
ESTRATEGIAS DE UNIDAD TONAL MULTINIVEL EN EL SEGUNDO VOLUMEN DE *PRELUDIOS PARA PIANO* DE CLAUDE DEBUSSY

MULTILEVEL TONAL UNITY TOOLS IN THE SECOND VOLUME OF *PRELUDES FOR PIANO* BY CLAUDE DEBUSSY

Miguel Gironés Cervera•

RESUMEN

Los dos volúmenes de *Preludios para piano* de Debussy agrupan obras que fueron escritas previamente con otras compuestas ex profeso para formar parte del conjunto. Por ello, la manera de conseguir cierta unidad tonal o armónica es especialmente difícil, pues esta se va revelando como necesidad a medida que parte del trabajo compositivo se da por concluido. Al problema se suma la originalidad armónica de Debussy, quien construye sus acordes y encadenamientos armónicos siguiendo especialmente su intuición por encima de las normas académicas.

En el texto pasamos a analizar varias herramientas empleadas por el autor para conseguir esta unidad y vemos su aplicación en varios ejemplos extraídos del segundo volumen (1912) con referencias comparadas con preludios del primero. Por último, veremos con más detalle esas estrategias tal como aparecen en “La Puerta del Vino”.

Durante los meses de abril y mayo de 2013, el pianista Carles Marín y el autor de este artículo impartimos en Torrente (Valencia) un curso titulado *Los Preludios de Claude Debussy. 2.º Libro. El análisis a través de la interpretación*, integrado en el programa de Formación del Profesorado. El presente texto resume parte del análisis expuesto entonces.

Palabras clave: Debussy; *Preludios para piano*; Unidad tonal global; “La Puerta del Vino”; Escala pentatónica; Sección áurea.

•Miguel Gironés Cervera es profesor de Análisis en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia.

Recepción del artículo: 19-I-2018. Aceptación de su publicación: 22-II-2018.

ABSTRACT

The two volumes of *Preludes for Piano* by Claude Debussy comprise works that had been previously written together with other works composed deliberately to be part of the collection. Thus, the way to achieve certain degree of tonal or harmonic unity is particularly difficult, since a need is revealed as part of the creative process concludes. In addition to this problem, there is the harmonic originality of Debussy, who builds chords and harmonic chains by following his own intuition above the academic standards.

In this text we will examine several tools used by the author to achieve this unity, as well as their implementation in some examples taken from the second volume (1912), which we will compare with other references of preludes of the first one. Lastly, we will describe the strategies shown in “La Puerta del Vino” (“The Wine Gate”) in more detail.

During the months of April and May 2013, the pianist Carles Marín and the author of this article taught in Torrente (Valencia) a course entitled *Los Preludios de Claude Debussy. 2.º Libro. El análisis a través de la interpretación*, included in the teacher training programme. This text summarises part of the analysis presented.

Keywords: Debussy; *Preludes for piano*; Global tonal unity; “La Puerta del Vino” (“The Wine Gate”); Pentatonic scale; Golden section.

I. INTRODUCCIÓN

El segundo volumen de *Preludios para piano*, agrupado en 1912 y editado por Durand a principios de 1913¹ constituye una de las cimas de la literatura pianística de la primera mitad del siglo xx². Si bien los elementos armónicos esenciales del personalísimo lenguaje de Debussy permanecen comunes a gran parte de su producción, es también cierto que el grado de disonancia, las ambigüedades tonales de determinados acordes o las equivalencias potenciales de dividir la escala cromática en partes iguales se manifiestan de un modo especial en esta obra de madurez, superada quizá tan solo por los *Estudios*, aun posteriores.

¹ En carta a Robert Godet fechada en enero de 1913 Debussy promete enviarle, en unos quince días, un nuevo libro de *Preludios* (Debussy, Claude, *Correspondance. 1884-1918*, París, Hermann, 1993, p. 320). El ejemplar no estaría disponible hasta el mes de marzo. Agradecemos profundamente a Lali Lozano, bibliotecaria del Conservatorio Superior “Joaquín Rodrigo” de Valencia, su inestimable ayuda en la confección de la bibliografía de este artículo, en especial en lo relativo a artículos especializados.

² Aaron Copland llega a decir de Debussy que “la esencia de su obra se encuentra en los veinticuatro *Preludios para piano*, en las mejores de entre sus canciones, en los *Nocturnos para orquesta* y en *Pelléas et Mélisande*”. Copland, Aaron, *Música y músicos contemporáneos*, Buenos Aires, Losada, 1945, p. 45.

se manifiestan de un modo especial en esta obra de madurez, superada quizá tan solo por los *Estudios*, aun posteriores.

