

Ιμπρεσιονισμός

Καλλιτεχνικό ρεύμα που αναπτύχθηκε στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Αν και αρχικά καλλιεργήθηκε στο χώρο της ζωγραφικής, επηρέασε τόσο τη λογοτεχνία όσο και τη μουσική. Ο όρος *Ιμπρεσιονισμός* (Impressionism) πιθανόν προήλθε από το έργο του Κλωντ Μονέ *Impression, Sunrise*. Κύριο χαρακτηριστικό του ιμπρεσιονισμού στη ζωγραφική είναι τα ζωντανά χρώματα (κυρίως με χρήση των βασικών χρωμάτων), οι συνθέσεις σε εξωτερικούς χώρους, συχνά υπό ασυνήθιστες οπτικές γωνίες και η έμφαση στην αναπαράσταση του φωτός. Οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι θέλησαν να αποτυπώσουν την άμεση εντύπωση (impression) που προκαλεί ένα αντικείμενο ή μια καθημερινή εικόνα.

Η γέννηση του Ιμπρεσιονισμού

Ο Ιμπρεσιονισμός αναπτύχθηκε στη Γαλλία και ειδικότερα στην περίοδο της αυτοκρατορίας του Ναπολέοντα Γ', σε μια εποχή που η Ακαδημία Καλών Τεχνών καθόριζε με τρόπο απόλυτο τα όρια της τέχνης. Συγκεκριμένα η Ακαδημία υπαγόρευε όχι μόνο τη θεματολογία (στη ζωγραφική κυρίως ιστορικά, θρησκευτικά θέματα και πορτραίτα) αλλά και τις τεχνικές που όφειλαν να ακολουθούν οι ζωγράφοι της εποχής (συντηρητικά χρώματα, αφανείς πινελιές), με απώτερο στόχο με την προσθήκη και άλλων ζωγράφων όπως την απομόνωση του θέματος από την ιδιαίτερη προσωπικότητα και ιδιοσυγκρασία του δημιουργού. Ο Ιμπρεσιονισμός θεωρείται πως ξεκίνησε ουσιαστικά από τρεις μαθητές του ζωγράφου Μαρκ Γκλαιρ (Mark Gleyre), τους Κλωντ Μονέ, Πιερ Ωγκύστ Ρενουάρ και Άλφρεντ Σίςλεν, οι οποίοι συνδέονταν μεταξύ τους φιλικά.

Τεχνικές του Ιμπρεσιονισμού

Ο ιμπρεσιονισμός στη ζωγραφική χαρακτηρίζεται από τις παρακάτω βασικές τεχνικές:

- Μικρές και συχνά εμφανείς πινελιές που δημιουργούν ένα χαρακτηριστικά παχύ στρώμα μπογιάς στον καμβά. Με αυτό τον τρόπο δεν μπορούν να αποτυπωθούν πολλές λεπτομέρειες του θέματος αλλά γενικά χαρακτηριστικά του.
- Χρήση κυρίως των βασικών χρωμάτων, με μικρή ανάμειξη μεταξύ τους (η διαδικασία της ανάμειξης αυτής γίνεται από τον ίδιο τον θεατή του έργου).
- Σπάνια χρήση του μαύρου χρώματος, μόνο στις περιπτώσεις που αποτελεί μέρος του θέματος. Οι ιμπρεσιονιστές δεν χρησιμοποιούσαν το μαύρο χρώμα προκειμένου να επιτύχουν σκιάσεις ούτε το αναμείγνυαν με τα βασικά χρώματα.

- Απουσία διαδοχικών επιστροφών χρώματος. Οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφιζαν πιο γρήγορα, χωρίς να περιμένουν απαραίτητα το χρώμα να στεγνώσει.
- Έμφαση στο τρόπο που το φως ανακλάται πάνω στα αντικείμενα, αποτόπωση του θέματος με ένα είδος επιστημονικού ενδιαφέροντος.
- Ζωγραφική κυρίως σε ανοιχτούς χώρους, συνήθως με φωτεινά και έντονα χρώματα.

