

**PROPUESTA INTERPRETATIVA DE LA RAPSODIA No. 1 PARA CLARINETE Y
PIANO DE CLAUDE DEBUSSY**

WILLMAR IVÁN VALDERRAMA OCHOA

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES – ESTUDIOS MUSICALES
ÉNFASIS DE INTERPRETACIÓN – CLARINETE
BOGOTÁ**

2012

PROPUESTA INTERPRETATIVA DE LA RAPSODIA No. 1 PARA CLARINETE Y PIANO DE CLAUDE DEBUSSY (1862 - 1918)

Es innegable la incompreensión a la que han sido expuestos los grandes compositores, al enfrentarse a una lucha entre sus propios principios, modos, pensamientos y deseos, y las reglas o parámetros impuestos por la sociedad, que se enmarcó dentro de la época a la que pertenecieron; si se da una mirada al pasado se puede encontrar la carencia de reconocimiento que tuvo la obra de Johann Sebastian Bach, al compararla con la relevancia que tuvo su obra y estilo en el desarrollo de la tonalidad. Dejando el periodo barroco al cual perteneció Bach y entrando a la transición pertinente entre el clasicismo y el romanticismo, se puede encontrar la obra de otro gran compositor como el alemán Ludwig Van Beethoven, quien también “gozó” en gran medida de la incompreensión en su obra por parte de sus contemporáneos.

Teniendo en cuenta lo anteriormente dicho se puede pensar que cada vez que va a ocurrir un cambio importante en el transcurso de la música, o una modulación de sus más profundos parámetros, se genera una fuerte reacción a dejar o abandonar las costumbres adoptadas por la tradición dentro de la que se enmarca un periodo musical. En cierta manera Debussy no estuvo ajeno a este tipo de reacciones, sobre todo por su idea de salirse de los modelos vigentes en su generación; pero, pese a esta situación su música contó con gran aceptación por parte de compositores jóvenes y del público general.

Para realizar un análisis desde el punto de vista interpretativo, de la *Primera Rapsodia para Clarinete y Piano* del compositor francés Claude Debussy, en primera instancia se tocarán algunos de los datos biográficos más relevantes del compositor, mencionando aspectos relacionados con su proceso de formación, modelo de pensamiento e influencias claves en la manera como concibe su composición; además, se dará una mirada al periodo dentro del que se enmarca su estilo y por otro lado, se hará referencia de sus principales obras.

Para desarrollar una mejor comprensión al momento de la interpretación de la *Primera Rapsodia para Clarinete y Piano* se realizará un análisis estructural teniendo en cuenta elementos ligados a su textura, dinámicas, motivos, y forma, buscando: dar cuenta del grado de dificultad que puede llegar a cobrar esta obra, constatar si esta obra puede llegar a ser un epílogo de las características que recubren la obra de este compositor y finalmente ofrecer una propuesta interpretativa, basada en las características de su estilo y el resultado que arroje el análisis.

Achille - Claude Debussy nació el 22 de agosto de 1862 en Saint – Germain – en – Laye, zona oeste de París, en el seno de sus padres: Manuel Achille y Victorine Manoury. Sería de su madre, de quien aprendería a leer y escribir, debido a que no recibió educación formal en esta primera etapa; sus primeras clases de música, las recibe de Mme Mautè por quien el compositor siente una gratitud sincera tal y como se le mencionó a Alfredo Casella: *“el importante papel que sus enseñanzas habían tenido en su formación musical, tanto en el piano como en la composición”* (Nichols, 2001: 20). Tal sería su formación con Mme Maute, que el 22 de octubre de 1872, con tan solo diez años, pasa las pruebas para ingresar al conservatorio de París.

Su primera clase de piano en el conservatorio, la recibe con Antoine Francois Marmontel, reconocido maestro de la institución, quien tenía el siguiente concepto de Debussy: *“el piano no le interesa especialmente... aunque sí adora la música”*. (Nichols, 2001: 24); sin embargo, su motivación por el joven estudiante era notable, pues incluso llegó a recomendarlo con Nadezhda von Meck (dama de alta alcurnia y protectora de Tchaikovsky), para que en los veranos se dedicara a dictarle clases de piano a sus hijas, situación que lo lleva a tener numerosos viajes, teniendo la oportunidad de conocer Moscú y gran parte de Rusia, además de otras ciudades. Lo que ganaría el compositor viajando por buena parte del territorio ruso, es la gran influencia que cobraría en él, la música de este país, como lo explica Roger: *“La música rusa, en sus múltiples expresiones, iba a ejercer en los años venideros una importante influencia tanto en sus propias composiciones como en las de su joven rival Maurice Ravel”* (Nichols, 2001: 24).