El agrupamiento a posteriori de varias obras bajo el paraguas de *Preludios*, su diferente fecha de composición y la gran diversidad de estímulos extramusicales que sirven de génesis e inspiración a cada pieza, eximirían a Debussy de cualquier obligación de establecer con antelación una unidad tonal a escala global³. Sin embargo, la obra consigue esa coherencia interna que la hace apta incluso para ser interpretada de modo integral. Nos proponemos investigar de qué modo se consigue esa lógica.

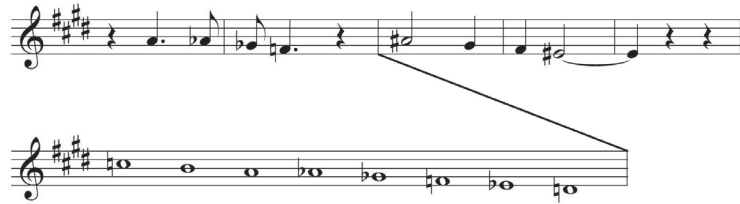
II. UNIDAD TONAL GLOBAL

Son varias las maneras con las que el compositor otorga coherencia tonal a este segundo volumen de *Preludios*.

La primera que podemos citar es la tonalidad, en el sentido más convencional del término; en concreto, el tono de *Re* mayor, cuya hegemonía sobrevuela sobre varios preludios. En ella se encuentra –siquiera oficialmente– la primera de las piezas, “Brouillards”, y en ella acaba la última, “Feux d’artifice”. De modo más profundo, hallamos la interacción bitonal (en ambos preludios) entre esta tonalidad y *Do* mayor / *Fa* mayor que, analizada más a fondo, parece más bien representar la alternancia –si bien no exacta– entre teclas negras y teclas blancas⁴. Esta alternancia se da también en el cuarto de los preludios, “Les fées sont d’exquises danseuses”. Hasta este mismo preludio podemos considerar idéntica tónica, con la sola excepción del segundo de ellos “Feuilles mortes”, cuya armadura de cuatro sostenidos remite a *Do*# menor, tonalidad homónima de la principal enarmonizada. Como recuerdo consciente al original modo mayor, el compositor acaba esta pieza con un motivo que desemboca en la tercera de picardía (si bien antes se ha adscrito a la escala octofónica).

³ La carta a Gustave Doret, fechada el 30 de enero de 1914 (*op. cit.*, p. 337), en la que Debussy se compromete a interpretar al piano tres preludios en el concierto que se habría de celebrar en Amsterdam el 1 de marzo siguiente, resulta reveladora. Los tres preludios son “Danseuses de Delphes”, “La fille aux cheveux de lin” y “La Puerta del Vino”. Se trata de preludios no correlativos pertenecientes, además, a diferentes volúmenes –aunque Debussy respeta la ordenación interna dentro de cada cual: 1.º y 8.º del primer volumen; 3.º del segundo–, lo que confirma que la obra estuvo lejos de ser concebida de modo unitario y refuerza la idea recogida por Paul Roberts de que Debussy solía interpretar selecciones de sus preludios en grupos de tres. Véase Roberts, Paul, *Images. The Piano Music of Claude Debussy*, Amadeus Press, Portland, 1996, pp. 239-240.

⁴ Nótese que *Re* mayor es la primera tonalidad que garantiza, con sus cinco alteraciones, la presencia de las cinco teclas negras del piano.



Ejemplo 1. Debussy, *Preludios para piano, vol. 2, "Feuilles mortes"*, cc. 48-52.

El plan tonal global no parece acabar ahí, ya que el quinto preludio, “Bruyères”, en *Lab* mayor, más que sugerir una relación tónica-dominante más propia del Clasicismo, parece un paso intermedio –y único, puesto que no se repite– hacia la siguiente tonalidad en importancia, *Fa m*, en la que se encuentran los preludios n.^{os} 6, 9 e inicialmente el 12. De este modo, además de efectuar un ascenso no homogéneo en el círculo de quintas⁵, las tónicas de estos preludios estarían representando a todas y cada una de las notas del acorde de tónica de *Reb* mayor⁶.

