *Sérénade et Finale*, el compás 30.

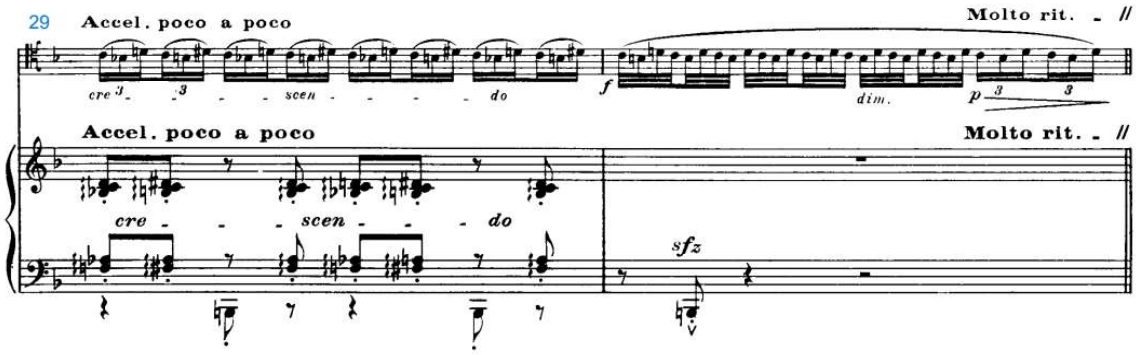


Figura 58: Compás 30 del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

En el gráfico no están indicados los momentos en los que, dentro de un mismo compás, encontramos un cambio dinámico repentino en forma de reguladores, como en los compases 5, 24, 33, etc… Este recurso abundante a lo largo del movimiento se usa para mostrar los diferentes volúmenes del violonchelo y el piano y así atraer la atención musical que merece el movimiento.

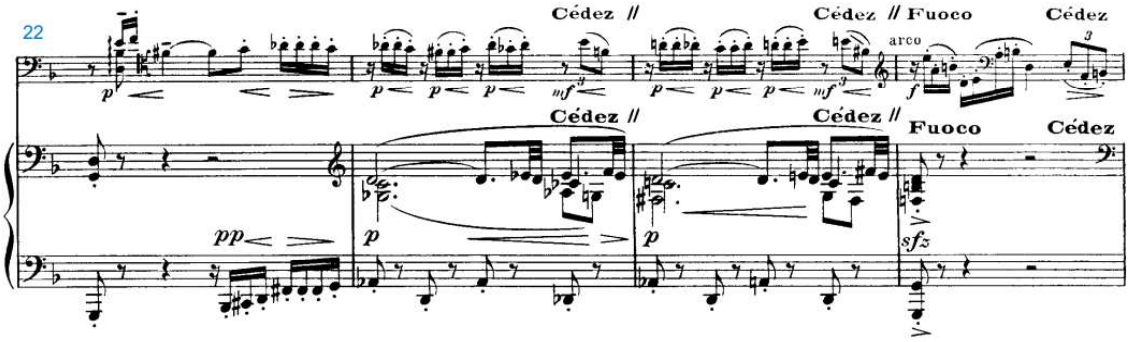


Figura 59: Compás 24 del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

En este movimiento hay cambios repentinos de tiempo y dinámica, pero lo que más llama la atención, es que muchos de los *rubatos* y d*iminuendos* están escritos de forma irónica, ya que la propia escritura musical nos obliga a realizar un *ritardando* por disminución rítmica, conduciendo a su vez a bajar el volumen de la interpretación. Dos instantes claves en los que se ve este recurso, son en los compases 30 y 43. Lo mismo ocurre con los *acelerando*, ya que en algunos puntos la propia música indica una ampliación rítmica, por lo que se produce una aceleración del tempo de forma natural. Este recurso se observa claramente en los compases 29 y 30.

Tal como hemos dicho anteriormente, a lo largo del movimiento encontramos indicaciones estilísticas para orientarnos en la interpretación de este movimiento. Algunas de las indicaciones del segundo movimiento de la Sonata son f*antasque et léger* (c. 1), *portando* (c. 16) y p*resque lent* (c. 48).

Respecto a la Semiótica mencionada por Susan McClarey, este movimiento es *jocoso*, posee humor, juega con las diferentes técnicas extendidas del violonchelo, al igual que posee pinceladas jazzísticas, con acompañamientos del piano que recuerdan al *blues*. Un movimiento íntimo, pero a la vez movido, que incluso en alguna ocasión, nos puede recordar a los movimientos de un gato o a un episodio literario que se encuentra en constante interrogación.

3.3.3.3 Análisis interpretativo de tercer movimiento

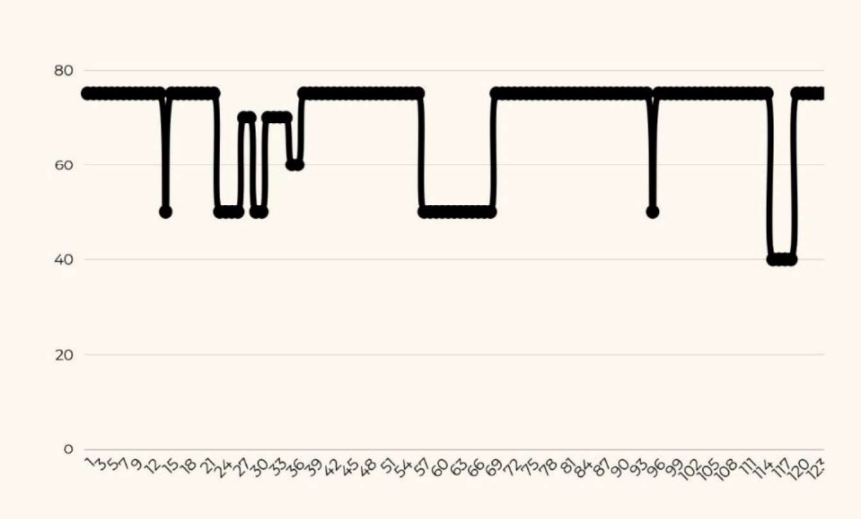


Figura 60: Representación gráfica del tempo del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Para analizar interpretativamente el tercer movimiento de la *Sonata para violonchelo y piano en Re menor* de Debussy, también hemos confeccionado una gráfica en la que se refleja el tempo, basada en la que hemos utilizado de igual forma en el primer y segundo movimiento.

Como podemos ver, hay un tempo bastante regular a lo largo del movimiento, ya que, a pesar de los diferentes cambios del ritmo, casi siempre nos encontramos en un tempo de 75 ppm. Por supuesto, hay diferentes cambios de tempo, que suelen ser a más lento, entre los compases 57 y 68, al ser marcado con un *Lento, molto rubato con mobidezza* y en de los compases 115 y 118, indicado con *Largo*. En ambos momentos, el tempo está en 50 ppm y 40 ppm, respectivamente. Por lo tanto, la velocidad que se mantiene constante a lo largo del movimiento, podemos considerarla como la máxima.

Al igual que en los movimientos anteriores, encontramos r*itartandos* indicados en los compases 14, 95 y 118, por lo que se encuentran siempre dichas bajadas de tempo entre los temas principales del tema A. Hay zonas en las que se produce un A*celerando* de forma natural debido a la escritura musical, ya que hay aumentación rítmica, (compases 49, 51, 62 y 104).

La dinámica es muy variada a lo largo de este tercer movimiento, observamos que hay momentos en los que pasamos bruscamente de un *piano* a un *fortíssimo*, por lo que se produce un gran contraste dinámico al mostrar el violonchelo y el piano volúmenes contrastantes.

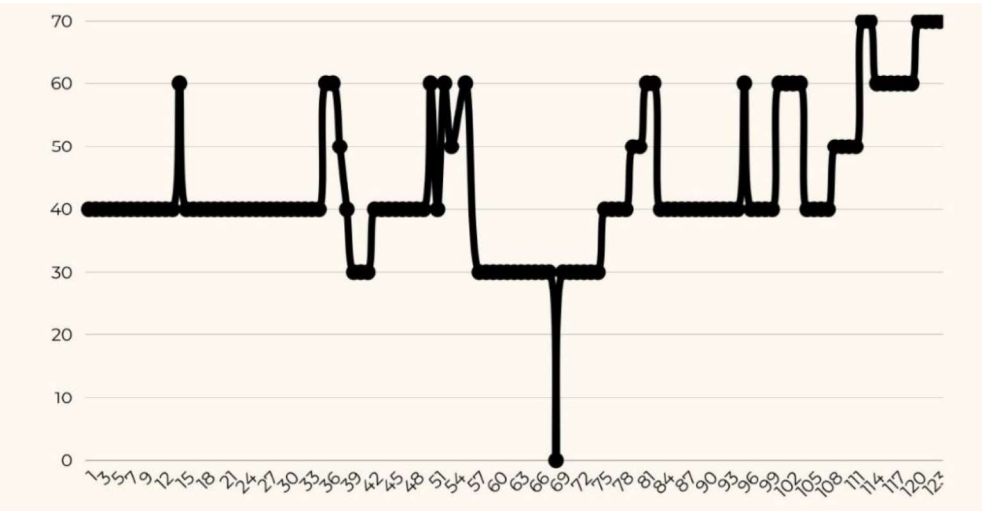


Figura 61: Representación gráfica de la dinámica del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Los puntos más fuertes se localizan en el final del movimiento, puesto que es la parte final de la sonata, anunciando con un *fortíssimo* que se acerca la conclusión de la obra. Localizamos a su vez dinámicas *forte* repentinas en forma de reguladores a lo largo del movimiento, como en los compases 49 y 50, al igual que localizamos dinámicas de *crescendo molto* en los compases 50 y 52.

Figura 62: Compás 49 del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Por lo general el movimiento se encuentra en una dinámica de P*iano*, aunque el momento en el que hay menos sonoridad es a partir del compás 57, siendo este un momento que nos conecta con un ambiente suave hasta el compás 69 que se mantiene en *pianísimo*, y es el instante en el que más movimiento rítmico hay.

Este movimiento posee orientaciones estilísticas que se encuentran en su mayoría sujetas a los matices, no sólo al carácter del tempo, como p*iano expressif et soutenu* (c. 7), *piano volubile* (c. 15), p*iano diminuendo molto* (c. 38), p*iano expressif crecendo* (c. 41), *pianísimo dolcissimo* (c. 57), *pianísimo delicatíssimo* (c. 62), *piano volubile* (c. 96) y *à plein son* (c. 115). Respecto a los términos relacionados con el tempo y el carácter, encontramos *léger et nerveux* (c. 1), *lento, molto rubato con morbideza* (c. 57) y l*a moitie plus lent* (c. 15).

Sobre la relación metafórica de la narrativa de la música propuesto por Susan McClarey, después de la confusión del segundo movimiento nos asentamos en un movimiento que hace un guiño en su inicio a la música folklórica española. Es el movimiento más convencional, tonal y asentado, aunque nos presenta temas en los que el intérprete no se debe quedar el tiempo suficiente, ya que de repente se nos muestra en la partitura un lenguaje musical totalmente diferente e inesperado al presentado. Un movimiento en el que el violoncello debe imitar el rasgueo de una guitarra, provocar intranquilidad con los *crescendo* repentinos y extremos. Un juego completo es lo que se refiere a la articulación y la movilidad de la dinámica.

3.3.3.4 Conclusión del análisis interpretativo

Curiosamente, Debussy deja reflejados todos y cada uno de los cambios de velocidad que se deben realizar a lo largo de la partitura, poniendo como referencia al principio de la partitura la velocidad aproximada del inicio, e indicando a lo largo de la partitura en qué momentos hay que aumentar o bajar la velocidad, hacer un *cediendo* o tocar de una manera más libre. Lo mismo ocurre con las dinámicas, el autor nos las indica, aunque a su vez, nos indica también cómo realizar cada tipo de dinámica, siendo un lenguaje totalmente representativo que nos orienta en la forma de conducir interpretativamente cada uno de los movimientos.

El autor nos da una referencia de forma muy continua, y a pesar de ello, el intérprete tiene la libertad de jugar con el tempo y las dinámicas a lo largo de la interpretación ya que no son indicaciones rígidas, sino orientativas. Nos invita a sumergirnos en su forma de componer, de manera que la podamos percibir y entender. Y de este modo, permite al mismo tiempo que nos liberamos en la interpretación con la ayuda de una literatura retórica que el propio intérprete debe aplicar.

4. COMPARACIÓN ENTRE LA SONATA PARA CELLO Y LA SONATA PARA VIOLÍN

A continuación, voy a realizar un breve análisis de la sonata para violín y piano de Claude Debussy, ya que se encuentra en el mismo grupo de las *Seis Sonatas* para varios instrumentos de Debussy, en la cual también está incluida la sonata para violoncello y piano. Después del análisis, voy a realizar una comparación entre las dos sonatas para averiguar las similitudes y diferencias que hay entre ambas composiciones.

La sonata para violín y piano en Sol menor de Claude Debussy fue escrita en 1917, siendo la última gran obra que escribió el compositor. La obra llama la atención por su brevedad, ya que tiene una duración que no supera los trece minutos a pesar de estar formada por tres movimientos: *Allegro vivo, Interméde y Finale*. (Alumnos Escuela Superior del Música Reina Sofía, 2022).

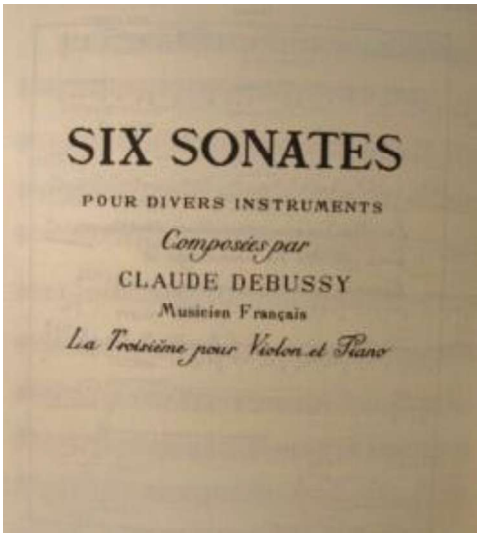


Figura 63: Portada de la *Sonata para violín y piano* de Debussy.

Como hemos dicho anteriormente, de las seis sonatas que iba a componer Debussy, únicamente escribió tres, siendo estas últimas piezas del periodo final de su vida, las que más música pura y formas tradicionales poseían. La tercera sonata que compuso es para

Violín y Piano, y fue con diferencia la pieza que más problemas dio al compositor, ya que estaba gravemente enfermo, y únicamente pudo hacer un esbozo de la sonata que tenía pensado componer. A pesar de saber que iba a fallecer en poco tiempo debido al cáncer, Debussy quiso mostrar al público su tercera sonata con Gaston Poulet al violín y él al piano el 5 de mayo de 1917, siendo este estreno una despedida de París para el compositor. (Polendo, 1986).

La sonata gira entorno al centro tonal de sol mayor y menor, aunque hay cambios de tempo, modulaciones e incluse frases repentinas, siempre regresa a la tónica *Sol* a lo largo de los movimientos. El primer movimiento de la Tercera Sonata es protagonizado por una línea melódica llena de tensión y sensibilidad, rompiendo con la estructura tradicional al incluirse diferentes pausas. Debido a estas, las frases son divididas e interrumpidas, por lo que no se rige a la continuidad de una melodía clásica, al no haber períodos musicales constantes. El segundo movimiento sigue la forma de un *Scherzo* dentro del estilo de la forma Sonata, siendo un movimiento rígido, medido, rítmico y con intervenciones humorísticas que podrían incluso relacionarse con carcajadas y un carácter bufón.