Su paso por el conservatorio le trajo numerosos reconocimientos, entre otros: segunda medalla de solfeo y primer premio de honor por la interpretación de la segunda balada de Chopin en 1875, además, de la primera medalla en solfeo en 1876. En 1879, recibe clases de armonía y lectura práctica con Augustine – Ernest Bazille con un desempeño destacado, alcanzando un primer premio, con el cual adquiere el aval para acceder a las clases de composición. Durante un periodo de tres años y medio recibe clases en este campo, bajo la tutoría de Ernest Guiraud.

Una de sus primeras obras fechadas es *Madrid* compuesta en 1879; posteriormente crearía una serie de canciones para su gran inspiración por largos años: Marie – Blanche Vasnier, quien cantaba a un nivel destacado; varias de estas dedicatorias fueron basadas en la obra de Théodore Banville, poeta francés por quien Debussy sentía gran afinidad en muchos aspectos, según menciona Nichols:

Poeta y compositor tenían, de hecho, bastante en común: una auténtica fascinación por la Grecia Antigua, una gran consideración por Wagner, la creencia de que el arte no debe perder su contacto con las fuentes populares –en la anteriormente citada

<<Pierrot>>, de hecho, Debussy alude a la melodía de <<Au clair de la lune>>-, así como una atracción por lo misterioso y lo medio oculto. (Nichols, 2001: 27).

En la anterior cita sobresale un aspecto con el que se genera una relación de Debussy con el simbolismo, estilo en el que se encasilla a Banville; y es el hecho de mencionar en *Pierrot* una melodía del folclor francés, ligando y manteniendo de alguna manera, un fino contacto con sus raíces. Como se puede ver, Debussy confluye con Banville en muchos aspectos, y es tal vez de estos parámetros que nace esa pasión y constante inmersión en la obra de los poetas simbolistas, entre los que también se encontraban Baudelaire y Mallarmé.

Según Nichols, Raoul Bardac (amigo de Debussy) pensaba:

Debussy opina que sólo con la tranquilidad y una atención constante podía lograrse la atmósfera especial en la que una obra puede desarrollarse; no debía uno lanzarse a escribir de forma precipitada, sino que debía conceder una absoluta libertad a esas misteriosas e íntimas creaciones de la mente, tan a menudo ahogadas por la impaciencia. (Nichols, 2001: 43)

Bardac devela por medio de esta alusión del pensamiento de Debussy, un gusto extremo por la libertad y serenidad al momento de la creación, tal vez en gran medida esto marcó su desdén al momento de tratar proyectos que realmente no le motivaban o interesaban, y es esta una razón para entender el hecho de que su obra no cuente con una vasta extensión, comparada con la de otros grandes compositores; pero lo que sí es claro, es su interés prominente por el tratamiento del sonido, en busca de generar atmósferas ideales.

En 1885, viaja a Roma tras ganar una beca para estudiar en la Villa Medici; pero, al parecer su estadía allí no fue muy agradable, debido a que el compositor extrañaba en extremo, su adorada París, como hace referencia Roger: *“Todos a su alrededor insistieron en lo afortunado que debía sentirse de poder ir a un sitio tan maravilloso, pero su inclinación natural a revelarse contra lo establecido le impidió disfrutar de su estancia en Roma.”* (Nichols, 2001: 32), pero, esta idea de ir en contra de los parámetros y modelos constituidos, lo lleva hasta el punto de convertirse en un verdadero amante de su país, en busca de una música propia y original.

