

FORMAS MOSAICO EN *JEUX* DE CLAUDE DEBUSSY COMO MODELO DE ORDENACIÓN FORMAL EN EL SIGLO XX

Eneko Vadillo Pérez
Conservatorio Superior de Música de Málaga

Resumen:

La forma fue siempre considerada por el compositor francés Claude Debussy (1862-1918) como un elemento susceptible de ser manipulado y no sujeto a fórmulas preestablecidas. ¿Es el aspecto formal en Debussy tan importante como lo son la armonía o timbre? ¿Utiliza elementos que puedan ser considerados como modernos para la época? Esta investigación trata de explicar uno de los legados más importantes de Debussy a los compositores de su tiempo y posteriores a él: las formas. mosaico El presente artículo busca responder a esta cuestión a través del análisis de *Jeux*, obra considerada como cumbre en su etapa creativa por los compositores del siglo XX pero no tan apreciada por el público y músicos en general. Con el fin de poder aportar claves para la comprensión del profundo impacto que esta obra ha causado en la creación musical, su influencia en la música del siglo XX, se estudiarán específicamente las técnicas que elabora para la composición del mosaico que es la introducción de la obra y se presentarán breves análisis de las composiciones de los autores Pierre Boulez y Magnus Lindberg que ejemplifican la adaptación a lenguajes dispares del mismo método de organización micro y macroestructural inventado o desarrollado por Debussy, el legado secreto de Debussy.

Palabras clave: Claude Debussy, *Jeux*, formas de mosaico, Pierre Boulez, Magnus Lindberg, módulos, teselación.

INTRODUCCIÓN

La música de Debussy ha sido fundamental para entender el desarrollo de los lenguajes del siglo XX. Según muchos autores, la música del último periodo de Debussy, compuesta entre 1912-1913, es considerada a menudo como “proféticamente moderna”¹.

¹ John McGuinness, *Playing with Debussy's Jeux: Music and Modernism*, Santa Barbara, University of California, 1996, p. 34: “Debussy’s music, composed in 1912-13, is now often regarded as ‘presciently modern’”. Todas las traducciones son del autor de este artículo.

El arte moderno empieza a definir sus perfiles en las dos últimas décadas del siglo XIX. Es entonces cuando, tras un proceso de ruptura, se configura el fenómeno de la vanguardia artística con la que se halla identificado el arte del siglo XX. Como se ha comentado de manera extensa, una de las consecuencias de la disgregación y ruptura con la tonalidad fue la aparición de múltiples estilos con características comunes, entre las cuales se destaca una controlada libertad formal. Tal como se ha entendido tradicionalmente, la modernidad musical de inicios del siglo XX no sólo vino por la emancipación de la tonalidad, sino que existió otra vía que exploraba la forma y la estructura.

Pese a haber sido reconocido como un innovador, la música de Debussy nunca ha sido considerada desde el punto de vista formal tan rompedora como las tendencias o sistemas mostrados por los autores de la Segunda Escuela de Viena, más fragmentados. Sin embargo, la idea de modernidad formal en Debussy, y más concretamente en *Jeux* (1912-13) ha sido expuesta y reafirmada por multitud de autores y analistas de prestigio, entre otros, el recientemente fallecido Pierre Boulez y el grupo de Darmstadt, llegando a relacionar o situar a *Jeux* como el primer ejemplo y antecedente de las formas de momento o *momentform* que años más tarde teorizará Karlheinz Stockhausen.

El problema de la identificación formal en las obras de Debussy (particularmente en *Jeux*) ha sido un caso de investigación que ha atraído a teóricos y compositores por igual. Múltiples soluciones y propuestas se han elaborado para explicar y comprender las distintas estrategias de contracción formal que Debussy adoptó para la composición de *Jeux*. Numerosos autores han comentado sobre las dificultades de analizar *Jeux*: “La teoría musical tradicional no es de ayuda cuando se enfrenta a esta obra”².

