

VICENTE SALAS VIÚ

LA FORMACION ESTETICA DE DEBUSSY

EN UN RECIENTE ensayo sobre "La formación musical de Debussy", me ocupé extensamente de los factores que, dentro del dominio estricto de la música, contribuyeron a fijar la personalidad de este maestro. En buena cuenta, traté de esclarecer ante el lector los elementos musicales que, transformados por su búsqueda de una nueva expresión, fueron la base de su originalísimo estilo. Pero el arte de Debussy, fenómeno complejo, se nutre de la poesía simbolista y del impresionismo pictórico a la vez que de factores musicales puros. Desde luego, son éstos lo sustancial, sin que tampoco puedan ser considerados los otros como adjetivos. La proporción en que música, poesía y pintura participan en la estética de Debussy es diversa; aunque cada una de esas partes, más grande o más chica, sea igualmente decisiva.

Me ceñiré en el presente escrito al propósito de valorar lo que la música de Debussy debe en su contenido estético a simbolistas e impresionistas de las otras artes. En su contenido estético, porque sólo en este dominio era posible que actuaran poesía y pintura sobre una música que es ante todo y por sobre todo música. Lo descriptivo pictórico y lo narrativo literario a la romántica están ausentes por completo en las obras de Debussy. Recuérdense como Debussy abominaba

Nota de la Redacción: El 22 de agosto pasado se cumplió el primer centenario del nacimiento de Claude Achille Debussy, una de las figuras más relevantes de la música y, sin duda, la de mayor potencia creadora al iniciarse el período contemporáneo de este arte.

Las organizaciones musicales chilenas y la Biblioteca Nacional con-

memoraron en series de conciertos, conferencias y una exposición iconográfica y bibliográfica el centenario del gran músico francés. La revista "Atenea" se asocia en este número a los homenajes rendidos en Chile a Debussy con el ensayo que incluimos de nuestro colaborador, el musicólogo Vicente Salas Viú.



Claude Debussy
(1862 - 1918)

los "poemas sinfónicos" del Romanticismo y su postrera representación en los de Richard Strauss. En cuanto a la "pintura con sonidos", no admitía sino la que fuese "una transposición sentimental de lo invisible en la naturaleza".

Antes de penetrar de lleno en el tema que nos ocupa, conviene desvanecer un error común sobre la formación intelectual de Debussy. No hizo otros estudios, sobre los elementales en la escuela primaria que pudo proporcionarle la modestia de su familia, que los de música. La cultura de Debussy, fuera de la música, fue muy deficiente. Suplió a golpes de intuición, a fuerza de una sensibilidad en extremo aguda lo precario de esa cultura. Es admirable como su genio, con tan escaso bagaje intelectual, supo orientarse, hallar el camino y cubrirlo hasta las últimas metas de su refinada producción artística. Es cierto que en esa demanda de su propia ruta, en el momento crucial de los primeros pasos, cuando entre angustias y vacilaciones trata de encontrar el punto de partida, dispuso de una guía inapreciable en la figura de Madame Vasnier, ella, sí, dotada de una cultura amplia y rica en matices.

La conoció en 1880, cuando Debussy contaba apenas dieciocho años. Un compañero del Conservatorio le había recomendado como acompañante en el piano a la profesora de canto Mme. Moreau-Santi. La joven esposa del arquitecto Vasnier era una de las alumnas. El aprendiz de músico quedó deslumbrado ante su belleza.