El primer y el tercer movimiento están relacionados de forma directa, ya que hay una conexión melódica al recurrir en el tercer movimiento al tema principal del primero, al igual que las melodías pentatónicas y las líneas melódicas largas. Sin embargo, este movimiento es el más ligero y más intenso respecto a los otros movimientos, además que se recurre a la forma cíclica sin ser algo previsto por Debussy, llegando incluso a definirlo como "el simple juego de una serpiente que se muerde la cola" (Polendo, 1986), siendo una idea musical que vuelve sobre sí misma.

La sonata para violoncello y la sonata para violín fueron compuestas en un momento en el que Debussy estaba experimentando un verdadero sufrimiento debido a los problemas bélicos y sus problemas de salud. Esto es reflejado en las dos sonatas, sobre todo en los dos primeros movimientos de ambas, puesto que el resultado sonoro muestra una pasión constante mezclada con el ambiente mágico propio de Debussy. Sin embargo, el primer movimiento de la sonata para violín posee una estructura melódica y armónica

independiente, a diferencia del primer movimiento de la sonata de cello y piano, donde la melodía y la armonía existen por separado, pero de forma simultánea, siendo un diálogo recíproco.

Los segundos movimientos de cada una de las dos sonatas son muy semejantes en cuanto a carácter, puesto que son movimientos en los que se juega mucho con el ritmo y la tonalidad, teniendo por lo tanto un carácter humorístico, además de ser ambos un rondó, aunque en velocidades diferentes. Formalmente hablando, Debussy en los segundos movimientos de ambas sonatas recurre a la repetición de notas, como en el compás 5 y 6 de la sonata para cello y en el 1 de ensayo de la sonata de violín y piano.

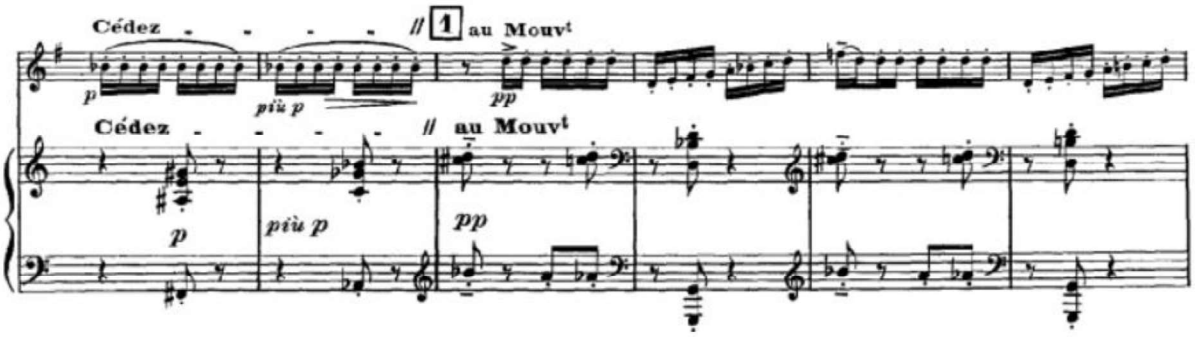


Figura 64: Uno de ensayo del segundo movimiento de la *Sonata para violín y piano* de Debussy.

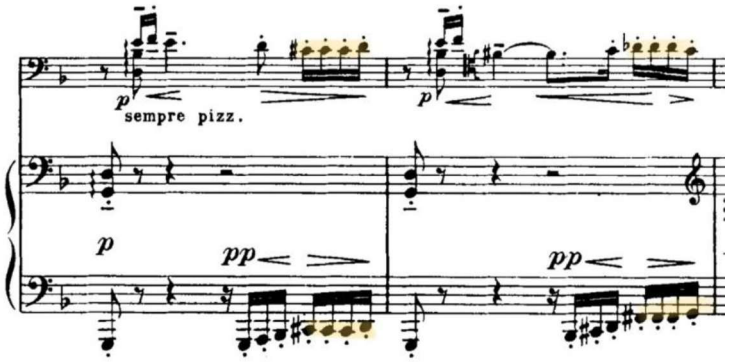


Figura 65: Cc. 5 y 6 del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

También recurre en ambos movimientos de las dos sonatas a efectos en los que se alterna el arco y el pizzicato, como en el inicio del compás 5 al 12 del segundo movimiento de la sonata de violoncello y piano y a partir del compás 34 en la sonata de violín y piano.

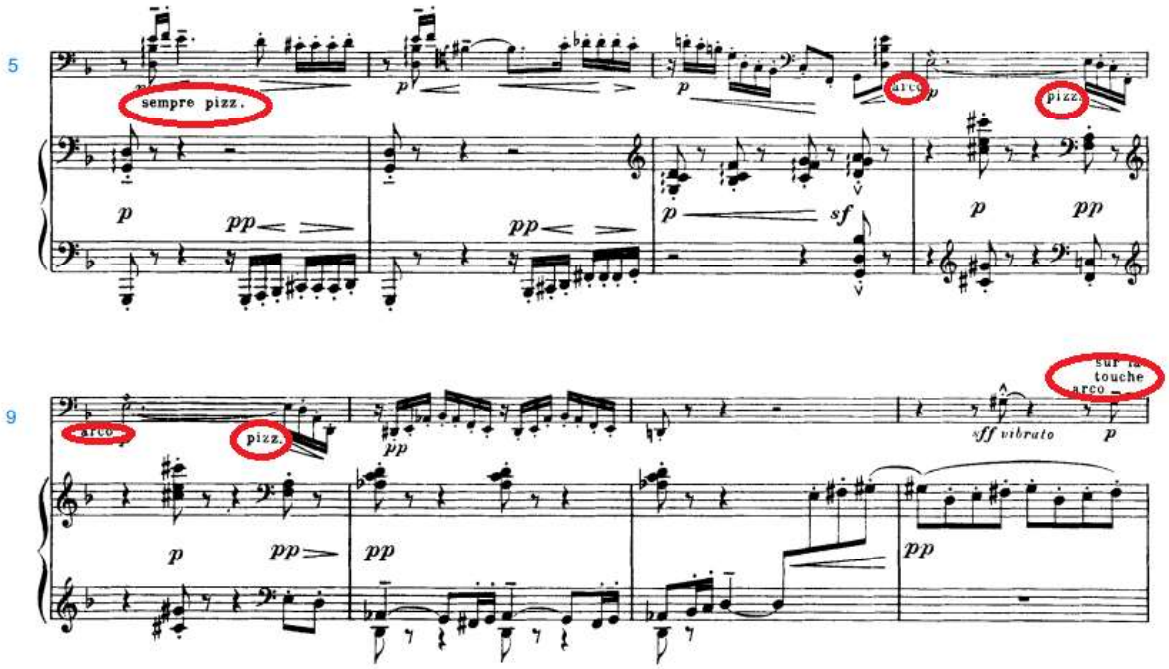


Figura 66: Cc. 5 y 1 2 del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

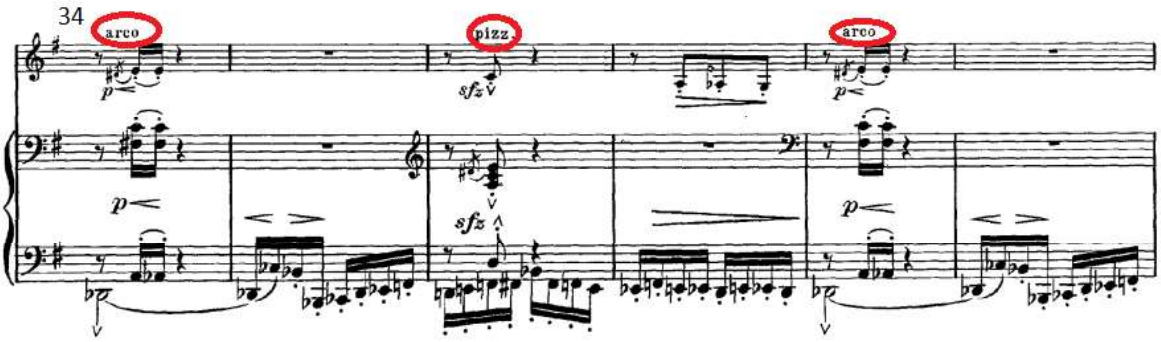


Figura 67: Cc. 34 y 39 del segundo movimiento de la *Sonata para Violín y piano* de Debussy.

El tercer movimiento de ambas sonatas tiene en común el carácter enérgico, además de ser los momentos en los que los instrumentos más desarrollo melódico-rítmico poseen, siendo

por lo tanto muy técnicos. También, la subdivisión ternaria domina en ambos, puesto que se encuentran en un compás de tres por ocho. Sin embargo, lo que destaca del tercer movimiento de la sonata de violín, al ser posterior que la sonata para violoncello, es que el tema principal es extraído del motivo melódico principal de la sonata para violoncello.

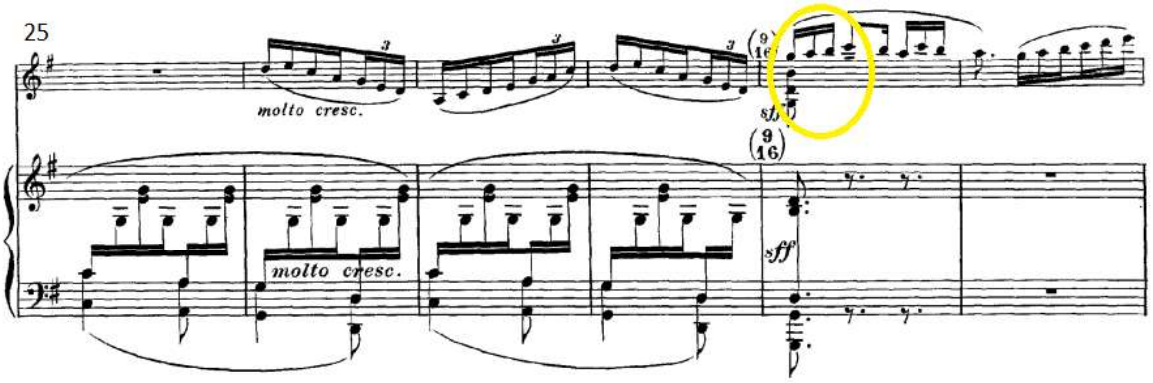


Figura 68: C. 34 del tercer movimiento de la *Sonata para Violín y piano* de Debussy.

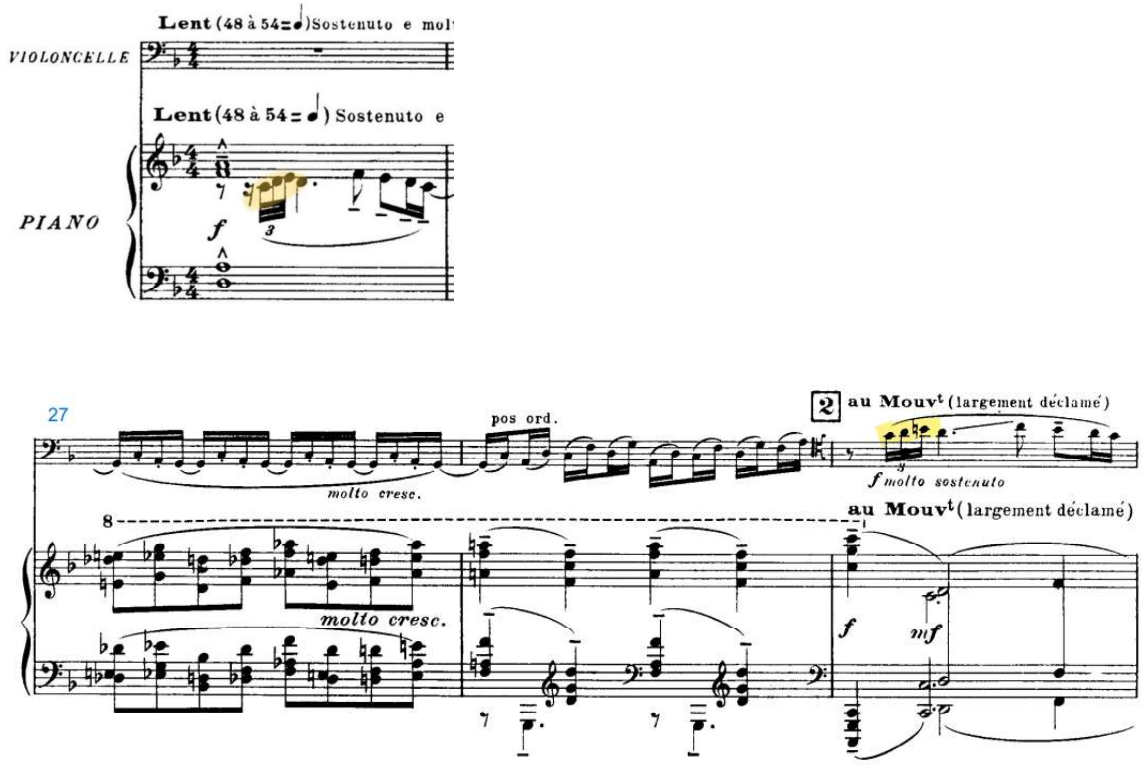


Figura 69: C. 1 y 29 del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

En general a lo largo de la sonata de violín, la armonía funciona de forma horizontal, siendo muy lineal y por lo tanto relacionada con la melodía. Con diferencia, la sonata para violoncello y piano posee un procedimiento interválico diferente, ya que cada acorde podría considerarse como una modulación independiente, por lo que el movimiento armónico es totalmente vertical.

5. TÉCNICAS EXTENDIDAS DEL VIOLONCELLO EN LA SONATA.

En el s. XX se produce un cambio en el pensamiento musical. Debido a ello, en este período se experimenta con los sonidos para buscar novedades sonoras, explorando por lo tanto recursos auditivos e interpretativos más innovadores.

Las técnicas extendidas aplicadas a los instrumentos son aquellas formas de ejecución en la que la producción sonora es distinta a la tradicional, siendo por lo tanto modificados los métodos técnicos del propio instrumento. Mediante esta nueva forma de ejecución se pretende ampliar los límites de los timbres y la metodología práctica de los instrumentos. (Dirección del Conservatorio Profesional de Música Eliseo Pinedo, 2019).

En la sonata que nos ocupa, aparecen diferentes técnicas aplicadas al violoncello, para ampliar el lenguaje convencional de dicho instrumento. Por ello, vamos a estudiar los diferentes términos específicos que emplea el autor en la composición, los golpes de arco más abundantes y complejos que aparecen a lo largo de la obra y la variedad *pizzicatos* que aparecen a lo largo del movimiento.