Θα πρέπει να τονίσουμε ότι οι τεχνικές αυτές συναντώνται και σε προγενέστερους ζωγράφους, όμως οι ιμπρεσιονιστές τις χρησιμοποίησαν συστηματικά. Αξίζει ακόμα να σημειωθεί πως οι ιμπρεσιονιστές ευνοήθηκαν και από την ανακάλυψη των προεπεξεργασμένων χρωμάτων (παρόμοια με αυτά που χρησιμοποιούνται και σήμερα), γεγονός που εκμεταλλεύτηκαν για να ζωγραφίζουν σε ανοιχτούς χώρους. Παλαιότερα κάθε ζωγράφος ήταν αναγκασμένος να δημιουργήσει ο ίδιος τα χρώματα αναμειγνύοντας τα διάφορα υλικά.

Ο Ιμπρεσιονισμός στη μουσική

Συνηθίζουμε να αποκαλούμε μουσικό Ιμπρεσιονισμό μια συγκεκριμένη τάση που εκδηλώθηκε στη Γαλλία στις αρχές του 20^{ου} αιώνα με κύριο άξονα και σημείο αναφοράς το έργο του Κλόντ Ντεμπισύ (1862-1918). Η ονομασία αυτή δόθηκε κατ' αντιστοιχία του ομώνυμου εικαστικού κινήματος των ετών 1860-1870, ενώ γύρω από το όνομα του Ντεμπισύ συγκεντρώνεται μια πλειάδα σύγχρονων του συνθετών, που επηρεάστηκαν, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, από το έργο μεγάλου Γάλλου συνθέτη. Από την άτυπη αυτή «ομάδα» των ιμπρεσιονιστών συνθετών δεν λείπουν και αρκετοί Έλληνες που, λόγω της διαμονής τους στο Παρίσι την εποχή εκείνη, ήρθαν σε άμεση επαφή με αυτό το καινούργιο αισθητικό ρεύμα.

Ο μουσικός Ιμπρεσιονισμός ακολουθεί χρονικά κατά μερικές δεκαετίες τον εικαστικό και ταυτίζεται με τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, την περίφημη Μπέλ Επόκ. Το 1918 ο Ζαν Κοκτώ δημοσιεύει ένα διαβόητο άρθρο με τίτλο Ο Κόκορας και ο Αρλεκίνος, όπου επιτίθεται βίαια στον Ιμπρεσιονισμό και στην αισθητική των προπολεμικών χρόνων. Την ίδια χρονιά ο Ντεμπισύ πεθαίνει και έτσι μπορούμε να πούμε ότι κλείνει επίσημα η ιμπρεσιονιστική περίοδος στη μουσική.

Χρόνια αργότερα, τη δεκαετία του 1950, ο όρος επανέρχεται για να περιγράψει ορισμένες ριζοσπαστικές τάσεις της σύγχρονης μουσικής και επιβιώνει ως τις μέρες μας, καθώς «απουσία προτιμότερου» όπως έχει συχνά ειπωθεί, χρησιμοποιείται για να περιγράψει μουσικές ήπιων τόνων, ατμοσφαιρικές, όπου κυριαρχεί η ρευστότητα στη φόρμα και στη δομή του έργου και η εκλέπτυνση ίσως και η εκζήτηση, στην αναζήτηση καινούργιων ηχοχρωματικών ή αρμονικών συνδυασμών.

Έτσι σήμερα, χρησιμοποιούμε τον όρο για να αναφερθούμε, κατά κύριο λόγο, σε μια χρονική περίοδο της μουσικής, και γενικότερα, σε ένα τύπο μουσικής αισθητικής, η οποία καλύπτει έργα που γράφτηκαν πολύ μετά ή και σε περιπτώσεις, πολύ πριν τον Ντεμπισύ.