Había mucho más que la sola hermosura en aquel extraordinario ser femenino: un gran espíritu. Debussy no tardó en descubrirlo porque su pasión fue correspondida. Al joven músico que, en sus primeras canciones, aún se debatía entre los versos de Bourget y los de Banville, le fue revelado el maravilloso mundo de la poesía simbolista. Sus primeras lecturas de Baudelaire y de Verlaine datan de este tiempo. Mallarmé, que aún sería un impulso mayor hacia su obra futura, asimismo pasó ante sus ojos en los libros que le recomendaba o le procuraba Mme. Vasnier. En el hogar de los Vasnier en París y en su casa de campo en Ville d'Avray encontró, además del clima propicio al desarrollo de su espíritu, el refugio que precisaba para su trabajo. "Como tenía poco apoyo, pidió a mis padres que le dejaran ir a nuestra casa para trabajar y, en adelante, fue admitido como uno de la familia. Puedo verle aún, en medio de la salita de nuestro departamento en un quinto piso de la calle de Constantinopla donde, durante cinco años, escribió muchas de sus composiciones". El testimonio es de la hija de Mme. Vasnier, Margarita, publicado después de la muerte de Debussy.

Por largo tiempo, durante aquellas veladas que al músico le cos-

tará mucho olvidar, permanecían en la sala de música repasando canciones o para cambiar sus ideas sobre literatura. Entre aquellas canciones, no faltaban las escritas expresamente para Mme. Vasnier por el incipiente compositor. Se conserva una colección de ellas, que en su mayoría han quedado inéditas, con la dedicatoria: "A Mme. Vasnier, estas canciones que sólo ella ha hecho vivir y que perderán su gracia y su encanto si salen de otros labios que los suyos de hada. El autor, eternamente agradecido". En otra canción, "La fille aux cheveux de lin", sobre una poesía de Leconte de Lisle —que nada tiene que ver con el Preludio para piano escrito muchos años más tarde—, estampa: "Todo lo bueno que hay en mi espíritu está aquí. Júzguelo usted misma".

De aquel año, en el comienzo de su idilio, data una primera versión del "Clair de lune", de Verlaine, distinta de la recogida en el primer álbum de "Fêtes Galantes". Al siguiente, "Mandoline", "Fantoches" y "Pantomime", prefiguran esa misma primera serie de canciones sobre la obra de Paul Verlaine.

Como no hay dolor más grande que el recuerdo del bien perdido, lo que significó Mme. Vasnier para Debussy resalta sobre todo en su desesperada soledad romana, cuando, después de obtener el Premio de Composición, vive sus años de pensionado en la Villa Medici. Las cartas dirigidas a Mme. Vasnier fueron cuidadosamente destruidas. Se puede juzgar de lo que fueron por los ecos de aquella desesperación en las que envía al marido. Se siente huérfano de todo apoyo, perdido en el desierto. "Con una o dos excepciones, escribe Debussy, hablar aquí con la gente es difícil y cuando oigo su conversación habitual no puedo menos que recordar las conversaciones con ustedes, que abrieron mi espíritu a tantas cosas". Una y otra vez, ya en el primer año, habla de su deseo de huir de Roma y regresar a Francia. Lo expresa como pidiendo ayuda en una idea que ni a él le puede parecer sensata. "Temo que regresaré a París más pronto de lo que usted piensa. Puede parecer tonto, pero, ¿qué hay realmente que hacer aquí?". Y detalla después, como en otras cartas, todos los motivos de su tedio, cuanto hace infructuosa su permanencia en Roma.

Son aquellos dos años, 1885 y 1886, de la Villa Medici los más encendidos en su pasión por Wagner y el "Tristán". Pasa muchas horas de codos sobre su escritorio, sumido en el análisis de la partitura. ¿No hay también algo íntimo que le vincula con aquella historia trágica? Pero el arquitecto Vasnier no era del todo el Rey Marke. En el segundo año romano, hace el músico una escapada a París, de la que regresa pronto. No cumple el tercer año de pensio-