Gourdet menciona acerca de Debussy: *“Necesita encontrar <<su>> verdad, que está en él y no fuera de él. Ésta será además una actitud suya durante toda su vida, pues toda*

su vida su marcha será la misma: buscará –se buscará- abrirse y abrir a la música nuevos caminos.” (Gourdet, 1979: 38); esta cita es pertinente, pues aclara la necesidad que sentía Debussy por no enmarcarse solo en el contorno en el cual se encontraba, y esto confirma el deseo de libertad que siempre existió en él, incluso cuando ganó la beca. Poco después de enterarse de que había sido merecedor del premio, expresó, según Gourdet: *“Vi con toda claridad los trastornos y contrariedades que proporciona fatalmente el menor título oficial. Me di cuenta de que ya no era libre.”* (Gourdet, 1979: 35)

Cabe destacar que el compositor tuvo desde los principios de su juventud un gusto latente por la lectura, en donde conoce la obra de poetas como Verlaine, Mallarmé y Banville. Estar en la Villa Medici no fue un impedimento para continuar con esta pasión y mucho menos para estar al tanto de lo que pasaba en París; el compositor logra mantener esa relación y ese contacto, gracias a un amigo residente en París; acerca de esto dice Georges:

Uno de sus amigos parisienses, el librero Baron, le envía a petición suya, libros y revistas.... Recibe de Baron *La Nouvelle Revue* Y los dos portavoces del simbolismo que son *La Revue Indépendante* y *La Vogue*, así como los poemas de autores contemporáneos. Flaubert, Banville, Verlaine, Bourget, Baudelaire, los Goncourt, le son familiares. (Gourdet, 1979: 37)

En la anterior cita, se puede ver una clara cercanía y simpatía de Debussy hacia el simbolismo y por buena parte de su vida buscó estar aproximado con este tipo de ideología; el estilo simbólico marcó sus inicios en manos del poeta Charles Baudelaire, a quien se le atribuye como el iniciador de esta corriente, en la que se introduce dentro de sus más profundas bases, la idea de sugerir el misterio y la oscuridad. Finalmente, Debussy logra mantener contacto con Francia, por medio de la lectura, sin embargo, esto no le hace olvidar la idea de regresar lo más pronto posible, hasta hacerlo realidad, el 5 de marzo de 1987, cuando abandona definitivamente Roma, después de cumplir el mínimo de dos años.

Aunque la obra de Debussy contó con gran acogida, no dejó de tener momentos de crítica fuerte; en alguna oportunidad obtuvo el siguiente juicio por parte del conservatorio, como añade Georges:

Como *Zuleima, Primavera* no obtendrá los sufragios del instituto, quien por el contrario, no ahorrará sus reproches al compositor, acusándole de dejarse llevar por «ese

impresionismo vago, que es uno de los más peligrosos enemigos de la verdad en la obras de arte...» (Gourdet, 1979: 40).

Primavera está inspirada en la de Marcel Baschet, a quien conoce en la Villa; pero, la pintura de Baschet, es basada en la original del pintor renacentista Sandro Botticelli y la composición de Debussy está creada con base en estas dos, según refiere Nichols:

La obra original de Baschet no ha sobrevivido, pero según una definición de Marcel Dietschy, quien tuvo la ocasión de ver un esbozo, era «*d'une grâce exquise*», definición que, lejos de sugerir ningún tipo de temeridad impresionista, parece indicar que se trataba de un fiel reflejo del original. Así pues con el sonido de Palestrina y Lasso en sus oídos, Debussy intenta recrear la atmósfera de la obra maestra de Botticelli y, en su intento, es acusado de utilizar una técnica «enemiga de la verdad». (Nichols, 2001: 53)

De alguna manera en la anterior referencia se devela la crítica que recibe la obra de Debussy, y también se confirma una de las características de su música: la búsqueda de climas, ambientes y atmósferas que como ejemplo en este caso, son resultantes de esa estimulación o sensación que genera en él, el contacto con la pintura.

Pasando a otro punto, la vida de Debussy siempre estuvo ligada a una serie de incomodidades, como en el ámbito económico; pero esto, no se debió a una precariedad por el reconocimiento de su trabajo, pues contó por ejemplo, con el apoyo de Jaques Durand, quien sería el editor de la mayor parte de su obra, y por consiguiente, fuente de considerables ingresos para el compositor. Pese a esto, Debussy siempre estuvo requerido por algunos acreedores, pero esto, se debió tal vez a su gusto por una vida alta y refinada, sin embargo, él no permitió que su trabajo se viera afectado por esas premuras, debido a su meticulosidad y exigencia al momento de aceptar un trabajo; por esta razón, es tal vez que la obra de Debussy no goza de gran extensidad como la de otros compositores altamente reconocidos.