5.1 Términos específicos

Las técnicas extendidas a estudiar son los siguientes:

a) *Sur la touche*
b) *Sur le chavelet*
c) *Pos. Ord.*
d) *Poco vibrato*
e) *Glissando*
f) Armónicos naturales y artificiales
g) *Flautado*

a) En el primer movimiento, aparece el término *Sur la touche* en los compases 21 y 47. Si traducimos este término al italiano, lo conocemos como *Sul tasto*. Con esta técnica se pueden conseguir una amplia variedad de colores, dependiendo del punto en el que el arco hace contacto con la cuerda y de la cantidad de presión que se ejerce sobre ella. El arco es colocado a la altura del inicio del diapasón, alejándonos de la curva del puente, suprimiendo de esta manera eficazmente los armónicos, y por lo tanto, disminuyendo el volumen de sonido a producir y creando un timbre diferente. (Strange & Strange, 2001)

Figura 70: C. 21 y 47 del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

En el compás 67 del tercer movimiento vuelve a aparecer el término *Sur la touche,* que ya hemos mencionado anteriormente.

b) En el compás 77 aparece *Sur le chavelet.* Una técnica tradicional cada vez más empleada, en la que, para conseguir un sonido más fuerte y áspero se debe tocar cerca del puente, siendo por lo tanto lo mismo que *sull ponticello*. (Strange & Strange, 2001).

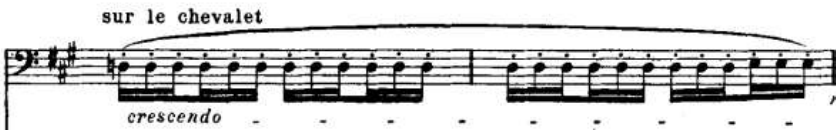


Figura 71: C. 77 del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

c) En el compás 28 del primer movimiento nos encontramos con el término *Pos. Ord,* el cual se refiere a que el arco debe volver a colocarse en la posición natural después de la indicación *Sur la touche*.

Figura 72: C. 28 del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

d) *Poco vibrato*, es la indicación que encontramos en el compás 45 del primer movimiento. La técnica más conocida y común dentro de los instrumentos de cuerda es el vibrato, siendo una ligera variación del tono de una duración de entre cinco a siete veces por segundo. Los dos elementos físicos del vibrato que debemos tener en cuenta para ejecutarlo son la velocidad y la amplitud. El compositor puede especificar un vibrato lento, ancho, rápido, estrecho, o cualquier otro tipo de combinación. (Strange & Strange, 2001).

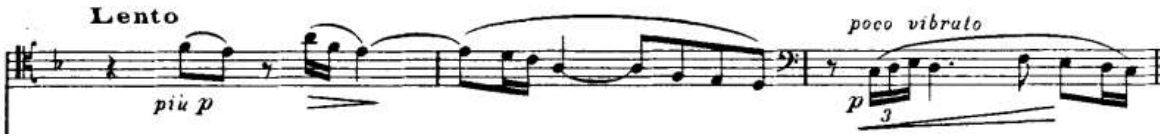


Figura 73: C. 45 del primer de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

e) El *glissando* es uno de los efectos más comunes que pueden producir los instrumentos de cuerda. Suele llevarse a cabo con un dedo que se desplaza a una velocidad bastante rápida. A veces se confunde el *glissando* con el portamento. Por ello, Patricia Strange y Allen Strange lo distinguen de la siguiente forma: El glissando proviene del término italiano *scivolando*, se define académicamente como "la ejecución de notas rápidas mediante un movimiento de deslizamiento", mientras que el portamento es "una manera especial de cantar la voz, se desliza gradualmente de una nota a la siguiente a través de todos los tonos intermedios. (Strange & Strange, 2001)

En el segundo movimiento de la sonata aparecen portamentos, no *glissandi*, como por ejemplo en los compases 16 y 57.

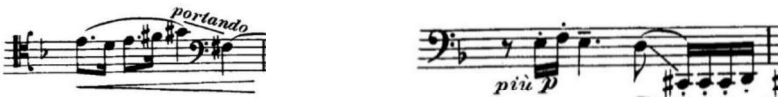


Figura 74: Cc. 16 y 57 del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

f) Los armónicos son uno de los efectos más utilizados dentro de los instrumentos de cuerda, y también en esta sonata. En el Diccionario Oxford de la música lo define de la siguiente forma:

La cuerda se divide de manera natural en secciones parciales vibrantes, de manera que la mitad, el tercio o el cuarto de la misma se comportan como cuerdas independientes. Esto genera una serie de sobreagudos que tienen dos, tres, cuatro o más veces la frecuencia de la fundamental. Estos tonos resultantes se llaman "armónicos".(Latham, 2008)

Podemos encontrar en una partitura dos tipos de armónicos:

- Armónicos naturales: Son aquellos en que los sonidos son producidos al tocar una cuerda suavemente en varios puntos, llamados nodos. Podemos encontrar los siguientes armónicos naturales:

1. Primer armónico: El punto de contacto es en el centro de la cuerda, produciendo el armónico de la octava del tono fundamental
2. Segundo armónico: Se encuentra a un tercio de la cuerda, produciéndose la doceava por encima de la nota fundamental.
3. Tercer armónico: Está situado en un cuarto de la cuerda, siendo un armónico de dos octavas por encima de la fundamental.
4. Cuarto armónico: El punto de contacto se sitúa a una quinta parte de la cuerda, surgiendo sonoramente dos octavas más una tercera mayor por encima de la nota fundamental.
5. Quinto armónico: Se encuentra en la sexta parte de la cuerda y se produce dos octavas más una quinta justa por encima de la nota fundamental.

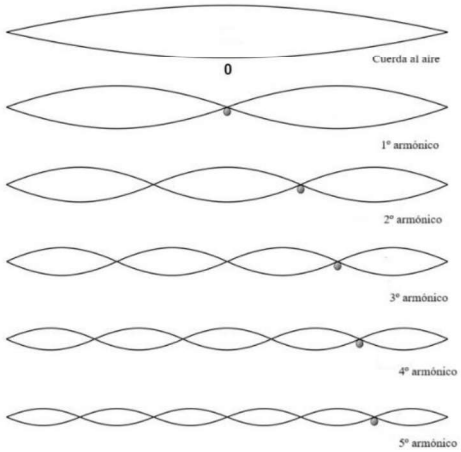


Figura 75: Esquema de las particiones de la cuerda para realizar los armónicos naturales.

- Armónicos artificiales: En el violoncello se produce cuando el pulgar o el dedo índice pisan firmemente la cuerda, y el dedo anular o el meñique rozan ligeramente la cuerda. La notación más habitual de este tipo de armónicos es con dos cabezas de nota distintas, superpuestas en una misma nota vertical. La cabeza más grave es de escritura normal e indica el punto en el que el intérprete debe pisar la cuerda. La cabeza aguda tiene forma romboidal e indica la altura en la que se debe rozar la cuerda.

Normalmente este tipo de armónicos se realizan a la cuarta justa (surgiendo un armónico dos octavas por encima de la fundamental) o a la quinta justa (siendo el resultada sonoro una doceava por encima de la nota fundamental).(Ugeda Ribera, 2023).

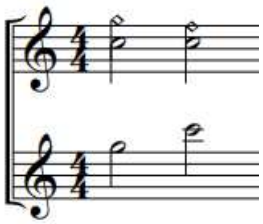


Figura 76: Ejemplo sobre los armónicos artificiales. Siendo el pentagrama superior cómo se escribe y el inferior cómo suena.

Los instrumentistas de cuerda deben producir los armónicos cuando aparezca en la partitura el símbolo "o" sobre una nota. Posteriormente, rozará la superficie de la cuerda sin ejercer presión en la ubicación que corresponda a la nota, haciendo surgir de este modo el armónico con su color brillante y metálico.

En los compases 8 y 9 del primer movimiento encontramos la presencia de armónicos artificiales, siendo un armónico similar al natural, con la diferencia que la longitud de la cuerda se corta con los dedos de la mano izquierda. El tono fundamental se crea presionando con el pulgar la cuerda y la nota que se quiere tocar, y se obtiene el armónico deseado rozando ligeramente con el tercer dedo, siendo por tanto una posición más aguda, uno de los nodos de la cuerda.

Figura 77: C. 51 del primer movimiento y cc. 8 y 9 del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

5.2 Golpes de arco

Los golpes de arco que aparecen a lo largo de la sonata son los siguientes:

a) Stacatto
b) Sautillé
c) Spicatto
d) Detaché
e) Legato
f) Ricochet

a) El primero es el *Stacatto*, que aparece en abundancia a lo largo de los tres movimientos de la Sonata para Violoncello y Piano. Motatu, en su libro dedicado a

la técnica de la mano derecha y los 18 golpes de arco Op. 36 nº1, define el *stacatto* como "El stacatto es un golpe de arco firme, único, cuyos inicio y final se producen bruscamente, manteniéndose la intensidad inicial del sonido a lo largo de toda su duración, que representa la mitad del valor de la nota". Este tipo de golpe de arco aparece a lo largo de toda la sonata, pero, sobre todo, lo encontramos en el tercer movimiento.

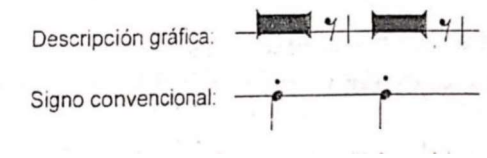


Figura 78: Explicación gráfica del *stacatto* extraído del Op. 36 nº 1 de Motatu

b) En el último movimiento de la sonata, aparece de forma recurrente el golpe de arco *sautillé*, cuyo efecto sonoro es necesario saber para la correcta interpretación. Por ello, recurrimos de nuevo a Motatu, quien define Sautillé de la siguiente forma: "Es un golpe de arco rebotante, teniendo necesidad de su repetición. Los sonidos son más cortos que el *spicatto* y la velocidad mucho más grande. Es el golpe de arco más ágil, realizándose en el centro del arco". Este golpe de arco se emplea continuamente en el tercer movimiento, concretamente, a partir del compás 67.

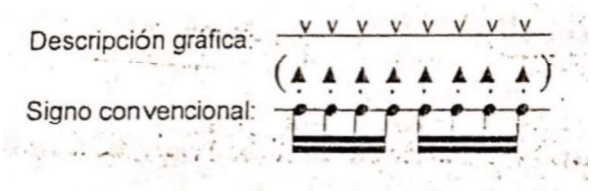


Figura 79: Explicación gráfica del *sautillé* extraído del Op. 36 nº 1 de Motatu.

c) Un golpe de arco que también aparece en abundancia es el *spiccato*. Basándonos en las definiciones de Motatu, "Es un golpe de arco rebotante, cuyo inicio ocurre dentro de la cuerda y el final transcurren en el aire teniendo la necesidad de su repetición".(Motatu, 1900) . El *spiccato* es un recurso que se emplea a lo largo de la *Sonata para violonchelo y piano* de Debussy, y un claro ejemplo es en el compás 7 del tercer movimiento.

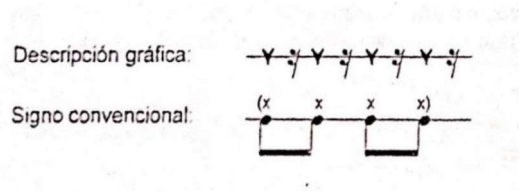


Figura 80: Explicación gráfica del *spiccato* extraído del Op. 36 nº 1 de Motatu

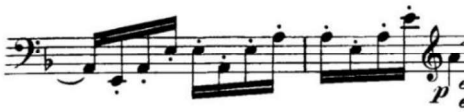


Figura 81: C. 7 del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

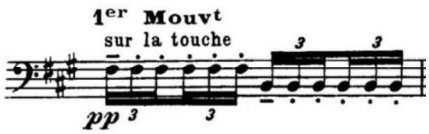


Figura 82: C. 67 del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

d) El detaché es el golpe de arco común, siendo el golpe que mantiene la intensidad sonora durante toda la duración de la nota. (Motatu, 1900).

e) El legato indica mediante su ligadura la necesidad de no dejar sonido entre las notas a ejecutar, por lo que el arco se debe emplear de una forma continua. (Latham, 2008).

f) Para finalizar con los golpes de arco que aparecen a lo largo de la Sonata, indicamos la utilización del *picchettato battuto*. "Es un golpe de arco rebotante, que se ejecuta en una arcada, consistiendo en una serie de notas *ricoche*t ejecutadas en una dirección." (Motatu, 1900).

Destaca la aparición de este golpe de arco en los compases 85 y 86 del tercer movimiento de la *Sonata para violonchelo y piano en re menor* de Debussy.

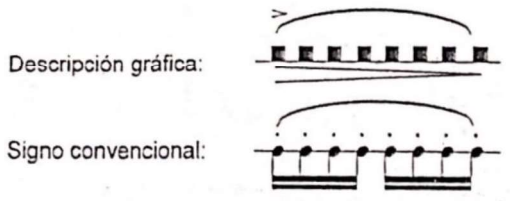


Figura 83: Explicación gráfica del *pichettato batuto* extraído del Op. 36 nº 1 de Motatu.

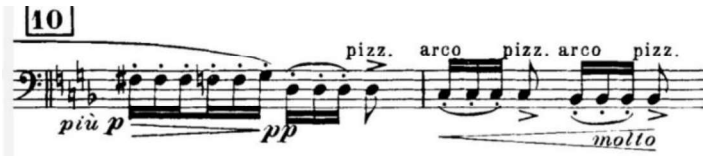


Figura 84: Cc. 85 y 86 del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

5.3 *Pizzicatos*

El *pizzicato* es una de las técnicas extendidas más empleadas en los instrumentos de cuerda. Es una técnica de interpretación que normalmente no se le da mucha importancia, a pesar de ser una de las técnicas más complejas y a la vez olvidades. Hay mucha variedad de *pizzicatos* y diferentes maneras de interpretarlos según el contexto de la obra, estilo, época en la que se escribe la pieza, etc. Por ello, es un recurso que merecería un apartado independiente del trabajo para comprender con totalidad su ejecución, lo cual no se realiza en este escrito puesto que no es el estudio principal a realizar.

El Diccionario Enciclopédico de la Música lo define del siguiente modo:

> ‘’Pellizcado”, “punteado”. En música impresa suele indicarse con la abreviatura “pizz.”. Es un recurso técnico común en la ejecución de instrumentos de cuerda de la familia del violín que consiste en pulsar las cuerdas con los dedos de la mano derecha sin usar el arco. El pizzicato suele ejecutarse en la región final del diapasón o justo donde termina.(Latham, 2008)

A lo largo de la *Sonata para violonchelo y piano en re menor* de Debussy, encontramos hasta seis tipos de *pizzicato* diferentes, ejecutándose cada uno de ellos de un modo distinto. Debido a esto, vamos a realizar una explicación de cada uno de los *pizzicatos* para así poder comprenderlos y diferenciarlos:

a) *Pizzicato* arpegiado
b) Acorde con *pizzicato*
c) *Pizzicato arraché*
d) *Pizzicatos* de mano izquierda
e) *Pizzicatos* apagados
f) *Pizzicatos* con *glissando*

a) Una de la tipología de *pizzicatos* que aparecen a lo largo de la sonata, lo podemos encontrar en los compases 5 y 6 del segundo movimiento, son los *pizzicatos* en forma de *arpeggio*. Los compositores deben dejar claro en las partituras si se trata de un acorde o un arpegio, ya que hay diferencia entre ambos. En el caso del arpegio en *pizzicato*, el intérprete toca tres o más notas rasgueándolas, como en la guitarra, ya sea con el pulgar, un dedo o algún tipo de púa. (Strange & Strange, 2001)

Figura 85: Cc. 5 y 6 del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

b) El acorde con *pizzicato*, también llamado acorde simultáneo, en los instrumentos de cuerda, se produce cuando los dedos de la mano izquierda se colocan sobre tres o cuatro cuerdas y se hace sonar de forma simultánea. Un ejemplo de esta técnica extendida se puede encontrar en los compases 19 y 20 del tercer movimiento de la sonata.