Ο πίνακας “Προσκύνημα στα Κόθηρα” του Αντουάν Βατό (1717, Λούβρο-Παρίσι) ενέπνευσε το 1904 στον Κλόντ Ντεμπισύ την πιανιστική σύνθεση “Το νησί της χαράς”.

Για το ευρύ φιλόμουσο κοινό ο Κλόντ Ντεμπισύ ταυτίζεται με τον Ιμπρεσιονισμό, πράγμα φυσικό για ένα συνθέτη που, όσο ζούσε, τον αποκαλούσαν “Γουίτνερ της μουσικής”. Σε αρκετές μάλιστα περιπτώσεις ο ίδιος ο Ντεμπισύ, όπως για παράδειγμα αναφορικά με το συμφωνικό έργο *Η θάλασσα* (1902), αναφερόταν στην πρόθεση του να μεταφέρει όσο πιο πιστά γινόταν στη μουσική, τις εντυπώσεις του από τοπία και φυσικές σκηνές.

Δεν έχουμε παρά να αναφέρουμε μερικούς χαρακτηριστικούς τίτλους από έργα του, όπως *Καταχνιές*. Και το φεγγάρι κατεβαίνει πάνω στο ναό που αποκαλύπτεται, *Βήματα στο χιόνι*, που παραπέμπουν ξεκάθαρα σε οπτικές εικόνες. Κάλιστα θα μπορούσαν να είχαν δοθεί σε ζωγραφικούς πίνακες και είναι μέσα στο κλίμα της εποχής που ήθελε έργα υπαινικτικά, γεμάτα φωτοσκιάσεις και λεπτές χρωματιστές αποχρώσεις, έργα ικανά να εγείρουν ποικίλες, αλλά αρκετά αφηρημένες και τελικά απροσδιόριστες «εντυπώσεις».

Στη σκιά του Ντεμπισύ, πολλοί συνθέτες της εποχής γράφουν συνθέσεις που κινούνται σε ανάλογο μουσικό κλίμα. Ο Μορίς Ραβέλ (Συντριβάνια), ο Αλμπέρ Ρουσέλ (Το συμπόσιο της αράχνης), ή ο Άγγλος Ραλφ Βον-Γουίλιαμς (Μια συμφωνία της θάλασσας) που μελέτησε ενορχήστρωση με τον Ραβέλ στο Παρίσι τον χειμώνα του 1907-1908, δημιουργούν έργα τα οποία κατατάσσονται στην ιμπρεσιονιστική αισθητική. Το σημαντικό, πάντως, είναι ότι οι περισσότεροι από τους φερόμενους ως επίγονους του Ντεμπισύ κινούνται σε ιμπρεσιονιστική διάθεση μόνο σε ορισμένα από τα έργα τους, ενώ σε άλλα αγκαλιάζουν άλλα στυλ και τεχνοτροπίες.

Η ανάλυση των τεχνικών καινοτομιών που εισήγαγε στο μουσικό λόγο το έργο του Κλόντ Ντεμπισύ και των συγχρόνων του ξεφεύγει από τα όρια του παρόντος σημειώματος. Σε γενικές γραμμές, πάντως, ως μερικά από τα υφολογικά χαρακτηριστικά της περιόδου αυτής, μπορούμε να αναφέρουμε τις εξαιρετικά προσεγμένες ενορχηστρώσεις, τη στιλιστική απομάκρυνση από την κλασική διαίρεση της φόρμας για χάρη μιας πιο ελεύθερης μουσικής κατασκευής, όπου φόρμα και περιεχόμενο αρχίζουν να συγχωνεύονται, καθώς και τη χρήση εξωτικών μουσικών στοιχείων (κινέζικα κρουστά, ανατολικές μελωδίες και κλίμακες).