Otro aspecto que cobra relevancia en Debussy es su aproximación con la música española, y aunque el compositor solo estuvo en España una sola vez en San Sebastián, si logra tener contacto con la obra de compositores españoles, según menciona Cox: “*Cuando Debussy estaba componiendo Iberia, entre 1906 y 1908, conoció el primer libro de Iberia, el ciclo de piezas para piano de Albéniz; también conocía el cancionero español de Felipe Pedrell.*” (Cox, 2004: 49).

En este punto, se puede ver el evidente gusto de Debussy por implantar en parte de su composición alusiones de la música española, y tal es el éxito que incluso músicos de este país admiraban su trabajo, como alude Cox: *“En Iberia, Debussy profundizó mucho más. No pretendió según Falla, escribir música española, sino más bien “traducir en música los sentimientos que España le provocaba.” Esto, concluye Falla, lo hizo triunfalmente”*. En esta cita además, de la importancia de Debussy al escribir música española, se puede ver como él traduce en música, la sensación que despierta en él, el objeto de la obra, siendo esta una característica prominente en su estilo.

Después de ver los datos biográficos que dan muestra de algunas características de la música del compositor, es pertinente pasar a otro punto, y es el estilo al que pertenece, teniendo en cuenta, que esta enmarcado por la mayoría de teóricos dentro del impresionismo francés, que surge a finales del siglo XIX.

Según el Oxford Music, impresionismo es:

Término utilizado en el arte gráfico a partir de 1874 para describir la obra de Monet, Degas, Whistler, Renoir, etc., cuyas pinturas evitan contornos marcados pero transmiten una “impresión” de la escena pintada, por medio de contornos borrosos y detalles pequeños. Fue aplicado por los músicos a la música de Debussy y sus imitadores porque ellos interpretaban sus temas (por ejemplo, *La Mer*) de una manera similar impresionista, transmitiendo los estados de ánimo y emociones despertadas por el tema mas que un detallado sonido de la imagen. (Kennedy, Oxford Music Online, TDA)

En la anterior cita, se puede ver una clara definición de impresionismo, dando a conocer tal vez la característica más importante de esta tendencia: disminuir la resolución de la imagen y en cambio acercarse a una representación del objeto, más que el objeto mismo; esto sumergiéndose en el ámbito de la pintura, pues es en donde aparece este modelo intelectual inicialmente. Debido al auge del mismo, no duró mucho en hacerse notar este pensamiento en la música y se nombra a Debussy como el primer compositor que empieza a cuestionarse sobre las normas en las que se basa la creación de la música francesa, y es en medio de estos racionamientos, donde se despierta en el compositor una necesidad de cambio, de virar la perspectiva y de generar una modulación en el criterio bajo el cual se regiría su trabajo. Pero, lo realmente interesante de esto es que esa necesidad de cambio iba a persistir, incluso en sus propios criterios y por consiguiente en su obra, pues en cada composición buscaba la manera de renovarse; esto se puede ver en el gran vuelco que le dio a la composición, con la inclusión de reglas que hasta el momento eran poco recomendadas, por ejemplo el uso de paralelismos, modulaciones fuertes, o mejor aún

el debilitamiento de las direcciones hacia cierto punto, a cambio de generar mayor continuidad.

Describir la armonía y la orquestación de Debussy como impresionista en el sentido vago o mal – definido es hacerles una gran injusticia. Algunas de las características técnicas del impresionismo musical incluyen nuevas combinaciones de acordes, a menudo ambiguos en cuanto a la tonalidad, acordes de novena, once y trece siendo usados en lugar de triadas y acordes de séptima; la apoyatura es usada como parte del acorde, con el acorde completo incluido; el movimiento paralelo en un grupo de acordes de triadas de séptima y novena, etc. Todos los acordes de tono; escalas exóticas; uso de los modos; y el cromatismo extremo. (Kennedy, Oxford Music Online, TDA).

Como muestra Kennedy, existen unos rasgos característicos del impresionismo que enfoca precisamente, hacia el contexto musical; y en gran medida, cada uno de estos elementos sale a flote en el trabajo de Debussy, como la utilización de una armonía ambigua, acordes con agregados, uso de la escala pentatónica y el característico movimiento paralelo, en bloques de acordes. Teniendo en cuenta estas características, resulta evidente en la obra de este compositor la importancia y realce que le da al sonido, generando un sinnúmero de nuevos tratamientos, para crear de esta manera nuevos colores, y más exactamente nuevas atmosferas, convirtiéndose esta en una importante particularidad de su música.