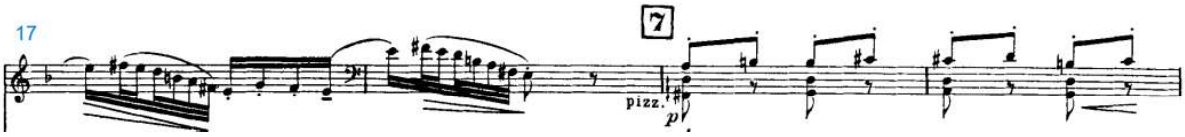


Figura 86: Cc. 19 y 20 del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Otro tipo de *pizzicato* que encontramos en la sonata es el llamado *arraché*, que "es arrancado, roto, un *pizzicato* enérgico." (Latham, 2008). Este caso de *pizzicato* aparece en

los compases 120 y 121 del tercer movimiento de la sonata. Debussy nos indica en el último compás de su sonata, que el *pizzicato* a ejecutar debe ser seco. Por lo tanto, este tipo de técnica se realiza presionando la cuerda con la mano derecha lo más cerca del puente posible, para así evitar la resonancia de la cuerda y por lo tanto, alargar la duración de la nota. Además, tocando la nota de este modo, conseguiremos el matiz de *fortíssimo* indicado en la partitura.

Figura 87: Cc. 121 - 123 del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

En los compases 83 y 84 del tercer movimiento se emplean los *pizzicatos* de mano izquierda. Normalmente, con la mano izquierda el cellista controla los tonos y semitonos, mientras que la mano del arco se encarga de la producción del sonido sobre la cuerda. Pero, la mano izquierda también puede funcionar como activador de sonido, como sucede en el pizzicato de mano izquierda.

Esta técnica se utiliza en momentos interpretativos en los que un *pizzicato* con la mano derecha sería una maniobra complicada, ya que son pasajes en los que se alternan arco y *pizzicato.* (Strange & Strange, 2001).

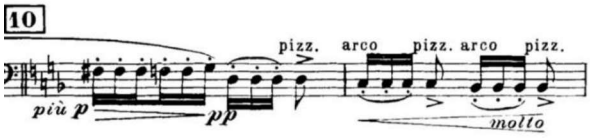


Figura 88: Cc. 85 y 86 del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

La mayoría de *pizzicatos* que aparecen a lo largo de la partitura, están articulados con un punto, por lo que la duración de estos debe ser más bien breve, Por ello, cuando aparezca esta articulación, realizaremos *pizzicatos* apagados. Para ello levantaremos el dedo izquierdo que corresponda en el momento que suena la nota, para así evitar su resonancia. Un claro ejemplo de este tipo de técnica está ubicado al principio del segundo movimiento de la sonata.

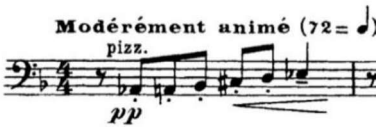


Figura 89: C. 1 del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Por último, dentro de las tipologías de *pizzicato*, encontramos el que se realiza mediante un *glissando*. En el caso de la sonata, en el compás 2 del segundo movimiento, encontramos que las notas en *pizzicato* están ligadas de dos en dos. Por ello, después de ejecutar la primera nota ligada, debemos deslizar el dedo correspondiente de la mano izquierda por el diapasón hasta llegar a la segunda nota ligada, pero, realizando el golpe de *pizzicato* únicamente en la primera nota ligada. De este modo, se producirá un *glissando*.

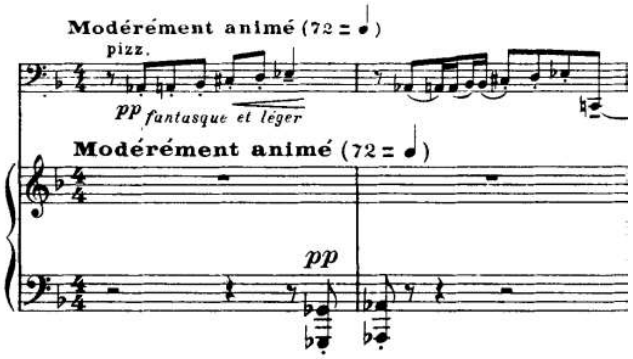


Figura 90: C. 2 del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

6. CONCLUSIONES

En esta exploración sobre la Sonata para violoncello y piano de Claude Debussy, uno de los fines es conocer la bibliografía relacionada con este compositor, la contextualización de la pieza, su análisis técnico, musical y estilístico, además de una reflexión sobre el contenido de dicha pieza. Por ello, el estado de la cuestión está formado por un conjunto de comentarios bibliográficos sobre Debussy, representando estas fuentes, en su mayoría secundarias, la información a hallar que hemos mencionado anteriormente.

Respecto a la biografía del autor, Iñigro Pedrueza nos ofrece información sobre la época de Debussy, por lo que nos hace una contextualización social, política, económica y cultural de la Francia de Debussy. Roger Nichols, en su libro de dedicado a la vida de Debussy, nos ofrece información detallada sobre la vida musical y privada de Claude Debussy, al igual que otros autores como Howat, Begni y Pablo Chica Ocaña con sus correspondientes aportaciones bibliográficas, que serán citadas a lo largo del trabajo.

Siguiendo la línea del estilo compositivo, el libro de *Historia de la música Occidental* de Pallisca y Grout nos informa de la realidad compositiva de Debussy. Más concretamente, Arnold Whittall y Paul McLaney nos muestra parte de los recursos compositivos que emplea el compositor de la Sonata para violoncello y piano. Sobre el estilo artístico, nos centramos en Paul Roberts y Paul McLaney, los cuales nos muestran la corriente compositiva en la que Debussy se mostraba reflejado.

Ramón Gener, en su documental dedicado a *Pélleas et Melissande* en el programa *This is Opera* y el Lincoln Center con su programa *Inside Chamber Music,* nos muestran también el estilo compositivo de Debussy, así como la mentalidad del compositor sobre la composición, siendo su forma de expresión y de enseñar a la gente a través de la música el pensamiento que tiene sobre el amor, la sociedad, la política y la salud.

Hay pocos libros que hablen sobre la sonata para Violoncello y piano en sí. Sin embargo, autores como Pablo Chica Ocaña y su tesis doctoral dedicada a Debussy, István Kecskémeti

en su libro dedicado a las Seis Sonatas de Debussy y Gérard Begni en *Les trois sonates de Claude Debussy*, llevan a cabo una contextualización de la pieza, además de aportar información estilística y armónica sobre ella. Sin embargo, para su correcto conocimiento se ha tenido que realizar un análisis de la pieza en profundidad.

Debussy fue un músico en el que se basaron futuros compositores, pero, él también recibió influencias de otros autores. Sobre esto, Palisca y Grout, el documental de Lincoln Center, Roger Smalley y Neil Sorrell, entre otros, ofrecen referencias bibliográficas en la que hallamos las influencias posteriores y anteriores de Debussy.

Las únicas fuentes primarias que se han hallado son cartas que el propio Debussy escribía a familiares, amigos y otros músicos, en las que habla de sus composiciones, vida y viajes. Dos de las fuentes primarias en las que se agrupan estas cartas son *Entrevistas con Debussy* de Víctor Segalen y *Cartas de amor de músicos* de Kurt Pahlen.

A mi modo de ver, Debussy pretende recrear los efectos de desorientación, juego y carcajada, entre otros que aparecen a lo largo en forma de música, lo cual puede representarse de forma irónica por el sufrimiento que estaba padeciendo. Por lo que su música es capaz de representar una amplia variedad de emociones y apreciaciones, gracias al empleo de su particular armonía llena de recursos melódicos y sonoros.

Debussy fue precursor de la música impresionista, expresando colores y atmósferas mediante sus composiciones, saliendo del uso tradicional de las formas musicales y de la armonía en su época. De ahí que lo definamos como un adelantado a su época, con una mentalidad musical avanzada e innovadora. En definitiva, de un compositor puro y sempiterno.

Mediante la realización de este trabajo se ha comprobado que, en el lenguaje musical de Debussy, se emplean técnicas extendidas del violoncello, las cuales fueron innovadoras a la hora de escribir su *Sonata para violoncello y piano.* Dichas técnicas, únicamente se han

podido mencionar y explicar de una forma superficial. Por ello, se pueden seguir investigando las técnicas extendidas del violoncello en la música del siglo XX en futuros trabajos.

Lo más destacado a la hora de elaborar este estudio, es que el estudiante forma parte de la ampliación de la investigación sobre el autor y sobre la obra a estudiar, permitiéndole conocer de forma profunda la vida del compositor, sus pensamientos, los motivos de su escritura… En definitiva, es un acercamiento hacia autor y su creación, y conlleva ampliar su el conocimiento musical, interpretativo e histórico.

BIBLIOGRAFÍA

ALUMNOS ESCUELA SUPERIOR DEL MÚSICA REINA SOFÍA. (2022). *Claude Debussy—Sonata para violín y piano en sol menor* [Podcast].

AMAT, N. (2016). *Análisis: Apuntes y ejercicios*. Conservatorio Profesional Ana María Sánchez de Elda.

BEGNI, G. (2017). Les trois Sonates de Claude Debussy. *Festival du Comminges*, *1*, 16.

CAMILO, A. (2010). Debussy: Otro camino al atonalismo. *Música, cultura y pensamiento*, *2*(2), 113-123.

CHAMBER MUSIC SOCIETY OF LINCON CENTER (Director). (2019). *Inside Chamber Music with Bruce Adolphe: Debussy's Sonata for Cello and Piano*.

CHICA OCAÑA, P. (2017). *Propuesta apropiacionista sobre la sonata en Re menor de Claude Debussy* [Trabajo fin de Máster en Investigación y educación estética: artes, música y diseño]. Universidad de Jaén.

COOK, N. (1999). *¿Qué nos dice el análisis musical? 13*, 54-70.

FEDELE, D. (2019). *Cuaderno de escalas pentatónicas*. Autoedición.

FUNDACIÓN JUAN MARCH. (1990). *Ciclo César Franck*. 45.

GENER, R. (Director). (2015). *This is Opera: Pélleas et Melisande*. RTVE.

GUTIÉRREZ, Á. (2006). La proporción áurea. *Manual formativo de ACTA*, *42*, 77-84.

HOWAT, R. (2001). Debussy, naturaleza y proporción. *Quodlibet revista de especialización musical*, *19*, 118-132.

HOWAT, R. (2014). *Debussy, Achille-Claude*. 22.

LATHAM, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la Música*. Fondo de cultura económica.

MARTÍNEZ GIRÓN, M. J. (2009, septiembre 9). Debussy: Influencias plásticas y literarias en Prélude à l'Après-midi d'un Faune. *Revista Garoza*, *9*.

MCCLARY, S. (2003). *Lo narrativo en música absoluta*. *25*.

MOREUX, S. (1953). *Béla Bartók*. The Harvill Press.

MOTATU, D. (1900). *18 golpes de arco: Vol. Op. 36 nº 1*. Piles.

NICHOLS, R. (2001). *Vida de Debussy* (Primera). Cambridge University Press.

PALISCA, C. V., & GROUT, D. J. (2001). *Historia de la música occidental* (3.ª ed., Vol. 2). Alianza Música.

POLENDO, S. E. (1986). *A Brief analysis of Debussy's violin sonata, brahms' violin sonata, op. 78, and Shostakovich's eight string quartet, op. 110.* The University of Texas.

RINK, J. (2006). *La interpretación musical*. Alianza Música.

ROBERTS, P., & MCLANEY, P. (2001). Debussy ¿impresionista o simbolista? *Quodlibet revista de especialización musical*, *19*, 74-98.

ROSELL OLMOS, M. (2011). La música de Debussy y la pintura impresionista: Dos artes que caminan de la mano. Una propuesta educati va. *EARI - Educación Artística Revista de Investigación*, *2*, 6.

SORRELL, N. (1990). *A guide to the Gamelan*. Amadeus Press.

STRANGE, P., & STRANGE, A. (2001). *The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques*. Scarecrow Press.

THOMSON, A. (1996). *Vincent d'Indy and His World* (Vol. 20). Clarendon Press oxford.

UGEDA RIBERA, A. M. (2023). *Intrumentación y Orquestación*.

VELA, M. (2006). El acorde de Tristán. *UNIR*.

WHITTALL, A., & MCLANEY, P. (1999). Tonalidad y escala de tonos en la música de Debussy. *Quodlibet revista de especialización musical*, *15*, 3-16.

WEBGRAFÍA

DIRECCIÓN DEL CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA ELISEO PINEDO. (2019, noviembre 18). *Técnicas extendidas de la música contemporánea*. www.conservatoriorioja.com. https://www.conservatoriorioja.com/tecnicas-extendidas-de-la-musica-contemporanea/

KECSKÉMETI, I. (1962). «"Claude Debussy, musicien français"», His Last Sonatas. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, *16*(3), 33. https://doi.org/10.2307/3686076

PEDRUEZA, I. (2015). Edad Contemporánea de Francia. *blog-francia*. https://blog-francia.com/historia-y-geografia-de-francia/edad-contemporanea-de-francia

SMALLEY, R. (1968). Debussy and Messiaen. *Musical Time Publications Ltd.*, *109*(1500), 4. https://doi.org/10.2307/952050

WHEELDON, M. (2005). Debussy and La Sonate cyclique. *University of California Press*, *22*(4644-679). http://www.jstor.org/stable/4138386

WHITE, E. W., BERLIN, I., & HOLST, I. (1962). Stravinsky and Debussy. *Cambridge University Press*, *61*, 4. https://doi.org/10.1017/S1478572218000166

APÉNDICE DOCUMENTAL

Anexo 1: Recopilación de los resultados de la encuesta realizada.