Το τελευταίο αυτό στοιχείο χρησιμεύει και ως συνεκτικός κρίκος μεταξύ Γάλλων και Ελλήνων ιμπρεσιονιστών, καθώς για τους Έλληνες συνθέτες η χρήση οικείων ελληνικών δρόμων και κλιμάκων παρέχει το απαραίτητο

πρώτο, εξωτικό, υλικό για τις συνθέσεις τους. Αξιοσημείωτο είναι ότι στα γνωστότερα έργα της περιόδου (Αιμίλιος Ριάδης: Γιασεμιά και μιναρέδες, Πέτρος Πετρίδης: Ιωνική Σουίτα) προβάλλεται μουσικά, περισσότερο η ανατολική παρά η βαλκανική ταυτότητα της χώρας μας.

Ο Ιμπρεσιονισμός ως μουσική αισθητική τάση, δεν έχει σίγουρα το εύρος και το βάθος του Κλασικισμού ή του Ρομαντισμού, καθώς περιορίζεται στο Παρίσι των αρχών του περασμένου αιώνα και αποκρυσταλλώνεται στο πρόσωπο του Κλόντ Ντεμπισσύ. Όροι όπως ο Ιμπρεσιονισμός ή ο Εξπρεσιονισμός που τον διαδέχτηκε, αποτελούν, κυρίως, τάσεις, που ξεφεύγουν από την παραδοσιακή, κλασική, αισθητική, χρησιμοποιώντας όρους και κατηγοριοποιήσεις των εικαστικών τεχνών.

Έτσι, στο μέτρο που αναφερόμαστε στην τέχνη του Ντεμπισσύ και των συγχρόνων του, ο μουσικός Ιμπρεσιονισμός υπάρχει και έχει καταξιωθεί ως τέτοιος στη συνείδηση του μουσικού κοινού. Αντίθετα, η ευρύτερη μουσική ιμπρεσιονιστική διάθεση, ως θεωρητική προσέγγιση, είναι πολύ πιο δύσκολο να οριστεί, προδίδοντας την δυσκολία της εφαρμογής εικαστικών όρων στη μουσική δημιουργία, αλλά και την προνομιακή σχέση των δύο τεχνών, καθώς, όσο προβληματικός και αν φαίνεται ο όρος «μουσικός Ιμπρεσιονισμός», ο θεατρικός ή ποιητικός Ιμπρεσιονισμός μας είναι αδιανόητος.

Από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα

Η ιστορία της τέχνης και της μουσικής καθορίζεται από την ύπαρξη καλλιτεχνικών ρευμάτων που αντιπροσωπεύουν τις τάσεις κάθε εποχής. Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, δημιουργήθηκαν ρεύματα-σταθμοί στη μοντέρνα τέχνη, τα οποία χάραξαν την πορεία προς την αφαίρεση και οδήγησαν τους σύγχρονους καλλιτέχνες προς μια νέα καλλιτεχνική έκφραση.

Από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και κυρίως στις αρχές του 20^{ου} αιώνα συντελούνται σημαντικές ανατροπές στο καλλιτεχνικό κατεστημένο. Η πίστη απεικόνιση και η έκφραση μέσα από την εικόνα, που κυριαρχούσαν μέχρι τότε, χάνουν την αξία τους με την εμφάνιση της φωτογραφίας που εξασφαλίζει πιο ρεαλιστική αναπαράσταση της πραγματικότητας. Έτσι τα χρώματα, τα σχήματα, το φως σταδιακά απελευθερώνονται, γίνονται αυτόνομα και αποτελούν την ουσία της καλλιτεχνικής έκφρασης.

Τότε εμφανίζονται τα πλέον σημαντικά και ανατρεπτικά κινήματα, τα οποία διαμορφώνουν την ιστορία του μοντερνισμού και επηρεάζουν αποφασιστικά τη σύγχρονη τέχνη: τον ιμπρεσιονισμό διαδέχονται τον 20^ο αιώνα ο φοβισμός, ο ορφισμός, ο κυβισμός, ο φουτουρισμός, ο σουρεαλισμός, ο εξπρεσιονισμός, ο νεοπλαστικισμός, ο σουπρεματισμός.