Dentro de las obras representativas del compositor, vale la pena mencionar el primer libro de los *Preludios para Piano* que fueron compuestos en una fecha adyacente a la *Rapsodia*. Fueron terminados en febrero de 1910 y específicamente en el *Preludio VIII* se encuentran tres puntos particulares del estilo del compositor. El primero se refleja en el tema que dura 3 C., y aparece 3 veces pero cada uno tiene un acompañamiento distinto; la primera vez, aparece solo y las otras dos veces, está acompañado por acordes en valores largos, pero, cada vez utiliza un acorde diferente. El segundo punto es que 4 C. antes de la tercera entrada del tema (a una octava arriba de la original), utiliza el movimiento paralelo característico que va acompañando a la melodía de ese momento.

Como se puede ver, el *Preludio VIII* cuenta con varias particularidades del estilo de Debussy, y estos aspectos, reflejarán una serie de similitudes con la *Rapsodia*, como se verá más adelante.

El resultado en el caso de Debussy fue un mundo sumamente imaginativo de sutiles armonías y ritmos; acordes considerados como coloración, y la coloración a menudo como un fin en sí misma; sabor y motivos orientales en pasajes ornamentales; modulaciones bruscas sin preparación y cambios rápidos de los centros tonales. (Cox, 2004: 9)

En la cita anterior David Cox devela también, las características más importantes del estilo de Debussy, las cuales se reflejan de una manera clara en la totalidad de sus obras y para poner un ejemplo, es pertinente mencionar *Syrinx*, para flauta sola, sobre la cual William Austin hace esta referencia: “*Esta breve pieza muestra muchas características del estilo de Debussy en el menor espacio posible. La importancia del timbre es una de ellas. Otra el predominio de la pura melodía sobre el ritmo y la armonía*” (Austin, 1984: 33 - 34). De esta manera se puede ver una vez más el interés de Debussy por realzar el sonido y el timbre, generándole mayor protagonismo a la melodía, incluso por encima de elementos tan importantes como ritmo y armonía.

Haciendo un recorrido por parte del repertorio más representativo del compositor, vale la pena tener en cuenta y escuchar las obras que aparecen a continuación en la gráfica # 1, para tener una mayor comprensión de la música y estilo del compositor.

Obra:	Año de finalización:
<i>Madrid</i>	1879
<i>Trio para piano en Sol mayor</i>	1880
<i>Pequeña suite</i>	1889
<i>Dos arabescos</i>	1891
<i>Cuarteto de cuerdas Op. 10</i>	1893
<i>Preludio a la tarde de un fauno</i>	1894
<i>Pélleas y Melisande</i>	1894 – 1895
<i>Nocturnos</i>	1897 – 1899
<i>El mar</i>	1905
<i>Children`s corner</i>	1908
<i>Primera rapsodia para clarinete y piano</i>	1910
<i>Images</i> (termina la última imagen)	1912
<i>Juegos</i>	1913 (estreno)

(Gráfica # 1)

Otro aspecto importante, es el tipo de introducciones que Debussy realiza, predominando en estas, la sutileza en cuanto a intensidad del sonido, además, de las indicaciones de carácter que suelen generar absoluta delicadeza, a la manera de una preparación para algún tipo de actividad serena y absolutamente espiritual, como sugiere James Hepokoski, citado por Roger Nichols: “La música de Debussy, suele poseer un tipo de introducciones que funcionan como antecorales o ritos de iniciación, y que parecen preparar al oyente ante la inminente entrada a un templo o a una ceremonia religiosa” (Nichols, 2001: 51), un ejemplo de esto se ve reflejado en la *Rapsodia* mediante el uso de dinámicas muy bajas e indicaciones de carácter que invocan sutileza y expresividad.

La *Rapsodia para Clarinete y Piano* fue concebida en 1910, y aunque Debussy admiraba la alta gama de colores que es posible reproducir en los instrumentos de viento fue hasta su nombramiento y tras escuchar los exámenes de los estudiantes que se incremento tal gusto. La obra fue comisionada por el director del conservatorio de aquel entonces Gabriel Fauré, a finales de 1909, con el fin de que fuera la obra de examen de clarinete para el concurso de 1910.