Jeux es probablemente la obra menos conocida, menos interpretada y menos comprendida de las obras orquestales de Debussy. Su forma ha sido y es objeto de variadas discusiones que sin embargo tienen en común el aceptar que dicha obra es igual de inusual y moderna que lo que mostró Stravinsky en *Le Sacre du printemps* en 1913 y

² Herbert Eimert, “Debussy’s *Jeux*”, *Die Reihe*, nº 5, 1959, trad. Leo Black, Philadelphia, Pennsylvania Theodore Presser Co., p. 4: “traditional music theory is helpless in the face of this work”.

no responde a ningún tipo de modelo clásico: “La forma mercurial de *Jeux* se presta a ser vista como hecha de partículas que se arremolinan en ondas de color que articulan una energía [...]. La estructura general es inestable y basada en secuencias impredecibles de eventos musicales”³.

¿Qué es lo que hace de *Jeux* y el último periodo de Debussy tan importante para la modernidad musical? Entre otras cuestiones, la yuxtaposición de los elementos, la atomización del material musical, la descomposición y la fragmentación de la armonía-timbre y de la textura en una forma que podríamos definir como similar a la proporcionada por el mosaico. Una primera idea que surge en relación a como Debussy organiza el material musical en su última época, y en *Jeux* en particular, es pensar en la unión de átomos o motivos mínimos espaciados de forma no rigurosa en el tejido orquestal creando una estructura tipo mosaico. Los materiales en *Jeux* están ordenados de forma aparentemente azarosa y libre que se asemeja a un mosaico en su resultado global: “El mosaico armónico/motívico y proporcional de *Jeux* ha sido durante mucho tiempo una fascinación, para la vanguardia europea de mitad del siglo y más recientemente, en el estudio en evolución del lenguaje musical de Debussy”⁴.

En resumen, *Jeux* es una obra que es representante de una manera de pensar la música de principios del siglo XX en sus múltiples y variadas formas de realización y será copiado o asimilado por el resto de compositores en los siglos XX. El carácter a menudo fragmentario del material, los frecuentes cambios de tempo, la forma de no desarrollo, la transformación de materiales y las discontinuidades han sido las características más atractivas de *Jeux*, ejerciendo una influencia oculta a lo largo de todo

³ Steve Lacoste, Notas sobre *Jeux* de Claude Debussy, *LA PHIL*, en Internet: <<http://www.laphil.com/philpedia/music/jeux-claude-debussy>> (Consultado 26/02/2016): “the mercurial form of *Jeux* is rendered through seeming atomic particles that swirl in waves of color articulating a kinetic energy that attracts the fragmented melodic cells into cohesive blocks of sound. The overall structure is one of ebb and flow and unpredictable sequences of musical events”.

⁴ John MacKay, *The Games of Jeux: On Debussy's Intrigue of Motive, Narrative and Proportion* San Diego, University of California, Dept. of Music, 2004, p. 135: “*Jeux's* harmonic/motivic and proportional mosaic has long been a fascination, not only in the mid-century European avant-garde but also, more recently, in the evolving study of Debussy's musical language”.

el siglo XX y XXI materializada en una búsqueda de nuevos modelos formales en autores dispares, de estéticas y estilos contrarios, pero con el nexo común de las formas creadas en *Jeux*.

ORGANIZACIÓN FORMAL EN *JEUX*

Lenguaje musical e innovaciones en *Jeux*

Jeux se estrenó, bajo la dirección de Pierre Monteux, más o menos al mismo tiempo que *Le Sacre du printemps*. Se consideró una incursión desafortunada de Debussy en su batalla contra Stravinsky por el liderazgo del “modernismo” musical. Cuando se escucha la obra hoy en día, difícilmente se puede entender una reacción inicial tan cruel y una total falta de comprensión del significado de *Jeux*. En lo musical, las novedades de la obra se pueden resumir en cuatro aspectos principales:

1. Lo cromático domina, tanto en los intervalos como en las modulaciones que progresan rápidamente.
2. El tempo se utiliza de forma más fluida que nunca. El *rubato* está cambiando constantemente y los puentes entre los *tempi* se ven borrosos.
3. Se da un nuevo significado a la idea de frase y tema, creados ahora mediante procesos de adición y atomización de células brevísimas.
4. Se crea una nueva orquestación mediante la utilización de un tratamiento acústico de la técnica instrumental.