El séptimo preludio, “La terrasse des audiences du clair de lune”, en *Fa#* mayor, revela una relación más directa –y nuevamente más convencional– con la tónica de la obra entera si la enarmonizamos como *Solb* mayor: su subdominante. La tonalidad del siguiente preludio, “Ondine”, es *Re* mayor, cuya vinculación con la tonalidad anterior o la principal no puede explicarse fácilmente recurriendo al círculo de quintas –sin perjuicio de lo que se dirá a continuación–, pero sí a la relación de mediente tan querida por el Romanticismo, sobre todo a partir de la sonata *Waldstein* de Beethoven⁷. Al margen de esta posibilidad –y habida cuenta del aprecio de Debussy por la Sección Áurea y el número *phi*– no parece descabellado pensar que, puesto que en el cómputo global de doce el octavo sería el “Preludio” que ocuparía el lugar aproximado de la sección áurea positiva⁸, Debussy haya hecho coincidir esta con el mayor alejamiento de la tónica inicial respecto al círculo de quintas (cinco alteraciones reales de diferencia).

⁵ Conocida es la admiración de Claude Debussy hacia la música de Frédéric Chopin, cuyos *Preludios* llegó a revisar para la edición de Durand de 1915. La organización tonal de la obra de Chopin es, como es sabido, por quintas justas ascendentes hasta recorrer todo el círculo de quintas en los preludios impares, y el relativo menor de cada uno de ellos en los preludios pares.

⁶ Esta asociación a gran escala no es del todo ajena a la música occidental. También se da en el célebre inicio del “Preludio” de *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, donde la secuencia inicial desemboca en sendas séptimas de dominante de *la*, *do* y *mi*, respectivamente, siendo la menor la tónica de todo el pasaje y aquéllas sus notas constitutivas.

⁷ Podemos definir esta relación de mediente así: aquella que contiene un intervalo de tercera mayor o menor entre la tónica anterior y la actual, quedando excluida la vecindad entre un tono mayor y su relativo menor (y viceversa).

⁸ El siguiente libro de Roy Howat es esencial para entender la cuestión de la Sección Áurea en la música de Debussy: Howat, Roy, *Debussy in proportion: a musical analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

En el ejemplo 2 observamos el plan tonal del segundo volumen de los *Preludios*, en el que cada redonda representa la tónica de cada una de las piezas y los distintos corchetes indican algún tipo de relación entre varias de ellas.



Ej. 2.

Se ha explicado ya por qué las seis primeras tónicas están agrupadas. No podemos, sin embargo, explicar por el momento –sin adelantarnos al párrafo siguiente– por qué se incluye en ese mismo grupo el séptimo preludio, “La terrasse”, ni el porqué del corchete central. Detengámonos, pues, en relacionar las últimas cuatro tónicas: los preludios n.ºs. 9, 10 y 12 comparten armadura, si bien, “Feux d’artifice” es reconducido para acabar en *Reb* mayor a modo de paréntesis final de cierre. Resta también explicar entonces la razón del *Do* mayor del décimo primer preludio.

III. NOTA PEDAL TONAL O NO TONAL

La segunda gran herramienta para dotar de unidad armónica a la obra nos obliga a considerar la nota pedal como una referencia absoluta a determinada tónica, independientemente de su función local o, incluso, de su pertenencia al sistema tonal. La recurrencia de la nota *reb* / *do#* –especialmente en la voz grave– parece deseable, así, al inicio del segundo preludio, donde las armonías de novena de dominante⁹ harían olvidar rápidamente la tónica que nos legó el final del primer preludio.

⁹ Se trata de novenas de dominante paralelas que, por tanto, no resuelven sintácticamente. Boyd Pomeroy las llama “de función ‘superflua’, no resolutorias”. Pomeroy, Boyd, “Debussy y la tonalidad: una perspectiva formal”, en Simon Trezise (ed.), *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 155-178. La cita en castellano se ha tomado de la traducción del referido artículo de Boyd Pomeroy publicada *Quodlibet*, n.º 30 (2004), pp. 35-62.

Lent et mélancolique

pp
douxement soutenu et très expressif
pp

Ej. 3. Debussy, Preludios para piano, vol. 2, “Feuilles mortes”, cc. 1-2.

De forma parecida actúa el do#, nota pedal mantenida desde el principio y gran parte de *La terrasse*, con el interés añadido de tratarse de la nota dominante que, por su relevancia, parece cobrar más importancia que la misma tónica (fa#). La nota en cuestión impera en el bajo los ocho primeros compases, reaparece a partir del c. 16 y acaba imponiéndose en el registro central y superior al final.

Aún más lejana es la relación entre la pedal do# con la que empieza “Ondine” y la tónica de ese mismo preludio (Re mayor), lo que invita a pensar que esa nota tiene una importancia estructural mayor que la que tiene a nivel interno dentro de dicho preludio.