The image shows a page of a musical score for Clarinet and Piano. The title is "Rêveusement lent (♩ = 50)". The instruments are "CLARINETTE en Si^b" and "PIANO". The score is in 4/4 time. The first system is marked "p doux et expressif". The second system is marked "pp" and "Rêveusement lent". The third system is marked "pp doux et égal" and "pp doux et pénétrant". There are red boxes highlighting specific passages in the Clarinet part, and lines connect them to the Piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

(Gráfica # 2)

Esta obra comienza con un ambiente muy suave, sugerido por la dinámica *pp*, que aparece al inicio además de la indicación de carácter *Rêveusement lent* en el piano, comienza con un Fa duplicado a la octava en 2 oportunidades; el clarinete entra en el C. 2 con las notas Sol, Si b y Do, pero cabe destacar la relación de 3 - y 2 + existente entre estas tres notas, pues va a estar presente en gran parte de la obra. Esto se refleja en diferentes puntos: en el C. 6 donde vuelven a aparecer las mismas (Sol, Si b y Do) notas pero en disminución rítmica y ya en el # 1 se expone el tema principal, empezando con esta misma configuración, pero retrogradada (Ver gráfica # 2). Este patrón interválico, vuelve a aparecer en el compás 51 y compás 58, en las notas Re #, Mi # y Sol # (ver gráfica # 3: a. y b.), pero primero el intervalo más pequeño (2 +); en el C. 91 se encuentra la relación interválica inicial, pero en 2 de la voces del piano y cerca del final y entre los CC. 199 y 200, reaparece en la segunda y cuarta voz del piano (ver gráfica # 3: c.)

a.



b.



c.



(Gráfica # 3: a., b., c.)

En general se puede ver como el compositor realiza un desarrollo motivico, usando como eje los intervalos de 3- y 2+, y a partir de esto, genera el tema principal y desarrolla algunas secciones, como en el 51 y 58.

A continuación se muestra en la gráfica # 4 las entradas en donde es evidente el uso de movimiento paralelo, el número de voces que van en la misma dirección y la dinámica sugerida.

Número de compás	Descripción - en el piano	Dinámica
a. 36 – 39	Aumento de la textura a 7 voces	<i>p</i>
b. 51 – 52	Solo en la mano derecha - 4 voces	<i>p, cresc.</i>
c. 76 – 83	Mano derecha e izquierda - 5 voces	<i>pp</i>
d. 90 – 91	Ambas manos - 5 voces	<i>f</i>
e. 164 – 165	Ambas manos - 3 voces	<i>f</i>
f. 169 – 176	Ocasionalmente 2 - 4 voces, ambas manos	<i>p</i>
g. 197 – 201	Ambas manos - 4 voces	<i>ff</i>

(Gráfica # 4)

Es importante tener en cuenta estas entradas, debido a que las utiliza por lo general antes de un cambio de sección y de alguna manera se hacen más notorias, por ejemplo la entrada a. (Ver gráfica # 5) porque es en donde la textura se hace más gruesa, pero la dinámica es *p* y deja al clarinete con una escala ascendente sobre Re b mixolídio, para conectarlo con una nueva entrada del tema principal pero una octava arriba de la original (C.40).

Otra entrada importante es la d. en donde se encuentra el primer *f*, acompañado de una indicación de aceleración del tiempo (*Même mouvt*) y conecta a la siguiente sección en donde cambia evidentemente la textura y el carácter que hasta ahora había predominado; después de esto la entrada e. de la gráfica # 4 posee un *f*, y las tres voces están a una distancia de octava, pero en realidad no está conectando una sección con otra, sino que sirve para unir y reforzar la idea que el clarinete tiene en el compas anterior (ver gráfica # 4). La entrada g. es el único lugar en donde aparece un *ff*, además de unos acentos verticales con punto y la indicación *un poco retenu*; también cobra relevancia esta última parte, pues vuelve a hacer alusión del primer motivo que aparece en el clarinete en el C. 2 y esto ocurre en los CC. 199 y 200 en donde reitera la relación interválica de 3 – y 2 + en la segunda y cuarta voces del piano, acompañadas por las otras dos.

33 En retenant peu à peu
En retenant peu à peu

38 Jusqu'au 1^{er} Tempo
Jusqu'au 1^{er} Tempo

3 Tema principal
1^{er} Tempo (2 da. entrada)

1^{er} Tempo
pp léger et harmonieux

(Gráfica # 5)

Como se ha podido ver, antes de las entradas del tema principal, se encuentra el uso de bloques de acordes en movimiento paralelo, tratado de diferentes formas, ya sea, aumentando su textura o jugando con la dinámica y por esta razón la forma se divide en tres partes. La primera parte va desde el C. 1 al C. 39; en esta sección hay una introducción que es donde expone el motivo que va desarrollar durante la pieza, el tema principal aparece en el C. 11, conectándolo con la introducción, por medio del movimiento de tresillos contra corcheas que hace el piano. Pero, en los CC. 36 – 39, introduce bloques de acordes en movimiento paralelo los conecta a la segunda entrada del tema, por medio de una escala ascendente en Re b mixolidio.