Anexo 2: Partitura general de la Sonata para violonchelo y piano de Claude Debussy. Copyright por XX en año XX

¿Qué expresión emocional se logra a través de la música de esta pieza?	¿Consideras que podemos relacionar la expresión musical de la obra con algún otro tipo de expresión artística? (Literatura, pintura, etc…)	¿Crees que la interpretación nos ayuda a la percepción de la obra?	¿Cómo crees que ha influido Debussy en la música posterior?	¿Crees que poseemos la misma percepción crítica de la sonata, que en el momento que se compuso?
Desorientación	Sí. A la literatura, podemos relacionarla con una historia.	Sí, ya que la intérprete realiza una gran puesta en escena.	Podemos ver el empleo de sus texturas compositivas por otros compositores posteriores.	No, normalmente, necesitamos asimilar las composiciones cuando rompen estilos canónicos ya que no estamos acostumbrados. Rechazamos lo nuevo, hasta que no lo hacemos propio.
Una expresión emocional distinta según la personalidad, experiencias vitales, sensibilidad del intérprete, etc... el enfoque interpretativo de la obra va a influir directamente en el mensaje emocional que llegue al público, lo que a su vez dependerá también de la personalidad, experiencia, sensibilidad, etc de cada oyente.	Desde tiempos inmemoriales, el flujo de inspiración entre distintas corrientes artísticas y sus artistas ha influido entre sí. Para mí es inevitable pensar en la relación entre todas ellas: pintura, escultura, arquitectura, literatura, danza...	Siempre. Dependiendo de la interpretación, nos evocará unas sensaciones u otras.	Abriendo un abanico de sonoridades y efectos que ha logrado fusionar la tradición compositiva europea con otras sonoridades, armonías y timbres hasta entonces impensables debido a su lejanía geográfica.	Creo que es imposible, si quiera, imaginarnos la percepción que se tuvo de la obra. "Yo soy yo y mis circunstancias": según las circunstancias históricas y socio-culturales que nos toca vivir en cada época, la percepción del arte y su repercusión cultural es distinta.
Eso es algo totalmente subjetivo.	Sí. Principalmente con pintura.	Sí.	De infinidad de maneras. Desde el jazz hasta Takemitsu.	No.
Sentimiento	No	Sí	No lo sé.	No.
Virtuosismo	Pintura	Sí	La virtuosidad.	No.
Esperanza.	Sí	Sí.	Ligeramente.	No.
Melancolía.	Sí.	Sí.	Sí.	No, creo que ahora es mejor.
Más que emocional lo llamaría sarcasmo musical, ironía y comedia.	Sí, literatura, teatro comedia.	No necesariamente, es tal la entidad de la composición que el mensaje siempre será similar.	Rigor en las indicaciones expresivas, diría incluso en técnicas extendidas como precursor.	Para mí totalmente no.
Emoción contenida.	Sin duda con la pintura. Emoción plástica.	Totalmente.	Notablemente, destacando en sus armonías, timbres, colores y estructuras (formas)	Posiblemente no, los tiempos son distintos. Además ahora disponemos de mucha información posterior al personaje que podría hacernos cambiar una visión embrionaria.
Apasionado, nostalgia por la pérdida amorosa, añoranza por otro tiempos, celebración.	Danza.	Sí.	Ha tenido un gran impacto e influencia en el caso de la música española. La influencia del Impresionismo encabezado por Debussy en los nacionalismos españoles se evidencia en el caso de Manuel de Falla, Granados, Miguel Llobet, Antonio José Martínez Palacios, etc.	No, el contexto general (social, político,etc) siempre es el factor principal de percepción tanto del compositor como del oyente.

En el primer apartado, mencionamos dentro de la estructura del trabajo y la metodología cuantitativa la realización de una encuesta. En ella, se exponen diferentes preguntas hacia músicos profesionales y cualquier estudiante de música, para comprobar el conocimiento que poseen sobre Debussy, el lenguaje de la pieza y su influencia. Las preguntas planteadas han sido las siguientes:

a) ¿Qué expresión emocional se logra a través de la música de esta pieza?
b) ¿Consideras que podemos relacionar la expresión musical de la obra con algún otro tipo de expresión artística? (Literatura, pintura, etc…).
c) ¿Crees que la interpretación nos ayuda a la percepción de la obra?
d) ¿Cómo crees que ha influido Debussy en la música posterior?
e) ¿Crees que poseemos la misma percepción crítica de la sonta, que en el momento que se compuso?

Cada una de las respuestas a la encuesta ha sido contestada por participantes seleccionados de acuerdo con los principios de la investigación. Dichas respuestas, se mostrarán a continuación y se adjuntarán en el Anexo, realizando una comparación de cada una de las diez respuestas y una conclusión final.

- ¿Qué expresión emocional se logra a través de la música de esta pieza? A continuación, se muestran las respuestas.
  1. Desorientación.
  2. Una expresión emocional distinta según la personalidad, experiencias vitales, sensibilidad del intérprete, etc… el enfoque interpretativo de la obra va a influir directamente en el mensaje emocional que llegue al público, lo que a su vez dependerá también de la personalidad, experiencia, sensibilidad, etc de cada oyente.
  3. Es algo totalmente subjetivo.
  4. Sentimiento.
  5. Virtuosismo.
  6. Esperanza.
  7. Melancolía.
  8. Más que emocional lo llamaría sarcasmo musical, ironía y comedia.
  9. Emoción contenida.

10. Apasionado, nostalgia por la pérdida amorosa, añoranza por otros tiempos, celebración.

Como podemos observar, ninguna de las diez respuestas coincide, todas y cada una de ellas son diferentes. Esto es debido al Impresionismo, corriente por la que se rigen Debussy y esta pieza, en la que el músico muestra su propio sentimiento a la hora de interpretar la obra, en la que el oyente lo percibe de una manera u otra según la emoción que se expresa en cada momento, por lo que no hay una expresión emocional única ni se narra una historia en sí.

- ¿Consideras que podemos relacionar la expresión musical de la obra con algún otro tipo de expresión artística? (Literatura, pintura, etc…). Las respuestas han sido las siguientes:
    1. Sí. A la literatura, podemos relacionarla con una historia.
    2. Desde tiempos inmemoriales, el flujo de inspiración entre distintas corrientes artísticas y sus artistas ha influido entre sí. Para mí es inevitable pensar en la relación entre todas ellas: pintura, escultura, arquitectura, literatura, danza...
    3. Sí. Principalmente con la pintura.
    4. No.
    5. Pintura.
    6. Sí.
    7. Sí.
    8. Sí. Literatura, teatro, comedia.
    9. Sin duda con la pintura. Emoción plástica.
    10. Danza

El 10% de las respuestas aseguran que la música escuchada no se relaciona con ningún otro tipo de manifestación artística, mientras que el 90% piensa que sí. Dentro de ese 90% se ha relacionado la música de Debussy con otras artes como la pintura, la danza y la literatura, puesto que estas son manifestaciones artísticas que se encuentran también dentro del Impresionismo, con representantes literarios como Mallermé y pictóricos como Van Gogh.

- ¿Crees que la interpretación nos ayuda a la percepción de la obra? Los encuestados han planteado las siguientes respuestas.
    1. Sí.
    2. Sí.
    3. Sí.
    4. Sí, ya que el intérprete realiza una gran puesta en escena.
    5. Siempre. Dependiendo de la interpretación, nos evocará unas sensaciones u otras.
    6. Sí.
    7. Sí.
    8. No necesariamente, es tal la entidad de la composición que el mensaje siempre será similar.
    9. Totalmente.
    10. Sí

El 100% de las respuestas afirma que el análisis de la partitura va directamente relacionado con la comprensión de la pieza musical, puesto que el análisis nos permite conocer la estructura, melodía, texturas, etc… y cómo debe ser el resultado sonoro que se llevará a cabo en la interpretación. Sin embargo, la respuesta número ocho indica que "es tal la entidad de la composición, que el mensaje siempre será similar", ya que en la partitura se muestran constantes indicaciones de cómo debe ser interpretada la pieza. Aunque si no se analizan bien esos términos, no podemos conocer la interpretación concreta, por lo que el análisis sigue siendo necesario.

- ¿Cómo crees que ha influido Debussy en la música posterior? Las respuestas han sido las siguientes:
    1. Ha tenido un gran impacto e influencia en el caso de la música española. La influencia del Impresionismo encabezado por Debussy en los nacionalismos españoles se evidencia en el caso de Manuel de Falla, Granados, Miguel Llobet, Antonio José Martínez Palacios, etc…

2. Abriendo un abanico de sonoridades y efectos que ha logrado fusionar la tradición compositiva europea con otras sonoridades, armonías y timbres hasta entonces impensables debido a su lejanía geográfica.
3. Rigor en las indicaciones expresivas, diría incluso en técnicas extendidas como precursor.
4. Podemos ver el empleo de sus texturas compositivas por otros compositores posteriores.
5. Notablemente, destacando en sus armonías, timbres, colores y estructuras (formas).
6. De infinidad de maneras. Desde el jazz hasta Takemitsu…
7. La virtuosidad
8. Ligeramente
9. No lo sé
10. (Sin respuesta)

El 80% de las respuestas afirman que Debussy ha influido en las composiciones que se han escrito posteriormente a él. Y, efectivamente, compositores de tiempos posteriores a Debussy se nutrieron de la influencia del pensamiento y del lenguaje musical del compositor francés, tales como Manuel de Falla y Hindemith, entre otros.

- ¿Crees que poseemos la misma percepción crítica de la sonata, que en el momento en que se compuso? Siendo las respuestas:
    1. No
    2. Creo que es imposible, si quiera, imaginarnos la percepción que se tuvo de la obra. "Yo soy yo y mis circunstancias": según las circunstancias históricas y socio-culturales que nos toca vivir en cada época, la percepción del arte y su repercusión cultural es distinta.
    3. No, normalmente, necesitamos asimilar las composiciones cuando rompen estilos canónicos ya que no estamos acostumbrados. Rechazamos lo nuevo, hasta que lo hacemos propio.

4. Posiblemente no, los tiempos son distintos. Además, ahora disponemos de mucha información posterior al personaje que podría hacernos cambiar una visión embrionaria.
5. No, el contexto general (social, político,etc) siempre es el factor principal de percepción tanto del compositor como del oyente.
6. No, creo que ahora es mejor.
7. Para mí totalmente no.
8. No.
9. No.
10. No.

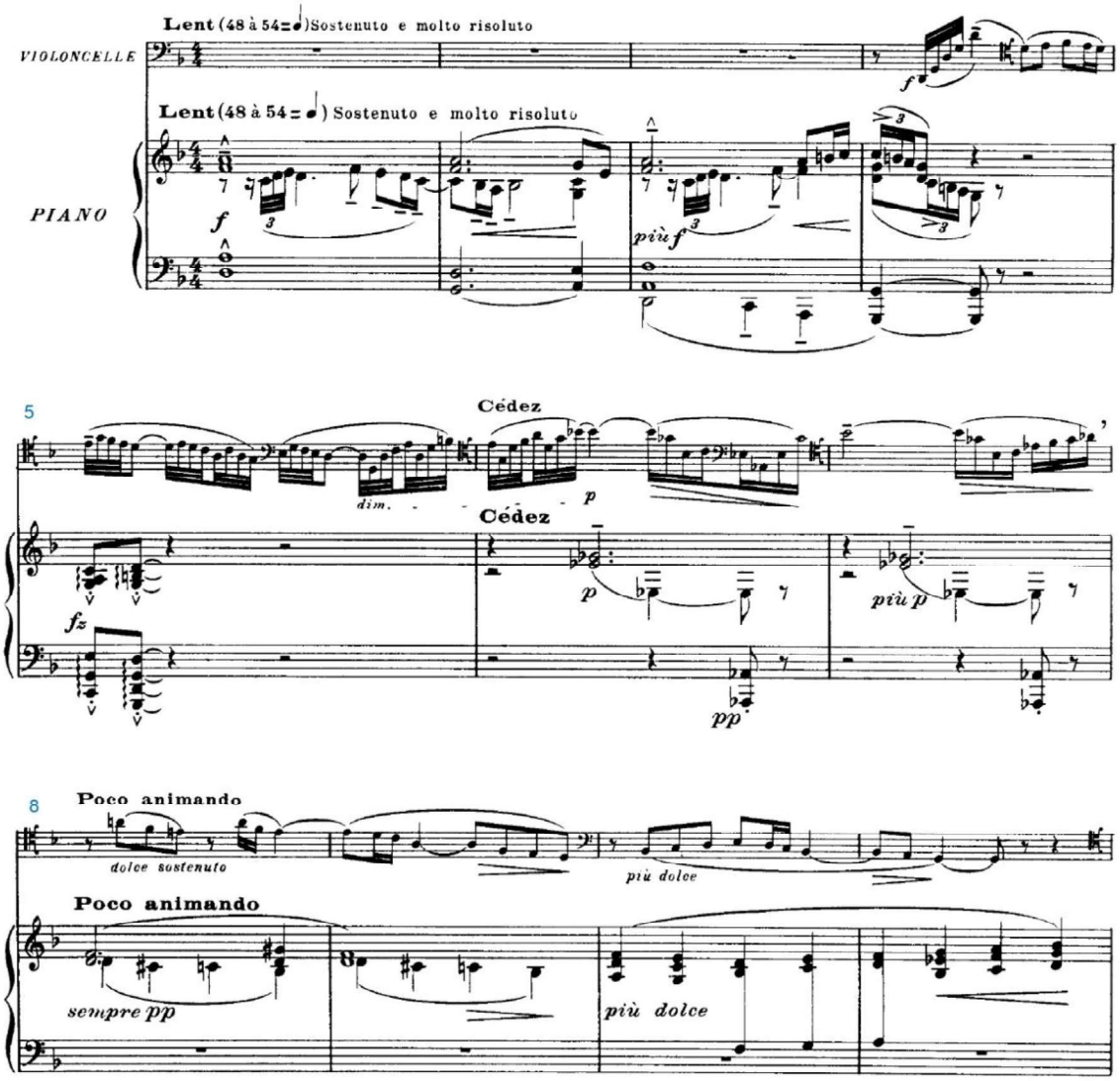
El 100% de los encuestados afirma que actualmente, la percepción crítica de la música no es la misma que en el siglo XX, puesto que se ha avanzado a nivel social, económico, científico y educativo. Eso conlleva interpretar de manera distinta los cambios fundamentales del entorno y adaptarnos por lo tanto con mayor facilidad a ellos, incluyendo el pensamiento musical.