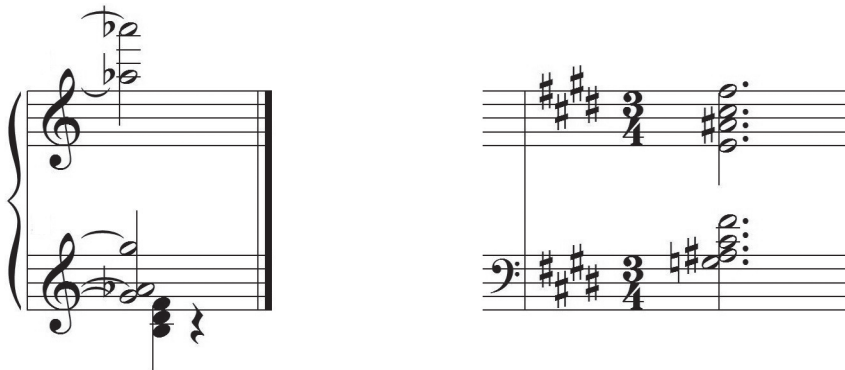
Este segundo modo de unir tonalmente los diversos preludios mediante la nota pedal puede rastreadse en el primer volumen de *Préludes*. Una rápida mirada a los primeros tres preludios de aquel volumen muestra la importancia de la nota *sib*, verdadera tónica de todo el volumen y del primero de ellos, “Danseuses de Delphes”, nota pedal perteneciente a la escala de tonos enteros en el segundo, “Voiles”¹⁰, pedal de dominante en el tercero, “Le vent dans la plaine”, en la tonalidad de Mi b menor y tónica menor del noveno “La sérénade interrompue”. De manera parecida a “Ondine”, el noveno

¹⁰ Una posible asociación extramusical de esta nota grave, si se me permite la licencia, la constituiría imaginarla a modo de ancla de aquella embarcación agitada por el viento que hincha sus *velas*. Esta explicación decaería completamente si aceptamos la otra hipótesis plausible para la inspiración de la obra, a saber: los *velos* de la bailarina Loïe Fuller y no las *velas* de un barco. El original francés puede referirse tanto a unas como a otros, ya que el plural, en francés, se forma igual en ambos géneros.

preludio, “Des pas sur la neige”, –con el que comparte tónica– también enfatiza las pedales de do# y sib en los cc. 8-9 y 15, respectivamente¹¹. Estas notas son –con la excepción del do natural del c. 14 y el acorde final en registro inusualmente grave y separado entre ambas manos– las notas más graves de la obra. Idénticas pedales aparecen en el undécimo preludio “La danse de Puck”. Así pues, hallamos que no solo se establece un nexo con la tónica de este volumen, sino con la del siguiente. Observando esta relación en el segundo volumen, las referencias a sib son evidentes en varios preludios¹².

IV. REFERENCIA TONAL “CRUZADA” Y MODULACIÓN

Por referencia tonal “cruzada” nos referimos a la que otorga unidad tonal a un nivel inferior entre piezas adyacentes. Se trata del empleo de un elemento armónico concreto que establece un vínculo inmediato con el preludio precedente o siguiente. Tal es el acorde de novena menor de dominante con el que acaba “Brouillards” y empieza “Feuilles mortes”.



Ej. 4. Debussy, Preludios para piano, vol. 2, “Brouillards”, c. 52, y “Feuilles mortes”, c. 1.

¹¹ En un artículo, Kip Wile provee de un gráfico que muestra esta relación entre ambas notas en dicho preludio, si bien, dentro de una sucesión cromática algo más amplia. Véase Wile, Kip, “Recurrence, Level Organization and Collection Interaction in Three Piano Preludes by Debussy”, *Indiana Theory Review*, Indiana, Indiana University, vol. 22, 2 (2001), p. 61 (ej. 1).

¹² De hecho, esas referencias a la tónica del primer volumen en los *Preludios* del segundo son mucho más abundantes que las contrarias, lo que parece lógico. Wile dice sobre las repeticiones de esta índole: “That ‘recurrence’ (i.e., repetition in different locations, formats and/or proportions) is an extremely valuable tool for establishing structure and coherence within self-defined organization is, of course, well-known”. *Ibid.*, p. 56. “Esta ‘recurrencia’ (p. ej., repetición en diferentes localizaciones, formatos y/o proporciones) es una herramienta extremadamente valiosa para establecer estructura y coherencia en una organización autodefinida y es, por su puesto, bien conocida”. La traducción es nuestra.

