

TESIS - PG
M 2000
E5

UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR

ANÁLISIS TEÓRICO-PIANÍSTICO E INTERPRETACIÓN DE SEIS PRELUDIOS DE CLAUDE DEBUSSY

Trabajo de Grado presentado a la
Universidad Simón Bolívar

por

LINDA JEAN ELLINGTON NEIGERT

Como requisito parcial para optar al título de

MAGISTER EN MÚSICA

Realizado con la asesoría del
Doctor César Rangel

2000




Este trabajo de grado ha sido aprobado en nombre de la Universidad Simón Bolívar por el siguiente jurado examinador:

NOMBRE

FIRMA

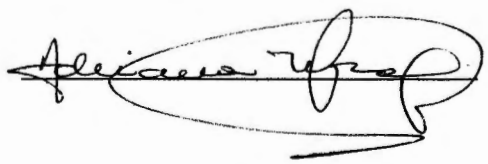
A. Abreu
Presidente



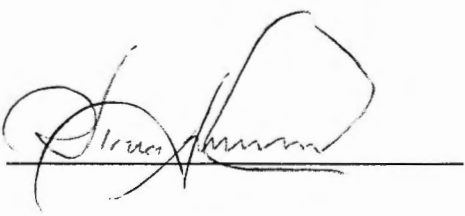
CESAR RANGEL
Principal



ADRIANA MORAGA
Principal



DIANA ARISMENDI
Principal



Fecha: 7 de Julio de 2000

Esta tesis está dedicada

con amor y afecto a

mi madre, Jean Ellington,

quien es mi mentor y mi inspiración;

mi padre A. L. Ellington,

quien siempre ha creído en mí;

mi esposo, Klaus, por su apoyo incondicional

en todos mis proyectos y sueños;

y mis hijos, Robert y Elisabeth,

quienes me han estimulado a lograr

mis objetivos.

Quisiera expresar mi gratitud y aprecio al

Dr. César Rangel, mi tutor,

por su apoyo, conocimiento y guía;

a la Dra. Diana Arismendi,

por su experticia en análisis musical

y sus excelentes sugerencias;

y a todos los profesores y personal del

Departamento de Postgrado en Música,

por su contribución a mi educación

durante mis estudios de maestría en música.

Si quieres entender lo invisible,

observa cuidadosamente lo visible.

El Talmud

RESUMEN

Claude Debussy fue uno de los más grandes compositores de Francia y una de las más importantes influencias en el curso de la música del siglo XX. Debussy liberó a la música de las formas convencionales, destruyó la retórica del siglo XIX y estableció el timbre como un elemento musical independiente. Debussy compuso mucha música para piano; su enfoque del instrumento es claramente diferenciable y muy especial desde el punto de vista técnico e imaginativo. El pianismo debussyano, fenómeno artístico notable en la historia de la música, cambió radicalmente la concepción de los músicos sobre lo que el instrumento puede producir y comunicar.

Como ejecutante, es importante entender el ideal musical de Debussy y su lenguaje, de manera de acercarse en lo posible al enfoque de sus obras. La interpretación de la música de Debussy requiere un análisis minucioso del toque y la vibración, de la armonía aplicada en el teclado, de contrastes de timbre y de registro - es decir un análisis de todos los recursos técnicos de un instrumento.

Este estudio incluye una exploración de las influencias que pasado ejerció sobre la música de Debussy, las tendencias estéticas generales de su época, los ideales musicales y el lenguaje musical de Debussy, directrices de interpretación, y análisis teórico-pianístico de seis preludios. Para concluir, será dada una interpretación personal sobre la ejecución de estos preludios, basada en el enfoque de Debussy sobre el piano. Consideraciones finales cubrirán la influencia de Debussy sobre la música y los compositores del siglo veinte.

Como resultado de este estudio, podemos concluir que un profundo análisis de la música de Debussy es una valiosa herramienta pedagógica para avanzar la comprensión y ejecución de esta música. El análisis de estos preludios también aspira servir como medio para enseñar y entender la música del siglo XX, sobre la cual la influencia de Debussy fue muy significativa.

ÍNDICE GENERAL

I. INTRODUCCIÓN	1
Planteamiento y antecedentes	1
Importancia y objetivos del trabajo	1
Metodología propuesta	3
II. INFLUENCIAS DEL PASADO	4
Clasicismo de estético	4
Romanticismo	5
III. TENDENCIAS ESTÉTICAS GENERALES DE LA ÉPOCA	7
Impresionismo	7
Simbolismo	8
Exoticismo	10
Neo-clasicismo	11
IV. IDEALES MUSICALES DE DEBUSSY	13
V. LENGUAJE MUSICAL DE DEBUSSY	17
Forma, estructura	17
Armonía, modalidad, tonalidad	17
Diatonicismo	18
Bitonalidad y politonalidad	18
Modos antiguos	18
Cromatismo	19
Pentatonismo	19
Escala hexacordal	20
Escala arábica	20
Paralelismo	20
Acordes	20
Cadencias	21
Contrapunto	21
Melodía	21
Textura	22
Puntos pedales	22
Motivos y ostinatos	23
Ritmo	23

VI. DIRECTRICES DE INTERPRETACIÓN	24
Tempo	24
Dinámica	25
Articulación	26
Pedal	27
VII. ANÁLISIS DE SEIS PRELUDIOS	30
<i>La fille aux cheveux de lin</i>	30
<i>La Cathédrale engloutie</i>	36
<i>Minstrels</i>	41
<i>Bruyère</i>	45
<i>General Lavine - eccentric</i>	52
<i>Feux d'Artifice</i>	56
VIII. CONCLUSIONES	63
Interpretación y ejecución pianística	63
Consideraciones finales:	
La influencia de Debussy en la música del siglo XX	75
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	81
APÉNDICE 1 INDICACIONES DE EJECUCIÓN EN FRANCÉS	83
APÉNDICE 2 INDICACIONES DE EJECUCIÓN EN ITALIANO	85
APÉNDICE 3 TÉRMINOS	87
APÉNDICE 4 INTERVALOS, MODOS, ESCALAS	92
APÉNDICE 5 PARTITURAS	96

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

Planteamiento y antecedentes del problema

Claude Debussy fue uno de los músicos más influyentes y revolucionarios de su generación. “Debussy fue el primer compositor posterior a Wagner que escribió en un estilo completamente nuevo”.¹ Fue en su música donde fueron demostradas por primera vez las ideas del siglo XX sobre la forma y la técnica: la tonalidad comenzó a resquebrajarse, la música carecía de las resoluciones cadenciales tradicionales, la música tenía una cualidad casi táctil, muy íntima y personal. De Debussy viene un vocabulario nuevo; su textura - vagamente modal, exótica, infaliblemente precisa - es una de las más originales en la literatura musical. Su armonía es igualmente original, con movimiento armónico paralelo nunca antes escuchado, disonancias sin resolución y escalas arbitrarias. La música se convirtió en insinuación, más que retórica o ilustración. Debussy hizo con las relaciones tonales lo que Monet y Cézanne hicieron con las relaciones tradicionales del color. Su música para piano constituye la contribución más importante hecha a la literatura del instrumento en el temprano siglo XX, los preludios que son el objeto de este extenso trabajo analítico son muestra clara de ello.

Importancia y objetivos del trabajo

Debussy enfocaba el piano con dos actitudes: osadía y refinamiento, en ambas demostrando su rebeldía contra la forma en que el piano había sido tratado en el

¹ Schonberg, Harold C., *The Lives of the Great Composers*, New York: W.W. Norton & Company, (1997), p. 456.

pasado y su determinación para someter el instrumento a su imaginación. El enfoque de Debussy buscaba liberar al piano de su sonido percusivo - un enfoque derivado más de Chopin que de Beethoven. Chopin ya había mostrado que, mediante efectos con el pedal y delicadas variedades de toque, el piano podía “cantar”. Con el objeto de transformar al piano en un instrumento de ilusión, Debussy insistía en que los intérpretes de su música debían imaginar que el piano fue un “instrumento *sin martillos*”.² La música para piano de Debussy le dio al pianista más que pensar que ningún otro compositor desde Chopin.

“El piano debussyano se destaca, tal como ocurrió con el de Chopin, como un fenómeno artístico notable en la historia de la música, el cual cambió radicalmente la concepción de los músicos sobre lo que el instrumento puede producir y comunicar.”³ La singularidad de su enfoque abarca prácticamente todas y cada una de las obras para piano de Debussy. Para el oyente, una apreciación de la música de Debussy mejorará con un entendimiento de su enfoque al piano. Para el ejecutante, la interpretación de la música de Debussy y la transformación del piano en un instrumento de ilusión requiere un análisis minucioso del toque y la vibración, de la armonía aplicada en el teclado, de contrastes de tono (timbre) y de registro - un análisis de todos los recursos de un instrumento cuyas limitaciones y defectos fueron transmutados por Debussy en novedosas virtudes.

El objetivo de este trabajo es el de realizar un análisis integral, de estas importantes obras del repertorio pianístico de siglo XX a fin de lograr una interpretación más fiel al estilo del compositor.

² Lockspeiser, Edward, *Debussy*. London: J. M. Dent and Sons, (1972), p. 155.

³ *Idem.*, 162.

Metodología propuesta

La metodología en este trabajo consiste en el estudio de las siguientes elementos en la música de Debussy: influencias del pasado, tendencias estéticas generales de la época, ideales musicales de Debussy, lenguaje musical, directrices de interpretación, y el análisis de los aspectos formal, melódico, armónico, contrapuntístico, modal y tonal en los siguientes preludios: *La fille aux cheveux de lin*, *La Cathédrale engloutie*, *Minstrels*, *Bruyères*, *General Lavine - eccentric* y *Feux d'artifice*.

Las conclusiones de este trabajo incluirán mis sugerencias para interpretaciones pianísticas y de ejecución de estos preludios, con base del enfoque de Debussy hacia el piano. Las consideraciones finales incluirán la influencia de Debussy en la música del siglo XX.

CAPÍTULO II

INFLUENCIAS DEL PASADO

Clasicismo estético

La significativa herencia que Debussy aplicó a su método y a las obras que resultaron del mismo puede describirse como clasicismo estético, definido como: "...una cualidad imperecedera nacida de la mera belleza, de primer rango, de lo que se etiqueta como 'clásico'; cualidad ésta que puede ser el resultado de la subordinación de las formas de expresar las emociones humanas a un perfecto balance entre la lógica y una refinada y muy perceptiva sensibilidad".¹ La estética de Debussy queda bien descrita por las características de la tradición clásica: balance, proporción, simplicidad, disciplina formal, y expresión objetiva. En sus patrones motivicos pueden reconocerse el *arabesque* de Bach; reminiscencias de los marcados contrastes en la dinámica, sonoridad y textura típicas del Barroco; el detallismo de la ornamentación - escrita expresamente en la línea melódica - el cual recuerda el 'estilo galante'; la suite de danzas clásica es representada por "Pour le Piano", la cual tiene varias características del estilo organístico de Bach. La textura de Debussy esta impregnada por la claridad de los patrones y el estilo clavecinístico de Rameau, Couperin y sus coetáneos, a quienes Debussy emuló con el cruce de manos, *arpeggi*, pasajes de escalas, y ornamentos. El clasicismo, "el arte de expresarse con suprema maestría, pero sin represión, sin temor; traduciendo la emoción interior, sea intelectual o sensual, por los medios mas simples y evitando inútil parloteo",² es una descripción que "se ajusta en

¹ Schmitz, Robert E., *The Piano Works of Claude Debussy*, Dover Publications, Inc., (1966), p. 17.

² Idem.

todo respecto a la estética de Debussy, excepto que no va lo suficientemente lejos, no abarca la totalidad de su importancia en la historia de la música".³

Romanticismo

El movimiento romántico ya había pasado su cúspide para el momento de la madurez de Debussy. Debussy abandonó este movimiento en dos elementos específicos, ambos relacionados con sus características nacionales francesas. El rechazó "del romanticismo todos los aspectos de la forma y la expresión que eran grandes, colosales, pomposos, en favor de un lenguaje conciso, compacto, y el cual se adhiere al precepto de que 'la brevedad es el alma de la frescura' ".⁴ Debido a la segunda característica nacional, la cual requiere como condiciones estéticas básicas la claridad y la lógica, Debussy descartó todo "desorden, caos en la estructura, caos en la secuencia lógica de causa y efecto en música".⁵ Sin embargo, en muchos otros aspectos, Debussy aceptó la herencia del romanticismo. En la selección de sus temas extramusicales, Debussy representa una de las características primordiales del Romántico – tanto musical como literario: él escapó para vivir en un sueño – de viajes, exotismo, antigüedad, medievalismo, y leyendas; relacionado con sus temas de un mundo onírico está su interés en la poesía contemporánea – igualmente una característica del romanticismo musical. Debussy compartió otra característica presente desde el comienzo del movimiento romántico en la literatura alemana: el amor y la admiración por la naturaleza, con sus distintos grados de magia, maleficio, alegría y encanto. En la música de Debussy este enfoque se manifiesta en la atracción de lo misterioso, lo macabro, y lo maligno. Sus representaciones de la naturaleza cubren un

³ Idem., 18.

⁴ Idem., 15.

⁵ Idem.

muy vasto espectro, incluyendo nubes, niebla, el mar y el viento en todos sus aspectos – agua, nieve, e incluso árboles.

En respuesta a los variados aspectos de la naturaleza y a sus muy diversificadas fuentes de estímulo (literatura, leyendas y exotismo), Debussy adaptó su técnica de composición y su lenguaje musical a ciertas características de la herencia romántica. Debussy descartó algunos elementos musicales y refinó otros, agregando al todo la marca de su personalidad, la cual “establece un vínculo entre el legado parcialmente útil recibido del romanticismo y el multifacético renacimiento del temprano siglo veinte”.⁶

⁶ Idem., 17.

CAPÍTULO III

TENDENCIAS ESTÉTICAS GENERALES DE LA ÉPOCA

Impresionismo

El término “impresionismo” fue introducido inicialmente en las artes visuales para caracterizar el trabajo de un grupo de pintores franceses del tardío siglo diecinueve, quienes desarrollaron nuevas teorías sobre la luz y el color. Estos pintores buscaban recapturar la impresión del objeto o la escena en un momento específico, con consideración del tipo de luz de acuerdo con la hora del día y el estado del clima. El impresionismo involucra una relación especial entre la técnica y el sujeto de la obra: la intención no es una precisión fotográfica, sino la representación de efectos de luz y color de tal manera que los límites y contornos del objeto están difuminados. El impresionismo busca eliminar el exceso de detallismo realístico y las cualidades ilustrativas de la pintura romántica; más bien enfocando suavemente imágenes borrosas que expresan la impresión general de la escena antes que su preciso equivalente visual. La pintura impresionista es representacional, pero no primariamente realística. El énfasis está en el color, las sombras y la textura, en vez de la claridad del diseño.

Los líderes del grupo, Édouard Manet, Edgar Degas, Claude Monet y Auguste Renoir, así como los otros miembros de la *Société Anonyme des Artistes, Peintres, Sculpteurs et Graveurs*, tuvieron tres célebres exhibiciones entre 1874 y 1877. Después de ver el cuadro de Monet *Impression: soleil levant* (Impresión: amanecer) en París en 1874, el crítico de arte Louis Leroy escribió un artículo satírico en *Le Charivari* describiendo a Monet y sus compañeros de exhibición como “impresionistas”. En 1877 Monet y sus asociados, incluyendo a Camille Pissarro y Alfred Sisley, adoptaron el título “impresionistas”. Históricamente, ha habido

un debate sobre si la música de Debussy debería ser asociada con el impresionismo. En una carta escrita probablemente en febrero de 1906, Debussy sostuvo que “la música podía poner en práctica de manera más efectiva y completa las teorías del impresionismo que la pintura, dado que la música podía expresar el juego de la luz de manera continua y fluída, mientras que la pintura sólo podía representarlo de manera estática, y en consecuencia antinatural”.¹ Sin embargo, a Debussy le disgustaba el término “impresionista” en relación con su música. Al expresar una idea que tiene mucho en común con la estética del simbolismo, Debussy escribió que “*la música no está confinada a reproducir, de manera más o menos exacta, a la naturaleza, sino a las misteriosas correspondencias que vinculan a la naturaleza con la imaginación*”.²

Simbolismo

El movimiento simbolista fue un movimiento artístico originado por un grupo de poetas franceses en el tardío siglo diecinueve y que se extendió a la pintura y el teatro. Los artistas simbolistas buscaban expresar la experiencia emocional individual a través del uso sutil y sugestivo de lenguaje con un alto contenido simbólico; un símbolo (pictórico, literario o musical) sugiere más que describe, y frecuentemente produce asociaciones otras que la idea que representa. Los principales poetas simbolistas en Francia fueron Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Jules Laforgue, Henri de Régnier, René Ghil, y Gustave Kahn.