Anexo 2

SONATE

pour Violoncelle et Piano — CLAUDE DEBUSSY

Prologue



12

Cédez - - - //

più p *pp*

Cédez - - - //

più p *pp* *pp*

16 **1** **au Mouvt**

p *p* *p* *p* *mf* *dim.* *p* *p* *p* *p*

au Mouvt

p *p* *mf* *p* *p*

19

mf *f* *dim.* *p* *pp*

Animando poco a poco (Agitato)
sur la touche

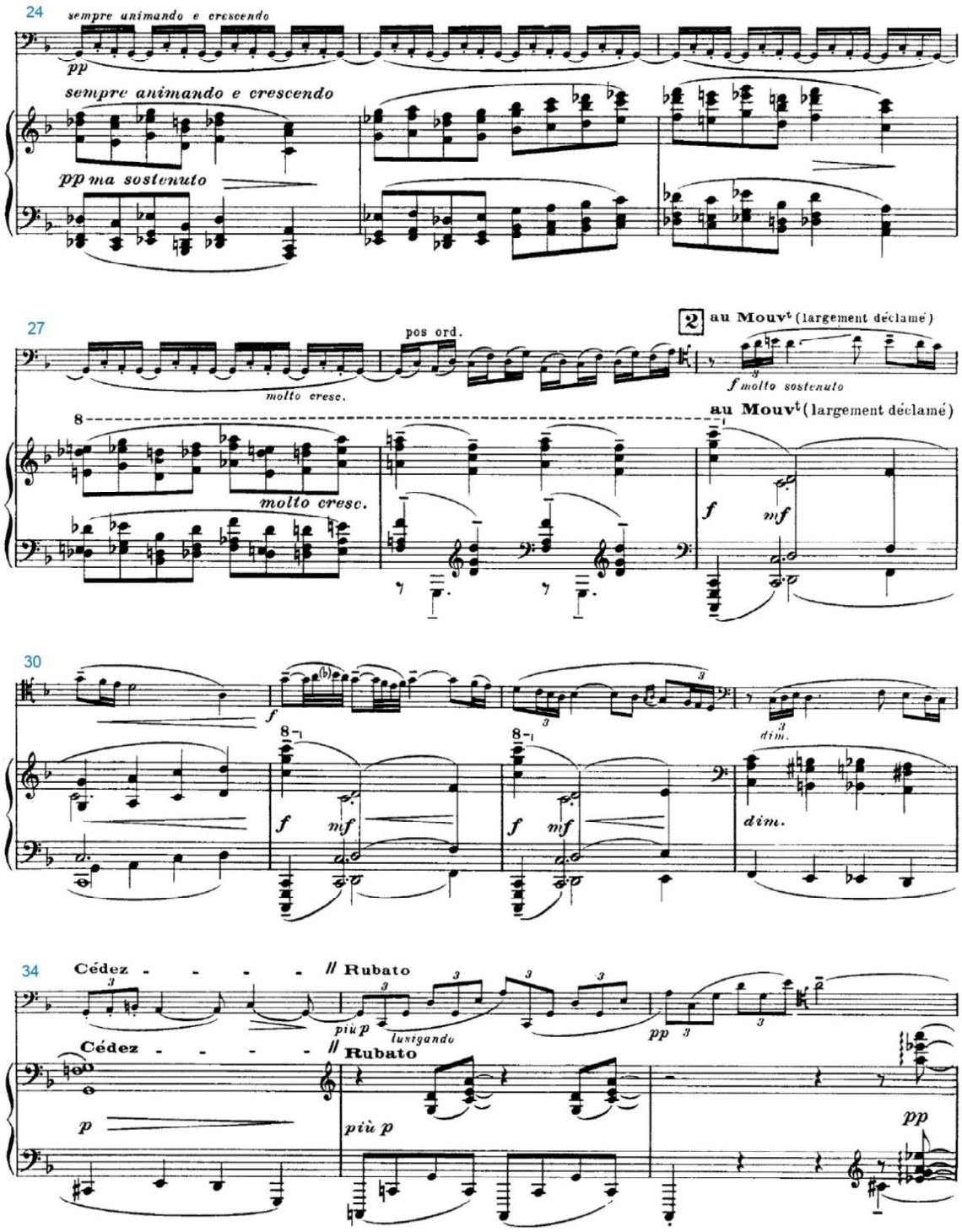
mf *f* *dim.* *pp*

Animando poco a poco (Agitato)

22

pp *pp*

pp *pp*


24
sempre animando e crescendo
pp
sempre animando e crescendo
pp ma sostenuto
27
pos ord.
molto cresc.
2
au Mouvt (largement déclamé)
f molto sostenuto
au Mouvt (largement déclamé)
molto cresc.
f
mf
30
f
f
mf
f
mf
dim.
dim.
34
Cédez - - - - - - // Rubato
più p
lusingando
pp
Cédez - - - - - - // Rubato
p
più p
pp

37 (quasi cadenza) p p

En serrant - - // Retenu - - - //

molto dim.

En serrant - - // Retenu - - - //

39 3 au Mouvt (poco animando)

dolce sostenuto

più dolce

au Mouvt (poco animando)

pp

più dolce

43 Lento

più p

poco vibrato

p

Lento

pp

p

47 sur la touche

più p

pp

Harm.

ppp

sempre più p

pp

ppp

Sérénade et Finale

Modérément animé (72 = ♩)

pizz.

pp fantasque et léger

Modérément animé (72 = ♩)

pp

5

p sempre pizz.

p

p

arco *p*

pizz.

p

pp

pp

p *sf*

p

pp

9

arco *p*

pizz.

pp

sur la touche

arco

sff vibrato

p

p

pp

pp

pp

13

Cédez - //

portando

ironique

p

p expressif

Cédez - //

p

17 Mouvt Cédez // Mouvt pizz. 4

Mouvt Mouvt

pp suivez sempre pp

22 Cédez // Cédez // Fuoco Cédez

arco

Cédez // Cédez // Fuoco Cédez

26 Mouvt pizz. Cédez // Mouvt arco

molto

Mouvt Cédez // Mouvt

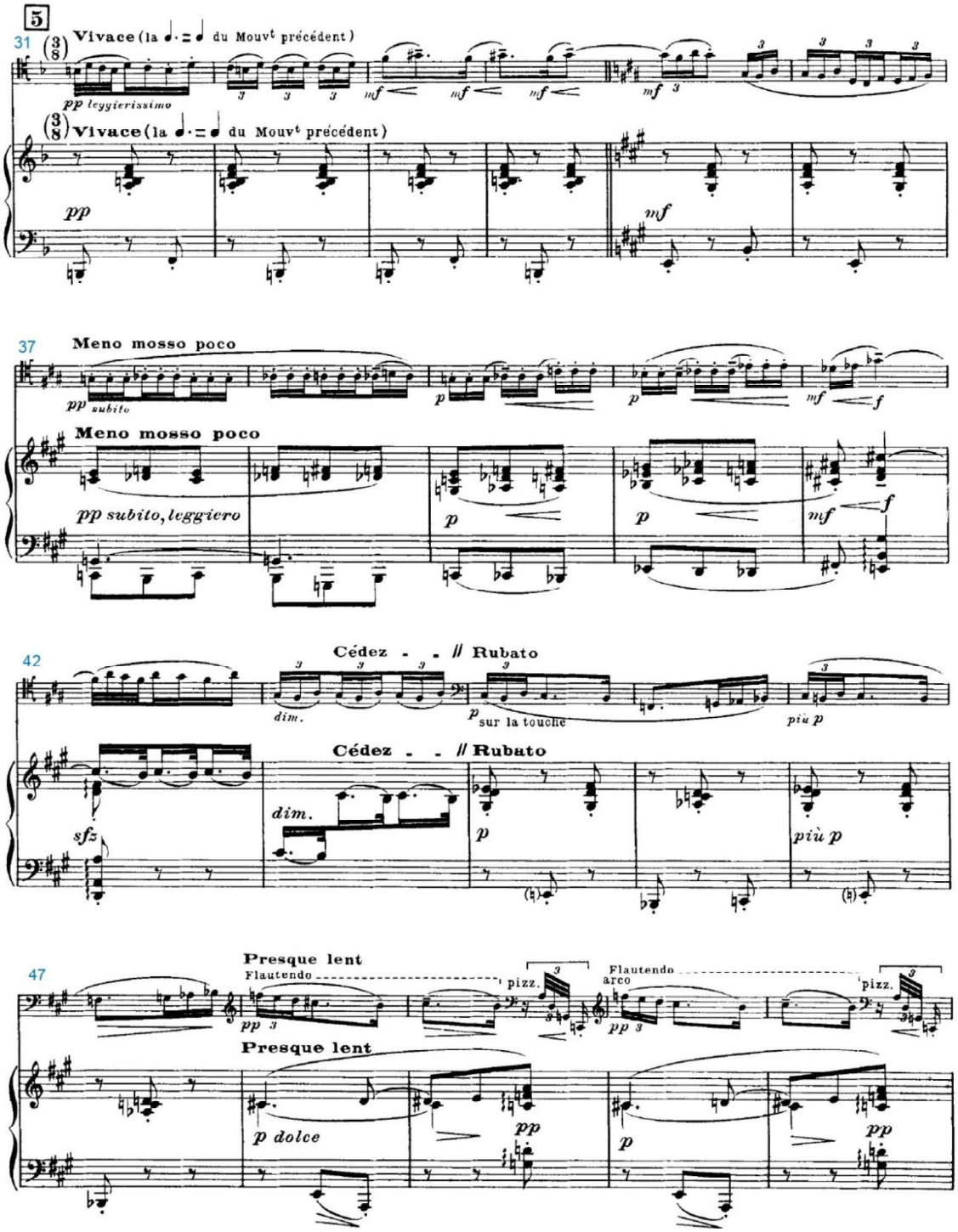
pp pp très serré

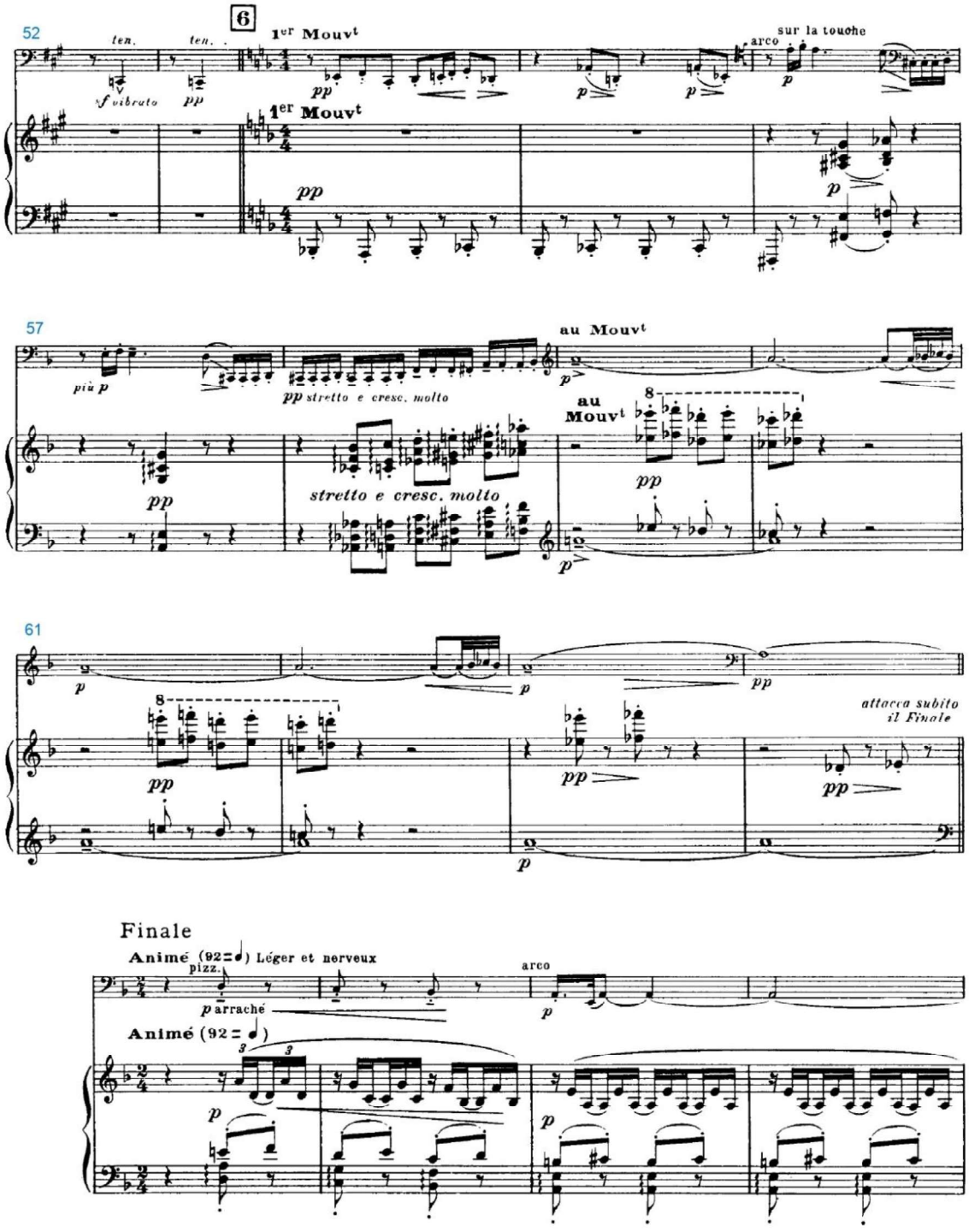
29 Accel. poco a poco Molto rit. //

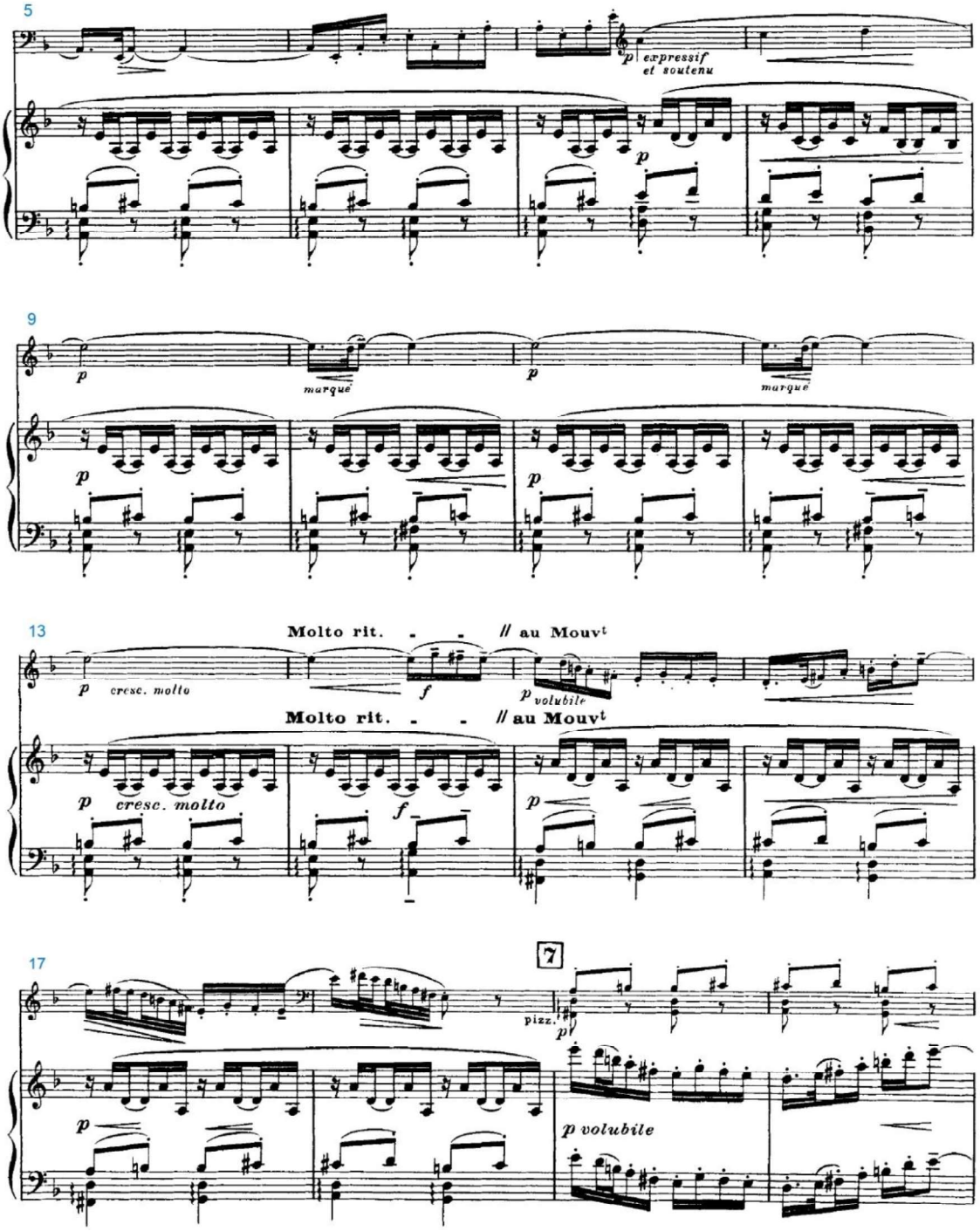
cre scen do dim.