La segunda entrada va desde el C. 40 al C.91 y cambia el acompañamiento del tema principal, manteniendo por compás una nota larga en la mano izquierda, y en la mano derecha una serie de movimiento ascendente y descendente. En el C. 92, vuelve a hacer movimiento paralelo en el piano, pero esta es la primera dinámica fuerte que

aparece. La tercera parte va desde el C. 92 al C. 206, pero vale la pena mencionar que el tema se reexpone en el C. 152, de nuevo en la misma octava de la entrada original.

Como se puede ver, la forma que se plantea, está dada principalmente por los cambios de color, dinámica y textura. Otro aspecto importante, es la inclusión del uso de acordes en movimiento paralelo, los cuales generan cambios fuertes de atmosfera.

Finalmente se puede concluir que Claude Debussy se encuentra enmarcado dentro del estilo impresionista, debido a que su pensamiento particular está ligado a esta tendencia, por un sentimiento de libertad, reflejado en la idea de salir de los moldes convencionales; y lleva esta ideología, casi hasta el punto de aplicarlo hasta su misma obra, siempre tiene un espíritu renovador. Logra generar un cambio, mediante la inclusión de nuevos recursos, que ayudan en la creación de nuevos sonidos y colores, tales como: desarrollo y predominancia de la melodía sobre la armonía, da mayor continuidad a la melodía, (debilitamiento de ciertos acordes de dominante, mediante la inclusión de agregados), incluye bloques de acordes que se mueven por movimiento paralelo, entre otros.

Específicamente en la *Rapsodia para Clarinete y Piano*, se develan las siguientes características: posee una melodía principal que tiene un tratamiento diferente en sí misma y en su acompañamiento; incluye bloques de acordes en movimiento paralelo, y además, los más fuertes, en cuanto a dinámica o textura, los incluye justo antes de una nueva entrada del tema principal; muestra una ambivalencia, evidente en el uso de la tonalidad y la modalidad; realiza un tratamiento dinámico y de carácter, que generalmente se encuentra dentro de una dinámica sumamente sutil y por último, muestra una breve mención de la escala de tonos enteros mediante la inclusión de acordes aumentados.

De alguna manera, se puede ver en la *Rapsodia*, una muestra de las principales características que recubren la obra de Claude Debussy, mostrando al intérprete, la importancia de conocer a fondo la obra del compositor, para lograr un acercamiento a una versión adecuada de la pieza.

Debido a que la pieza casi todo el tiempo se mantiene en una dinámica muy sutil, es importante tener un fuerte control en el registro agudo del clarinete, para poder realizar un gran contraste con la coda que es en donde aparecen las dinámicas más fuertes, a manera de clímax. Resulta relevante al momento de la interpretación, ser riguroso con las dinámicas y cambios de carácter, impresos en la partitura, para poder encontrar la atmósfera ideal planteada por el compositor en cada sección.

BIBLIOGRAFÍA:

- Austin, William W. 1984. *La música en el siglo XX*. Taurus ediciones, S. A. Madrid.
- Cox, David. 2004. *La música orquestal de Debussy*. Idea Books S. A. Barcelona.
- Debussy, Claude. 1910. *Premiere rhapsodie pour orchestre avec clarinete principale* [Reduction pour clarinette et piano]. París: Durand.
- Gourdet, Georges. 1979. *Debussy*. Espasa – Calpe, S. A. Madrid.
- Griffiths, Paul. "Verlaine, Paul." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 6 May.2011<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29214>>. [Consulta: 6 de Mayo de 2011]
- Kennedy, Michael. "Impressionism." In *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev., edited by Michael. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e5138> [Consulta: May 18, 2012].
- Lesure, François and Howat, Roy. "Debussy, Claude." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07353>>. [Consulta: 6 de Mayo de 2011]
- Nichols, Roger. 2001. *Vida de Debussy*. Cambridge University Press, Madrid.