nado y vuelve a Francia para siempre. Un cambio profundo ha ocurrido entre tanto en su relación con los Vasnier..., que no tarda mucho en extinguirse. Se ignoran los pasos de lo que para el impetuoso Debussy constituyó una catástrofe sentimental. La única, discreta referencia a lo que pudo suceder se conserva en los recuerdos de Margarita Vasnier a que antes me referí. "Cuando al fin regresó, la antigua amistad ya no era la misma. El había cambiado y también nosotros. Nos habíamos trasladado de casa y hecho nuevas amistades. Como era reservado e insociable, no se sentía a gusto. Sin embargo, solía venir al anochecer y tocar lo que había escrito lejos de nosotros". Por poco tiempo. En 1888, al regreso de su primera visita a Beyreuth, inicia su relación amorosa con Gaby, la de los ojos verdes felinos, que se extendió hasta su primer matrimonio, con algunas infidelidades pasajeras.

De Roma y de sus meditaciones sobre "Tristán e Isolda" trae Debussy esbozada la más tristanesca de sus composiciones, los "Cinco Poemas de Baudelaire", terminados en 1888. De este año también es el primer grupo publicado sobre poesías de Verlaine, las "Ariettes oubliées", al que van a parar, corregidas o rehechas, algunas de las canciones concebidas para Madame Vasnier. Como ocurre con el primer álbum de "Fêtes Galantes". Al publicarse en 1892, el año del Cuarteto y de la iniciación de "Pelleas et Mélisande", ya el músico en su plenitud, conserva la dedicatoria a su inspiradora Mme. Vasnier. Por supuesto, la dedicatoria pública es de muy distinto carácter que la secreta transcrita en líneas anteriores.

Es indudable que, a partir de 1882 y, a través de los años de Roma, hasta 1887, Debussy se familiariza con la poética del Simbolismo por conocer a fondo las obras de sus más ilustres representantes. El impacto sobre su sensibilidad es fuerte y de grandes consecuencias. Tardará en ser absorbido en el proceso creador de su música, precisamente por lo hasta las raíces que en su propio arte penetran las esencias de aquella poesía. Cuando ello ocurra, la personalidad de Debussy estará madura para dar sus frutos más representativos.

La conclusión del "Preludio a la siesta de un fauno", para orquesta sinfónica, en 1891, es al mismo tiempo el pórtico de sus obras capitales y la prueba categórica de hasta dónde la música de Debussy ha hecho sustancia propia de cuanto podía asimilar en los poetas simbolistas y en los pintores del impresionismo. A partir de entonces, el arte de Debussy existe en la suma de sus singulares caracteres. Han terminado las vacilaciones, la desorientación de la etapa inicial, que se percibe incluso en las obras que siguen de más cerca, en razón de

su texto, los dictados de la poesía¹. En síntesis, el primer debussismo, entre pre-rafaelista y parnasiano (Theodore de Banville, Leconte de Lisle, Dante Gabriel Rossetti), desemboca en la música de Debussy simbolista-impresionista (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé de "El Fauno", más Whistler, Monet y Renoir, ya presentes en el color armónico-timbrístico del famoso Preludio sinfónico). Trayectoria, insisto, que no se da con nitidez, en una línea de trazo firme y seguido, sino con avances y retrocesos. Producidos éstos últimos, ya por obligaciones profesionales (las cantatas "El gladiador" y "El hijo pródigo" para obtener el Premio de Roma; los "envíos" romanos, en cuya realización procura estar al nivel de sus presuntos jueces); ya por simple desorientación, como la tardíamente pre-rafaelista "La Demoiselle Elue" que a su autor, apenas terminada, le satisfacía tan poco que se mostró bastante reacio en consentir su estreno.