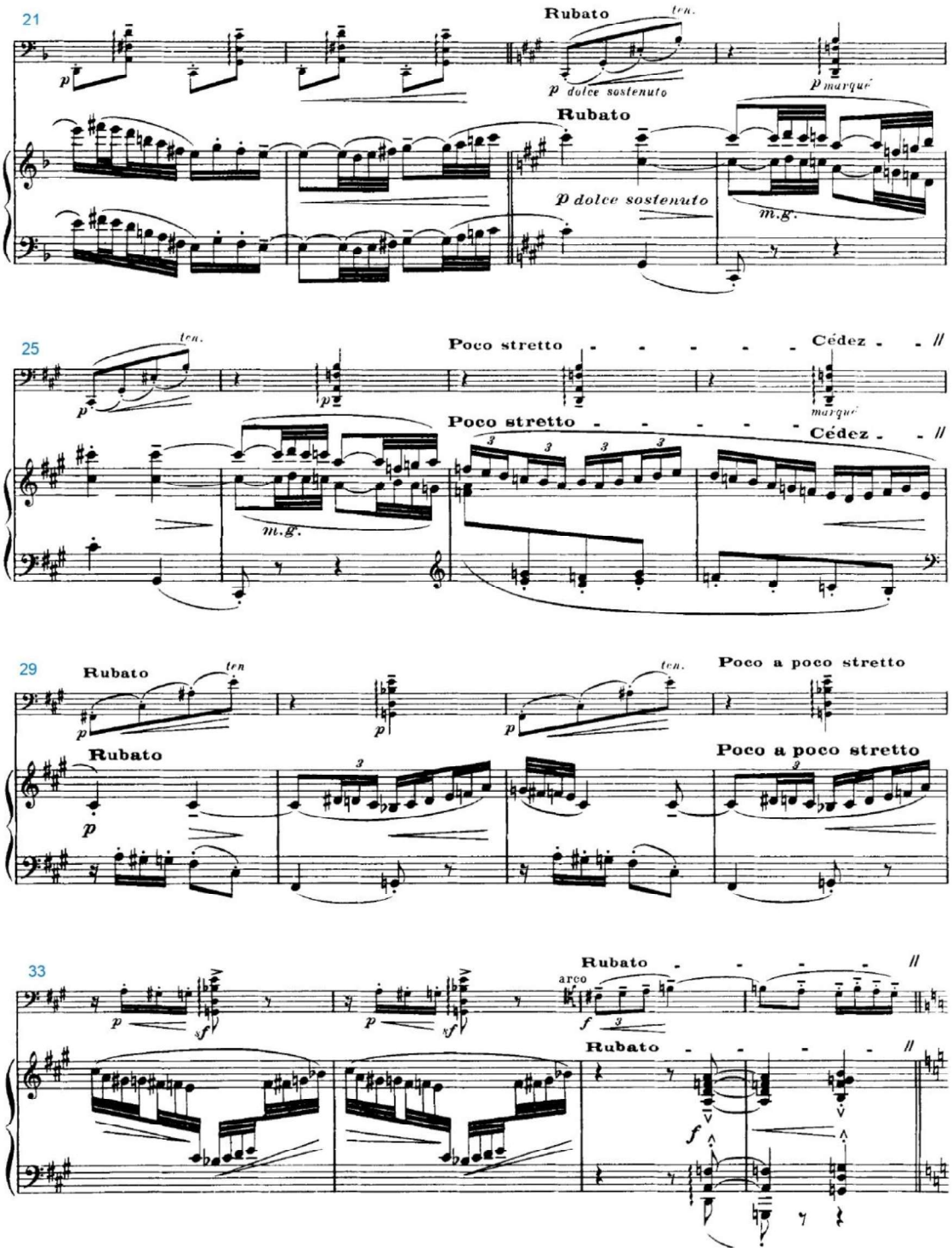
Accel. poco a poco Molto rit. //

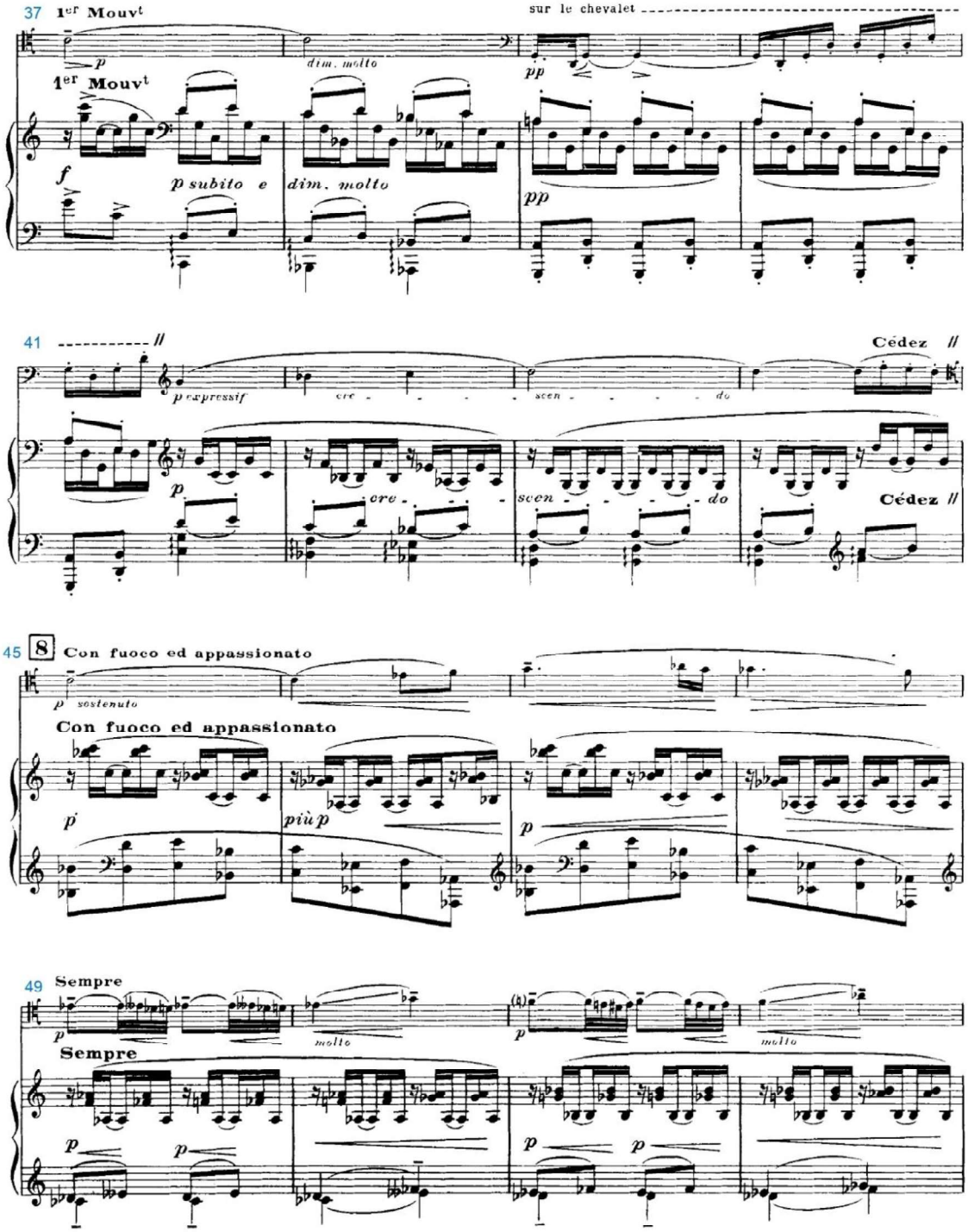
cre scen do

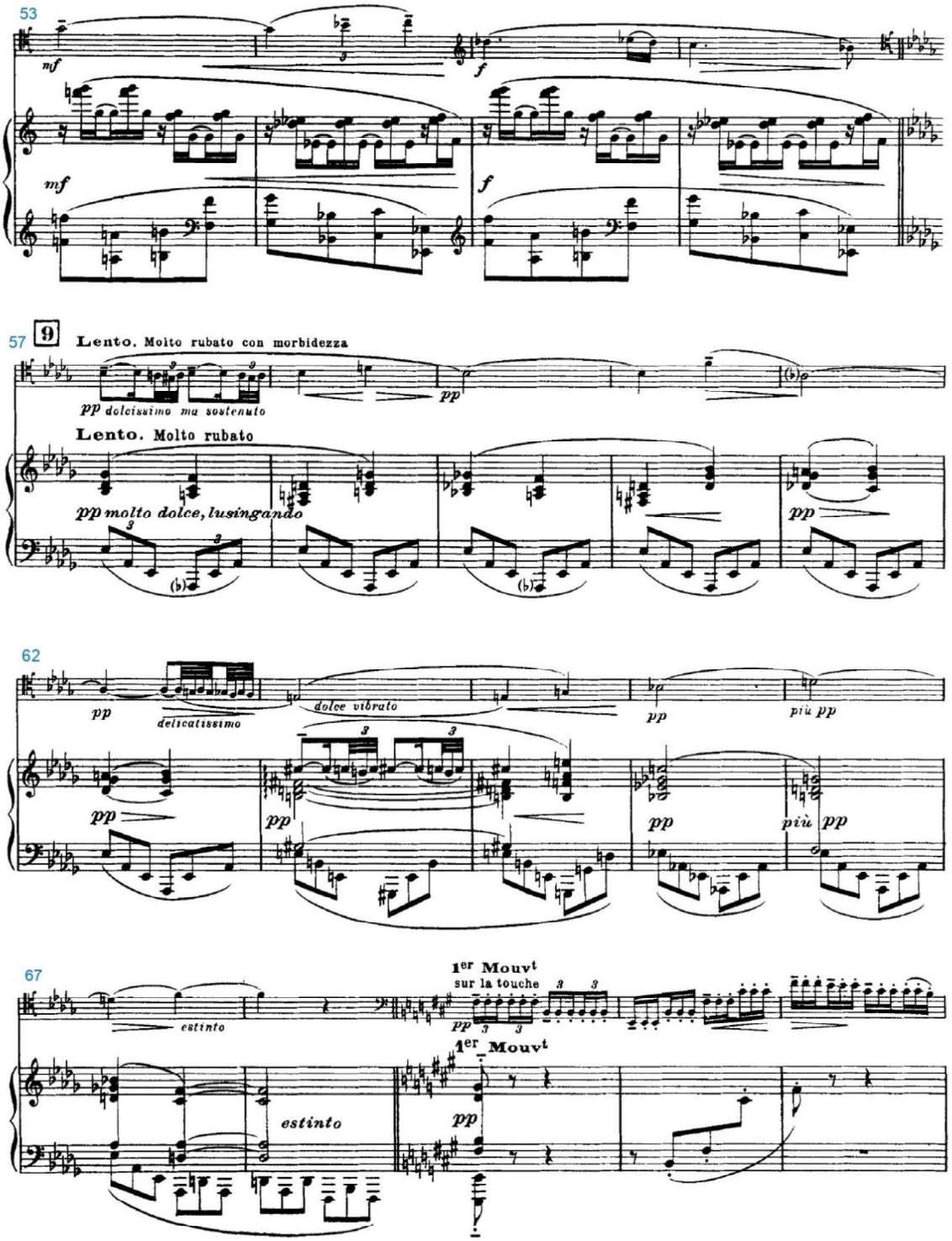

5
31
Vivace (la ♩. = ♩ du Mouvt précédent)
pp leggierissimo
mf
Vivace (la ♩. = ♩ du Mouvt précédent)
pp
mf
37
Meno mosso poco
pp subito
p
mf
f
Meno mosso poco
pp subito, leggiero
p
mf
f
42
Cédez - - // Rubato
dim.
p sur la touche
più p
Cédez - - // Rubato
sfz
dim.
p
più p
47
Presque lent
Flautendo
pizz.
pp
Flautendo
arco
pizz.
pp
Presque lent
p dolce
pp
p
pp

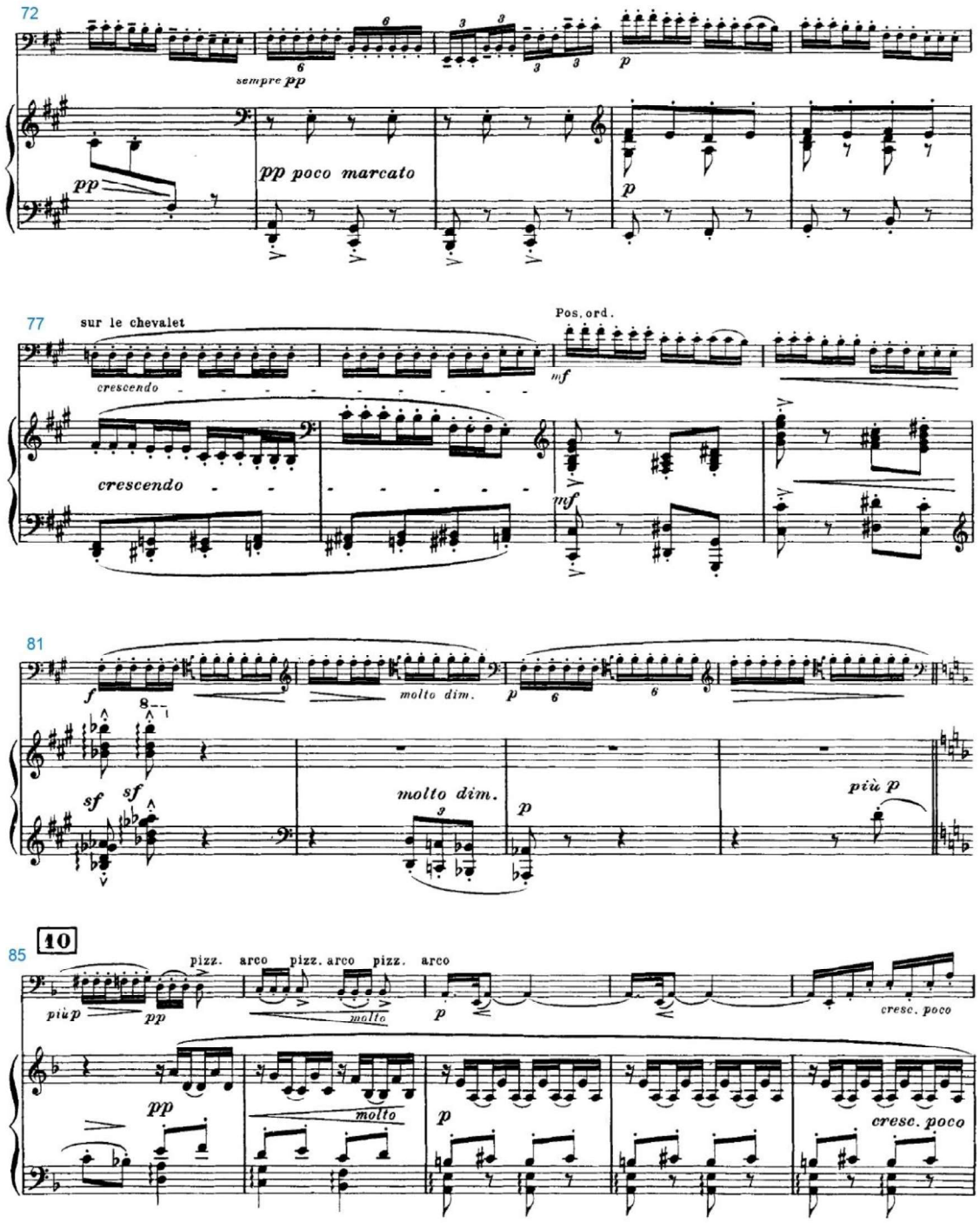

52
6
ten.
ten.
1er Mouvt
sf vibrato
pp
pp
p
p
arco
sur la touche
p
1er Mouvt
pp
p
57
più p
pp stretto e cresc. molto
au Mouvt
p
pp
stretto e cresc. molto
au Mouvt
pp
p
61
p
p
pp
pp
pp
pp
attacca subito il Finale
p
Finale
Animé (92=♩) Léger et nerveux
pizz.
p arraché
arco
p
Animé (92 = ♩)
p
p