Sin embargo, pese a las innovaciones que muestra *Jeux* en múltiples aspectos, es la forma de la obra el aspecto más desconcertante. En *Jeux*, Debussy renunció a arquitecturas o formas preestablecidas y construye en su lugar una estructura, de la cual deriva o surge una forma, que es virtualmente inclasificable. Es por ello que es considerada como paradigma de la música avanzada: “Hoy en día, *Jeux* tiene un significado trascendental, no sólo en el contexto de las composiciones de Debussy, sino

también como una fuerza directriz para todos los logros musicales modernos”⁵. La radical estructura de *Jeux* es la articulación de la estructura de la música mediante la yuxtaposición de bloques de material. Este concepto ha sido un elemento común de los diversos estudios que se han realizado de la obra de Stravinsky. Dicha radicalidad viene dada por un sentido discursivo basado en:

- Ausencia de progresión armónica.
- Ausencia de desarrollo temático o/y motivico.

Niveles de diseño y organización en *Jeux*

Según Richard S. Parks las relaciones motivicas o interrelaciones se crean mediante una “constante reiteración de sonoridades centradas en un reducido número de colecciones interválicas y vectores interválicos”⁶. Esto crea una autentica homogeneidad en *Jeux*. Todos los motivos, temas y subtemas están compactados y agrupados de manera muy densa en su proyección vertical y horizontal creando una textura flexible, no homogénea o por el contrario muy compactada si así lo desea el compositor. Se identifican 2 géneros interválicos principales, de los cuales se infiere todo el material motivico que se reordena a modo de collage, en *Jeux*:

Cromático



Diatónico



Ejemplo 2: Célula diatónica generadora en *Jeux*.

Las células en *Jeux* son creadas y ordenadas según dos variables:

- Los límites, o marco o ámbito de tercera (mayor-menor).
- Célula que unifica el contenido del gesto o su ámbito



Ejemplo 3: Célula interválica de contorno en *Jeux*.

El cromatismo o diatonismo crea un mayor sentido de intoxicación, tensión o indeterminación pero el ámbito, la forma y el diseño de los temas permanece. Se aplica al diseño y contorno de un modo determinado que afecta a su percepción. Este es el recurso de variedad armónica principal en *Jeux*.

cc. 1-4.



cc. 48-49.



cc. 9-10.



c. 28.



c. 59.



cc. 59-60.



Ejemplo 4: Formación de imágenes-agregados en *Jeux*.

Jann Pasler ha identificado igualmente un proceso fundamental que define y crea la forma de mosaico en *Jeux*: procesos de adición a un nivel microformal: “Los motivos en *Jeux* muestran cualidades asociativas aditivas y coherencia en los contornos motivicos”⁷.

Barraqué comenta a este respecto: “Un proceso similar de constante introducción de nuevos motivos, mientras se da una transformación de la forma y la función de motivos ya usados, se encuentran en *Gigues* de las *Images* para orquesta”⁸. Larín, Eimert y Pasler han demostrado que todos los motivos de este ballet tienen el mismo contorno; Debussy trata los motivos como fórmulas melódicas. Son ideas que retornan a lo largo de toda la pieza, a veces incluso metamorfoseándose en nuevos motivos. Los “temas-objetos” no se desarrollan sino que se repiten, se dividen y se recombinan siempre de manera renovada o novedosa. Las propiedades de autosimilitud responden a este tipo de técnica basada en la combinación de células que ha sido también identificada por Pasler y definida como

⁷ Jann Pasler, “Debussy, *Jeux*: Playing with Time and Form”, *19th-Century Music*, vol. 6, n° 1, summer 1982, p. 9: “Motives in *Jeux* show associative, additive qualities and motivic coherence of the melodic shapes”.

⁸ Jean Barraqué, *Debussy*, París, Editions du Seuil, 1962, p. 181: “A similar process of constantly introducing new motives while transforming the shape and function of old motives can be found in *Gigues* from the orchestral *Images*”.

“aditiva”. Las células se combinan en procedimientos similares a los permutacionales haciendo que siempre sea distinta la percepción de los mismos. Esto unido a las diversas instrumentaciones y orquestaciones⁹ a las que se someten, crea un tapiz que también se ha denominado mosaico¹⁰ Debussy genera “familias” de motivos relacionados a través del uso de las variaciones secundarias y así sucesivamente. Pasler se refiere a la idea de “un motivo corto, claramente reconocible, que es flexible y fácil de manipular”¹¹, y Barraqué de “temas-objetos”¹².

cc. 9-10. cc. 49-50.

a b c d

Ejemplo 5: Células, motivos partículas, imágenes a,b,c y d en Jeux.