El Simbolismo tuvo su origen en la rebelión de estos poetas contra las rígidas convenciones que gobernaban tanto la técnicas como los temas en la poesía francesa tradicional. Ellos buscaban liberar la poesía de sus funciones explicativas y oratoria

¹ *The New Encyclopaedia Britannica* (1974), s.v. "Impressionism," por Arnold Whittall.

² Jarocinski, Stefan, *DEBUSSY Impressionism & Symbolism*, Eulenburg Books, (1981), p.96 (de la *Comoedia-Charpentier*, 18 October 1941).

formalizada, y en contraste describir las pasajeras, inmediatas sensaciones de la vida interior y la experiencia individual. Ellos trataron de comunicar el misterio subyacente de la existencia a través de un uso libre y altamente personal de metáforas e imágenes; mediante su falta de significado preciso, estas imágenes transmiten el estado mental del poeta y apuntan hacia la obscuridad y confusión de una realidad indecifrable. En sus esfuerzos por escapar los rígidos parámetros métricos de la poesía clásica francesa, y para lograr ritmos poéticos más libres, varios poetas simbolistas recurrieron a la composición de poemas en prosa y al uso del *vers libre* (verso libre) el cual se convirtió en un elemento fundamental de la poesía contemporánea.

El término “simbolismo” fue introducido por el escritor Jean Moréas en un artículo en el diario *Le Figaro* (Sept. 18, 1886), en el cual propone que el término “decadente” fuera sustituido por “simbolista” y “simbolismo”; “decadente” es una referencia a Charles Baudelaire y otros poetas en distintas pequeñas asociaciones literarias conocidas como los “círculos decadentes”. El espíritu (o principio) detrás de estos círculos, conocido como el “espíritu decadente”, había sido usado por el poeta Jules Laforgue para describir un estado mental común entre 1880 y 1890 el cual reflejaba languidez, futilidad y disgusto por cualquier represión moral o religiosa. Muchos de los artistas simbolistas participaban en los círculos “decadentes”; sin embargo, pronto desarrollaron sus propias ideas y filosofía.

Los pioneros del simbolismo, tales como Verlaine y Rimbaud, recibieron una gran influencia de Charles Baudelaire, particularmente por los poemas en *Les Fleurs de Mal* (1857). Los simbolistas combinaron el concepto baudelaireano de la conexión entre los distintos sentidos con el ideal wagneriano de la síntesis de las artes, produciendo así una novel concepción de las cualidades musicales de la poesía: el tema dentro del poema podría ser desarrollado y orquestado mediante la sensitiva manipulación de armonías, tonos y colores presentes en las palabras

cuidadosamente escogidas. Los simbolistas creían en la supremacía del arte sobre todas las otras formas de expresión o conocimiento.

El simbolismo en pintura tomó su dirección de los poetas y teóricos literarios del movimiento. Los pintores simbolistas favorecían obras basadas en la fantasía y la imaginación, y tornaron a lo místico e incluso lo oculto en su intento de sugerir estados mentales subjetivos mediante formas visuales.

Los dramaturgos también siguieron la dirección de los poetas del simbolismo francés, especialmente Mallarmé. Para los dramaturgos simbolistas, las verdades más profundas de la existencia no podían ser expresadas de manera directa, sino solamente podían ser reveladas indirectamente a través del símbolo, el mito y el estado de ánimo.

Debussy estuvo involucrado en varios círculos literarios, particularmente en la *Librairie de l'Art Indépendant*, en Taverne Weber, donde Debussy frecuentaba ir en compañía de su amigo Pierre Louys, y a los "Martes" en casa de Mallarmé. Una cita de Debussy da una clara idea de su concepción de la relación entre música y palabra: "*la música continúa donde la palabra falta; la música está hecha para lo inexpresable*"³...

Los poetas simbolistas ejercieron una gran influencia y fascinación en Debussy; muchas de sus fuentes de inspiración provienen de ellos. La estética simbolista se puede reconocer en su uso de texturas, frases asimétricas (verso libre), la yuxtaposición de ideas, y en la estructura y la forma de la composición.

Exoticismo

El exoticismo musical puede definirse como la toma o uso de materiales musicales provenientes de marcos de referencia lejanos en tiempo o espacio. Gestos y

³ Jarocinski, Stefan, *DEBUSSY Impressionism & Symbolism*, Eulenburg Books, (1981), p. 101.

características musical de culturas extranjeras son asimiladas en un estilo más familiar, dándole un color exótico a la obra. La sugestión de extrañeza es un elemento importante; la música no sólo debe sonar diferente, sino además sugerir una cultura o lugar específicos. El exotismo musical no equivale a la música extranjera en su forma original; en la ecuación exótica hay un balance entre lo familiar y lo extraño, suficiente para darle color sin hacerla incomprensible. Lo exótico intrigaba a Debussy: muchas de sus obras evocan la música gamelán de Bali y Java, música española, o el jazz y el *ragtime* americanos. Debussy sintetizó elementos de diversas culturas y creó numerosas obras en las que transfiere la esencia de sus impresiones en sutiles pero poderosos sonidos.

Neoclasicismo

El término “neo-clásico” fue introducido primero en la crítica de arte para referirse a un movimiento en el tardío siglo dieciocho, el cual favorecía una imitación consciente de modelos antiguos. Sus características estéticas son la objetividad y una expresión concentrada; sus principales características técnicas la claridad motivica, transparencia de la textura, balance formal y el uso de modelos estilísticos. Este resurgimiento de los ideales estéticos del siglo dieciocho también se aplica a música que preserva un centro tonal, así como características de claridad y expresión objetiva. El prefijo “neo” a veces implica parodia o distorsión de las verdaderas características clásicas. Así, el término “neo-clásico” también es usado para describir el estilo de obras de algunos compositores del siglo veinte, quienes revivieron el balance de la forma y los claros procedimientos temáticos pre-románticos. El estilo neo-clásico del siglo veinte frecuentemente usa una tonalidad expandida, incluyendo escritura modal, politonal, o incluso atonal, y no una reproducción de la estructura tonal de la música del clasicismo vienés.

Deliberadamente evitando el aura, supercargada emocionalmente, de la música alemana de su tiempo, Debussy tornó al siglo dieciocho en busca sus modelos – un espíritu más refinado, delicado e introvertido que hemos llamado “neo-clasicismo”. Este término es impreciso como descriptor genérico de principios estilísticos específicos; su significado es más claro en fuerte contraste con los gestos extremos del post-romanticismo. Su objeto no es eliminar toda expresión, sino refinarla y controlarla. El neo-clasicismo refleja un deseo de claridad, balance, y mayor introspección; emplea una textura más fina, menos cromática, con ritmos claros y cadencias definidas – incorporando los desarrollos del siglo veinte en materia de melodía, métrica, y el tratamiento de la disonancia.

Con su uso del neo-clasicismo, Debussy marcó el camino para un movimiento neoclásico muy extendido. La tendencia se hizo prominente, tal vez inclusive central, en la música del siglo veinte. Probablemente el elemento más importante del neoclasicismo de Debussy es su concepción contrapuntística de la conducción de las voces en niveles horizontales desarrollados independientemente, lo cual genera terrazas de niveles dinámicos, fraseo individualizado de voces superpuestas, concepción no-métrica de la línea del compás, polirítmia producida por el contraste entre los tiempos fuertes y débiles de cada línea melódica, y una gran diversidad de puntos pedales y patrones motivicos.

CAPÍTULO IV

LOS IDEALES MUSICALES DE DEBUSSY

Desde su juventud, Debussy supo que sus ideales musicales eran muy diferentes a aquellos de quienes le rodeaban. Los ideales musicales de Debussy y la originalidad de su pensamiento musical se pueden entender mejor en sus propias palabras:

*“La música hasta ahora ha estado basada en falsas premisas. Demasiada atención se le presta a la escritura; el resultado es una música de papel, cuando la música debería esencialmente de sonido. Demasiada importancia se le da a cómo la música está escrita – a fórmulas y artesanía. El compositor busca ideas en sí mismas, en vez de buscarlas afuera. Las ideas se combinan y construyen e imaginan temas para expresar ideas; las cuales a su vez se desarrollan y modifican para adaptarse a otros temas que representan otras ideas: todo esto es metafísica. El efecto debería poder entenderse espontáneamente en el oído, sin que el oyente se viera obligado a descubrir las abstractas ideas desperdigadas durante un complicado desarrollo.”*¹

*“Las obras de arte producen leyes y reglas, pero las reglas no producen obras de arte.”*²

Debussy buscaba una música que estaba claramente imaginada y sin embargo que no estaba reprimida por reglas.

*“...el ritmo no puede estar preso tras las barras del compás”; “los temas sugieren su propio color orquestal”; “No hay teoría. Basta con escuchar. La fantasía es la ley.”*³

En una entrevista alrededor de 1911, Debussy dijo:

¹ Jarocinski, Stefan, *DEBUSSY Impressionism & Symbolism*, Eulenburg Books, (1981), p. 101.

² Varese, Edgar, *Contemporary Composers on Contemporary Music*, Holt, Rinehart & Winston, (1967), p.196.

³ *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, (1980), s.v. "Musical Ideals," by Roger Nichols.

*"Cada sonido que escuchas se puede reproducir. Todo lo que un oído atento puede reconocer en el ritmo de lo que nos rodea puede representarse musicalmente. Para algunas personas las reglas son de primera importancia, pero mi deseo es reproducir lo que escucho."*⁴

A Debussy le molestaba mucho el análisis musical. En 1913 él le escribió a Gil Blas:

*"la belleza de una obra de arte debe permanecer en misterio; es imposible explicar exactamente cómo es creada. Preservemos a toda costa esta magia peculiar de la música, que de todas las artes es la que más se presta a la magia... en nombre de los dioses, no tratemos de destruirla o de explicarla."*⁵

Debussy deseaba simplicidad y espacio:

*"Debemos simplificar nuestra música. Tratemos de adelgazarla. Queremos que nuestra música esté más desnuda. Nunca debemos permitir que nuestra emoción quede aprisionada bajo la acumulación de temas y diseños super-impuestos: cómo podemos expresar su fuerza y su sabor si aún nos preocupamos por cómo está escrita"*⁶ . . .

En una carta a Ernest Chausson en 1893 Debussy escribió:

*"He encontrado, y por lo demás de la manera más espontánea, una técnica que me parece novedosa, que es el silencio como medio de expresión y quizás la única manera de darle a la emoción de la frase toda su fuerza."*⁷

En Abril de 1902 Debussy escribió:

"Yo quería de la música una libertad que ella posee quizás en un grado mayor que cualquier otra arte, porque no está amarrada por una reproducción más o menos

⁴ Dawes, Frank, *Debussy Piano Music*, British Broadcasting System, (1969), p. 10.

⁵ Idem.

⁶ Jarocinski, Stefan, *DEBUSSY Impressionism & Symbolism*, Eulenburg Books, (1981), p. 97.

⁷ *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, (1980), s.v. "Musical Ideals," por Roger Nichols.

exacta de la naturaleza, sino a la misteriosa correspondencia entre la naturaleza y la imaginación."⁸

En 1913 Debussy escribió en la *Revue Musicale S.I.M.*:

*"La música es precisamente el arte más cercana a la naturaleza. . . . sólo los músicos son capaces de capturar toda la poesía de la noche y el día, del cielo y la tierra, y recrear su atmósfera y darle forma rítmica a sus intensas vibraciones."*⁹

Representativas de la estética de la música de Debussy son las siguientes citas:

*"No escuchamos a los miles de sonidos con los que la naturaleza nos rodea; esto, para mí, es un nuevo camino. Pero créanme, he tomado un breve vistazo."*¹⁰

*"La música es la suma total de fuerzas diversas."*¹¹

Las características más notables de la personalidad de Debussy están inherentes en sus ideales musicales. La independencia era un factor dominante en su carácter. El buscó deliberadamente liberarse tanto como fuera posible de leyes y restricciones. Los gustos de Debussy eran refinados, sofisticados, y precisos; el estaba cautivado por lo raro, lo exótico y lo perfecto. Debussy era inquisitivo, aún cuando discreto. Habitualmente era silente, solitario, taciturno, y a veces atormentado. El necesitaba paz para crear. Rara vez viajaba, aún cuando el exotismo es un elemento importante en su música. En contraste con los compositores románticos, la vida de Debussy fue ordenada y estable.

A Debussy no le faltaba el sentido del humor; disfrutaba las paradojas. "Su humor no era exactamente ironía o fantasía, ni sentimentalismo, ni resentimiento; más bien estaba ajustado a un tono peculiar el cual le agregaba nuevos elementos y afectaba

⁸ Idem.

⁹ Jarocinski, Stefan, *DEBUSSY Impressionism & Symbolism*, Eulenburg Books, (1981), p. 96.

¹⁰ Vallas, Leon, *The Theories of Claude Debussy*, Dover, (1967), p. 9.

¹¹ Debussy, Claude, *Monsieur Croche the Dilettante Hater*, trans. B.N Langdon Davies; reimpresso en *Three Classics in the Aesthetic of Music*, Dover, (1962), p. 7.

los temas de conversación como un sostenido o un bemol afectan a una nota.”¹² A través de su humor, Debussy expresaba su amor, simpatía, compasión, comprensión y empatía por otros – niños y adultos por igual.

¹² Schmitz, Robert E., *The Piano Works of Claude Debussy*, Dover, (1966), p. 6. (Maurice Castelain en la *Revue Anglo-Américaine*, 1927.)

CAPÍTULO V

EL LENGUAJE MUSICAL DE DEBUSSY

Forma, estructura

Las formas de Debussy no tienen un contenido idéntico a las formas clásicas a las que más se asemejan, aún cuando las formas de Debussy evolucionan de las formas clásicas. En vez de seleccionar moldes preconcebidos, Debussy arribó a sus formas a través de frases concisas, proporcionadas y no repetitivas. En consecuencia, en este análisis, la terminología clásica no puede usarse en referencia a las formas de Debussy. Más bien, la estructura se describe en términos de secciones, contenido, funciones y relaciones.

Armonía, modalidad, tonalidad

El lenguaje armónico de Debussy es variado; combina tonalidades y modos. Aunque Debussy usó tonalidades específicas, rara vez las usó de manera funcional o sin alteraciones. Su actitud hacia los acordes comunes no era convencional. En ocasiones usó las tríadas de manera convencional, pero más frecuentemente combinó distintas tríadas menores y mayores, yuxtapuestas, acordes de cuartas y quintas superpuestas y secuencias de cuartas y quintas paralelas. Debussy utilizó acordes “altos” (7a, 9a, 11a, 13a, tanto de dominante como secundarios), acordes con notas agregadas (con la adición de segundas, cuartas y sextas disonantes), y acordes formados a partir de notas de la escala hexacordal; él utilizó estos acordes de forma aislada o en forma continua, y los usó por el efecto de sus colores armónicos – como consonancias, no disonancias que necesitan preparación y resolución.

Diatonicismo

Diatonicismo (música cuya tonalidad es predominantemente diatónica, e.g. no-cromática) es tratado expansivamente por Debussy; su uso va desde la adherencia clásica a los grados de la escala, a un novedoso uso de la modulación, el enriquecimiento de acordes alterados, bi-modalidad (superposición de mayor y menor), bitonalidad y politonalidad.

Bitonalidad y politonalidad

Debussy usa sistemáticamente la bitonalidad y la politonalidad (el uso simultáneo de dos (bi-) o más (poli-) escalas diatónicas). Se le encuentra en tres formas distintivas:

1. En la armonización de un pasaje melódico con terceras mayores consecutivas, dando el efecto de una serie de tónicas mayores y politonalidad consecutiva, o como el resultado de la superposición de acordes (varias tríadas distintas una sobre la otra).
2. Como el resultado de la superposición de niveles contrapuntísticos independientes, cada uno implicando su propia tonalidad.
3. En la imitación inmediata de motivos cortos en los cuales los intervalos son conservados, comenzando una tercera mayor o menor ascendente o descendente cada vez, dando así el efecto de politonalidades sucesivas.