La revelación de la pintura impresionista para Claude Debussy se produjo casi paralelamente a la de Verlaine y Mallarmé en el tiempo de su amistad con los Vasnier. Proyectado en ese sentido, al que respondía la avidez de su más profunda sensibilidad, cuando regresa de Roma, una serie de hechos prestarán mayor intensidad, o continuarán simplemente, la experiencia iniciada. Quizás el apartamiento de los Vasnier cuenta más de lo que se cree entre las causas que le

¹Que la definición del estilo de Debussy se anticipa con mucho en sus canciones a los demás aspectos de su obra resalta de la simple comparación de unas y otras. De 1880 a 1884 compone las canciones "Aimons-nous" (Banville), "La fille aux cheveux de lin" y "Eglogue" (Leconte de Lisle), "Mandoline", "Pantomime" y "Clair de lune" (Verlaine), "Apparition" (Mallarmé). Para piano, en ese lapso sólo aparece la "Danse bohémienne", que tan poca impresión hizo a Tchaikowsky sobre el talento del "joven Bussy". Entre 1884 y 1892, aparecen: "Cinco Poemas de Baudelaire", "Ariettes oubliées", "Trois Melodies" y "Fêtes Galantes" (Verlaine). En piano, los "Dos arabescos", "Reverie", "Balada", "Vals romántico", "Nocturno", "Danza". Es decir, con excepción re-

lativa de los Arabescos, una música por completo vinculada al pasado. Hasta 1903, el año en que se ofrecen "Estampes" para piano, seguidas, 1904, por la segunda serie de "Fêtes Galantes" (y todo precedido por el "Preludio a la siesta de un fauno", los "Nocturnos" y "El Mar" para orquesta, más "Pelleas"), la producción de Debussy, en los diversos géneros musicales, no marcha por un mismo carril y a la misma altura en su nivel estético. Obsérvese que las obras para piano son las que más tardan en alcanzar el nivel a que me refiero. La "Suite bergamasque" es de 1890-1905, "Pour le piano", de 1896-1901. El paso tan natural, en línea ininterrumpida en lo ascendente, de las canciones a las obras sinfónicas es bien significativo.

llevan, a pesar de su insociabilidad y lo hosco de su carácter, a frecuentar las reuniones de la librería de la "Revue Indépendante" y la tertulia de Mallarmé. Necesita sustituir el clima espiritual perdido con aquel otro, renovar sus inquietudes, participar hasta donde le sea posible en el intercambio de las nuevas ideas. Pero intercambio es mucho decir. Debussy, consciente de las limitaciones de su formación intelectual, asiste a las tertulias literarias, visita las exposiciones en una actitud puramente receptiva. Todos los que por entonces le tratan coinciden en el mutismo del músico, en su timidez reconcentrada. Es falso de toda falsedad que intimara con ninguno de los reunidos. Se limitaba a escucharles, con un cierto pasmo admirativo. Esa es la actitud que mantiene frente a Whistler, Monet, Laforgue, Verlaine, Mallarmé, Pierre Louys, Henri de Regnier o cualquiera de los otros combatientes en las avanzadas del arte nuevo. Tan sólo con Pierre Louys, y en mucho menor grado con Henri de Regnier, la amistad florecerá a la larga. Regnier nos habla, no del Debussy de los comienzos, sino del músico en plena gloria, como de un hombre "apasionado y replegado sobre sí mismo". Aún más, elocuente es el testimonio de Alfredo Casella. Cuando conoce a Debussy, él es apenas un aprendiz de compositor y Claude de France el genio deslumbrante de la música moderna. "Debussy, nos dice Casella, tenía una voz antipática, ronca (lo que se agravaba por el uso del tabaco), y hablaba de una manera nerviosa, anormal, entrecortada". Otros insisten en su carácter reservado, que contradecía la cálida expresión de sus ojos, en su enfermiza, dolorosa hipersensibilidad. Era muy fácil herirle sin pretenderlo. Ni siquiera con los músicos, ni aún con los que fueron sus compañeros en el Conservatorio, como Vidal o Dukas, mantuvo Debussy una amistad íntima. La más estrecha, fundada en la coincidencia de sus reacciones contra Wagner y en su nacionalismo francés, con Eric Satie, es bien sabido que fluctuó entre los extremos de la ironía y el afecto, cayendo con frecuencia en una hostilidad que, por parte de Satie, nada amigo de reservas, tuvo bastantes manifestaciones en público.

