

Claude Debussy, dentro del círculo de artistas plásticos y pintores al que pertenecía y frecuentaba con preferencia, mantuvo relaciones con Camille Claudel (1864-1943) la alumna y modelo de August Rodin. Tanto Camille como su hermano Paul Claudel contagiaron a Debussy su entusiasmo y fascinación por las culturas del Lejano Oriente, sentimientos que intensificó aún más su amigo Victor Segalen con sus reportajes sobre China.

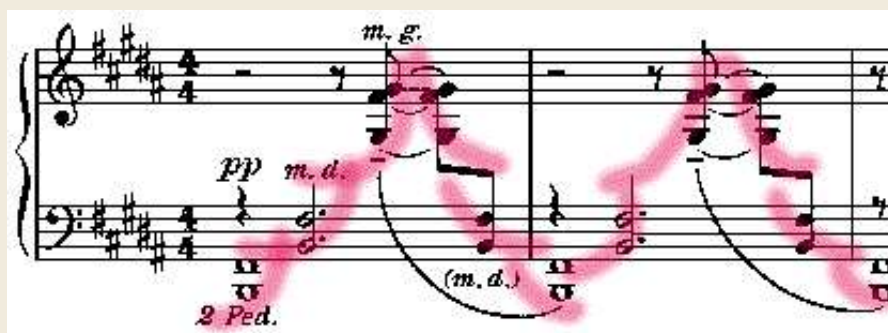
Debussy ya poseía entonces tallas policromadas en madera de artistas japoneses cuya estandarización y modelos, según lo observa Whistler el 30 de septiembre de 1868 en una carta a Fantin-Latour, se basan más sobre “repeticiones” que en “contrastes”, descubrimiento de singular importancia entonces para el compositor.

Debussy utiliza elementos musicales del Lejano Oriente en “Pagodes”, una de las tres piezas típicas del autor que sin relación temática entre ellas componen “Estampes”, considerada la primera obra completa para piano estilísticamente madura y a la vez la primera con títulos poéticos. Sabemos que las pagodas son templos en forma de torre de varios pisos superpuestos que se van estrechando en la vertical hacia arriba.

En la “Exposición Mundial” de París 1889 y también en 1900 escuchó Debussy por primera vez un grupo “gamelan” proveniente de Java, y de inmediato se sintió entusiasmado e inspirado por esta música que en Europa todavía no se conocía, y comenzó a integrar estos nuevos elementos musicales en su composición.

La orquesta “gamelan” consta típicamente de una plantilla instrumental compuesta por diversos tipos de gongs, platillos metálicos y tambores. Su sistema tonal, al contrario del sistema tonal europeo divide la octava en cinco intervalos y no en ocho. Fundamentalmente se utilizan dos tipos de escalas: Slendro y Pelog que para el oído europeo se escuchan como escalas pentatónicas o tonales enteras. Típica es también su estructura musical: simplificando, podríamos describir este estilo diciendo que los instrumentos graves tocan tonos largos formando así un fundamento, los instrumentos centrales

ejecutan figuraciones moderadas mientras que los instrumentos agudos realizan figuraciones ágiles y rápidas, y Debussy utiliza de forma consecuente estos elementos en “Pagodes”. En los primeros dos compases se puede reconocer ópticamente la forma de pagoda.



Las voces superiores en el transcurso del fragmento se van desarrollando en un movimiento lineal de gran extensión sobre varias octavas hasta alcanzar así el final de la pieza. Debido al uso casi exclusivo de la pentatónica el trozo adquiere un carácter muy estático, carácter éste que se intensifica sobremanera por el uso de los repetidos ostinatos, es decir por las numerosas “repeticiones” de los motivos.

También encontramos elementos musicales orientales en la obra de Puccini. Sus óperas “Madama Butterfly” y “Turandot” se destacan especialmente por ello.

El compositor nativo de Luca se interesa sobremanera sobre la técnica musical japonesa y desea ahondar sus conocimientos. La esposa del embajador de Japón, que en 1902 se encuentra en la vecina Viareggio le informa sobre la cultura nipona y además, le canta canciones de su país.

En Milán se encuentra con Sado Jacco cantante japonesa de tragedias a quien le pide que le recite diversos textos para así familiarizarse con el sonido del idioma, y también busca libros, partituras y gran cantidad de discos. Con gran paciencia se dedica a adquirir la técnica de esa difícil notación.

Podríamos suponer que la partitura de Butterfly desborda de melodías japonesas, pero no es así. Sólo utiliza seis melodías japonesas originales de las que toma algunos trozos.

Así, p. ej. suena en los cuernos y violines únicamente la segunda parte

del himno nacional japonés a la entrada del Comisario imperial y del Oficial del registro civil en la boda de Cho-Cho-Sans.

Un pasaje de la canción popular “Mi Príncipe” aparece como tema del príncipe Yamadori, y Puccini cita brevemente un motivo sobre una canción japonesa de primavera en el postludio orquestal del primer acto, cuando Butterfly y Pinkerton entran en la casa.

Para el oboe y violines emplea la melodía completa de la canción “Flor del Cerezo”, y hace cita original de la melodía popular “Nihon Bashi” mientras los amigos felicitan a Butterfly y ella les advierte que a partir de ese momento se llama Madame F.B. Pinkerton.

Por último, al principio del segundo acto una antigua melodía religiosa japonesa subraya la oración de Suzuki “Izagi, Izanami...”

Es realmente admirable con qué habilidad artística utiliza Puccini esos elementos orientales para crear un colorido local. Pero, ¿por qué suenan tantos pasajes de la partitura tan típicamente nipones? Porque su forma se apoya en las particularidades de la música japonesa.

Los contemporáneos de Puccini utilizan principalmente la escala tonal entera para producir el color sonoro exótico. Él mismo lo logra con éxito en el tema de Scarpia de su ópera “Tosca”, aunque en “Butterfly” sin embargo, utiliza este recurso muy económicamente, p.ej. en la escena con el tío Bonzo en el primer acto. Pero casi siempre son la pentatónica y los característicos saltos en terceras menores los que logran el colorido oriental. A menudo utiliza también largos tonos de pedal y acordes paralelos que acentúan aún más esa especial atmósfera.

No podemos finalizar sin mencionar que además una instrumentación refinada logra dar el toque exótico final a esa magnífica composición. Puccini no utiliza la “flauta japonesa” ni el típico “koto” de cuerdas. Sólo campanas, gong y el metalofón le sirven para alcanzar el efecto, acompañados por una delicada y transparente instrumentación que atendiendo especialmente al sonido de los vientos, respaldan con éxito ese ambiente exótico.