Modos antiguos

Debussy utilizó con facilidad y fluidez los modos y sus peculiaridades en la secuencia de los intervalos; él mostró preferencia por los modos eólico, dórico, y frigio, usando con menor frecuencia el lidio y mixolidio. Estos modos usualmente

están transportados y no están limitados a la octava. Debussy utilizó los modos horizontal, armónica, y contrapuntísticamente.

Cromatismo

Debussy usó el cromatismo de manera limitada; está usado en pasajes transicionales (aumentando la tensión en la textura de manera humorística, e.g. *Minstrels*, *General Lavine*) o para representar la furia de los elementos - particularmente el viento. En una carta a J. Durand, el 29 de febrero 1908, Debussy escribió: ". . .en este clima, cuando el viento abusa sus privilegios cromáticos."¹ El cromatismo es usado además en modulaciones de "glissando": rápidas sucesiones cromáticas en un patrón uniforme, las cuales producen amplios cambios de tonalidad y registro con una mínima ruptura de la textura.

Pentatonismo

Debussy aplica el pentatonismo, música basada en la escala pentatónica (una escala de cinco tonos sin semitonos) ampliamente en su música: en *clusters* armónicos, en el flujo horizontal de los temas con armonías diatónicas, y dándole un nuevo sentido a un modo o escala diatónica. Su uso no está limitado a la escritura melódica, ni a las cinco teclas negras del piano.

¹ Schmitz, Robert E., *The Piano Works of Claude Debussy*, Dover Publications, Inc., (1966), p. 26.

Escala hexacordal

Hay dos series de tonos enteros en el sistema del temperamento igual. Debussy usa estas dos series separadamente, en fragmentos o completa, como material melódico o armónico, o superpuestas (una forma de bitonalidad).

Escala arábica

El uso de la escala arábica está limitado a las obras para piano de Debussy, y es usada para evocar la herencia morisca de España y el arte flamenco.

Paralelismo

El establecimiento de la técnica del paralelismo se le acredita a Debussy. El usó el paralelismo de voces en progresión con intervalos del *organum* (quintas y octavas), *fauxbourdon* (sextas y cuartas), *gymel* (terceras, sextas y décimas), extendiendo su implicación para incluir las octavas paralelas, quintas justas, cuartas justas, terceras y sextas, séptimas mayores y menores, novenas, segundas y cuartas aumentadas. El uso de intervalos consecutivos paralelos en la música de Debussy rompió con la tradición y amplió considerablemente el horizonte armónico, tonal y contrapuntístico.

Acordes

Debussy usó acordes de tónica de séptima y de novena como consonancias (intervalos o acordes que suenan estables y completos) sin la necesidad de resolución, o con una textura armónica menos compleja la cual sí requiere resolución; él uso la

segunda como una *appoggiatura* simultánea con su resolución, o como una *appoggiatura*, marcada y gentilmente ligada a su más ligera resolución. Los acordes también son con la tercera omitida en una tríada o terceras alternadas omitidas en acordes de novena o decimotercera, dejando quintas superpuestas; este uso le da claridad de color y deja la modalidad (menor o mayor) indeterminada. Los acordes pueden estar distanciados ampliamente, contrastando los registros grave y agudo.

Cadencias

Las cadencias de Debussy son variadas, e.g. dos elementos tonales en la coda los cuales están superpuestos en la cadencia, o con un tercer elemento para comenzar y para concluir.

Contrapunto

El contrapunto de Debussy es uno de los medios más sutiles de su expresión musical. Debussy utilizó la aumentación, disminución, inversión, y la imagen de espejo, aún cuando poco. Debussy no tiene fugas en su obra para piano y más bien pocos canones e imitaciones. La imitación de breves motivos melódicos es una derivación de modelos antiguos (Bach, Beethoven tardío). Su abundante escritura polifónica se identifica mejor con el contrapunto no imitativo.

Melodía

Las líneas melódicas de Debussy tienen un largo desarrollo horizontal: cada nota proviene de la precedente. Sus melodías varían en rango desde una tercera a varias

octavas; son no-métricas, tanto solas como superpuestas; su lenguaje rítmico es rico y son muy expresivas desde el punto de vista dinámico.

Textura

La continuidad melódica y la co-existencia de niveles son importantes aspectos de la textura en las obras para piano de Debussy. En cada una de las varias partes superpuestas en su complicada polifonía, existe un balance entre los varios elementos de tal manera que una parte solista o una melodía sin acompañamiento están rara vez presentes. Hay una gran independencia entre los distintos niveles, desde el conflicto de dos ritmos acentuados a extremas diferencias de registro, conflicto de ritmo, armonía, tonalidad, y línea melódica. Los niveles pueden encontrarse en el delineado de los acordes, en arabescos que forman tanto una línea melódica como una progresión armónica, o varias voces cantando una sola línea melódica, pero de origen contrapuntístico. Frecuentemente hay tres niveles simultáneamente presentes y desarrollados de manera independiente: melodía o melodías, motivos y ostinatos, y puntos pedales. Estos niveles no se fusionan, aunque se pueden cruzar o intercambiar posiciones o registros; sus caracteres son individuales en el diseño sonoro, el ritmo, las implicaciones armónicas y tonales, y el contorno melódico a través de la pieza.

Puntos pedales

Debussy emplea ampliamente los puntos pedales, ubicados en el bajo, las voces intermedias o en las superiores. Armónicamente, los puntos pedales son frecuentemente independientes de otros elementos texturales. Debussy extendió el uso clásico de los puntos pedales (tónica y dominante) para incluir todas las notas de la tonalidad, cromatismo, bi-tonalidad, e inclusive notas pertenecientes a tonalidades

separadas de aquellas presentes en el resto de la pieza; a veces los puntos pedales son muy disonantes. Pueden ser simples o estar muy desarrollados, tener notas sostenidas o ser activos rítmicamente. Pueden involucrar una sola voz o un acorde completo.

Motivos y ostinatos

Motivos y ostinatos funcionan como motivos germinales en la unificación de la forma; cuando son presentados temprano, frecuentemente establecen el carácter de la pieza. Pueden permanecer fijos, o ser influenciados por el desarrollo de la armonía, la melodía y los puntos pedales, ya sea mediante la variación, desarrollo o cambio de su contorno. Hay una diferencia entre los motivos de Debussy y el uso del *leitmotiv*. El *leitmotiv* usualmente recibe un desarrollo extensivo, a veces generando una ópera completa; en cambio los motivos de Debussy son fragmentos con poco desarrollo.

Ritmo

El ritmo en la obra de Debussy va de definido a elástico, de simple a complejo, dependiendo del tema. Debussy usó la frase de cuatro compases (frecuentemente dos compases repetidos), a veces con una variación en la repetición. En las obras tardías, Debussy logró una gran fluidez del ritmo. Él usó combinaciones y sucesiones de dosillos y tresillos; yuxtapuso, superpuso, y combinó patrones en pasajes rítmicamente complicados, imitó el *rubato* del estilo vocal y utilizó el ritmo de habanera en sus piezas de inspiración española.

CAPÍTULO VI

DIRECTRICES DE INTERPRETACIÓN

Debussy usó numerosas indicaciones de interpretación en su música para piano. Sus anotaciones indican *tempo*, ritmo, dinámica, calidad del sonido, pedal, estilo, carácter y articulación. Aún cuando sus instrucciones son precisas y cuidadosas, frecuentemente se les malinterpreta o deja de lado porque algunas veces las indicaciones son difíciles de interpretar. Consideración especial debe darse a las indicaciones de pedal, las cuales no están indicadas con los signos tradicionales.

Tempo

El número de indicaciones de velocidad en la música de Debussy revela la extensión de su interés en materia de *tempo*. La velocidad tiene una gran influencia en la mezcla de los sonidos. Una serie de acordes tiene un valor tonal diferente a una velocidad rápida y a una lenta – si la velocidad es mayor, probablemente tendrán menor significación armónica y se convierten en bandas de sonido. A una velocidad menor, los acordes pueden escucharse sin relación a los otros acordes, o se puede percibir una dirección armónica. Dado que la imagen sonora es un elemento esencial en la música de Debussy, un *tempo* apropiado es imperativo en la interpretación y ejecución de esta música.

Debussy indica tanto el *tempo* estricto como el *tempo rubato*; marca los cambios de velocidad, lugares donde relajar, retomar, o acelerar el *tempo*, e incluso estilo rítmicos. Debussy utiliza el *tempo* para contribuir a su organización formal; los cambios de *tempo* ocurren frecuentemente con un cambio en el material musical. Debe darse una consideración cuidadosa a los *tempi* en los casos en que Debussy no indicó

instrucciones. Estos *tempi* pueden inferirse del carácter, estilo, y objetivos tonales del material. El *tempo* refleja el carácter de la música.

Dinámica

Debussy utiliza variadas indicaciones dinámicas en su música. Aunque se concentra en el espectro menor del rango dinámico, Debussy utiliza los niveles mayores en sus preludios en asociación con las fuerzas de la naturaleza, en las piezas de danzas exóticas, en sus piezas españolas, y con los fuegos artificiales. Los matices más suaves de Debussy son usados para controlar niveles de matices *piano* y *pianissimo*, así como las sonoridades de quietud y desvanecimiento. El interés de Debussy con las sonoridades que se desvanecen en silencio es visible en la última frase de varios de los preludios; él diferencia entre la música que debe desaparecer gradualmente y la que se detiene de manera precisa completamente. La música que se desvanece está indicada por términos tales como '*smorzando*' (reduciéndose, extinguiéndose), '*perdendo*' (perdiéndose), '*morendo*' (muriendo); grados de desaparición están indicados por términos como '*à peine*' (a penas) y '*estinto*' (extincto). Debussy algunas veces indica mediante comparaciones el emerger y desaparecer del sonido (en material repetido, recurrente o contrastante). En *La Cathédrale engloutie*, Debussy indica que una frase debe tocarse '*sonore sans dureté*' (sonora pero sin dureza, c. 28-39); la repetición de esta frase debe tocarse '*comme un écho de la phrase entendue précédement*' (como un eco de la frase escuchada previamente, c.72-83). Muchos términos sugestivos del carácter, estado de ánimo, y cualidad también indican niveles dinámicos. Por ejemplo, '*tendre*' (tierno) y '*doux*' (dulce) sugieren dinámicas suaves, mientras que '*furieux*' (furioso) y '*strident*' (estridente) sugieren dinámicas más fuertes.

Articulación

Debussy usa indicaciones convencionales para sus articulaciones, pero frecuentemente las usa de manera no tradicional. El utiliza las indicaciones de articulación con mucha frecuencia, algunas veces sobre cada nota. Términos descriptivos, estilo, y estados de ánimo también indican articulación. La compleja articulación de Debussy probablemente es el resultado de su experimentación con el sonido del piano. Sus articulaciones son el guión (—), el *portato* (☞), *staccato* (·), el acento 1 (>), y el acento 2 (^). Las articulaciones combinadas son el guión y *staccato* (☞), el acento 1 y guión (≧), el acento 1 y *staccato* (☞), el acento 2 y guión (△), y el acento 2 y *staccato* (△). Los guiones sirven para resaltar las notas de la melodía, en varios niveles dinámicos, e.g. *Feux d'artifice*, c. 90-98. Los guiones también indican notas remarcadas en la frase, e.g. *Feux d'artifice*, c. 65-66. Los *portatos* son usados en melodías completas, en una variedad de acompañamientos, y en notas dentro de la frase. El *portato* debe ser tocado más ligero que el guión — con o sin pedal, dependiendo del carácter del pasaje. Los *staccatos* son usados con propósitos tanto melódicos como de acompañamiento. Los *staccatos* pueden ser lentos, o pueden ser cortos y marcados; pueden tocarse con o sin pedal - de nuevo, dependiendo del carácter y *tempo* del pasaje. El guión y el *staccato* combinados (☞) indican una separación de las notas a medio camino entre *legato* y *staccato*; ocurre en melodías completas, en notas remarcadas, y en elementos enfatizados en el acompañamiento, en partes no resaltadas en la frase, anacrusas, y para darle forma a frases más suaves. Un ejemplo de la combinación del guión y el *staccato*, usados para remarcar notas en la frase, se encuentra en *Minstrels* (c. 82-85). Dos articulaciones son usadas para describir la acentuación; ambas son usadas por énfasis, pero Debussy utiliza el acento 2 (^) para mayor demarcación. En general, el acento 1 (>) es un acento de 'peso' y el acento 2 implica un ataque más percusivo. Los acentos, simples y en

combinación, son empleados en material melódico acentuado y en el acompañamiento. El más percusivo, acento 2, se usa en las notas del bajo cuando ocurren en niveles dinámicos elevados, e.g. *General Lavine - eccentric*, c. 57. Cuando está combinado con *staccatos* (⤴ ↗) se les marca y suelta de inmediato; cuando están combinados con guiones (⤴ ↗) se les marca y se les sostiene. Dos acentos progresivamente más sonoros son la combinación del acento 2 y *staccato* (↗), e.g. *General Lavine - eccentric*, c. 109, y el acento 2 y el guión (↗), usados en el clímax de *Feux d'artifice*, c. 85-87.

Debussy utiliza varios términos descriptivos para indicar articulación. En *General Lavine - eccentric*, la palabra “*strident*” (estridente) es usada para indicar un ataque rápido y percutivo (c. 1). Descripciones de estados de ánimo o estilos de ejecución también indican articulaciones. En *La Cathédrale engloutie* el término descriptivo ‘*fluide*’ (fluido, c. 7-13) combinado con las líneas ligadas, indican una conectada conexión de las notas, *legato*.

Pedal

La música de Debussy contiene muy pocas marcas de pedal, probablemente porque la notación convencional no era capaz de indicar adecuadamente sus intenciones. Aunque Debussy no utilizó el sistema tradicional de notación del pedal, ni tampoco desarrolló uno nuevo, con frecuencia él indicó indirectamente cuándo usar el pedal. Las características musicales de Debussy frecuentemente requieren el uso de los pedales; su notación e instrucciones de ejecución también describen indirectamente la pedalización.

Hay muy pocas indicaciones de pedal tradicionales en los preludios. Una de éstas indicaciones aparece en *Feux d'artifice* (c. 65/66), indicando una sonoridad

pedalizada en contraste con un claro gesto melódico. Debussy indica que la línea inferior debe tener un silencio cuando se levanta el pedal al marcar las notas melódicas con *portatos* y siguiendo la línea arpegiada con silencios de semicorchea con puntillo. Las características musicales que implican el uso del pedal derecho incluyen los patrones figurativos que representan elementos naturales (e.g. viento, agua, niebla, etc.), así como texturas con planos de sonido ampliamente separadas. Las indicaciones escritas de Debussy están orientadas no a los pies del pianista, sino a sus oídos; varios términos sugieren una calidad de sonido pedalizada, por ejemplo 'une brume doucement sonore' (*una bruma dulcemente sonora*) o 'doux et fluide' (dulce y fluido). Debussy ocasionalmente usa el término '*laissez vibrer*' (dejar vibrar) para indicar que el sonido debe mantenerse mediante el uso del pedal (*Feux d'artifice*, c. 53/54). Algunas veces el pedal derecho se usa tan sólo para lograr el *legato* de acordes paralelos (*La Cathédral engloutie*, c. 63). Las notas largas que no pueden sostenerse con los dedos deben ser conservadas por el pedal (*La Cathédral engloutie*, c. 1-6, 15/16). Ligaduras de fraseo son usadas para indicar que el sonido debe sostenerse con el pedal, continuando un plano sonoro a través de otro (*La Cathédral engloutie*, c. 5-13). Frecuentemente hay ligaduras después de una nota, pero que no conectan a la nota siguiente. Este símbolo indica que el sonido debe continuarse con el pedal (*La Cathédral engloutie*, c. 1). En algunos lugares, los cambios parciales de pedal son indicados, de tal manera que el sonido no se clarifica completamente; los puntos en los que las ligaduras de fraseo terminan indican los lugares donde el pedal debe levantarse parcialmente (*Bruyères*, c. 29 y c. 31). En muchas de las obras para piano de Debussy, las notas del bajo deben prolongarse contra armonías cambiantes en el registro superior (*Bruyères*, c. 45/46); en estos casos, las notas del bajo pueden ser ejecutadas firmemente, con el pedal presionado por completo; luego el pedal puede ser levantado parcialmente. El pedal usado de esta manera apaga la vibración de las cuerdas superiores sin eliminar la fuerte vibración de las cuerdas inferiores. Si el

pianista encuentra que el uso del pedal crea una sonoridad demasiado gruesa, el pedal puede elevarse parcialmente de manera muy breve para crear una textura armónica más transparente. Medio pedal (los apagadores se levantan muy cerca de las cuerdas) es un recurso muy útil para obtener muchas de las sonoridades debussianas; la superposición de medios pedales preservan la continuidad de un tono conectado pero no borroso (*La Fille aux cheveux de lin*, c. 1-2). Entre los usos efectivos (aunque menos tradicionales) del pedal en la música para piano de Debussy se incluyen el presionar gradualmente el pedal durante un largo *crescendo* y soltarlo gradualmente durante un *diminuendo*, o aplicar el pedal antes de comenzar una pieza o después de un silencio para evitar un ataque percusivo.