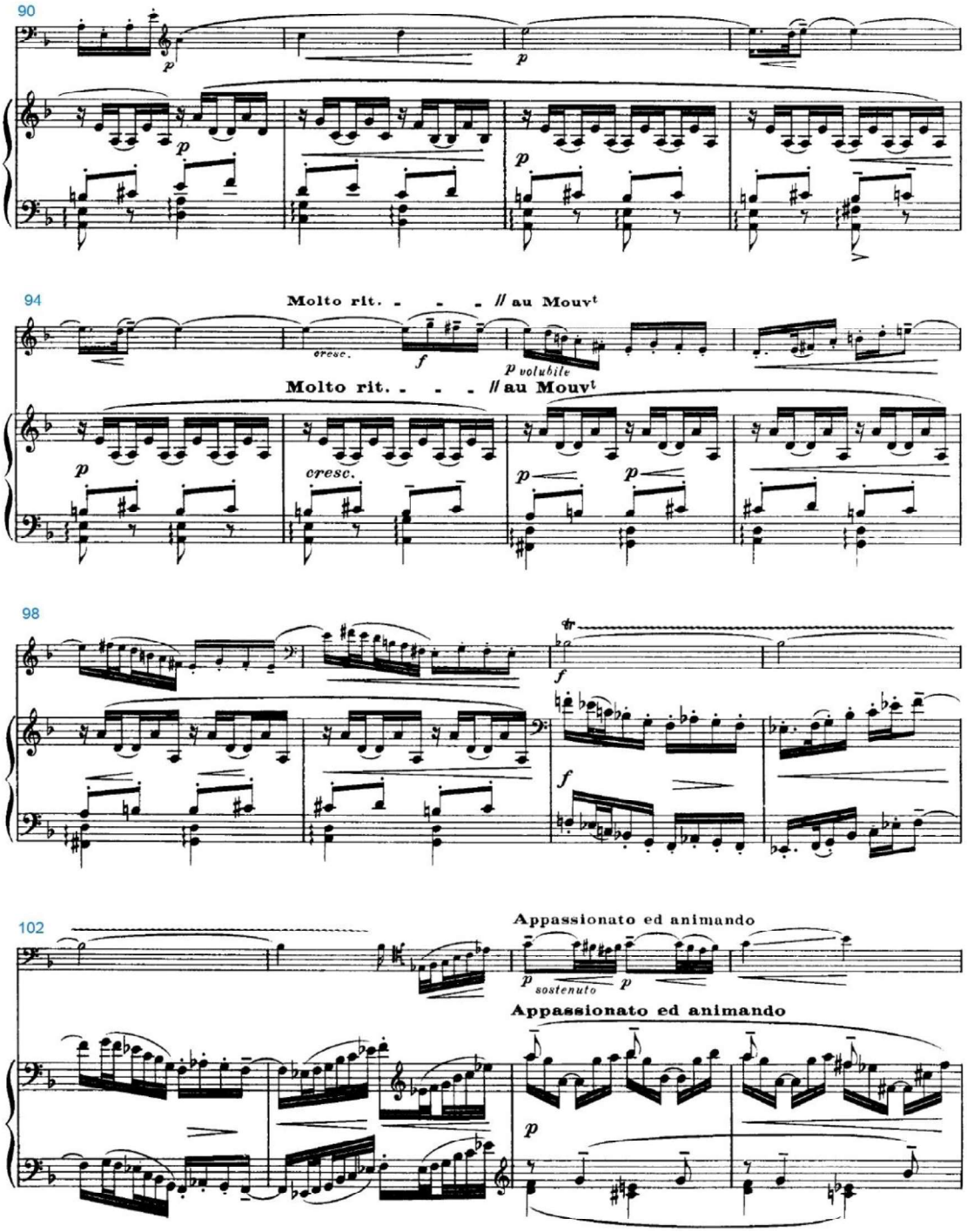

5
p expressif et soutenu
p
9
p
marqué
p
marqué
p
p
13
Molto rit. - - // au Mouvt
p cresc. molto
f
p volubile
Molto rit. - - // au Mouvt
p cresc. molto
f
p
17
7
pizz.
p
p
p volubile

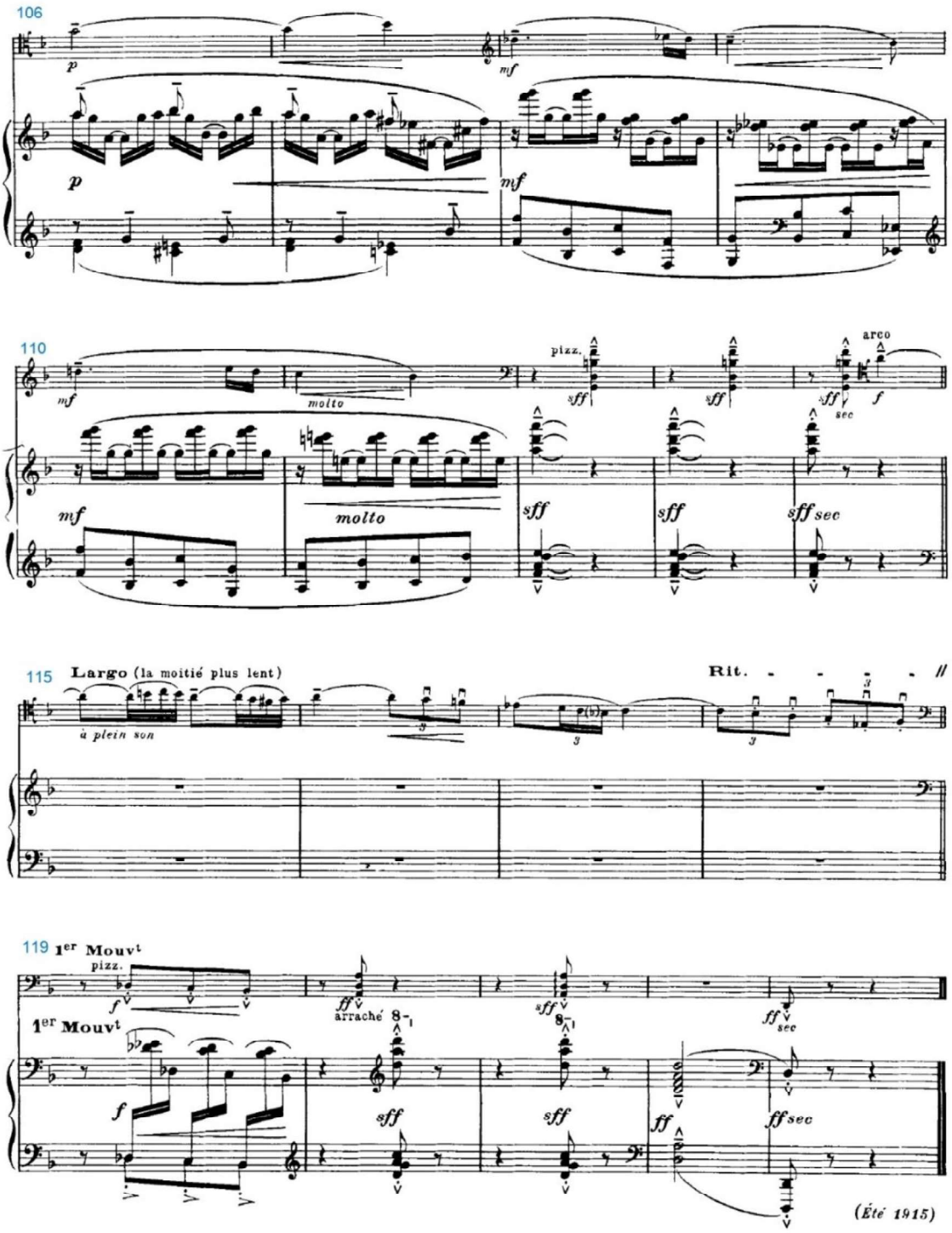

21
Rubato
ten.
p dolce sostenuto
p marqué
Rubato
p dolce sostenuto
m.g.
25
ten.
Poco stretto
Cédez
marqué
Poco stretto
Cédez
m.g.
29
Rubato
ten
ten.
Poco a poco stretto
Rubato
Poco a poco stretto
33
Rubato
arco
Rubato


37
1er Mouvt
sur le chevalet
p
dim. molto
pp
1er Mouvt
f
p subito e
dim. molto
pp
41
p expressif
cre - - - - scen - - - - do
Cédez
p
cre - - - - scen - - - - do
Cédez
45
8
Con fuoco ed appassionato
p sostenuto
Con fuoco ed appassionato
p
più p
p
49
Sempre
p
molto
p
molto
Sempre
p
p
p
p


53
mf
f
mf
f
57
9
Lento. Molto rubato con morbidezza
pp dolcissimo ma sostenuto
pp
Lento. Molto rubato
pp molto dolce, lusingando
pp
62
pp
delicatissimo
dolce vibrato
pp
più pp
pp
pp
pp
più pp
67
estinto
1er Mouvt
sur la touche
pp
1er Mouvt
estinto
pp


72
sempre pp
pp
pp poco marcato
p
77
sur le chevalet
crescendo
Pos. ord.
mf
81
f
molto dim.
p
sf
più p
85
10
pizz.
arco
molto
più p
pp
cresc. poco


90
94
Molto rit. - - - // au Mouvt
cresc.
p volubile
Molto rit. - - - // au Mouvt
cresc.
98
102
Appassionato ed animando
sostenuto
Appassionato ed animando


106
p
mf
110
mf
molto
pizz.
sff
arco
sec
f
115
Largo (la moitié plus lent)
à plein son
Rit.
119
1er Mouvt
pizz.
f
ff
arraché
sff
ff sec
(Été 1915)

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Figura 1: Debussy en Roma en 1885.

Figura 2: Ejemplo de escala de Tonos Enteros.

Figura 3: Ejemplo de escala Pentatónica.

Figura 4: Acorde de Novena de Dominante.

Figura 5: Acorde Tristán.

Figura 6: Norma de Octavas y Quintas consecutivas.

Figura 7: Compases entre el 8 y 11 de la Sonata para violoncello, donde se pueden observar las distintas indicaciones para la ejecución de la pieza.

Figura 8: Espiral de Fibonacci.

Figura 9: Partitura del inicio de la ópera Les fêtes de Polymnie de Rameau.

Figura 10: Partitura del inicio de la *Sonata para violonchelo y piano* de Debussy.

Figura 11: Esquema del diseño cíclico de los cuatro movimientos de los Cuartetos de Debussy y César Franck.

Figura 12: Agrupación de gamelán con distribución similar a la que acudió a la Exposición Universal de París en 1889.

Figura 13: Esquema de la forma sonata.

Figura 14: Esquema de la forma rondó.

Figura 15: Tema A del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy

Figura 16: Puente modulante del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 17: Tema B del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 18: Desarrollo del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 19: Cadencia final del primer movimiento la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 20: Esquema formal del primer movimiento la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 21: Motivo melódico principal del segundo movimiento la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 22: Primera aparición del Tema A de *Sérénade et Finale* de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 23: Segunda aparición del Tema A de *Sérénade et Finale,* con las diferencias respecto a la aparición anterior, de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy

Figura 24: Puente modulante de *Sérénade et Finale* de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy

Figura 25: Compás 38 de *Prólogue* de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 26: Episodio C de Sérénade et Finale *Finale* de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 27: Tercera aparición del Tema Principal de *Sérénade et Finale* de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 28: Esquema formal del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy

Figura 29: Primera aparición del Tema A del tercer movimiento. De la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 30: Episodio B del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 31: Segunda aparición del Tema A del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 32: Episodio C del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 33: Episodio D del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 34: Coda del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 35: Esquema formal del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy

Figura 36: Punto culminante, c. 29 del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 37: *Ostinato* c. 8 del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 38: *Ostinato* c. 21 del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 39: *Ostinato* c. 12 del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 40: *Ostina*to en el inicio del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 41: *Ostinato* en c. 37 del tercer movimiento de la *Sonata para violonchelo y piano* de Debussy.

Figura 42: Motivo melódico X, (cc. 1, 29 y 34) del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 43: Motivo melódico Y del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 44: Motivos melódico Z1 (c-3) y Z2 (c. 29 y 115) del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 45: Cc. 8 y 16 del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 46: Cc. 27-33 del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 47: Cc. 34-35 del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 48: Cc. 58 del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 49: Cc. 6 del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 50: Cc. 110-114 del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 51: Cc. 98-105 del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 52: Representación gráfica del tempo del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 53: Representación gráfica de la dinámica del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 54: Compás 16 del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 55: Compases 47 al 51 del primer movimiento de la *Sonata para violonchello y piano* de Debussy.

Figura 56: Representación gráfica del tempo del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 57: Representación gráfica de la dinámica del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 58: Compás 30 del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano en* de Debussy.

Figura 59: Compás 24 del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano en* de Debussy.

Figura 60: Representación gráfica del tempo del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 61: Representación gráfica de la dinámica del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 62: Compás 49 del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 63: Portada de la Sonata para violín y piano de Debussy.

Figura 64: Uno de ensayo del segundo movimiento de la *Sonata para violín y piano* de Debussy.

Figura 65: Cc. 5 y 6 del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 66: Cc. 5 y 1 2 del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 67: Cc. 34 y 39 del segundo movimiento de la *Sonata para violín y piano* de Debussy.

Figura 68: C. 34 del tercer movimiento de la *Sonata para violín y piano* de Debussy.

Figura 69: C. 1 y 29 del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 70: C. 21 y 47 del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 71: C. 77 del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 72: C. 28 del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 73: C. 45 del primer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 74: Cc. 16 y 57 del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 75: Esquema de las particiones de la cuerda para realizar los armónicos naturales.

Figura 76: Ejemplo sobre los armónicos artificiales. Siendo el pentagrama superior cómo se escribe y el inferior cómo suena.

Figura 77: C. 51 del primer movimiento y cc. 8 y 9 del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 78: Explicación gráfica del *sautillé* extraído del Op. 36 nº 1 de Motatu.

Figura 80: Explicación gráfica del *spiccato* extraído del Op. 36 nº 1 de Motatu.

Figura 81: C. 7 del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 82: C. 7 del 67 del tercer movimiento de la *Sonata para violoncelllo y piano* de Debussy.

Figura 83: Explicación gráfica del *pichettato batuto* extraído del Op. 36 nº 1 de Motatu.

Figura 84: Cc. 85 y 86 del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 85: Cc. 5 y 6 del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 86: Cc. 19 y 20 del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 87: Cc. 121 - 123 del tercer movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 88: Cc. 85 y 86 del tercer movimiento de la de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 89: C. 1 del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Figura 90: C. 2 del segundo movimiento de la *Sonata para violoncello y piano* de Debussy.

Tabla 1: Tabla con la organización de las Seis Sonatas cronológicamente.