Οι δημιουργοί βρίσκουν μέσα από αυτά τα κινήματα νέους τρόπους για να εκφράσουν της καλλιτεχνικές τους αναζητήσεις και τους πλαστικούς τους

προβληματισμούς, να βρουν διέξοδο στις εσωτερικές και τις πνευματικές αγωνίες που τους προκαλούν οι ταχύτατες και οι αλλεπάλληλες τεχνολογικές και επιστημονικές εξελίξεις ή να δηλώσουν την εναντίωση τους στα κοινωνικά και πολιτικά γεγονότα. Μέσα από τη συνεργασία, την ανταλλαγή απόψεων, τη διαμόρφωση μιας κοινής ιδεολογίας και τη σύνταξη μανιφέστων ή τον πειραματισμό με νέες τεχνικές, τα μέλη των ρευμάτων αυτών συντέλεσαν από κοινού στην ανανέωση της μοντέρνας αισθητικής. Τα ρεύματα πολλαπλασιάζονται στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα.

Οι νέες συνθήκες ζωής που έφερε η βιομηχανική επανάσταση στις ευρωπαϊκές κοινωνίες προκάλεσαν αντιδράσεις και στον κόσμο των καλλιτεχνών και των διανοούμενων. Οι αντιδράσεις αυτές εκφράστηκαν στη τέχνη είτε με μια αισιόδοξη διάθεση απέναντι στις νέες συνθήκες της ζωής (Ιμπρεσιονισμός, με κυριότερους εκπροσώπους τον Κλόντ Ντεμπιού (1862-1918) και τον Μορίς Ραβέλ (1875-1937) είτε με μια ειρωνική, χιουμοριστική διάθεση, είτε με μια έντονη νοσταλγία για τις παλιές αξίες και μια διάθεση μελαγχολίας. Αυτή η τελευταία τάση ονομάστηκε “μετά-ρομαντισμός”. Εκπρόσωποι της τάσης αυτής ήταν στην Αυστρία ο Γκουστάβ Μάλερ (1860-1911), στη Γερμανία ο Ρίχαρντ Στράους (1864-1949), στη Ρωσία ο Αλεξάντρ Σκριάμπιν (1872-1913) και ο Σεργκέι Ραχμάνινοφ (1873-1943), στη Φιλανδία ο Γιαν Σιμπέλιους (1865-1937).

Μουσική για ορχήστρα

Με το πέρασμα από το 19^ο στον 20^ο αι. παρατηρείται μια παρακμή του ρομαντισμού που είχε υπερκεράσει τους στόχους του και παρουσίαζε δείγματα αποπροσανατολισμού. Η νέα εποχή έφερε μαζί της και την (τότε) σύγχρονη ή ιμπρεσιονιστική μουσική με κύριο χαρακτηριστικό της την περαιτέρω κατάλυση μορφών και δομών. Κύριοι εκπρόσωποι της μεταρομαντικής εποχής, η οποία κλείνει με την οριστική παρακμή της συμφωνικής δημιουργίας στα μέσα του 20^{ου} αι., είναι οι: Ντεμπιού, Σαιν-Ραβέλ, Έλγκαρ, Ρίχαρντ Στράους, Μπάρτοκ, Στραβίνσκι, Σοστακόβιτς, Βόν-Γουίλιαμς και αρκετοί άλλοι. Παρά τον αναπροσανατολισμό της μουσικής σ’ αυτή τη μεταρομαντική εποχή, το έργο του Μπετόβεν δεν έπαψε να είναι σημείο αναφοράς όλων των δημιουργών. Για παράδειγμα κατά τη αποχώρηση του Σαιν-Σανς από τη σκηνή, όπου διηύθυνε ένα έργο του κι ενώ το ακροατήριο χειροκροτούσε θερμά, φώναζε το πρώτο βιολί στην πλατεία «Αυτός είναι ο Γάλλος Μπετόβεν!». Επίσης, το έργο Μεταμορφώσεις του Ρίχαρντ Στράους (1945), στο οποίο ο συνθέτης παραλλάσσει τέσσερα αργά θέματα, καταλήγει σε μία παραλλαγή που είναι το θέμα του *adagio* (*marcia funebre*) από τη 3^η συμφωνία του Μπετόβεν! Ο Στράους δήλωσε αργότερα ότι το συγκεκριμένο θέμα προέκυψε αυθόρμητα, αλλά το διατήρησε προς τιμήν του κορυφαίου ομότεχνού του.