Cada sección de *Jeux* tiene su propio motivo característico así como una paleta de color instrumental propia. Una de las características es que todas se basan en la repetición de una idea dominante en cada sección, dotándola de su propio sentido diferente de tiempo y dando lugar a una expectativa de que el mismo material podría continuar indefinidamente.

Generación de macroestructuras en *Jeux*.

El proceso de evolución formal es la figura principal sobre la cual se articula *Jeux*. Según Eimert, la evolución y transformación de temas obedece a un principio de

⁹ Ampliar en Richard Parks, *The music of Claude Debussy, op. cit.*, pp. 259, 261, 262, 263 266.

¹⁰ Similares procedimientos se ha comentado ya que aparecen en *Petrushka* de Stravinsky en su primer cuadro.

¹¹ Jann Pasler, “Debussy, *Jeux*: Playing with Time and Form”, p. 61. “a short, clearly recognizable motive that is flexible and easy to manipulate”.

¹² Herbert Eimert, “Debussy’s *Jeux*”, p. 12.

floreCIMIENTO vegetativo y una conexión de la música figurativa. Eimert habla directamente de “organicismo” en relación a la organización y creación de material temático en *Jeux* de Debussy: “Ninguna hoja del árbol creado por Debussy es igual a las demás, y sin embargo todas ellas pertenecen al mismo árbol.”¹³.

La técnica de adición determina la forma mosaico que se da en *Jeux*. Esta técnica se basa en la fragmentación del discurso a través de una oposición de materiales independientes pero relacionados entre sí. La pieza comienza con "semillas" fragmentarias o materiales germinales que se combinan y se desarrollan:

Comenzando con *La Mer*, Debussy creó un nuevo concepto formal que podría llamarse como forma abierta, el cual encontró su más plena realización en *Jeux* y las [sus] últimas obras: un procedimiento de desarrollo en el que los conceptos de exposición y desarrollo coexisten en un flujo interrumpido, permitiendo la obra ser impulsada por sí misma sin recurrir a ningún modelo preestablecido¹⁴

La unidad en *Jeux* se obtiene mediante el manejo de unas pocas ideas. El proceso que se observa en los compases iniciales en *Jeux* refleja el modo en que Debussy crea el resto de módulos, bloques y mosaicos en el resto de la obra. El motivo ab satura y ayuda a definir la primera sección principal de la pieza después de el prelude de apertura.



a

b

Ejemplo 6: Debussy, *Jeux*, cc. 9-10, violas.

¹³ Herbert Eimert, “Debussy’s *Jeux*”, p. 13: “No bloom on Debussy’s legendary tree is quite like another, and yet they all belong to the same tree”.

¹⁴ Jean Barraqué, “*La Mer* de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes”, *Analyse musicale*, vol. 12/3, junio, 1988, pp. 15-62: “À partir de *La Mer* (1905), Debussy créa un nouveau concept formel que l’on peut appeler forme ouverte, qui trouvera son plein épanouissement dans *Jeux* et les dernières œuvres: un procédé de développement dans lequel les notions mêmes d’exposition et de développement coexistent en un jaillissement ininterrompu, qui permet à l’œuvre de se propulser en quelque sorte par elle-même, sans le secours d’aucun modèle préétabli”. Citado por Mark DeVoto, *Debussy and the Veil of Tonality: Essays on His Music*, Hillsdale, Pendragon Press, 2004, p. 144.

Mediante síntesis aditiva de células se crean nuevas formaciones, nuevos temas y mediante fragmentación o derivación de elementos, se crean microcélulas.

The diagram shows a base cell in bass clef with a 7/8 time signature. This cell is then broken down into three parts: 'a' (c. 18 trompas), 'b' (c. 30 violas), and 'b'' (c. 34 maderas). Below these, three microcells are shown: 'b' (c. 18 cuerdas pizz), 'b'' (c. 30 violas), and 'b''' (c. 34 violines 1). The microcells are derived from the original cell through fragmentation and recombination.