También entre “La terrasse” y el preludio que le sigue, “Ondine”, se produce esta referencia cruzada, si bien de forma más sutil. El acorde inicial de “Ondine” incluye tres de las alturas con las que finalizó la pieza anterior (una de ellas el do# ya citado). En concreto, una tríada disminuida, que se relaciona con los acordes iniciales de “La Terrasse” (el acorde de quinta disminuida es un subconjunto de la séptima disminuida) y que aquí, si nos aventuramos a otorgar una explicación tradicional a este acorde, formaría parte de la novena de dominante menor de re, sobre fundamental la y con la sexta menor añadida.

The image shows two systems of musical notation. The first system is a piano introduction with a complex chord structure. A bracket connects a chord in the first system to a chord in the second system, labeled 'G-C#-A#'. The second system shows a continuation of the piece with a similar chord structure.

Ej. 5. Debussy, Preludios para piano, vol. 2, “La terrasse des audiences du clair de lune”, cc. 44-45, y. “Ondine”, c. 1.

Ese mismo acorde remite también a la octofonía –con sus equivalencias a la tercera menor–, evidente en el preludio n.º 7. Por otra parte, la fluctuación en “Ondine” entre la tónica Re mayor y Fa# mayor –tónica de “La Terrasse”– es evidente.

The image shows a musical score snippet for a piano introduction. The score is marked 'pp' (pianissimo) and features a complex chord structure. The notation includes a treble clef, a bass clef, and a grand staff with a dynamic marking 'pp'.

Ej. 6. Debussy, Preludios para piano, vol. 2, “Ondine”, c. 71.

Ahora podemos echar la vista atrás y comprender mejor el ejemplo n.º 2: el séptimo preludio, “La terrasse”, aparecía agrupado con los seis anteriores porque, incluso presentándose en una tonalidad distinta, su nota pedal $do\#$ suponía un vínculo evidente con $Re\flat$ mayor más que su misma tónica (por eso se mostró dicha nota en negrita). Además, la relación entre este $do\#$ y las tónicas Re mayor / $Fa\#$ mayor entre las que oscila la siguiente pieza, “Ondine”, es la misma que se produce entre el Do mayor de “Tierces alternées” y Fa mayor / $Re\flat$ mayor del último preludio “Feux d’artifice”¹³. En el penúltimo preludio “Tierces alternées”, la tercera mayor do - mi , más el $la\#$, forma una séptima de dominante en los últimos compases que resolvería en el Fa mayor inminente (esta nota tiene más importancia armónica que las otras semicorcheas alteradas en parte débil por ocupar la parte superior del plano).

160

sempre pp

doux

8.....

Modérément animé
léger, égal et lointain

pp

Ej. 7. Debussy, Preludios para piano, vol. 2,
“Les tierces alternées”, cc. 160-165, y “Feux d’artifice”, c. 1.

Observamos cómo dentro de un mismo preludio podemos encontrar este nexo autorreferenciado. Véase el extemporáneo acorde de Re M en el c. 97 de “General Lavine”. Sin duda, lo sorprendente de tal armonía que contradice palmariamente el discurso precedente, puede explicarse en aras del carácter cómico que gobierna toda la pieza. Pero no es casual que la sección áurea positiva

¹³ Esta relación se ha querido mostrar con la flecha y con las dos tónicas entre las que se mueven ambos preludios.

del c. 97 sea casi exactamente 60^{14} , y que en la caída del c. 61 (es decir, a 60 compases vencidos) encontremos idéntico acorde (si bien enarmonizado).



Ej. 8. Debussy, Preludios para piano, vol. 2, “General Lavine”, cc. 61-62 y 97.

Todavía encontramos otro modo de garantizar la cohesión de la obra, si bien podemos considerarlo una variación del anterior. Se trataría de aquello que llamaremos “modulación”, si del tradicional concepto extraemos la fundamental idea del paso de una tonalidad a otra de modo gradual. Ampliemos el término a los diferentes modos, escalas y colecciones de alturas en las que se basa Debussy y veámoslo aplicado en dos fragmentos.

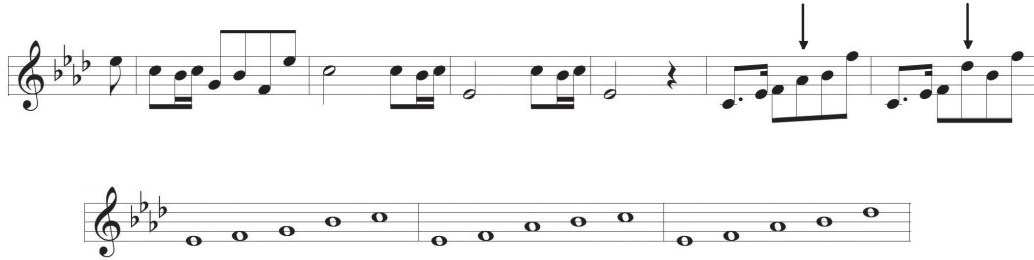
En “Bruyères”, la escala pentafónica¹⁵ aparece desde el inicio en la melodía¹⁶ y transportada a *mi \flat* . Poco después, la misma escala aparece transportada a *lab* y luego a *reb*. En el gráfico se muestran

¹⁴ $97 \times 0,618 = 59,946$.