El pedal izquierdo está indicado en la música de Debussy por los términos '*una corda*' y '*les deux pédales*' (ambos pedales). En la ejecución de los preludios de Debussy en el piano moderno, el uso de este pedal no necesariamente está limitado a los pasajes suaves. Un ataque fuerte puede modificarse por el uso del pedal izquierdo, obteniendo así un sonido lleno y rico, pero sin aspereza.

Aunque los pianos franceses de la época de Debussy no tenían el pedal *sostenuto* (pedal central), su característica tímbrica era diferente a la de los pianos modernos. Estos instrumentos franceses tenían una sonoridad clara, con un registro agudo cantante y un bajo transparente. En consecuencia, en el piano moderno se puede usar el pedal *sostenuto* para mantener cuidadosamente la claridad de las armonías superiores de un pasaje (que de otra manera estaría demasiado borroso) mientras que se sostienen puntos pedales (e.g. *General Lavine - eccentric*, c. 33 y 92).

La música para piano de Debussy fue resultado de su enfoque del instrumento; a él le interesaban las posibilidades sonoras del piano. En consecuencia, uno de los desafíos mayores en la interpretación de su música es la creación de un mundo tonal basado en sutiles y discretas sonoridades. La música de Debussy debe ser tocada con el oído, no con el ojo, para poder obtener un singular color sonoro debussiano.

CAPÍTULO VII
ANÁLISIS DE SEIS PRELUDIOS

La fille aux cheveux de lin

†

El preludio *La fille aux cheveux de lin* fue compuesto entre los años 1909-10. Nórdico en su carácter, este preludio fue inspirado por el siguiente poema del mismo nombre, escrito por LeConte de L'isle (no. 4 de las “*Chansons écossaises*” en su colección *Poèmes antiques*) el cual se refiere a una de sus “cuatro bellezas escocesas”:

La fille aux cheveux de lin

*Sur la luzerne en fleurs assise
Qui chante dès le frais matin?
C'est la fille aux cheveux de lin,
La belle aux lèvres de cerise.*

*L'amour, au clair soleil d'été,
Avec l'alouette a chanté.*

*Ta bouche a des couleurs divines,
Ma chère, et tente le baiser!
Sur l'herbe en fleur veux-tu causer,
Fille aux cils long, aux boucles fines?*

*L'amour, au clair soleil d'été,
Avec l'alouette a chanté.*

Ne dis pas non, fille cruelle!
Ne dis pas oui! J'entendrai mieux
Le long regard de tes grands yeux
Et ta lèvre rose, ô ma belle!

L'amour, au clair soleil d'été,
Avec l'alouette a chanté.

Adieu les daims, adieu les lièvres
Et les rouges perdrix! Je veux
Baiser le lin de tes cheveux,
Presser la pourpre de tes lèvres!

L'amour, au clair soleil d'été,
Avec l'alouette a chanté.

La Niña de los Cabellos de Lino

Sobre el alfalfa en flor sentada,
 Quién canta la fría mañana?
 Es la niña de los cabellos de lino,
 La bella con los labios de cereza.

El amor, en el claro sol de verano,
 Con la paloma ha cantado.

Tu boca tiene un color divino,
 Cariño mío, tienta el beso!
 Sobre la hierba florida ven a platicar,
 Niña de largas pestañas, de bucles finos?

motivo a (terceras menores):

Ejemplo 2



motivo b (una cuarta descendente):

Ejemplo 3



motivo c (una tercera y una segunda):

Ejemplo 4



B. Sección media	c. 19-23
A1. Recapitulación libre	c. 24-32
Coda	c. 33-39

Este preludio es más tradicional que otras composiciones de Debussy del mismo período. El diseño es simple; la textura es relativamente sencilla. Hay una melodía prácticamente continua en la parte superior de la textura musical. La armonía no es especialmente atrevida; quizás porque la música captura el espíritu tranquilo,

lirico del poema. La pieza es pentatónica melódicamente y diatónica verticalmente. Está gobernada por la subdominante y favorece el movimiento de los acordes IV y VI, en lugar de los contrastes más marcados de la armonía de dominante. Este contraste armónico más suave está enfatizado con tríadas estables en estado fundamental y movimiento paralelo de los acordes. La sutilezas rítmicas son abundantes; gentiles acentos cambian del primer al tercer tiempo, complicados con síncopas que continúan del compás anterior. El tiempo débil del compás a veces sustituye al tiempo fuerte en énfasis. El diseño rítmico está caracterizado por la repetición de patrones corto-corto-largo, enmarcados por notas largas que frecuentemente están ligadas a un primer tiempo silente.

Sección A: c. 1-19 está basada en las series pentatónicas Sol bemol, La bemol, Si bemol, Re bemol, Mi bemol, con Sol bemol como centro tonal, tanto melódica como armónicamente. La manipulación motivica le agrega balance y unidad a la pieza: el **motivo a** es usado cadencialmente (c. 18), el **motivo b** es empleado en aumentación (c. 31-32) y el **motivo c** genera series melódicas extendidas (c. 11-13, 15/16, 19). En los tres compases iniciales, la melodía sin acompañamiento delinea la tónica, la submediante, y la subdominante con cuatro de las notas de la escala pentatónica. El acompañamiento en acordes aparece en c. 2/3 con cadencias plagales IV- I en Sol bemol mayor. La parte principal de la primera frase concluye con un final en el tiempo débil (c. 3) el cual se prolonga hasta el próximo compás. El **motivo c** sirve de vínculo en la segunda semi-frase, la cual comienza con el acorde de dominante y termina con la submediante en el tiempo débil; está prolongada pasivamente hasta el próximo tiempo fuerte. La textura de esta semi-frase es de homofonía cordal – un fuerte cambio de la melodía sola de la primera parte de la frase. La segunda frase, preparada por un puente en c. 8, comienza con una variación de la primera semi-frase; acordes de séptima de Sol bemol y La bemol alternados apoyan a la melodía originalmente sin acompañamiento. La prolongación de la última nota de esta semi-

frase (c. 10/11) es imitación libre del **motivo b**. Después de la anacrusa del **motivo c** en disminución, una semi-frase complementaria comienza con un acorde y melodía derivados del modo pentatónico. El efecto de acorde-de-séptima-dominante del acorde (c. 12) en el registro de tenor resuelve en una cadencia perfecta en Sol bemol mayor (c. 13). Las series melódicas más largas (c. 11-13, 15-16, y 19) son derivadas del **motivo c**, en diversas variantes rítmicas. Esta sección concluye con una serie de *appoggiaturas* y resoluciones en la voz superior durante dos compases (c.17/18).

Sección B: c. 19-23 comienza melódicamente en las series pentatónicas de Mi bemol, Fa, Sol, Si bemol, Do, con Mi bemol como el centro tonal tanto de esta serie melódica como de las armonías diatónicas que la acompañan. La línea melódica (c. 19) está generada por fragmentos del **motivo c**, superpuestos, incluyendo en orden interválico inverso; el cadencial **motivo a** concluye la línea melódica. Siguen dos repeticiones de la línea melódica, con un cambio de registro y de textura. En el clímax de la pieza (c. 21) el tercer tiempo está ligado a un primer tiempo inactivo por única vez en la pieza. Una cadencia perfecta que resuelve en la tónica con una sexta agregada prepara el retorno del material inicial y del centro tonal de Sol bemol mayor.

Sección A1: c. 24-39 es una recapitulación libre. El material melódico de c. 1-2 aparece en una nueva variación, con una presentación homofónica completamente derivada de la escala pentatónica original (c. 24-27); la sección termina con una especie de cadencia rota: el primer tiempo de c. 28 es la subdominante, un punto pedal suspensivo. La melodía original está repetida con un cambio de registro y termina con una cadencia de la submediante a la tónica, con el **motivo b** en la voz superior – en valores aumentados. Las voces intermedias de c. 30-31 (Sol bemol, La bemol, Si bemol), rítmicamente alteradas, anticipan las primeras tres notas de la voz superior en la Coda (c. 33).

Coda: c. 33-39 recuerda el material de la sección media; los compases 33-34 son un desarrollo del compás 14. El prelude termina en puros acordes de Sol bemol

mayor en un registro agudo con una cadencia en el acorde de tónica, desde el acorde de supertónica.

La Cathédrale engloutie

El preludio *La Cathédrale engloutie* fue compuesto entre los años 1909-10. Este místico preludio describe la Catedral de Ys, con el sonar de sus campanas, "la cual en tiempos antiguos surgía del mar en la costa de Breton, provincia de Arnorrique".¹ De acuerdo con la leyenda, la catedral fue sumergida en el siglo cuarto o quinto como castigo porque la gente de Ys era impía. Cada día la catedral surge al amanecer e inmediatamente desaparece de nuevo, como un ejemplo y recordatorio para todos. Esta leyenda ha sido por muchos años objeto de observación poética y religiosa. Es reminiscente de la herencia celta en Francia, geográficamente limitada pero culturalmente muy esparcida y presente en sus influencias sobre las vetas latina y mediterránea de la nación. En este preludio también puede observarse el rito pagano del mar. Los materiales principales del preludio caracterizan ambas fuerzas: el canto llano tratado en *organum* medieval, y los motivos de la mar calmada y luego de una marea más fuerte – uno junto al otro en contrapunto independiente.

Debussy creó una maravilla de unidad en este preludio: una leyenda del siglo seis o siete, *organum* del siglo nueve y diez, arcos de iglesia que evolucionan de formas románicas y góticas durante más de seis siglos, y campanas llamando a la congregación para la misa. Cada elemento contribuye grandemente por sus fuertes asociaciones psicológicas. Es interesante que los arcos de iglesia establecen un vínculo dentro de la naturaleza dual del compositor – pintor. Al mirar la partitura desde lejos,

¹ Lockspeiser, Edward. *Debussy*, J.M. Dent & Sons Ltd., (1979), p. 157.

es posible notar que en la mayoría de los compases hay gráficamente algún tipo de arco.

Debussy comienza el preludio con un calmado paisaje marino, el cual está mezclado con los sonidos apenas audibles de campanas sumergidas. Al surgir la catedral, los sonidos de las campanas se incrementan gradualmente hasta que la atmósfera está colmada con vibraciones y armónicos parciales. El sonar de las campanas se convierte en un punto pedal de órgano y un gran canto llano se eleva sobre los largos puntos pedales. Gradualmente el canto llano desaparece en la bruma y las campanas retoman su sonar. Una sutil melodía, basada en el canto llano precedente, se escucha de nuevo antes de que todo desaparezca de la vista. El campanear inicial flota de nuevo sobre el mar desde la distancia, con patrones que asemejan el batir de las olas en el bajo. Esto es finalmente entremezclado en una bruma de campanas vibrando, las cuales suenan a lo lejos. La pieza termina con las plácidas frases del comienzo.

Estructura

A. Primera sección

c. 1-6

Primer tema (célula motivica basada en la escala pentatónica):

Ejemplo 5



B. Segunda sección

c. 7-13

Segundo tema:

Ejemplo 6

A. Primer tema. Desarrollo

c. 14-27

A1. Primer tema.

c. 28-46

Presentado con el motivo de campanas y pasaje de campanas

Motivo de campanas:

Ejemplo 7

B1. Segundo tema. Retorno y desarrollo

c. 47-71

A1. Primer tema. Recapitulación

c. 72-83

Coda

c. 84-89

Cadencia de la coda

c. 86-89

La estructura de este preludio es seccional; hay una alternación de las dos secciones principales, A y B.

A. Primera sección: c. 1-6, el primer tema, no está completamente desarrollado en su forma motívica. El centro tonal es Mi. El modo frigio está

establecido por los primeros seis compases, con los ornamentados puntos pedales en el bajo (de Sol, a Fa, a la tónica Mi). Estos acordes “vaciados” son *organum* en cuartas y octavas paralelas. Las voces individuales en los acordes de negra están subdivididos: tres de las cinco voces (las octavas) progresan a la tónica, Re a Mi, Si, a Re a Mi; Las otras voces (las cuartas) al cuarto grado: Sol a La, Mi a Sol a La, un contrapunto plagal.

B. La segunda sección: c. 7-13, el segundo tema, está acompañado por el sonido de campanas. La tonalidad de Do sostenido menor establece un fuerte contraste, aún cuando es la relativa menor de la sección anterior. Hay una transición y conexión entre el primer tema, el tema de campanas, y el segundo tema, por medio de los Mi en octavas, las cuales son las últimas notas del primer tema, las notas principales del tema de campanas, y la primera nota del segundo tema.

A. Primer tema (retorno): c. 14-27, el gradual surgir (como si emergiera del mar) de su forma desarrollada. Un retorno al modo frigio prepara el camino a una serie de cambios de niveles: Si mayor en c. 16-18, Do menor sobre Mi bemol mayor en c. 19/21. El uso temporal del modo dórico (c. 22-27) funciona como dominante de la dominante en el próximo pasaje, el cual está en Do mayor. Comenzando con c. 16 la textura de los acordes de la mano derecha es incrementada a cuatro voces como balance al movimiento de los puntos pedales y las olas de la mano izquierda, representados por el movimiento ascendente y descendente en la línea de corcheas en tresillo, y un punto pedal descendente. Las semicorcheas en la parte superior de la línea de la mano izquierda – dos en c. 19, tres en c. 20, seguidas por cuatro en c. 21 – le dan fluidez al ritmo.

A1. Primer tema (presentado completamente): c. 28-46; en c. 28 la cálida tonalidad de Do mayor anuncia la aparición de la catedral en su totalidad; las tríadas paralelas son sustituidas por los acordes “vaciados” del principio. El Si bemol en c. 33-37 indica un pasaje en Fa mayor (c. 38); sin embargo, Do mayor se mantiene como

el prominente centro tonal hasta c. 41. El motivo de campanas aparece en c. 40 y 41, en blancas ascendentes. En este Pasaje de Campanas (transición: c. 42-46), Debussy utiliza segundas mayores superpuestas imitando la resonancia metálica de las campanas. Hay un puente enarmónico en este pasaje, del pedal sobre La bemol en c. 44 al pedal sobre Sol sostenido en c. 46 para entrar en la lejana tonalidad de Do sostenido menor, c. 47.

B1. Segundo tema: c. 47-71, esta sección es el retorno y desarrollo del segundo tema, el cual está presentado simplemente en los primeros cuatro compases de esta sección, c. 47-50. Luego se incrementa la textura cada dos compases durante los siguientes cuatro compases c. 50-54. Octavas rellenas en movimiento contrario (arcos contrarios) abarcan los siguientes cuatro compases, c. 55-58, luego presentando acordes paralelos hasta c. 63. Acordes de séptimas de dominante descienden en tonos enteros (último tiempo de c. 62 + c. 63) y concluyen con varios pares de acordes *quasi-cadenciales*: c. 63/64 se escuchan como una cadencia plagal, c. 64/65 como una cadencia perfecta y c. 65/66 de nuevo como una cadencia plagal. El segundo tema cambia en registro y textura de una presentación sencilla en la clave de Fa, a los registros expandidos y rellenas octavas paralelas, dando una sensación orquestal de amplitud, como si el piano tuviera un vasto colorido tonal.

A1. Primer tema: c. 72-83, recapitulado sobre un pedal móvil de corcheas descendientes y ascendientes (suaves olas sumergiendo la catedral lentamente). El retorno de la tonalidad de Do mayor en esta sección continúa hasta el final del preludio. En la mano izquierda, seis de las doce corcheas (comenzando en c. 72) son Do, estableciendo una tonalidad acumulada de Do mayor.

Coda: c. 84-89, comienza con el primer tema en forma motivica. Debussy usa una serie de acordes similar a aquellos en el comienzo (c. 1,3,5) con la riqueza adicional de las segundas – el resultado de la superposición de los elementos de tónica y dominante. Hay un uso muy significativo dentro de cada acorde de los intervalos

melódicos típicos de este preludio: segundas, cuartas y quintas. El acompañamiento de semicorcheas precedente cambia a la función de un pedal armónico en c. 84.