Por otra parte, si abundan los testimonios sobre el Debussy reticente, reprimido, no son escasos los de quienes, por conocerle mejor, nos informan de su insaciable búsqueda de afecto. El más sagaz de los biógrafos de Debussy, el inglés Edward Lockpeiser, señala: "A pesar de toda su reserva, nadie sentía más que Debussy la necesidad de apoyo moral y material; no era precisamente el tipo del solitario capaz de estar solo. Sus cartas íntimas revelan un desbordar de sentimientos cálidos". Lo que confirma el mismo Debussy al escribir, en la época de su intimidad con Pierre Louys, sobre un contratiempo

amoroso: "Soy a veces tan sentimental como una sombrerera que hubiese sido amante de Chopin".

¿Cómo explicarse entonces, a la luz de estas contradicciones, la tan mentada reserva, lo retraído de este ansioso de comprensión y ternura? No hace falta ahondar mucho en los rasgos de su carácter para descubrirlo. Debussy no logró vencer ni en los años postreros de su vida, cuando su valor empezaba a ser indiscutido, aquella sombra de timidez, la inseguridad que dimanaba de la consciencia de su precario bagaje intelectual. Por lo mismo que estaba dotado de una sensibilidad tan despierta, aquello se le hacía más fuerte freno. En alto grado susceptible, rehuyó la amistad de Mallarmé y sólo a duras penas logró abrir su corazón a Pierre Louys porque éste se esforzó en procurarlo. Nada más que con él, puesto ya en un remoto término el episodio Vasnier, tuvo un intercambio intelectual y una amistad sin recelos. Frente a los otros, su actitud es cautelosa, expectante, de reconcentrado asimilar el esplendor de las ideas que se lanzan en torno, de apasionada admiración, encerrado en sí mismo. Tuvo que serle imprescindible al desarrollo de su espíritu aquel comercio con las ideas de los demás en los salones literarios para que lo buscara, no obstante la forma tensa, dolorosa en que para él se producía. Con plena consciencia de ello. Cuando la época de su formación está sobrepasada y cada vez precisa menos de aquellos estímulos, se encierra de nuevo en su mundo. Marcel Proust, hacia fines del siglo, le invitó una vez a participar de las reuniones que se celebraban en su casa. Debussy se excusó con estas reveladoras palabras: "Perdonad que no ocuda a vuestra cita, porque, como tal vez sepáis, soy un oso".

Al precio de la violencia que ejerciera contra su manera de ser, fuera tal precio alto o bajo, lo indudable es que de aquella etapa en su formación, subsiguiente a la tan grata del amor con Madame Vasnier, extrajo, clarificándolas, las esencias más puras con que alimentar su arte. La música de Debussy hacia 1890, cuando el tiempo de su formación concluye, se ha liberado del arrastre wagneriano, tanto como del pre-rafaelismo de sus años mozos. Como ha escrito Pierre Boulez, en su ensayo de estos meses sobre "Debussy, único francés universal", sale del atolladero wagneriano, que es decir del post-romanticismo. Y ello, sobre todo por lo que simbolismo e impresionismo supusieron para su audaz ingenio. Unido al cúmulo de experiencias —de la música rusa y la popular española, del gamelang de Java y las escalas orientales pentafónicas, de los ritmos del Africa Central—, que representó para el músico en desvelo la Exposición Universal de París en 1889. También sobre esto da fe Pierre Boulez cuando expresa en el ensayo aludido: "La música se salvó del atasca-

dero post-wagneriano gracias a sus hermanas más audaces o experimentadas (la poesía simbolista y la pintura impresionista). La vitalidad de la pintura y de la poesía en este período de la vida intelectual francesa corresponde, en cierta medida, al sentido estético radicalmente nuevo de la creación debussysta, merced a la cual los conflictos románticos son reabsorbidos: atavío único que impone esta música, entre todas, como la revelación de una sensibilidad desconocida, "moderna", condición de cualquier desarrollo ulterior".