¹⁵ Sobre la pentafonía en Debussy y, en concreto, en este preludio, véase Salzer, Félix, *Andición estructural*, Barcelona, Labor, 1990.

¹⁶ Hepokoski considera este tipo de inicios en textura monódica y tras unos silencios (en lugar de escribir las primeras notas como anacrusa del primer compás) uno de los gestos típicos de apertura en Debussy. Véase Hepokoski, James A., “Formulaic Openings in Debussy”, *19th-Century Music*, vol. 8, 1 (1984), p. 45.

las notas que suponen un cambio respecto la transposición anterior y las diferentes transposiciones de la escala pentafónica, poniendo especial énfasis en el contenido común, para lo que siempre se inician en la misma nota.



Ej. 9. Debussy, Preludios para piano, vol. 2, “Bryères”, cc. 1-8 (solo la melodía superior).

La “modulación” como proceso ha consistido en transportar la escala manteniendo en cada caso cuatro notas en común y solo una distinta. El procedimiento es comparable al que en música tonal llamamos modulación diatónica y desde el punto de vista analítico, tan sencillo que parece tautológico¹⁷, si no fuera porque el mismo proceso se elabora de manera más sutil en el preludio anterior “Les fées”. Veamos cómo se transforma gradualmente una séptima de dominante con fundamental Re en una con fundamental Lab, y ambas en una armonía por tonos enteros (c. 39 y ss.).

The image shows three staves of musical notation. The top two staves are in treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). They contain complex melodic and harmonic lines with many accidentals and slurs. The bottom staff is in treble clef and shows a series of chords with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), illustrating the modulation process described in the text.

Ej. 10. Debussy, Preludios para piano, vol. 2, “Les fées sont d'exquises danseuses”, cc. 39-42.

¹⁷ El cambio es tan suave que lo que se percibe auditivamente es, en esencia, que nunca se perdió la sonoridad pentafónica del modo defectivo.

Al primer acorde –séptima de dominante con fundamental re– se le ha añadido la sexta mayor. En el siguiente compás el acorde pierde su quinta y su sexta. La razón es eliminar las notas que no pertenecen a la escala de tonos enteros¹⁸. La adición del sol# tiene la importancia capital de pertenecer a dicha escala y ser, además, el tritono de la fundamental, con lo que el compás sugiere que, sin abandonar la escala hexátona, el tritono puede interpretarse sobre esta nueva fundamental. La colocación en el bajo del lab en el último compás del ejemplo confirma esa intuición. Volvemos a ver así el mismo proceso empleado con anterioridad: la utilización de las notas que poseen en común dos elementos armónicos distintos –bien sean acordes o escalas– para facilitar la transición entre una y otra, eliminando a tiempo los elementos inconvenientes.

En el mismo preludio hallamos más adelante idéntico procedimiento (cc. 76 y ss.). La sonoridad mantenida consta de una novena mayor de dominante con fundamental sol y nuevamente la sexta añadida (aquí realmente sustituyendo a la quinta). Pero estas mismas notas –precisamente por la carencia del re– pueden explicarse como una novena mayor de dominante con fundamental la y sexta añadida (sin eliminar la quinta). Únicamente se echa de menos el do#, sensible y tercera mayor necesaria para que el acorde de novena funcione como dominante. Debussy añade en el c. 79 la nota que faltaba.

The image displays a musical score for Debussy's 'Les fées sont d'exquises danseuses', measures 73-79. The score is written for piano and includes various dynamics and markings. Below the main score, there is a diagram showing two chords: a triad of G4, B4, D5 and a triad of G#4, B4, D5.

Ej. 11. Debussy, Preludios para piano, vol. 2, “Les fées sont d'exquises danseuses”, cc. 73-79.

Como epílogo casi cómico, nótese que el cambio de fundamental real motivado por la inclusión del do# transforma al bajo (sol), de nota principal, en séptima; y a la nota trinada en la voz

¹⁸ Es muy frecuente el empleo de la séptima de dominante sin quinta para este fin. Tanto Debussy como Ravel nos ofrecen numerosos ejemplos de ello.

superior (la), de novena, en fundamental, por encima de aquélla y de la actual novena (si). Recordemos que la armonía académica recomendaba, en el acorde en cuestión, colocar siempre la novena por encima de la fundamental. Pero es evidente que Debussy siente especial predilección por la disposición antiescolástica de la novena de dominante (véase el ejemplo n.º 3).