Ejemplo 7: Debussy, *Jeux*, atomización por derivación.

The diagram shows a base cell in treble clef (c. 15 cuerdas pizz) and bass clef (c. 18 violines 1). This cell is then broken down into two parts: 'x' (c. 15 cuerdas pizz) and 'y' (c. 18 violines 1). Below these, two microcells are shown: 'x' (c. 15 cuerdas pizz) and 'y' (c. 18 violines 1). The microcells are derived from the original cell through fragmentation and recombination.

Ejemplo 8: Debussy, *Jeux*, cc. 15-18, cuerdas.

Una vez finalizada la sección cuadro 1, se introduce la escala ascendente cd.

The diagram shows a base cell in bass clef (cc. 9-10 violas) and treble clef (cc. 14-15 violas). This cell is then broken down into four parts: 'a' (cc. 9-10 violas), 'b' (cc. 14-15 violas), 'c' (cc. 9-10 violas), and 'd' (cc. 14-15 violas). Below these, four microcells are shown: 'a' (cc. 9-10 violas), 'b' (cc. 14-15 violas), 'c' (cc. 9-10 violas), and 'd' (cc. 14-15 violas). The microcells are derived from the original cell through fragmentation and recombination.

Ejemplo 9: Debussy, *Jeux*, cc. 9-10, 14-15, violas.

Tras ello, se producen los procesos de adición



Ejemplo 10: procesos de adición cc. 23-26.

El resultado global en las secciones 1 y 2 es el de un tapiz, de un mosaico donde no hay predictibilidad de que un motivo, submotivo o célula puede seguir a otro, creando una discontinuidad controlada dentro de una estructura tipo mosaico.

EL LEGADO SECRETO DE CLAUDE DEBUSSY

Jeux de Claude Debussy es aún hoy una influencia importante y fuente de inspiración en los autores de los siglos XX y XXI en la composición de obras sinfónicas. Solo así podemos llegar a entender obras como *Chronochromie* (1960) de Olivier Messiaen. Y ese es el auténtico legado de Claude Debussy y de su obra *Jeux* en particular. Se observa esta influencia en distintos autores, obras y en distintos procedimientos y lenguajes, demostrando la capacidad de superar épocas y generaciones ejemplificados en dos breves ejemplos tomados de dos obras de dos autores con estéticas distintas: Pierre Boulez y Magnus Lindberg.

Magnus Lindberg y mosaico de identidades en *Feria*

Magnus Lindberg (27 de Junio de 1958, Helsinki) expone en *Feria* (1997) los ejemplos más claros y transparentes, incluso pedagógicos, de las técnicas de composición más importantes utilizadas por Lindberg, lo que demuestra un tratamiento altamente desarrollado de muchas de las técnicas de composición y los recursos que le han preocupado desde la década de 1980. Lindberg crea en *Feria* una textura con “continuidad narrativa”¹⁵ mediante el uso de identidades, células con cualidades definidas por estos parámetros:

¹⁵ Para profundizar en un análisis detallado de esta partitura así como de los procedimientos compositivos de Magnus Lindberg consultar Eneko Vadillo Pérez, *Magnus Lindberg's Feria: Thematic transformation and textural density in Lindberg's late orchestral music*, Saarbrücken, LAP Lambert Academic Publishing, 2011

- El contenido de alturas (teorías de conjunto de Forte y Babbitt).
- Los motivos o la forma en el gesto
- Cualidades rítmicas y tímbricas así como de registro.

MATERIAL A.

De estilo fanfarria, los motivos siempre se asocian con las trompetas y los instrumentos de viento, creando una mezcla muy colorida de los timbres.



Ejemplo 11: Lindberg, *Feria*, identidad Aa1, maderas, cc. 1-2.

MATERIAL B.

Una idea contrastante, fragmentada y de carácter transicional con el material organizado en forma aditiva creando un mosaico de grupos de dos a cinco notas.



Ejemplo 12: Lindberg, *Feria*, identidad Bb1, violas y violines 2, cc. 20-24.

MATERIAL C.

Sujeto expresivo contrastante para oboe solo, mostrando cualidades melódicas y líricas. Es la única identidad con la articulación *legato* en toda la pieza



Ejemplo 13: Lindberg, *Feria*, identidad C, oboes, cc. 33-37.