Ο νεοελληνικός χώρος έχει συμβάλει, αν και καθυστερημένα, με αξιόλογα έργα στη συμφωνική μουσική με τους Ν. Μαντζάρο, Μ.Καλομοίρη, Μ.

Βαρβόγλη, Αιμ. Ριάδη, Α. Νεζερίτη, Ι. Κωνσταντινίδη, Ν. Σκαλκώτα, Λ. Ζώρα, Μ. Θεοδωράκη, Γ. Σισιλιάνο, Ι. Παπαιωάννου κ.α.

Εκπρόσωποι της Ιμπρεσιονιστικής Μουσικής

Ο Κλοντ Ντεμπισσύ (22 Αυγούστου, 1862-25 Μαρτίου, 1918, πλήρες όνομα: Achille-Claude Debussy) ήταν Γάλλος συνθέτης. Θεωρείται ο κύριος εκπρόσωπος του κινήματος του μουσικού ιμπρεσιονισμού, αν και ο ίδιος δεν αποδεχόταν τον χαρακτηρισμό αυτό. Ο Ντεμπισσύ δεν είναι μόνο ένας από τους γνωστότερους Γάλλους συνθέτες, αλλά και μία από τις σημαντικότερες προσωπικότητες της δυτικής μουσικής, σηματοδοτώντας τα πέρασμα από την ρομαντική εποχή στη μοντέρνα μουσική του 20^{ου} αι.

Η μουσική του Ντεμπισσύ περιγράφηκε ως “Ιμπρεσιονιστική” από τους συγχρόνους του χαρακτηρισμό που ο ίδιος είχε αρνηθεί επίμονα. Γενικά, ως εκφάνσεις του ιμπρεσιονισμού στην μουσική του Ντεμπισσύ θεωρούνται οι τονικές ασάφειες και η «θόλωση» της αρμονίας με τη χρήση των κλιμάκων και των συνηγήσεων που περιγράφηκαν παραπάνω, αλλά και οι ηχητικές «σκιάσεις» που προκαλούνται από τις ενορχηστρωτικούς και εκφραστικούς χειρισμούς.

Όσοι υποστηρίζουν τον χαρακτηρισμό του “ιμπρεσιονιστική” για τον Ντεμπισσύ, προβάλλουν επιπλέον το επιχείρημα ότι στόχος της μουσικής του είναι να προκαλέσει συνειρμικές “εντυπώσεις και ειδικούς φωτισμούς”, σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του Ντεμπισσύ, αποδίδοντας περισσότερο μια περιρρέουσα ατμόσφαιρα, παρά συγκεκριμένα συναισθήματα, ιδέες ή κάποιο άλλο εξωμουσικό περιεχόμενο. Η χρήση τίτλων στα έργα του Ντεμπισσύ, αν και είχε οδηγήσει πολλούς μουσικοκριτικούς να ονομάσουν τα ορχηστικά του έργα “συμφωνικά ποιήματα”, δεν είχε ως κύριο στόχο να εκφράσει κάποιο πρόγραμμα ή κάποια εξωμουσική ιδέα. Ενδεικτική είναι η τοποθέτηση τίτλων τέλους με αποσιωπητικά στα Πρελούδια, αντί αρχικών τίτλων, κάτι που υποδεικνύει έμμεσα ότι στόχος του δεν ήταν να εκφράσει μια κατάσταση που αντιστοιχεί στον τίτλο, αλλά μία απροσδιόριστη εντύπωση που υπονοείται από αυτόν.