Emile Durand, que fue profesor de armonía de Debussy en el Conservatorio de París, escribe en su tratado:

§ 738.- La dissonance de neuvième qu'elle soit majeure, qu'elle soit mineure, ne doit, en aucun cas, être rapprochée de la fondamentale de manière à former, avec celle-ci, un intervalle de seconde¹⁹.

Para cerrar el capítulo veamos, a modo de anécdota, cuánto se parece el pasaje considerado al op. 39 de Johannes Brahms. Nada impide que aquello que bailen las hadas que pintara Arthur Rackham sea precisamente un vals del compositor hamburgués²⁰.

V. “LA PUERTA DEL VINO”

Examinaremos más en detalle el caso de este preludio (inspirado en la célebre postal enviada por Manuel de Falla a Debussy) donde estas tres herramientas se dan conjuntamente. En primer lugar, la tónica *Reb* mayor lo es también, de modo general, de todo el volumen. Por otra parte, el cambio a *Sib* mayor²¹ se produce en el c. 44, prácticamente en la mitad exacta de la partitura. Sin embargo, la presentación de un material esencialmente distinto se dio poco antes (en el c. 35, coincidiendo con la sección áurea negativa), demostrando que Debussy organiza diferenciadamente discurso y tonalidad.

¹⁹ La disonancia de novena –sea mayor o menor– no debe, en ningún caso, colocarse por encima de la fundamental de manera que forme, con aquella, un intervalo de segunda. Durand, Emile, *Traité Complet d'Harmonie théorique et pratique*, Paris, Alphonse Leduc, 1881, p. 280 (§ 738). Destaquemos que esa segunda está aquí suavizada por un intervalo de séptima. La traducción es nuestra.

²⁰ Se trata del n.º 15 en *Lab* mayor, perteneciente a sus *Sixteen Waltzes*, op. 39.



²¹ Tónica del primer volumen, no lo olvidemos.

Encontraremos en el enlace que nos llevará a la reexposición unos acordes que, sin perder su función tonal, remiten de manera individualizada a ambas tónicas.



Ej. 12. Debussy, Preludios para piano, vol. 2, "La puerta del Vino", cc. 62 y ss.

El primero de ellos es una sexta aumentada wagneriana donde, como es preceptivo, el intervalo que da nombre al acorde parte de una doble sensibilización en sentido contrario de la nota dominante que, de manera simultánea, está sonando en el bajo como pedal (pertenece, por tanto, a la tonalidad principal). El segundo de ellos es una novena de dominante mayor con la quinta alterada en sentido ascendente. También aquí encontramos un intervalo de sexta aumentada, aunque no se dé el mismo nombre al acorde por tratarse de distintas funciones. Extraigamos, como ejercicio, este segundo acorde de su contexto y prescindamos del bajo: nos encontraremos con una sexta aumentada francesa propia de Sib , por lo que el vínculo con la tónica del primer volumen, en un momento estructuralmente tan importante de la obra, resulta esclarecedor.



Ej. 13.

Así pues, es evidente que la referencia a las tónicas Reb y Sib está en la base de todo el preludio. Sobra decir que ambas aparecen como notas pedales, tratándose de uno de los ejemplos más extensos de estos diseños en forma de *ostinato*.

Veamos otra concreción del tercero de los procedimientos descritos anteriormente, aplicado a la melodía que comienza en el c. 6 en la voz superior. Esta sugiere poderosamente el modo frigio sobre sol, con la segunda aumentada alterada (entre el lab y el si) para producir el giro propio de la música

española (y más concretamente andaluza). Sin embargo, la centralidad del mi natural remite más bien a la misma escala, pero construida precisamente sobre esa nota. Para facilitar la comparación mostramos solo el primer pentacordio de cada transposición.



Ej. 14.

La notas mostradas en negrita en la transposición sobre mi son las diferenciales. La que nos interesa por el momento es el la, cuya ausencia hace posible la ambigüedad del intervalo de segunda aumentada (*lab – si / fa – sol#*). Hemos visto anteriormente que es precisamente la eliminación de las notas diferenciales las que hacían posible la “modulación” al aumentar el contenido común inmediato entre varias escalas o acordes. Aquí, la supresión del la no cumple esa función por el momento de la pieza, pero es clave en la bitonalidad que se da en la reexposición, cuando el autor reproduce en terceras paralelas el mismo arabesco del principio.