MATERIALES D y F.

Loops y obstinatos creados por lo general mediante tres o cuatro capas de contrapunto polifónico libre.



Ejemplo 14: Lindberg, *Feria*, identidad Ee1, corno inglés, cc. 48-49.

Por tanto, *Feria* de Magnus Lindberg es: “un ejemplo perfecto de la aplicación evolucionada de los principios constructivos que son heredados de la música de Debussy, los principios de fragmentación de materiales y una atomización del material temático volviéndolo una entidad cerrada y autónoma en sí misma”¹⁶.

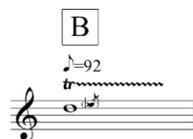
Pierre Boulez: Puzzles y laberintos en *Anthèmes 2*

Anthèmes 2, compuesta en 1997 presenta una estructura de 8 secciones que ya no es mosaico, sino es un auténtico laberinto debido a la frecuencia con la que se suceden secciones y materiales.

A- Figuraciones de escalas descendentes en fusas.



B- trino



¹⁶ E. Vadillo Pérez, *Magnus Lindberg's Feria...*, p. 34.

C- Acordes con Re como nota polo - *ricochet*.

C

♩=92

D-E- *Col legno ricochet* sobre nota re.

D

♩=92
ricochet ad lib

F- Armónico artificial sobre re.

F

♩=92

G- cantinela.

G

♩=92

H- Nubes de pizzicato.

H

♩=172
pizz.

Ejemplos 15: Boulez, *Anthèmes 2*, colección de materiales, cc. 1-23.

Es en la sección VII (cc. 54 a 125), donde más que en ningún otro lugar en la pieza, Boulez fragmentó el discurso en un puzle basado en 4 de los motivos:

b= D

♩=92
ricochet ad lib
arco

c=H
♩=126
pizz

d=A
arco
ff

e=C
♩=92
p

Ejemplos 16: Boulez, *Anthèmes 2*, colección de materiales sección VII, cc. 54-125.

Pero al mismo tiempo, el elemento de sorpresa está presente debido a que los elementos no se suceden en ningún orden evidente: bcdcbcedecbcbdecdbdbecbcbdebdec.

b	c	d	
c			
b	c		e
		d	e
	c		e
	c		
b		d	e
	c		
b		d	e
b	c	d	
b		d	
			e
	c		
b		d	
	c		e
b		d	e

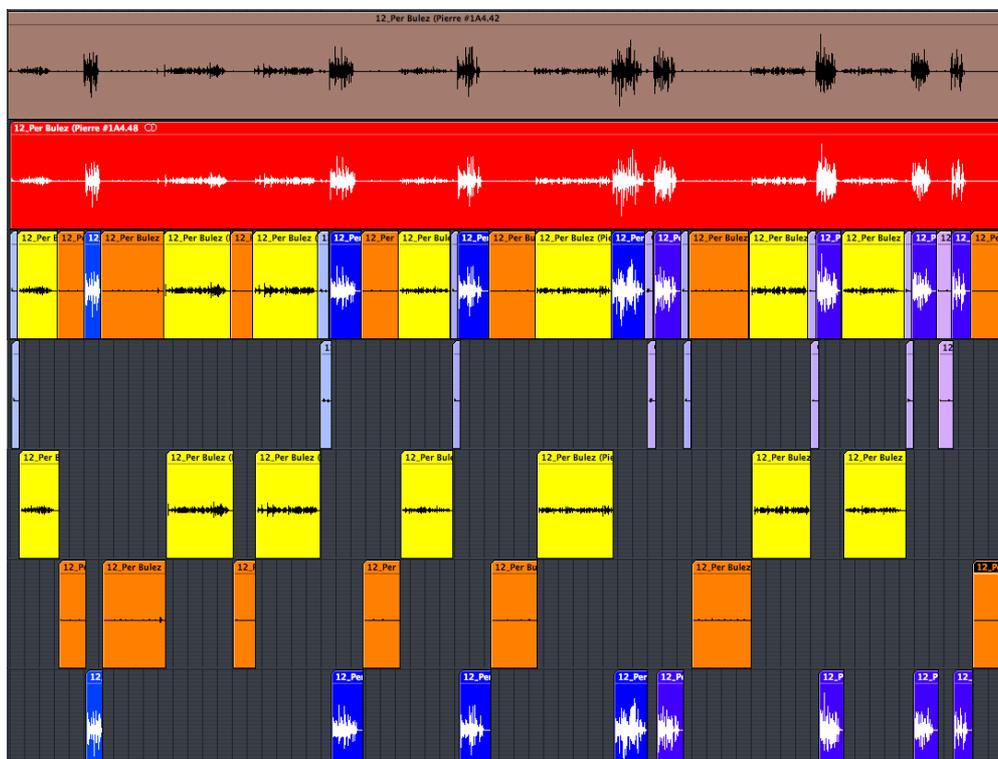
Tabla 1, Boulez, *Anthemes 2*, recursividad de materiales, cc. 54 a 165.