Cadencia de la coda: c. 86-89, las campanas culminan en una cadencia sobre el acorde de Do mayor, concluyendo el preludio.

Minstrels

El preludio *Minstrels* fue compuesto entre los años 1909-10. La fuente de este preludio fue una *troupe* de payasos musicales que tocaba frente al Grand Hotel en Eastbourne, en el norte de Inglaterra, donde Debussy pasó el verano de 1905. Grupos de *Minstrels* empezaron a aparecer en Europa alrededor de 1900 en ferias y en las aceras de los hoteles y balnearios en Deauville.

En el título de esta pieza, Debussy no se refiere a los *troubadours* medievales, sino a comediantes americanos con las caras pintadas de negro - norteamericanos blancos disfrazados - quienes tocaban música afro - americana. Esta forma de entretenimiento, basada en las historias y música de los negros americanos, era extremadamente popular en los Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo diecinueve. Esta práctica nació alrededor de 1828 en plantaciones, en las cuales los sirvientes montaban *minstrel* shows. Una presentación típica incluía danzas acrobáticas y canciones, entremezcladas con chistes. Las partes más importantes del *show* incluían el 'walk around' - en el cual parejas marchaban pomposamente mientras al mismo tiempo hacían piruetas levantando las piernas, agitando bastones, se quitaban el sombrero y hacían sendas reverencias - y el *hoedown*, en el cual cada miembro de la compañía bailaba una danza solista mientras que los otros miembros cantaban y marcaban el ritmo con vigorosas palmadas. Huesos, tambores y banjos eran tres de los instrumentos característicos que contribuían a la complejidad rítmica.

Los *minstrel* shows ofrecían una amplia variedad de actos que incluían humor, sentimentalismo, sátira, pathos y ritmos excitantes. Los espectadores quedaban fascinados por la precisión de los pasos de baile, la ligera gracia de los payasos, y los gestos pomposos de las figuras en traje de levita y sombrero de copa. No solamente eran los *minstrel* shows exóticas atracciones para los europeos, los mismos establecieron también un estilo que se prolongó por generaciones en los salones de entretenimiento, el music-hall. Los elementos del jazz incorporados en estos shows fueron seguidos al poco tiempo por el *ragtime*, el *fox-trot*, el *blues*, el *charleston* y el *black bottom* – todos ellos fuente de fascinación rítmica por parte de los compositores europeos, quienes incorporaron estos elementos en sus obras y anunciaron una serie de influencias americanas en la escena musical europea.

Debussy, entre los primeros en ser cautivados por los grupos de *minstrels*, refleja en este preludio su observación del mimo: humor, ritmo, algarabía y vitalidad de sus cambios súbitos de estado de ánimo.

Estructura

Sección A

c. 1-8

motivo a (motivo de banjo y corneta):

Ejemplo 8



Sección B

c. 9-34

motivo b (segundas alternadas, motivo de la danza de *tap*):

Ejemplo 9



motivo c (en semicorcheas, melodía recurrente):

Ejemplo 10



Sección C	c. 35-44
Sección B1. Modulada a otra tonalidad	c. 45-57
Sección D	c. 58-63

motivo d (motivo de tambor):

Ejemplo 11



Sección B2	anacrusa + c. 64-77
Coda	c. 78-89

La estructura de este preludio es seccional, la sección B retorna y se alterna con las secciones A, C y D. El centro tonal del preludio es Sol mayor. El esquema armónico es básicamente diatónico, aunque Debussy usa libremente acordes no relacionados, produciendo vaguedad entre las tonalidades.

Sección A: c. 1-8, contiene el motivo de banjo y corneta (**motivo a**); los compases iniciales sirven de introducción, la cual parece evocar al banjo, la corneta y los tambores. Sobre pedales de tónica a dominante, la tríada tónica en la mano derecha se mueve a la tríada aumentada Si bemol – Re – Fa sostenido, un acorde no relacionado a la tonalidad.

Sección B: c. 9-34, comienza con el **motivo b** (las segundas alternadas); el **motivo c** (c.11/12), introduce una nueva melodía que reaparece persistentemente a través de la pieza. Los compases 16-17 y 26-27 repiten el motivo inicial. La melodía del **motivo c** reaparece en c. 32-33. Esta sección comienza en Sol mayor, con énfasis en la sexta agregada al acorde de tónica, pasa a través de La menor, confirma Fa sostenido mayor en c. 18 sobre las tres primeras corcheas con una cadencia I-V-I, antes de volver a Sol mayor en c. 19. Las notas del bajo reafirman la tonalidad original con una cadencia V-I. Los compases 19-26 repiten c. 9-16. En la repetición de c. 16-17, el Fa sostenido de c. 16 está anotado enharmónicamente como Sol bemol en c. 26 (la corneta entra en la tonalidad equivocada!) y conduce a través de un acorde de Si bemol mayor a Mi bemol mayor en c. 27 terminando abruptamente en un acorde de La bemol mayor en c. 31; la mano izquierda se mueve en tono enteros en octavas alrededor de Mi bemol (c.28-31). La tonalidad de Sol mayor regresa en c. 32-34 con el tema del **motivo c**; este motivo tiene un papel constante en la transición entre modulaciones.

Sección C: c. 35-44, es cromática con acordes aumentados descendientes en movimiento paralelo (c. 37-44) que conllevan al retorno del **motivo b**.

Sección B1: c. 45-57, una frase de dos compases (c. 45-46 + el primer tiempo de c. 47) es repetido inmediatamente; aunque estas frases sugieren un cambio de tonalidad, el tema del **motivo c** entra nuevamente (c. 49), trayendo de nuevo la tonalidad de Sol mayor. Acordes mayores paralelos, con la excepción de la tríada de Do menor en c. 52, son repetidos un semitono más arriba, modulando a una nueva tonalidad (c. 55-56); la frase se extiende (c. 57) con una sensación de cadencia V-I en Sol mayor, aún cuando el acorde de tónica esperado es omitido.

Sección D: c. 58-63, un interludio en estilo de tamborileo, basado en el **motivo d**, forma un pedal dominante en Sol mayor. Los patrones de dos compases (c. 58-59) son repetidos (c. 60-61); el patron rítmico cambia en c. 62-63.

Sección B2: anacrusa + c. 64-77, una canción sentimental comienza en la tonalidad de Sol mayor con un pasaje cromático ascendente (c. 63-74); una anacrusa extendida en las voces cromáticas (c. 63-64) es doblada por la mano izquierda. La secuencia armónica es II9 - V7 - I 9-8-7-6 . La repetición exagera el movimiento cromático al sustituir (c. 73) el acorde II9 anterior con un acorde de #IV7. El tema del **motivo c** entra en c. 70 y de nuevo en c. 74, con un cambio de registro. La idea musical de c. 43-44 lleva la sección a su fin.

Coda (sección conclusiva): c. 78-89, consiste de una recapitulación del material de las secciones A, B y D: el **motivo a** y los primeros tres compases y medio del preludio, c. 78-81 (de la Sección A), el motivo *Quasi Tambouro* (casi como un tambor), ligeramente modificado en el ritmo y presentado una octava más abajo, la anacrusa + c. 82-84 (de la Sección D), y las segundas alternadas (**motivo b**) y el tema recurrente en semicorcheas (**motivo c**), c. 85-88 (de la Sección B). El preludio termina con una cadencia plagal. En todas las apariciones anteriores del tema recurrente (**motivo c**), el acorde de tónica ha sido omitido; la completación de la cadencia le da un toque humorístico al final.

Bruyères

El preludio *Bruyères* fue compuesto en el año 1913. La delicada y quieta escena pastoral evocada por este preludio podría provenir de las colinas de Escocia, o la campiña Irlandesa, o la severa costa de Bretaña, donde los arbustos de brezo lavanda y rosa abundan silvestremente. Los bajos arbustos del brezo (*bruyère*), con sus abundantes hojas que se cubren unas a otras, y pequeños racimos de flores púrpura y rosadas, en forma de campanitas, sirven de inspiración para este preludio, el cual tiene una cualidad nostálgica de soledad.

Estructura

A. Primera sección

c. 1-22

Primer tema:

Ejemplo 12



motivo a (basado en la escala pentatónica):

Ejemplo 13



motivo b (diatónico, rítmico):

Ejemplo 14



Segundo tema:

Ejemplo 15



B. Segunda sección. Desarrollo libre del material de la sección A c. 23-37

A1. Recapitulación c. 38-44

Coda anacrusa + c. 45-51

La estructura de este preludio es ABA; La sección B es el desarrollo libre del material de la sección A. El marco armónico del preludio es diatónico horizontalmente, con líneas verticales de pasajes pentatónicos contrastantes y escalas diatónicas completas. Gran parte de las secciones primera y última están en La bemol mayor; la sección central está en Si bemol mayor.

Sección A: c. 1-22 comienza con el **motivo a** y el primer tema, introducido como una canción sin acompañamiento; está en el modo pentatónico y contiene los tonos Si bemol, Do, Mi bemol, Fa y Sol. El primer tema consiste en una semi-frase de dos compases que comienza con la nota de la dominante Mi bemol, torna hacia abajo sin llegar al Mi bemol inferior y descansa en Do. Una semifrase de un compás complementa el gesto melódico, retomando el Do y cerrando en la nota inferior de la dominante. Al final de la melodía pentatónica, las otras voces entran y extienden la segunda semifrase, a través de una repetición. Las voces acompañantes apoyan el cierre cadencial de varias maneras: el bajo con una fórmula tradicional V/V - V - I, la contralto con una suspensión 4 a 3, y el tenor con una pequeña línea en contrapunto. Hay tres niveles con tres puntos de terminación distintos: el pentatónico el cual termina en el primer tiempo de c. 4, el cadencial (bajo y contralto), el cual resuelve sobre el primer tiempo del c. 5, y la resolución suspendida de la línea contrapuntística (tenor), la cual llega al acorde de La bemol mayor en el segundo compás de c. 5.

El segundo tema, el cual contiene el **motivo b**, es diatónico; éste comienza en la nota de la tónica y contiene una escala completa de La bemol mayor. La textura, comenzando con el segundo tema, tiene varios niveles; las entradas de los motivos son variadas en registro. Armónicamente, la frase se mantiene en La bemol mayor con una cadencia plagal (c. 13/14). Un puente modulante, c. 14-22, está dominado por los arabescos de la mano derecha, los cuales están en cuartas paralelas en la progresión horizontal y los intervalos del acompañamiento. Saltos plagales de quintas paralelas en

la mano izquierda (c. 14/15) preceden una cadencia perfecta en Mi bemol mayor (c. 16/17). Un puente (c. 17/18) lleva a una melodía simple, oramentada (c. 19-22), concluyendo esta sección con la primera frase de la pieza la cual continúa suspendida armónicamente.

Sección B: c. 23-37, utiliza material previo, desarrollado libremente. Los compases 23/24 son sugestivos del **motivo b**, el movimiento contrario entre la soprano y el bajo en c. 23 recuerda c. 6, y la línea melódica en c. 23/24, con su repetición y un desarrollo, recuerda diseños similares en c. 14-17. Fragmentos del rítmico **motivo b** (c. 9) están presentados en una forma nueva (c. 29/30); esta unidad de dos compases es repetida una cuarta más arriba antes de conducir a la recapitulación en c. 23-27. En la primera frase de esta sección central, la nota Sol está presente (c. 24, 26, 27/28) representando la sexta mayor; los compases correspondientes en la recapitulación (c. 34, 36, 37) contienen Sol bemol. La alteración se resuelve en el último tiempo de la sección central. Esta progresión cromática de Sol bemol a Sol natural es enfatización de la nota sensible a la tónica del preludio, La bemol mayor, la cual es retomada en la recapitulación desde c. 38.

Sección A1: c. 38-44 son idénticos a c. 8-14 (primeros dos compases), excepto por un giro inesperado hacia Re bemol mayor en c. 44. La Coda (anacrusa + c. 45-51) contiene una transposición de octava del primer tema en fragmentación y aumentación, contra un nuevo contrapunto con dobles octavas ascendiendo cromáticamente.

Coda: anacrusa + c. 45-51: termina con una modulación cromática de vuelta a la tónica. Los compases finales adornan el acorde de tónica con giros alrededor de La bemol en el bajo.

Este preludio está unificado por la aparición en cada sección de material melódico basado en un patrón de cuatro notas. El **motivo a**, excepto por la nota

Sol, está construido en cuatro notas: Si bemol, Do, Mi bemol, Fa. Estas cuatro notas, relacionadas una a la otra por sus intervalos (segunda mayor, tercera menor, segunda mayor), forman un patrón de cuatro notas que sirve como la base del material melódico a través de todo el preludio. Dado que la sección A1 es básicamente una recapitulación de la sección A, este patrón de cuatro notas unifica toda la composición.

compases 1-3 (motivo a):

Ejemplo 16



compás 6 (las cuatro notas, Mi bemol, Fa, La bemol, Si bemol, están transportadas hacia arriba):

Ejemplo 17



compás 9 (la misma transposición que en c. 6):

Ejemplo 18



compases 14/15:

Ejemplo 19

compás 19 (dos figuras con las mismas notas que c. 1-3; la segunda figura está transportada a La bemol, Si bemol, Re bemol, Mi bemol):

Ejemplo 20

compás 22 (línea melódica completa comprendida por el patrón de cuatro notas, transportadas de nuevo a Mi bemol, Fa, La bemol, Si bemol):

Ejemplo 21

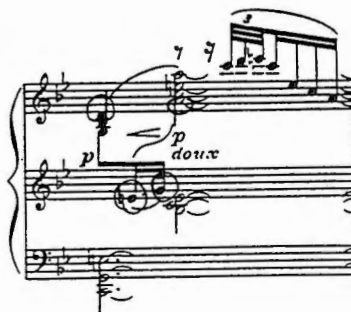
compases 27/28 (las notas de la mano derecha son las mismas que en c. 1-3; las notas de la mano izquierda están transportadas a Sol, La, Do, Re):

Ejemplo 22



compás 29 (línea melódica construida en otra transposición del patrón de cuatro notas, Re Mi, Sol, La):

Ejemplo 23



compás 31 (patrón de cuatro notas igual que el motivo del bajo en c.27):

Ejemplo 24



General Lavine—eccentric

El preludio *General Lavine—eccentric* fue compuesto en el año 1913. *General Lavine—eccentric* es una excursión hacia el humor americano, con el *ragtime* en el fondo. La inspiración de esta pieza fue el payaso americano Edward Lavine, quien hizo su primera aparición pública en París en el Teatro Marigny en los Campos Elíseos en agosto de 1910. Lavine fue uno de las figuras más famosas en el vaudeville internacional. Lavine era un cómico muy sofisticado; sus efectos eran bien estudiados y practicados a la perfección. Comicamente vestido en parte como bufón, en parte como soldado, se le conocía como el General Lavine. Su acto de comedia, en el cual él se movía por el escenario como un muñeco mecánico, incluía malabares, accidentes intencionales, una pelea imaginaria, piruetas, caminar por la cuerda floja y tocar el piano con los dedos de los pies. Algunos de sus movimientos eran sugestivos de los pasos del *cakewalk*, una forma de *ragtime*. A Lavine se le conocía especialmente por sus “torpes” movimientos y su rígida postura mecánica, que a veces le hacía parecer que estaba hecho de madera. En este preludio, Debussy utilizó ritmos de danza para capturar una faceta del humor americano.

Estructura

A. Primera sección

c. 1-10

motivo a (punto pedal ornamentado):

Ejemplo 25



motivo b (en tríadas):

Ejemplo 26



B. Segunda sección

c. 11-18

motivo c (en corcheas y semicorcheas):

Ejemplo 27



motivo d (en ritmos punteados):

Ejemplo 28



B1. Presentación más completa + desarrollo	c. 19-34
B. Presentación original de la sección B	c. 35-45
A1. Desarrollo	c. 46-69
B. Recapitulación de la sección B	c. 70-77
B1. Recapitulación de la sección B1	c. 78-93
Coda	c. 94-109

La estructura de este preludio es seccional; las dos secciones principales, A y B, están alternadas.

Sección A: c. 1-10: contiene dos motivos: un punto pedal ornamentado (**motivo a**) y una serie de tríadas paralelas (**motivo b**). El **motivo a**, el cual prevalece

a través del preludio como un pedal-ostinato, tiene un fuerte movimiento diatónico de la dominante a la tónica en Do mayor. El **motivo b**, el cual tiene carácter bitonal, se alterna entre acordes con bemoles y acordes en las teclas blancas. La estructura del **motivo b** está basada en terceras, tanto vertical como horizontalmente. En lugar de sonar disonantes, tiene el efecto de uno o varios instrumentos de viento metal desafinados (tal vez un trombón, una tuba, o una banda).