Ej. 15. Debussy, *Preludios para piano, vol. 2, “La Puerta del Vino”, cc. 66-74.*

No son demasiado frecuentes los casos de bitonalidad mantenida cierto tiempo en Debussy, y aquí el paralelismo finaliza cuando en el c. 74 se requiere del sol natural –en la voz inferior– y del *reb*, –en ambas voces. Concluamos que el intervalo clave –la segunda aumentada– es enarmónico de la tercera menor a que se transporta la escala andaluza en esta sección.

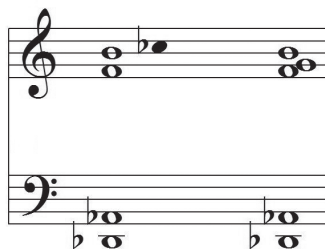
Bien es cierto que el mi natural permanece como una contradicción, pero recordemos que, a pesar de cómo se ha escrito la escala en los primeros compases (con el *lab* en lugar del *sol#*), se percibe construida sobre mi –por lo que esa nota no puede faltar–, y que la segunda interpretación acontece más tarde. Aun así, la sexta mayor ascendente desde la fundamental –el mi si tomamos la nota sol como fundamental del modo– parece una nota posible en la escala andaluza. Al menos así es como la emplea Manuel de Falla en la “Danza Ritual del Fuego”, de su emblemática obra *El Amor Brujo*.



Ej. 16. Falla, *El Amor Brujo*, “Danza Ritual del Fuego”, cc. 24 y ss.

También aquí la sexta (el la) es mayor (la fundamental de la escala es do).

Una última aplicación de este concepto de modulación por “notas comunes” en *La Puerta del Vino* lo constituye el tritono inicial. La obra, que comienza con unas violentas *acciature*, establece desde el principio un ritmo de habanera sobre una doble pedal *Reb-Lab*. En los compases 5-6 aparecen las notas si y fa, que forman un intervalo de cuarta aumentada. La nota si, con el solo concurso del *ostinato* de la mano izquierda, genera inmediatamente una sonoridad de séptima de dominante que, lejos de resolver sintácticamente, parece expresar más bien el carácter modal que envuelve la obra, al suponer la anulación de la sensible do por *dob* (aunque el modo sugerido, el mixolidio sobre *reb*, no reaparece ni tiene mayor importancia posterior). Sin embargo, en la reexposición dicho tritono se va a reinterpretar como perteneciente a la séptima de dominante con fundamental sol.



Ej. 17. Debussy, *Preludios para piano, vol. 2*, “La Puerta del Vino”.

Estas dos ideas –la equivalencia al tritono y a la tercera menor– entroncan directamente con el concepto de modo de transposición limitada de Messiaen (en concreto con el segundo de ellos, la

escala octofónica²²), quien perfectamente podría haber escrito los primeros compases de “La terrasse des audientes”.

Ej. 18. Debussy, *Preludios para piano, vol. 2, “La terrasse des audientes du clar de lune”, cc. 1-2.*

Los distintos acordes –tanto las séptimas disminuidas como las de dominante– tienen las fundamentales reales que se indican (a distancia de tercera menor), resultando la pedal do# del segundo compás y la fundamental sol que nos dejó el compás anterior el mismo tritono que se da entre las fundamentales del ejemplo n.º 17, extraído de “La Puerta del Vino”.

IV. CONCLUSIÓN

Como se ha podido deducir de nuestro análisis, son varias las maneras en que Claude Debussy organiza a gran escala su segundo volumen de *Preludios para piano*. El empleo de un vocabulario armónico propio, cuyos acordes individuales ejercen a pequeña escala una función copulativa, la referencia a alturas fijas o la particular manera de cambiar de escala, modo o tonalidad nos hablan de una profunda coherencia a nivel global, a pesar de que la intención del compositor no parece que fuera exactamente la de concebirla para ser interpretada de modo integral. Quedan por explicar otros medios para lograr esa unidad, como puede ser la utilización de motivos concretos que reaparecen en varios preludios, ocultos a menudo gracias a la original manera de transformar y desarrollar los materiales del genio francés, tan diferente a la heredada de la tradición romántica germánica.

Hasta qué punto algunos de estos elementos estaban en el texto musical inicial o han podido ser añadidos después, modificando sustancialmente secciones más o menos extensas del original, es un trabajo que, hasta donde conocemos, no se ha abordado por el momento. ■

²² Traté de esa relación, si bien superficialmente, en mi artículo *Préludes pour piano, de Olivier Messiaen: un acercamiento desde el análisis de conjuntos*, *Quodlibet*, 46, 1 (2010), pp. 3-14.