Muchas veces se ha repetido que la música de Debussy antes debió ser calificada de simbolista que de impresionista. Es verdad que en ella la dosis de simbolismo es mayor que la de impresionismo. Sin embargo, ni una ni otra adjetivación la convienen por entero. Lo simbolista y lo impresionista son ingredientes de su composición, pero, además de transformados por el genio de Debussy, están supereditados a otro esencial. Trataremos de precisarlo en primer término.

Cuando Debussy escribe sus primeras obras, aún en el tiempo en que se le aparece Massenet como desiderátum de los franceses en música; más tarde, cuando en la reacción contra Wagner empieza a distinguir la línea de su destino, un propósito se le impone sobre otros: crear una música muy suya, "muy antigua y muy moderna" (como en la divisa del "modernismo" literario), que constituya a la vez la reanudación de la tradición perdida de la música de Francia. Tradición renovada que será la proyección sobre un tiempo nuevo, con nuevos recursos expresivos y técnicos, de lo especialmente distintivo del genio francés, por encima de las épocas. La gran música francesa, desde la Edad Media al Renacimiento y desde el Renacimiento hasta el Rococó, incluido éste, había sido aplastada o enturbiada su estética por los dominantes romanticismos alemán e italiano. En la "Carta al Caballero Gluck", Debussy le denosta precisamente como portador de tales influencias extrañas en el alba romántica y ensalza a Couperin y a Rameau como su contrapartida.

¿Qué era para Debussy lo excelente, lo que había *que seguir haciendo perdurable* en la música francesa? Un arte donde "la claridad, la elegancia, la declamación simple y natural", el horror al pathos y el predominio de lo bello, sirvieran "al propósito primordial de agradar". Una música que sobre todo hable, con discreción, con "buen gusto", a la sensibilidad. Hedonista, pero con un sensualismo que, muy lejos del espeso de Wagner, no conozca límite en el refinamiento. El riesgo de lo decorativo en lo meramente sensorial se evitaría por lo profundo de sus calidades poéticas. Bien que a esto último no se refirió Debussy en sus escritos de tan forma tan concreta, sus

obras, su entera obra, demuestran que presintió este peligro y —sin esfuerzo, con “charme” incomparable—, supo evitarlo.

Sobre estos postulados estéticos, a los que una y otra vez retorna, de lleno de pasada, en sus escritos, actúa para hacerlos más radicales la situación de la música y, en general, del arte francés en los años de su juventud. El realismo y el naturalismo libran en la música sus últimas batallas en las óperas, tan nacionalistas como populacheras, de Bruneau y de Charpentier. La “Louise” de éste, como las óperas extraídas de las novelas de Zola del otro, reclamaban con iguales derechos ser el naturalismo puesto en solfa. En 1887, al regresar Debussy a Francia, ambos músicos dominan la escena. Era música nacionalista y patrioter, pero en una falsa salida regional, provinciana. Hay también un provincianismo de París.

La corriente de espiritualidad, de entrañamiento en las esencias puras de la más pura y universal cultura francesa que mueven a los poetas y pintores de este tiempo frente al positivismo filosófico y el naturalismo en las artes, se encuentran en absoluta coincidencia con lo que Debussy intuye de la música que se agita en su interior. Por ello, es un hecho natural que, tan pronto como el músico penetrara en lo medular de aquella poesía y aquella pintura (deuda para siempre contraída con Madame Vasnier), se identificara con ellas.

Puesto ante lo que será su obra, como expresión de su ser más íntimo y de lo más francés en la tradición francesa de la música, el simbolismo más que el impresionismo, no importa repetirlo, le ofrecerá una serie de hallazgos. No de fórmulas que, hasta en esto, rechaza.