Sección B: c. 11-18; El material musical del *cakewalk* es simple y sugestivo del jazz. Los acordes 5-6 sincopados son típicos de la armonía del jazz; el bajo provee el patrón cadencial (Fa, Fa, Fa – Do -Fa- Do, Sol-Do -Fa). La sección B contiene dos motivos: una figura con corcheas y semicorcheas (**motivo c**) y una figura de ritmo punteado (**motivo d**). El **motivo c** pareciera ser pentatónico, pero está de hecho en Fa mayor – el acorde de tónica con sexta agregada en segunda inversión con Sol como nota de paso. Este acorde acompaña el ritmo del **motivo d** en c. 15-16, el cual tiene armonía de tónica y dominante. Una transición de dos compases (c. 17-18), está compuesta por el **motivo a** presentado dos veces, la segunda vez como un motivo de tambor - la negra se convierte en un redoblar de tambor con cuatro semicorcheas. Esta transición forma un puente hacia una presentación más completa y desarrollo de la sección B.

Sección B1: c. 19-34 (substituida por la sección A) es presentada en su forma original en los primeros cuatro compases y luego da lugar a un desarrollo. La segunda frase es substituida por una frase cromática sincopada que contiene una serie de suspensiones. Esta frase sincopada y cromática es *ragtime jazz* en su ritmo y armonía; está compuesta por acordes de sexta y de séptima, sobre una línea cromática en el bajo, la cual lleva a una serie de semicorcheas cromáticas descendentes (c. 29-30). En los cuatro compases siguientes (c. 31-34), acordes de Si7 (sobre un pedal de dominante) cambian a Si bemol 9, lo cual resuelve en Do 7, la séptima de dominante de

Fa mayor. Nuevamente, Fa mayor se establece (c. 35) para una repetición de la presentación original de la sección B en la siguiente sección.

Sección B: c. 35-45 es una repetición de la presentación original de la sección B (c. 11-18) con un cambio de registro del **motivo d** (c. 39-42). El **motivo d** en Fa mayor está ahora superpuesto sobre un pedal y armonía en La bemol, creando un bitonalismo pasajero. Una frase conclusiva, c. 43-45, usa el **motivo a** en un puente de tres compases. Esta frase utiliza el mismo material que la transición en c.17-18; está seguida por silencios y un calderón y tiene carácter conclusivo.

Sección A1: c. 46 con anacrusa - 69 es un desarrollo de la sección A. Hasta este punto, el *cakewalk* está enfocado hacia la danza. El desarrollo, sin embargo, está dominado por el payaso/soldado (**motivo b**) del preludio; usa los mismos dos tipos de material, pero invierte su relación. El cambio en la armadura de clave, de Fa mayor a Re bemol mayor (c. 46), puede relacionarse con la bitonalidad del **motivo b**, en el cual se expresa la tonalidad de Re bemol mayor, demostrando el inusual uso que Debussy hace de las relaciones tonales para obtener interés en el color armónico. Una variación de los acordes bitonales en la introducción se presenta en c. 46 con anacrusa, con un toque y carácter diferente - *legato* y *trâiné* (conectado y fofo, en vez de seco y rítmico). El guitarreo de dobles segundas (c.47) re-establece el *tempo* de *cakewalk*. El bi-tonalismo continúa hasta el c. 50. Una sucesión rápida de acordes en varios centros tonales sigue— una sucesiva politonalidad tomada del **motivo b**; estas tríadas citan la canción americana “The Camptown Races” (c. 51/52). La frase concluye contrastando el La bemol del bajo con su tritono Re natural. Una repetición idéntica (c. 46-52 = c. 58-64) comienza con la variación del *legato/trâiné* del motivo del soldado en *ff crescendo*; un contrapunto cromático descendente es agregado al motivo (c. 57). La tonalidad de fa mayor es establecida para el retorno del *cakewalk*. Los compases 70 - 93 son idénticos a c. 11-34.

Sección B: c. 70-77=11-18 Recapitulación.

Sección B1: c. 78-93 = c. 19-34 es una recapitulación de la sección B1, presentación más completa y desarrollo. Un silencio separa a esta sección de la Coda.

Coda: c. 94-109, última presentación del **motivo c**, **motivo b**, y **motivo a**. La Coda comienza con un punto pedal en Sol bemol, lo cual es un cambio ascendente de medio tono – normalmente usado en el jazz. El **motivo c**, c. 98-99, con un cambio melódico asciende diatonicamente al **motivo b**. El acorde de Re mayor en c. 97 tiene una relación de tritono con Sol bemol. La politonalidad está presente en la sucesión de tríadas en c. 101-102, las cuales tocan varios centros tonales. Una coda-dentro-de-la-coda (c. 103-109) concluye con una cadencia perfecta. Esta contiene acordes de quinta y sexta con séptimas agregadas (c. 103 y 105) y acordes de novena de dominante (c. 104 y 106). El preludio termina con un redoblar de tambor (del **motivo a**) y la tónica final Fa.

Feux d'artifice

El preludio *Feux d'artifice* fue compuesto entre los años 1910-12. *Feux d'artifice* (Fuegos artificiales) se refiere al espectáculo de fuegos artificiales en la celebración anual del día de la La Bastilla, con los cuales se celebra el comienzo de la revolución francesa. La Bastilla es una fortaleza que servía como prisión estatal; por muchos era considerada un símbolo de la tiranía monárquica. El 14 de julio de 1789, La Bastilla fue saqueada y sus prisioneros liberados. Cada verano en Francia se conmemora el 14 de julio el nacimiento de la libertad, la fraternidad e igualdad con un largo día de celebraciones, el cual culmina en la noche con un espectáculo de fantásticos fuegos artificiales – cohetes y centellas que vuelan, explotan, e iluminan el cielo con sus brillantes colores. Debussy sin duda admiró este espectáculo cuando visitaba las terrazas de Meudon desde donde se lanzan los fuegos artificiales.

Estructura

- | | |
|--------------------|----------|
| A. Primera sección | c. 1-2 |
| B. Segunda sección | c. 25-44 |

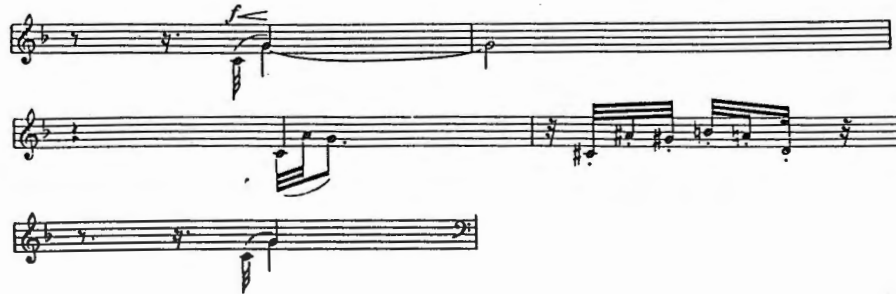
motivo a:

Ejemplo 29



El tema:

Ejemplo 30



- | | |
|--------------------|----------|
| C. Tercera sección | c. 45-64 |
| D. Cuarta sección | c. 65-87 |
| Coda | c. 88-98 |

El diseño de este preludio es seccional: cuatro secciones y una coda. Esta pieza contiene armonía bitonal y hexacordal, con énfasis en los intervallos del tritono y la segunda mayor como una parte integral de la textura melódica y armónica. El tema, basado en el **motivo a**, aparece en seis versiones distintas, todas variaciones del mismo material; cada versión tiene un carácter propio en términos de textura, patrones interválicos, y sensación de tiempo y espacio. El tema comienza en cuatro formas

distintas: con una anacrusa en el medio del compás, con una doble *acciaccatura* antes del tiempo fuerte, en el tiempo fuerte, o en el tiempo medio. El primer intervalo cambia de una quinta justa, a una cuarta aumentada, a una cuarta justa, y termina en cinco valores de tiempo distintos. A continuación están las seis versiones del tema:

c. 27-31

Ejemplo 31

c. 35-38

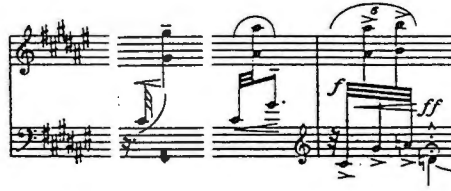
Ejemplo 32

c. 42-45

Ejemplo 33

c. 65-67

Ejemplo 34



c. 79-81

Ejemplo 35

c. 93-96

Ejemplo 36

Sección A: c. 1-24: contiene dieciséis compases bitonales y una transición de ocho compases. Los primeros dieciséis compases son diseñadas en forma de puente, y consiste de:

c. 1-2: *clusters* contruidos con todas las notas cromáticas entre Fa y Si bemol; estos *clusters* son una superimposición bitonal de las tríadas de Fa y Sol bemol mayor;

c. 3-6: tritonos en octava en una línea melódica curva;

c. 7-10: el centro del puente, en los registros extremos con acentos (marqué) y segundas mayores;

c. 11-14: c. 3-6 en forma condensada, resultando en dos curvas;

c. 15-16: c. 1-2 con un cambio de registro y de dinámica.

Transición: c. 17-24: incluye un *glissando* pentatónico sobre todas las teclas negras (en un piano normal), así como *clusters* alternados de segundas mayores y menores con cambio de registro e incremento en la dinámica, lo cual crea mayor tensión.

Sección B: c. 24-44: contiene tres versiones del tema; cada presentación del tema está precedida y acompañada por arabescos:

c. 25-26: olas construidas sobre la escala pentatónica Sol, Si bemol, Do, Re, Mi; estas olas están transformadas de una estructura horizontal a una vertical, debido a la rapidez del *tempo*.

c. 27-31: Primera presentación del tema; el intervalo de segunda mayor aparece en el tema en c. 29 (La-Sol), y en c. 30 (La sostenido – Sol sostenido y Si - La) en politonalidad. Un cambio cromático (medio tono más arriba) en el tema mueve el acompañamiento de la escala pentatónica (c. 29) a la escala hexacordal en Si (primera mitad de c. 30), a la escala hexacordal en Do (c. 30, segunda mitad del compás);

c. 32-34: una introducción para la segunda presentación del tema; los arabescos (c. 33/34), con un cambio de registro, agregan alteraciones de tono (entre Do y Do sostenido);

c. 35-38: la segunda versión del tema, acompañado por olas de cinco notas de la escala hexacordal Do bemol, Re bemol, Mi bemol, Fa, Sol;

c. 39-41: introducción para la tercera versión del tema; elementos de las escalas hexacordal y pentatónica están alternados, cambiando a una figura que está basada en la escala de Re bemol mayor (c. 41);

c. 42-44 + anacrusa de c. 45: la tercera versión del tema, la cual está superpuesta en un centro tonal en Mi bemol con arabescos en Re bemol; los arabescos (c. 42-43) tienen notas alteradas (entre Si bemol y La bemol).

Sección C: c. 45-87: parte desarrollo y parte fantasía:

c. 45-46: una combinación de dos componentes del tema: el intervalo ascendente final (Do – La bemol) y una variación del cambio cromático descendente en el tema (Si – La – Re sostenido);

c. 47-56: desarrollo del componente descendente (desde c. 46); el acompañamiento (c. 52) es la base de mayor desarrollo en tonos enteros (c. 53-56). En c. 53-54, las segundas mayores adyacentes Do – Re y Fa sostenido – Sol sostenido forman los tritonos Do – Fa sostenido y Re – Sol sostenido, mientras que las segundas adyacentes Re – Mi y La Bemol – Si bemol forman los tritonos Re – La bemol y Mi – Si bemol;

c. 57-64: episodio de "fantasía"; los primeros cuatro compases (c. 57-60) contienen material con nuevo color y línea melódica; c. 61-64 contiene amplios acordes en el tiempo fuerte, *glissandos*, y pares de acordes a distancia de tritono (c. 61-62, Do mayor y Fa sostenido mayor, Mi mayor y Si bemol mayor; c. 63-64, Mi bemol menor y La mayor, Sol mayor y Do sostenido mayor);

Sección D: c. 65-87: desarrollo:

c. 65-70: el primer desarrollo del material temático, en forma ternaria y con una cadencia en el centro. El acompañamiento en *arpeggios* está basado en una escala pentatónica;

c. 67: cadenza bitonal (Fa mayor sobre la séptima de dominante de La bemol mayor);

c. 71-78: desarrollo del elemento más largo del tema con un *tremolo* en la mano izquierda; intervalo de segunda mayor prominente en ambos el soprano y el bajo; tonos de las dos escalas hexacordales son usados para el elemento variado del tema (c. 74-78);

c. 79-84: el segundo desarrollo, más extendido in *mouvement élargi* (*tempo grandado* = más despacio); los *arpeggios* en esta sección están basados en los *clusters* diatónicos Si bemol, Do, Re; el tema propiamente dicho termina en c. 84;

c. 85-87: continuando las secuencias (parciales) del tema (c. 85-86); el movimiento cromático del bajo (c. 85-86) es una extensión del movimiento cromático escuchado en la versión precedente del tema (las notas de la mano izquierda Do, Re bemol, Re, Mi bemol en c. 84); el clímax del preludio incluye una secuencia de cuatro semitonos cromáticos ascendentes, la cual es una repetición de la última versión del tema, y una "bomba" en la última nota baja del teclado; el efecto de la explosión de la "bomba" está representado por dos *glissandi* descendentes simultáneamente, uno en las teclas blancas y otro en las teclas negras – otro pasaje bitonal.

Coda: c. 88-98 incluye un retorno de los arabescos bitonales del principio con un *diminuendo* "deletreado" (*mf, p, più p, pp*), una presentación bitonal de un segmento de "*La Marseillaise*" (el himno nacional de Francia) en Do mayor sobre un pedal en Re bemol – La bemol, y la respuesta del tema principal en naturaleza armónica dual – primero en Do mayor y luego resolviendo en Re bemol, en acuerdo con el punto pedal. En contraste con la ausencia de un centro tonal en los compases iniciales bitonales del preludio, el centro tonal de la conclusión es definitivamente Re bemol.

CAPÍTULO VIII

CONCLUSIONES

Interpretación y ejecución pianística

Las interpretaciones pianísticas y de ejecución en estas conclusiones, tal como las directrices de ejecución del capítulo anterior, son sólo sugerencias para la ejecución de los preludios de Debussy, basadas en su enfoque pianístico. El análisis musical, las directrices de ejecución y las interpretaciones pianísticas en este estudio intentan colaborar con la ejecución de estos preludios mediante una conciencia de las relaciones existentes dentro de una composición (análisis), clarificación de las indicaciones en la partitura, las cuales a veces son difíciles de comprender (directrices de ejecución) y sugerencias que buscan dar una explicación a los innuendos musicales de Debussy (las interpretaciones pianísticas y ejecución en las conclusiones). Para cada pianista, sin embargo, la interpretación de la obra para piano de Debussy es finalmente una interpretación personal.

La Fille aux cheveux de lin

Los clímax dinámicos y síncopas forman la base de la interpretación de este prelude. Los puntos dinámicos fuertes frecuentemente coinciden con los énfasis armónicos (suspensiones o *appoggiaturas*), valores largos, y el clímax de las líneas melódicas. Ejemplos de estos puntos fuertes incluyen: la segunda mitad del tercer tiempo en el segundo compás, el tercer tiempo en c. 6, y el segundo tiempo en c. 7. Se le debe prestar atención a los acentos que enfatizan las síncopas, así como los puntos fuertes arriba mencionados. Durante el prelude, la unidad se logra a través de los

patrones rítmicos: dos semicorcheas seguidas por una corchea. Esta figura es repetida frecuentemente varias veces en sucesión y debe ejecutarse con precisión, para lograr el mayor impacto de la pulsación rítmica – las corcheas deben recibir su duración completa. El pedal debe usarse con discreción para evitar enturbiar la línea melódica. Para producir una melodía inicial clara y lírica, el pedal derecho puede presionarse un tercio ($1/3$) antes de comenzar la pieza, y luego cambiarlo (sólo un poco, no completamente) en cada tiempo de la línea melódica sin acompañamiento. Se le debe prestar atención a los siguientes aspectos técnicos de este preludio: acordes grandes que necesitan dividirse, sostener algunas notas mientras que otras notas deben tocarse con la misma mano, y la claridad del pedal.