Η εμπνευση του Ντεμπισσύ από το ποίημα “Το απομεσήμερο ενός φαίνου” του Μαλαρμέ και η προσθήκη της λέξης “Πρελούδιο” στον τίτλο του αντίστοιχου ορχηστικού του έργου, φανερώνει αυτήν ακριβώς την έμφαση στο φαντασιακό και ονειρικό στοιχείο του συμβολισμού, καθώς και τη διαφοροποίηση από την προγραμματική μουσική. Χαρακτηριστικό δείγμα συμμετοχής του Ντεμπισσύ στο κίνημα του συμβολισμού θεωρείται επίσης η μοναδική ολοκληρωμένη του όπερα (λυρικό δράμα) Πελλέας και Μελισσάνθη, βασισμένη στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Μωρίς Μαίτερλινκ.

Καινοτομίες

Χαρακτηριστικό παράδειγμα χρήσης της κλίμακας με ολόκληρους τόνους από τον Ντεμπισύ (Πρελούδιο αρ. 2 του 1^{ου} βιβλίου με τον υπότιτλο Voiles).

Χαρακτηριστικό γνώρισμα του Ντεμπισύ είναι ότι δεν χρησιμοποιεί τις μείζονες κλίμακες και ελάσσονες κλίμακες του τονικού συστήματος αλλά προτιμά:

- Τροπικές κλίμακες, που συνδέονται με τις επιρροές του από τη μουσική της Αναγέννησης, (εκκλησιαστικού τρόποι) ή αποτελούν δική του επινόηση.
- Χρωματικές κλίμακες, κλίμακες που αποτελούνται μόνο από ημιτόνια.
- Ανημιτονικά πεντάφθογγα (πεντατονικές), που συνδέονται συχνά με την επίδραση της παραδοσιακής μουσικής της Άπω Ανατολής στο έργο του.
- Την κλίμακα με ολόκληρους τόνους, η οποία είναι και το σημείο κατατεθέν του, μιας και είναι ο πρώτος που την χρησιμοποίησε συστηματικά.

Στο επίπεδο της αρμονίας, χαρακτηριστική είναι η χρήση συγχορδιών σε παράλληλη κίνηση, κάτι που απαγορεύουν οι κανόνες της παραδοσιακής αρμονίας. Αλλά και η δομή των συγχορδιών ποικίλλει. Μερικές χαρακτηριστικές παρεμβάσεις του Ντεμπισύ στους παραδοσιακούς τύπους συγχορδιών ήταν οι αλλοιώσεις και οι προσθήκες που «θολώνουν» το άκουσμα. Καινοτομία ήταν επίσης η χρήση συγχορδιών που προέκυπταν από κλίμακες όπως οι πεντατονικές και οι κλίμακες με ολόκληρους τόνους που αναφέρθηκαν παραπάνω ή οι συνηχήσεις τέταρτης, οι συγχορδίες δηλαδή που δεν χτίζονται με τον παραδοσιακό τρόπο υπέρθεσης διαστημάτων τρίτης. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα το άκουσμα να μην είναι αυτό μιας μείζονος, ελάσσονος, ελαττωμένης ή αυξημένης συγχορδίας, αλλά μια ουδέτερη τονικά συνήχηση, που απαρτίζεται από ένα σύμπλεγμα φθόγγων (κλάστερ).

Γενικό χαρακτηριστικό του αρμονικού ύφους του Ντεμπισύ είναι επίσης η χρησιμοποίηση μιας συνήχησης με στατικό τρόπο. Συχνά συμβαίνει μια και μοναδική συνήχηση να αναδιατάσσεται προς τα πάνω ή προς τα κάτω, πετυχαίνοντας με αυτόν τον τρόπο ένα ατμοσφαιρικό αρμονικό ύφος, που δίνει την αίσθηση στον ακροατή ότι δεν υπάρχουν αρμονικές διαδοχές ούτε μουσική εξέλιξη, αλλά μια μουσική στιγμή απλώνεται στο χρόνο προκαλώντας διάφορες αποχρώσεις καθώς περιστρέφεται γύρω από τον εαυτό της.