El tema de la renovación de la percepción y creación de la forma fue siempre relevante en Boulez. De hecho, en parte debido a la influencia que ejercía obras como

Jeux de Debussy, ya desde sus primeras obras como *Structures* (1952) para piano solo, intentó crear nuevas maneras de organizar el discurso sonoro:

Quería erradicar absolutamente de mi vocabulario todo trazo de convencionalismo, ya fueran frases y figuraciones o desarrollos y formas; quería que una nueva síntesis apareciera, una síntesis que no estuviera corrompida desde el principio por reminiscencias estilísticas exteriores¹⁷.

De similar manera a como Debussy creó un tapiz imprevisible de prever por la adición y sustracción de piezas (células a, b, c y d) en el continuo fluir de la pieza, Boulez nos mostró una versión más radical de la técnica de dispersión y mosaico formal.

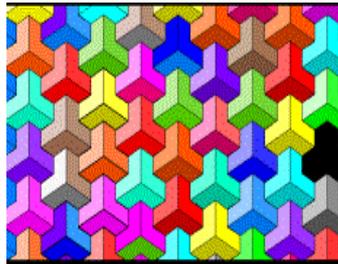


Ejemplo 17: Boulez, *Anthèmes 2*, estructura mosaico sección VII, cc. 54-125.

Aceptando una analogía entre microtemas o células independientes con polígonos regulares e irregulares, el resultado global (macroforma) de la disposición

¹⁷ Pierre Boulez, “Necessité d’une orientation esthétique (II)”, *Canadian University Music Review/Revue de Musique des Universités Canadiennes*, n.º. 7, 1986, p. 61: “I wanted to eradicate from my vocabulary absolutely every trace of the conventional, whether it concerned figures and phrases, or development and form; I then wanted gradually, element after element, to win back the various stages of the compositional process, in such a manner that a perfectly new synthesis might arise, a synthesis that would not be corrupted from the very outset by foreign bodies stylistic reminiscences in particular”.

semiorganizada de dichos elementos crea un tapiz, un mosaico multicolor, aportado dicho color por la características de timbre, armonía y ritmo de cada polígono. Es lo que se denomina teselación, un concepto utilizado en las matemáticas que consiste en cubrir una superficie con un patrón de formas planas (teselas) regulares o irregulares.



Ejemplo 18: mosaico por teselación irregular de polígonos.

CONCLUSIONES

Del mismo modo que algunos ejemplos de la música orquestal de Debussy, como *Jeux de Vagues* (en *La Mer*) se han considerado como la representación musical de los frescos de Matisse y sus técnicas puntillistas, *Jeux* debería ser considerado como la sublimación de dicha técnica. La herencia del lenguaje y procedimientos formales de Debussy ha calado por igual que la de otros autores considerados como más influyentes (Schoenberg). Esta influencia se cristaliza en un tipo de procedimiento formal característico que ha sido denominado de múltiples formas (mosaico, adición, fragmentación, no continuidad, etc.) pero que comparte un único propósito: la eliminación del fluir sonoro como algo perceptible en el tiempo. Para ello Debussy radicaliza los propios principios de la composición creando, previamente, el material que luego irá tejiendo como si de un mosaico se tratara. Esta técnica es recogida en múltiples formas por distintos autores a lo largo del siglo XX y se postula como una manera de construir la música, todavía válida para ser explorada, explotada y desarrollada en el siglo XXI. Por tanto, la síntesis aditiva de motivos y su posterior organización en formas por teselación (como las mostradas por Lindberg, De Pablo, Boulez, Messiaen, y otros autores en el siglo XX) similares al mosaico puede ser considerado el más importante (y aún así el más secreto) legado de Claude Debussy.