La Cathédrale Engloutie

Hay un uso significativo de los intervalos típicos de Debussy en este preludio: segundas, cuartas, quintas, y octavas. Octavas abiertas, octavas paralelas con quintas, y octavas con segundas superpuestas (sonidos metálicos) son usadas para representar el sonido de campanas. Las melodías son una serie de arcos ligados, ascendentes y descendentes. Debussy expresa la ilusión de color mediante el registro y la textura, tomando un tema desde su presentación simple (c. 47-50) hasta una sensación orquestal de amplitud con registros expandidos y octavas paralelas rellenas. Los puntos pedales son usados en una abundante variedad: en las voces superiores, medias e inferiores; sostenidos (c. 28), o móviles (olas c. 72-82), formando disonancias – secuencias de resolución (c. 1-5) o dándole profundidad a las armonías en las cadencias, o colaborando con la modulación (c. 46-47).

Varias de las imágenes favoritas de Debussy están presentes en este preludio: agua, campanas y canto llano. Un plácido paisaje marino, con aguas calmadas y profundas, están representados en c. 1-5 y c. 14/15. Suaves campanas y el canto de

monjes se escuchan en c. 6 - 13; aunque escritos con barras de compás, los dos elementos musicales parecieran no tener una estructura métrica. La primera visión de la catedral sumergida (c. 16), está sugerida por el primer tema usado como un gesto melódico que podría representar la forma del “aguja” (la torreta cónica o piramidal) de la catedral: Fa sostenido, Sol sostenido, Re sostenido, Sol sostenido, Fa sostenido. A medida que la catedral surge de las aguas, el gesto melódico del “aguja” está transportado más y más arriba (c. 19 y 22), las dinámicas aumentan de *pp* hasta *ff*, y el agua comienza a moverse (sugerido por los tresillos ondulantes en el registro bajo). Finalmente, dos líneas en octava (comenzando en Re) en el modo dórico dibujan la nave central de la catedral. Debussy utiliza la tonalidad de Do mayor, una tonalidad no muy frecuente en sus composiciones, para la aparición de la catedral en vista completa. El sonido de la orquesta completa, representado con tríadas paralelas sobre resonantes dobles octavas en los Do del registro más bajo, anuncian la catedral sumergida. Luego de un crescendo (c. 36-39) la imagen se desdibuja; notas sueltas acentuadas repiten el motivo de campanas (c. 40-41) mientras que la iglesia se hunde de nuevo en las aguas. El canto de los monjes se escucha de nuevo (c. 47-53). Sin aviso, el nivel dinámico se incrementa de nuevo y el oyente logra observar nuevamente la catedral por unos breves momentos (c. 58-62). La imagen desaparece sutilmente, y después de una transición, la catedral completa surge nuevamente de las aguas – esta vez solamente en la imaginación. Antes de que la catedral se sumerja en el mar, se escuchan las campanas, débilmente, por última vez (c. 84 -87), llevando a una conclusión suave, aunque en un amplio acorde de Do mayor sobre varios registros.

A través del preludio, Debussy utiliza la duración del valor de las notas para crear movimiento y dar la ilusión de cambios de *tempo*. El motivo inicial en negras establece el pulso, la hemiola del motivo de campanas da impulso, y los tresillos de semicorchea expresan la sensación de fluidez del movimiento e incrementa en el *tempo*.

De la misma manera en que Debussy expresa la ilusión de color mediante el registro y la textura, él expresa el pulso con la manipulación del tiempo.

En la ejecución de este preludio, dada la relación fundamental entre los *tempi*, las relaciones de *tempo* entre las secciones puede interpretarse de la siguiente manera: las dos armaduras de compás ($6/4 = 3/2$) pueden equipararse, indicando un cambio en el valor de las notas, basado en la duración predominante en cada sección. En las dos secciones (c. 7-13 y c. 22-70), se puede contar en blancas en lugar de negras; el resultado sería una velocidad el doble de rápida que el *tempo* original (las blancas se mueven a la misma velocidad que las negras de los primeros seis compases). Un *tempo* a MM negra = 60 daría suficiente flexibilidad para unificar el $3/2$ de las transiciones con el pulso de $6/4$. En las grabaciones del propio Debussy de este preludio (reproducidas a partir de cilindros de Welte-Mignon, 1913), las transiciones $3/2$ están mucho más cerca del pulso de negra que del equivalente en blancas.

Es importante diferenciar el toque y los niveles de dinámica usados a través del preludio. Estos dos elementos, en combinación con los pedales, forman una paleta tonal que es la base de la interpretación de este preludio. El tono puede controlarse con el uso del peso, contacto con la tecla antes de activarla y técnicas de la posición de la mano. Un sonido etéreo (al principio del preludio) puede obtenerse con un brazo ligero y firmes puntas de dedo (primera falange), un tono fluido y suave puede ser creado con una mano más pesada (con mayor presión), legato y el pedal izquierdo; las octavas descendentes en el bajo (c. 26/27) y el sonido más cálido de los acordes en octavas paralelas (c. 29-40) exigen todo el peso del brazo y el hombro.

Debussy indica el carácter al comienzo del preludio, *profondément calme* (profundamente calmado) dans une brume doucement sonore (en una bruma dulcemente sonora). Dos timbres diferentes se requieren para las redondas con puntillo, las cuales representan el sonar de las campanas, y las negras ascendentes, que representan el surgir desde el mar. Esto puede lograrse enfatizando las voces extremas

(el quinto dedo de cada mano) en los acordes de redonda con puntillo, y conectando los acordes en negras con un legato continuo con una sonoridad pareja, haciéndolos menos distinguibles, como si se les escuchara a través de la niebla.

La pedalización debe ser muy sensitiva – delicada pero constante. Es aconsejable aplicar el pedal antes de comenzar la pieza para evitar un ataque percusivo y para permitir la vibración de todas las cuerdas. Cada acorde de negra debe pedalizarse soltando el pedal izquierdo solamente un tercio. De esta manera se mantiene el acorde inicial mientras las otras sonoridades flotan en la vibración del acorde inicial. El pedal debe sostenerse hasta el segundo compás (lo cual está indicado por las ligaduras que se extienden del último tiempo del primer compás sobre la línea del compás, y las cuales no conectan a otras notas sino que quedan “en el aire”). El pedal izquierdo (una corda) puede usarse de manera efectiva en todos los pasajes *pp*; cuando se usa con el pedal derecho, el pedal izquierdo debe producir una sonoridad “con sordina”. Dado que un sonido suave y resonante es deseable para el espectro dinámico más bajo en este preludio, debe tenerse cuidado con pianos en los que el pedal izquierdo produce un sonido opaco. Aún cuando el piano de Debussy no tenía pedal sostenuto, este puede usarse en combinación con el pedal derecho, en c. 28 - 45.

Los puntos de pedal, además de ayudar a definir los centros tonales del preludio, deben recordar la resonancia de las campanas bajas. Esta resonancia puede obtenerse con el uso del peso del brazo, con un pequeño énfasis en la nota más baja.

Minstrels

En esta breve pieza para piano, un acto escénico completo se encuentra sugerido por fragmentos del mismo, esto y aquello – rápidamente cambiando la textura musical aparentemente sin ningún orden pre-establecido. Hay dos fragmentos

melódicos prominentes. Uno tiene carácter introductorio – una visualización del banjo, la corneta y los tambores (c. 1-4). El otro fragmento parece representar la expresión de los comediantes, especialmente después de una pequeña catástrofe (tal vez no accidental?), como si le estuvieran contando lo sucedido a los espectadores. No se ha hecho ningún daño, permítanme intentarlo de nuevo! (c. 5-8). Adicionalmente, hay baile de tap (c. 9-10), piruetas (c. 17), un acto acrobático (c. 44), malabares (c. 45-49) y otros actos menos definidos del vaudeville.

Los contornos de este prelude son marcados; está impregnado con un elemento de sorpresa, caracterizado por cambios abruptos. Hay dos elementos que distinguen a este prelude de los otros en los dos libros escritos por Debussy – una incomodidad deliberada en el ritmo y en la progresión armónica, elementos estos que Debussy utiliza como medio para representar el ambiente del vaudeville. Debido a la incomodidad rítmica, el ejecutante debe tocar de manera irregular, es decir, no sobre el tiempo. El motivo inicial contiene dos niveles en la mano derecha: una voz superior con “grupetti” que caen (comienzan) en el compás y una voz inferior en semicorcheas las cuales están ligeramente desalineadas con el tiempo del compás; esta combinación rítmica expresa efectivamente la torpeza de los comediantes; sin embargo, es una de las dificultades interpretativas de este prelude.

El *tempo* varía en rigor através del prelude, de acuerdo con las indicaciones de Debussy. Los compases 9 y 10, y pasajes similares, están marcados *très détaché* (bien separado y marcado) y deben tocarse estrictamente a *tempo*; por su efecto visual así como para el balance sonoro, las segundas pueden tocarse cruzando las manos. El contraste de dinámica entre las manos (al final de c. 10) puede obtenerse de la siguiente manera: la mano derecha, aunque ligada, automáticamente da la impresión de un disminuyendo mientras que la izquierda hace crescendos – reminiscentes del glissando en el trombón. Cierta cantidad de *rubato* y *legato* es permisible en los siguientes cuatro compases (c. 11-14). Los acordes en semicorcheas en el compás 14 deben tocarse con

precisión y angularidad. Las ligaduras en c. 28-31 son importantes para obtener el espíritu jovial de la síncopa. El episodio cómico (c. 35-44), sarcástico en su naturaleza, permite tomarse la libertad de usar un poco de *rubato*. Un sonido más punzante, en acuerdo con el carácter del pasaje, puede obtenerse al usar más peso y un ataque de las teclas más rápido. Es necesario mantener hasta el final de este episodio gran precisión en el *tempo*. En los compases de “malabares” (c. 45/46) los *staccatos* de los pulgares cruzados deben ser consistentes y ligeros. En el episodio de los tambores, los acentos van en los intervalos de segunda; los tresillos son ligeros y se mueven hacia las segundas acentuadas. Para mayor control de los tresillos, se puede usar una combinación de los dedos segundo y tercero, con o sin el pulgar. Se puede tomar libertad en el *tempo* en la canción sentimental, pero cuando llega el *tempo primo* de la última página, se debe mantener un *tempo* estricto. Los últimos compases son acelerados, *Mouvement plus allant*; *Serrez* (*Tempo* se mueve hacia adelante; apretar); una pausa separa los últimos acordes, fuertemente acentuados, secos y *ritenuto*, *Sec et retenu*.

Bruyères

La estructura melódica de este preludio es sugestiva de las canciones folklóricas celtas y bretonas; hay una prevalencia de figuras melódicas anhemitónicas. La pieza comienza de una manera similar a *La fille aux cheveux de lin* y continúa en una manera igualmente simple. Ambos preludios comienzan con una melodía sin acompañamiento con carácter pentatónico. Ambos preludios tienen un espíritu similar - suave, melodioso y pastoral. Con su estilo armónico convencional, ambas composiciones pueden haber sido escritas antes que los otros preludios. A pesar de los adornos y arabescos de la mano derecha hacen a este preludio un poco más sofisticado que *La fille*, *Bruyères* es básicamente una cantinela compuesta en un

idioma armónico simple que rara vez se desvía de los procedimientos puramente diatónicos.

Las líneas suaves son la naturaleza de esta composición; inclusive en los valores más cortos debe conservarse un buen *legato* cantante. La línea melódica puede seguirse con transferencia de peso en la mano, para ayudar a crear la calidad de sonido deseada. El pianista debe pensar en términos orquestales para lograr cambios sutiles de color; un oboe puede tomar las primeras nueve notas de la melodía, y las cuerdas pueden imaginarse cerrando la frase (c. 4/5 + con anacrusa). Para los más animados pasajes en Cadenza, el pianista puede intentar una concepción del timbre más claro de la flauta.

En la ejecución de este preludio, el pedal derecho debe usarse cuidadosamente para colaborar con la claridad de la melodía. Antes de comenzar la pieza, se puede presionar el pedal derecho (un tercio) para liberar las cuerdas del piano. Cada corchea de la melodía al principio puede tener un pequeño cambio de pedal (solo un tercio hacia abajo). Para sostener el acorde de Re bemol (c. 44) a través de la transposición final del primer tema en octavas (c. 45 con anacrusa), el pedal derecho debe presionarse por completo (c. 44), y cada corchea de la melodía debe recibir un cambio de un tercio de pedal (hacia ARRIBA) solamente. El uso del pedal izquierdo puede dar la sensación de lejanía a la escena.

General Lavine - eccentric

Los gestos musicales en este preludio expresan la impresión de un americano excéntrico. Los motivos de la primera sección (c. 1-10) pueden interpretarse como motivos de la sección de percusión de una banda militar – un redoble de tambor y un choque de platillos en el tiempo fuerte – seguidos por una fanfarria en los instrumentos de viento metal. El payaso/soldado entra en escena con el

acompañamiento de las fanfarrias. A través del preludio, los sonidos estridentes significan los espectaculares accidentes que sufre el soldado; las fanfarrias indican los pasos del general. Los acordes en corchea del **motivo b** tienen carácter bitonal, reminiscentes de un banda desafinada. El vívido sonido *f strident* (fuerte y estridente) del motivo percutido es un efectivo contraste con el *p sec* (suave y seco) *staccato* de las tríadas en el motivo de los vientos metales. Aunque Debussy no especifica continuamente las dinámicas del segundo nivel de la textura (**motivo b**), el motivo de bombos y platillos probablemente se mantiene en *forte* para aumentar la discrepancia entre los dos niveles de la textura. Un súbito y torpe movimiento del soldado (*ff* in c. 7) comienza su retirada; la primera sección concluye con un insulto, en *sforzatisimo*, en el Do más bajo del teclado. Este Do es re-interpretado – durante la pausa – como la dominante de la próxima sección. La danza, mencionada en las indicaciones al comienzo del preludio (*Dans le style et le Mouvement d'un Cake-Walk* = en el estilo y *tempo* de un cakewalk), comienza en c. 11. Esta danza, originada en la cultura negra americana del siglo diecinueve se hizo popular a través de los “minstrel shows”. El cake-walk, una movida y rítmica parodia más que un baile específico, no tenía una coreografía particular. Sus elementos básicos incluyen el “paso del pollito”, doblar la cintura hacia adelante y hacia atrás, saludar a los espectadores y elevar las piernas. La pose original y chistosa de los bailarines de cake-walk tradicional está reflejada la principio de la danza “*spirituel et discret*” (espiritual y discreto). Los bailarines pretendían ser elegantes y refinados, pero al comenzar de la música, con su ritmo contagioso, no podían evitar exaltarse y explotar en gestos ostentosos que no tenían nada de “espirituales y discretos”. El carácter cambia constantemente entre los irónicos y sutiles malabares (c. 15-16, 23-27), las abruptas interrupciones del soldado (c. 17), un toque de burla (c. 29-30), un inesperado gesto lírico con emocionalidad exagerada (c. 31-34) y una breve pirueta antes de que la danza continúe (c. 34).

El Ragtime, con sus formas cantada y bailada del cakewalk, establece un *tempo* moderado para este prelude. Un *swing* de ragtime puede obtenerse alternando acentos y *staccato*. Los contrastes de ritmos estridentes y momentos sentimentales son importantes herramientas de interpretación, y deben ser enfatizados. Las fusas del **motivo a** deben ser rápidas y crujientes (*strident*); las tríadas del **motivo b** deben tocarse con un *staccato* seco, con la excepción del *sff* en c. 7, el cual debe tocarse con un poco más de brusquedad, de acuerdo con el contexto y la dinámica de la mano derecha. Desde c. 11 en adelante, los acordes sincopados en el acompañamiento deben estar marcados más fuertemente que la melodía – un ejemplo del deliberado uso que Debussy hacía de los balanceos de textura.

Una pedalización discreta es suficiente para este prelude. El pedal derecho puede usarse para toques de color en la danza y para los pasajes legato que expresan una exagerada emocionalidad. El pedal del medio puede usarse para mantener los puntos pedales en el bajo (c. 33/34), permitiendo que el pedal derecho clarifique las sonoridades de los acordes superiores. Los pasajes *legato* del **motivo b** (c. 46 con anacrusa y 58 con anacrusa) deben tocarse muy conectados en las voces superiores, usando presión del dedo para obtener una línea ininterrumpida. La canción “*The Camptown Races*” se puede distinguir en los compases 51/52 y 63/64; el balanceo dinámico de las voces en las tríadas alternadas en cada mano resulta en una clara delineación de la melodía (c. 51/52). Un efecto sincopado (c. 65-67) se obtiene al acentuar la parte suave de cada tiempo durante estos compases; Debussy utiliza una combinación de un acento y guión para indicar un sonido percusivo. Al tocar la segunda semicorchea (en cada mano) un poco más suavemente, se logra un efectivo *crescendo*. Las cadencias de redoble de tambor (c. 18, 44, 77, 107) deben tocarse con un ritmo preciso, para enfatizar el pulso de semicorcheas. Las notas finales están marcadas con el máximo énfasis, con una combinación de acento y *staccato*, *sff*, y la indicación escrita *sec* (seco).