El simbolismo ya era de por sí, casi tanto como poesía, música. La agilísima inteligencia de Paul Valery lo ha expresado de manera concluyente: “Lo que se bautizó como simbolismo se resume sencillamente en la intención, común a varias familias de poetas, de recuperar en la música lo nuestro”. Mallarmé lo define como “Evocar con palabras alusivas, en obscuridad deliberada, el objeto no mencionado”. Y por si fuera poco, ahí está el grito de Verlaine en su “Arte Poética”: ¡música ante todo! (“De la musique avant toute chose!”).

Si el objeto de la poesía es la expresión de lo más recóndito del espíritu humano, tan entrañado y tan entrañable, que no puede ser vertido en conceptos ni en palabras con una significación literal; si las imágenes y metáforas a que recurrieron los parnasianos son demasiado concretas, demasiado objetos en sí mismas; si la poesía, en fin, es el dominio de lo inexpresable con rigor lógico, de lo que sólo puede ser sentido, intuido más que por el valor de las palabras, por la música de las palabras, ¿no se está en todo reclamando el

poder sugeridor, la expresión de lo inefable por la música? Verlaine y Mallarmé han usado de las palabras, del juego de la sonoridad en las vocales, como valores de expresión independientes del significado que encierran. No hace falta insistir sobre lo dicho, ante quienes conocen la música de Debussy en su madurez, para que resalte cuanto tiene en común con la estética simbolista.

Pero entre debussismo y simbolismo hay, además de las coincidencias de fondo, las de forma. La poesía simbolista se desliga de toda la poesía precedente, la romántica como la parnasiana, al rehuir toda especie de moldes, los ritmos y rimas tradicionales, las formas consagradas, la cesura. Es una poesía libérrima, no sujeta a otra disciplina que la de sus propias necesidades de expresión en cada caso; fluida, sutil de ritmos. Los matices expresivos, los ritmos que nacen de la libre prosodia y convienen a una expresión determinada. "El matiz nada más". O dicho de otra manera, por el mismo Verlaine:

*la nuance seule fiancée
le rêve au rêve et la flûte au cor.*

Esto y un santo horror por el lirismo forzado, a la romántica, por la frase retumbante. ("Prend l'éloquence et tord-lui son cou").

El ritmo libre, medido tan sólo por las acentuaciones prosódicas, preciso, finamente matizado del recitativo debussista. La forma que varía de una a otra composición —sin esquemas formales clásicos ni románticos—, según las necesidades internas de una determinada música, incluso de una determinada sucesión de pasajes musicales. La armonía que envuelve como un halo, un ambiente, a la línea del canto —vocal o instrumental—, fundida con ella; todo lo opuesto a lo que se llamaba "armonizar", en las prácticas del Conservatorio. Cuanto, en suma, para no agregar palabras sobre palabras, da su sello a la música de Debussy, tiene su exacta correspondencia con los principios técnico-estéticos de aquella poesía.

Las sugerencias recibidas de la pintura impresionista en cuanto al concepto de la forma; el dibujo como emanación del color, no el color encuadrado por el dibujo; la imposición del color, de la sensación luz-color, como vehículo de la expresión pictórica, refluieron sobre la música de Debussy indisolublemente unidas con las que asimiló de la poesía simbolista. La poética de la luz y del color en su manifestación impresionista reafirmó en la sensibilidad de Debussy las huellas de la otra poética. Sobre su imaginar y sobre la realización de este imaginar en sus obras, simbolismo e impresionismo obraron como fenómenos conexos. La música de Debussy ofreció una síntesis

de lo que alentaba con mayor vida en las artes de su tiempo. Cómo logró integrarlo al servicio de su propia expresión, de los dictados de su vigorosa personalidad, constituye uno de los grandes momentos de la historia de la música. Y lo que es más, imprime a la de Debussy su valor imperecedero.