BIBLIOGRAFIA

BARRAQUÉ, Jean. *Debussy*. París: Editions du Seuil, 1962

_____. “La Mer de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes”. *Analyse musicale*, vol. 12/3 (junio 1988), pp. 15-62.

BOULEZ, Pierre. “Debussy’s *Jeux*”. *Gravesaner blätter*, heft 2 (1956), pp. 45-45.

_____. *Notes of an Apprenticeship*. New York: A. Knopf, 1968.

_____. “Necessité d'une orientation esthétique (II)”. *Canadian University Music Review/Revue de Musique des Universités Canadiennes*, n° 7 (1986), pp. 46-79.

COX, Richard. *Debussy Orchestral music*. London: BBC music guides, British Broadcasting Corporation, 1974.

EIMERT, Herbert. “Debussy’s *Jeux*”. *Die Reihe*, n° 5 (1959), trad. Leo Black, pp. 23-34.

GOLDMAN, Jonathan. “Understanding Pierre Boulez's *Anthèmes*: Creating a Labyrinth out of Another Labyrinth”. Faculty of Music, Université de Montréal, 2001. <<http://web.archive.org/web/20070927212459/http://www.andante.com/reference/academy/thesis/anthemsthesis.pdf>>(Consultado 25-02-2016).

JOUBERT, Muriel. “Una nueva respiración musical. Multiplicidad temporal en la música de Debussy”, trad. Laurence Schröder. *Quodlibet*, n° 19 (Febrero 2007), pp.133-149.

MARCO, Tomás. “Los módulos”. En: *Escritos sobre Luis de Pablo*. José luís García del Busto (editor). Madrid: Taurus, 1987, pp. 124-145.

McGUINNESS, John R. *Playing with Debussy’s Jeux: Music and Modernism*. Santa Barbara: University of California, 1996.

MacKAY, John. *The Games of Jeux: On Debussy’s Intrigue of Motive, Narrative and Proportion*. San Diego: University of California, Dept. of Music, 2004.

PARKS, Richard. *The music of Claude Debussy*. New Haven: Yale University Press, 1988.

PASLER, Jann. “Debussy, *Jeux*: Playing with Time and Form”. *19th-Century Music*, vol. 6, n° 1 (1982), pp. 60–75.

LACOSTE, Steve. Notas sobre *Jeux* de Claude Debussy. *LA PHIL*. En Internet: <<http://www.laphil.com/philpedia/music/jeux-claude-debussy>> (Consultado 26/02/2016).

VADILLO PÉREZ, Eneko. *Magnus Lindberg's Feria: Thematic transformation and textural density in Lindberg's late orchestral music*. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2011.

WENK, Arthur B. *Claude Debussy and Twentieth-Century Music*. Boston: Twayne Publishers, 1983.

WHEELDON, Marianne. “Interpretación de la discontinuidad en las últimas obras de Debussy”, trad. Héctor J. Sánchez. *Quodlibet*, nº 34 (Febrero 2006), pp.16-35.

WILKINSON, Marc. “Some Thoughts on Twelve-Tone Method (Boulez: *Structure Ia*)”. *Gravesaner Blätter*, nº 10 (1958), pp. 19–29.

PARTITURAS

BOULEZ, Pierre. *Anthemes 2*. Wien: Universal Edition, 1997.

DEBUSSY, Claude. *Jeux, Poeme dansé*. Mineola: Dover Publications, 1992.

LINDBERG, Magnus. *Feria*. London: Boosey & Hawkes, 1999.

DISCOGRAFÍA

Pierre Boulez: Anthèmes 2, Sur incises, Messaguesquisee. CD. Deutsche Grammophon, 2000, B00004XPU4. Ensemble Intercontemporain, Hae-Sun Kang, Jean Guihen Queyras. Director: Pierre Boulez

Magnus Lindberg: Feria / Corrente 2 / Arena. CD. Ondine, 1998, B000007NG1. Finnish Radio Symphony Orchestra. Director: Jukka Peka Sarastre