Feux d'artifice

A través de un brillante arreglo del diseño, color, y transformación de los motivos, las vívidas impresiones musicales de Debussy de un espectáculo de fuegos artificiales parece ser improvisada y como salida de un sueño. Estas contienen una secuencia de pequeñas explosiones centelleantes y detonaciones mayores con su llamativo colorido – todas variaciones del diseño inicial de “florecer”; un obsequio adicional es el clímax de la “bomba” – una característica del evento parisino. Todos estos gestos musicales se corresponden estrechamente con la muestra visual de una producción pública de fuegos artificiales. Al final del preludio hay un recordatorio, con la música fuera de tono en la lejanía, de que los fuegos artificiales celebran una república basada en la libertad, la igualdad, y la fraternidad.

En el último de los preludios de Debussy, prácticamente todas las técnicas pianísticas son exigidas al ejecutante. Debussy incorpora, en su propio contexto armónico, su estilo de pirotécnia: patrones con dedos cercanos (varios usando solamente una porción de la mano) con súbitos saltos a partes distantes del teclado, trinos con manos entrelazadas en una *cadenza* centelleante (*quasi cadenza*), fragmentos de melodía sobre acompañamiento de *arpeggios*, octavas de bravura seguidas por acordes sobre todo el teclado y *glissandi* combinados de teclas negras y blancas. El patrón inicial es reminiscente de un instrumento de dos teclados; está ejecutado por los tres dedos medios de cada mano – una en las teclas negras y la otra en las blancas. Una atmósfera particular es creada por la selección de las armonías, y por la habilidad del piano para sonar repetidamente un patrón particular como marco sonoro para motivos brillantes y acentuados.

La interpretación de este preludio requiere estricta adhesión a las instrucciones de Debussy. El *tempo*, *modérément animé* (moderadamente animado), debe respetarse para la obtener la claridad de la textura. Debe darse especial atención a un *tempo*

consistente a través del preludio. Al elegir niveles dinámicos, es importante considerar las marcadas diferencias entre los temas (*très en dehors* – muy resaltado, *forte*, *ff*, *più f*, *incisif* - incisivo) y los arabescos que los acompañan; los arabescos siempre deben tocarse en un nivel dinámico un poco menor que los temas. Se requiere control en los cambios rápidos de dinámica sobre líneas ascendientes y descendentes. Los contornos del tema principal deben ser claros. Los acentos sorprendidos y estridentes deben contrastar con el silbar de los pequeños crescendos. Los patrones en este preludio son muy variados: hay pequeños conjuntos de patrones (que no requieren de los cinco dedos) que caben bajo los dedos de la mano, y patrones más grandes (mezclas de *arpeggios* y escalas combinando los modos pentatónico y hexacordal), los cuales no caben “bajo la mano”, debido a su base armónica. Los patrones más grandes tienen niveles rápidamente cambiantes entre las teclas blancas y negras. Ambos tipos de patrón deben tocarse uniformemente en cuanto a sonido. En los pasajes iniciales (c. 1-16 y 20-24), una pequeña acentuación de la primera nota de cada tresillo provee claridad y pulso. Curvas dinámicas, siguiendo las líneas de los arabescos, producen una cascada de sonido, reminiscente del harpa (c. 25/25 y 35/36: *diminuendo* con líneas descendentes y *crescendo* con las líneas ascendentes). El uso discreto del pedal es importante. En el pasaje inicial (c. 1-16) y en los pasajes transicionales en *clusters* (c. 20-24), debe usarse un pedal muy leve (apretar un tercio del pedal). En las secciones con los temas, debe tenerse cuidado que el pedal no mezcle las cambiantes tonalidades. Los *glissandi* en las teclas negras pueden tocarse con el costado de el puño cerrado (c. 63) o con la palma de la mano (c. 87). El tremolo en el bajo durante la Coda debe tocarse tan ligera y suavemente como sea posible, para que se pueda establecer un contraste con los fragmentos melódicos de *La Marseillaise* en el soprano. Cada nota del fragmento melódico está marcada por un guión, indicando que deben escucharse con claridad, desde muy lejos (*de très loin*). El Re bemol en el bajo al final de la pieza debe tener un preciso y ligero *staccato*.

Consideraciones finales:

La influencia de Debussy en la música del siglo XX

Debussy fue uno de los compositores más importantes del siglo XX. El influenció prácticamente a todos los compositores y movimientos musicales a través de su tratamiento del sonido, uso del silencio, contrapunto, forma, y orquestación. Debussy revolucionó la composición para el piano y para la orquesta.

Debussy fue uno de los primeros compositores para quien la imagen sonora de una obra musical era un elemento esencial. El pensaba en términos de sonidos y grupos de sonidos, enfatizando la sonoridad por encima de la melodía, la armonía, o el ritmo, y extendiendo su rango más allá de los horizontes tradicionales.

Debussy separó la melodía de la armonía, porque lo que le interesaba era el sonido de los acordes, no su relación de acuerdo a una sucesión pre-establecida. Los acordes paralelos son el resultado del pensamiento en términos de categorías sonoras; la secuencia de estos acordes no tiene propósito funcional; los principios tradicionales de la conducción de las voces en acordes paralelos fueron eliminados. Rápidos diseños y *glissandi* crean “bandas sonoras”. Arabescos son las sonoridades moviéndose horizontalmente, en ondulantes líneas melódicas, independientes del desarrollo de temas o motivos.

En la música de Debussy, cada silencio y cada nota tiene un significado. Prácticamente toda su música emerge del silencio y vuelve al silencio. Su música es concentrada – horizontalmente en fragmentos cortos de patrones melódicos y verticalmente en texturas claras y finas. Es la música reducida a sus elementos esenciales.

El contrapunto en la música de Debussy se enfoca en las sonoridades, más que en las líneas melódicas. Su música opera a varios niveles simultáneamente.

Las formas en la música anterior a Debussy estaban basadas frecuentemente en los principios de repetición y retorno. Las ideas musicales retornaban de manera ordenada. Debussy estableció y usó con frecuencia una forma musical abierta y continua, con secciones que están relacionadas y conectadas, cambiando su progresión, con o sin recurrencia de ideas y frecuentemente sin un punto climático bien definido – la antítesis del arco romántico en música.

En su orquestación, Debussy afectó las fuentes sonoras y la manera en que la sonoridad es tratada. Su orquestación se ajusta a sus ideales musicales; él manejó los colores orquestales con gran sutileza. Debussy generalmente tendía a reducir el tamaño de la orquesta y rara vez usó un sonido grande. Los instrumentos tradicionales son utilizados de distintas maneras. Debussy trató la voz humana como un instrumento, usando un coro femenino sin texto como parte de la orquesta, con la intención de proveer un timbre especial, más que para transmitir la palabra (en el tercer nocturno para orquesta, *Sirènes*, 1899).

Debussy practicó la economía de medios. Él trató de preservar la pureza de cada timbre y evitaba doblar distintos timbres. Debussy enfatizaba la individualidad de cada grupo de instrumentos, frecuentemente dividiéndolos; en *La Mer* las cuerdas frecuentemente están divididas en doce o quince partes. Él no creía en el registro “natural” de cada instrumento, y en consecuencia explota cada uno hasta su máximo potencial. Con los románticos, el volumen de sonido estaba usualmente relacionado directamente con densidad de la textura. Debussy logró considerable volumen con una intensidad restringida, mostrando preferencia por los *pianissimos* y *pianos*; las dinámicas en su música son reducidas.

Debussy hizo rico uso de la articulación. En *Ibérica* (1905-8), hay una constante alternación entre arco y *pizzicato* en las cuerdas divididas, varios tipos de tremolo, acordes en *glissando* en los violines y efectos de percusión mediante el uso de *pizzicato* en las cuerdas, imitando la guitarra.

Entre los compositores de renombre influenciados por Debussy se cuentan Ravel, Messiaen, Scriabin, de Falla, Janáček, Stravinsky, Berg, Roussel, Loeffler, y Griffes. A continuación hay un breve resumen de las influencias de Debussy en estos compositores y algunos de los elementos que se encuentran en su música:

Maurice Ravel, 1875-1937, compositor y pianista francés, fue contemporáneo de Debussy. Aunque fueron contemporáneos, la influencia de Debussy en la música de Ravel puede apreciarse en el uso que Ravel hace de recursos colorísticos de orquestación, en su estructura cordal, y el uso de escalas modales. El ciclo de canciones orquestales *Shéhérazade* (1903) es debussiano en su estilo vocal y el uso de la armonía hexacordal.

Olivier Messiaen, 1908-1992, fue el compositor más importante de la generación siguiente a la de Debussy y uno de los más importantes compositores franceses de música para órgano. Su vocabulario de escalas incluye la escala de tonos enteros, común en Debussy, así como el uso de los modos gregorianos. Su armonía, rica y cromática, está derivada del uso debussiano de las séptimas y las novenas y de las progresiones modales de los acordes. La influencia de el ritmo debussiano es evidente en muchas obras de Messiaen – la función rítmica de la barra de compás es abandonada completamente. Para Messiaen, así como para Debussy, el aspecto funcional del timbre fue muy importante. Messiaen usó el timbre con propósitos estructurales esenciales; el color sonoro es tan importante como la entonación y la duración. *Chronochromie* (1960), una larga pieza para orquesta, está basada en la igual importancia que se le da tanto al timbre como a la duración en el diseño de la pieza – un ejemplo del papel funcional del timbre en la música de Messiaen. En sus obras orquestales Messiaen hizo uso de exóticos instrumentos de percusión, dando un efecto oriental. Como Debussy, Messiaen estaba interesado en incluir los sonidos de la naturaleza en su música, particularmente la representación musical del cantar de los pájaros. Entre las obras en las que hace gran uso del canto de los pájaros se

cuentan *Réveil des oiseaux* (1953) para piano y orquesta, *Oiseaux exotiques* (1955-6) para piano, vientos y percusión, y el *Catalogue d'oiseaux* (1956-8) para piano.

Alexander Scriabin, 1872-1915, compositor y pianista ruso, revela la influencia de Debussy en sus últimas cinco piano sonatas (compuestas entre 1911-1913) de su *Ten Piano Sonatas* (1892-1913), las cuales tienen una vaguedad armónica que a veces alcanza la atonalidad. La estructura tonal tradicional (la cual se puede reconocer en sus primeras cuatro sonatas (1892 - 1903) se ve suplantada por un sistema de acordes contruidos con intervalos inusuales (particularmente cuartas, justas y aumentadas y con alteraciones cromáticas y segundas) los cuales le dan un color armónico 'quasi' impresionista – sus inusuales sonoridades son unidades autosuficientes.

Manuel de Falla, 1876-1946, compositor y pianista español, representa al impresionismo en España en sus composiciones. El recibió una gran influencia de Debussy y adoptó algunas de sus características estilísticas sin perder el sabor ya sea de su escritura nacionalista o neo-clásica. La influencia de Debussy está combinada con el exotismo español en la obra para piano y orquesta *Noches en los Jardines de España*, (1909-1915), la cual revela una combinación colorida, atmosférica y muy individual de armonías impresionistas y ritmos españoles. De Falla escribió una pieza para guitarra en memoria de Debussy, *Homenaje a Debussy* (1920); esta obra también se conserva en versión para piano, y en versión para orquesta (1939).

Leos Janáček, 1854-1928, compositor checoslovaco, director, pedagogo y organista, propuso nuevos métodos de organización musical, tal como lo hizo Debussy. La influencia de Debussy en Janáček se puede apreciar en el uso de acordes de séptima y de novena, el uso de la escala hexacordal y la yuxtaposición de acordes. Como a Debussy, a Janáček le gustaba utilizar los instrumentos hasta el límite de sus capacidades. Así mismo evitaba las cadencias convencionales y utilizaba un número reducido de motivos en cada pieza, combinándolos y variándolos continuamente, proveyendo así el material temático de la obra.

Igor Stravinsky, 1882-1971, compositor ruso, director y pianista, recibió la influencia de Debussy en sus tempranas obras y en las áreas de politonalidad, uso de elementos del jazz, y neo-clasicismo. Sus dos canciones para voz, los *Deux Poèmes de Paul Verlaine*, op. 9 (1910-11), tal como se esperaría por su texto, son muy debussianas en su lenguaje musical (e.g. frases hexacordales). *Zvezdolkikiy* (El Rey de las Estrellas) 1911-12, una cantata para coro de voces oscuras y orquesta, está dedicada a Debussy.

Alban Berg, 1885-1935, compositor austriaco, refleja la influencia de Debussy en su uso expansivo de la tonalidad en su *Sonata para Piano*, op. 1 (1907-08), y en su magistral orquestación en los *5 Altenberg Lieder* (1912). En la ópera *Wozzeck*, 1917-21, la música continúa sin interrupciones durante los tres actos; los cambios de escena (cinco en cada acto) están conectados por interludios orquestales, tal como en la ópera de Debussy *Pelléas et Melisande*.

Albert Roussel, 1869-1937, compositor francés, tiene varias influencias de Debussy en su música: el expandido lenguaje emocional, las refinadas tonalidades y velos de la percepción, y el sabor oriental. *Rustiques* (1904-06), una suite para piano, son tres piezas inspiradas por la campiña alrededor de la Ile de France. En el primer movimiento, '*Danse au bord de l'eau*' la fluidez rítmica y la cualidad evasiva del material melódico sugiere el movimiento del agua y el carácter élfico de la danza; hay cuartas abiertas en la armonía y en lugar de un desarrollo hay la repetición de los contornos melódicos y rítmicos con cambios en la textura. *Evocations* (1910-1912), una composición en tres movimientos para coro y orquesta, contiene veladas armonías y retratos emocionales en el estilo de Debussy.

Charles Martin Loeffler, 1861-1935, compositor alsaciano-americano, fue influenciado por Debussy con elementos en su estilo que incluyen formas libres y

rapsódicas, cantos gregorianos e inflexiones modales. Como Debussy, su orquestación es colorida. Entre las obras de Loeffler que reflejan el impresionismo francés se cuenta la obra coral basada en un poema de Whitman *Beat! Beat! Drum.*

Charles Tomlinson Griffes, 1884-1920, compositor americano, se identifica completamente con el estilo de Debussy en sus composiciones escritas después de 1910. *The White Peacock*, originalmente para piano (1917) pero transcrita para orquesta en 1919, utiliza líneas cromáticas, series no resueltas de acordes de novena y decimoprimeras, y alteraciones de patrones métricos irregulares: 5/4, 3/2, 7/4, etc. Otra de sus obras, *The Pleasure Dome of Kubla Khan*, originalmente para piano (1912) y arreglada para orquesta en 1916, le agrega un sabor oriental melódico (así como un elemento ruso) al estilo impresionista básico.

Debussy vinculó su música al pasado a través de la organización, uso de las armaduras de clave, y una tendencia a establecer centro tonales. Frecuentemente utilizó técnicas compositivas de períodos anteriores: del renacimiento tomó melodías y armonías modales, de la edad media tomó el *organum*. Su estilo contribuyó al renacimiento de la música modal, mezclando modo y armonía. A través del uso de escalas modales, pentatónicas, y heptatónicas y la combinación de los modos mayor y menor, exotismo, cromatismo libre, bitonalidad y politonalidad, Debussy logró un material sonoro que se mantiene dentro de los límites de la tonalidad y armonía funcional – pero llevada a sus últimos límites. A través del sonido puro, liberado de toda función, Debussy preparó el camino del mañana. Debussy rompió las reglas tradicionales y estableció un lenguaje musical nuevo. El abrió la puerta a la música del siglo veinte y tuvo un impacto importantísimo en su dirección. La música de Debussy es ambos un legado del pasado y un eslabón al futuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Dawes, Frank.** *Debussy Piano Music*, London: British Broadcasting System, 1969.
- Debussy, Claude.** *Monsieur Croche the Dilettante Hater*, trans. B.N. Langdon Davies; reeditado en *Three Classics in the Aesthetic of Music*, Dover, 1962.
- Green, Douglass, M.** *Form in Tonal Music*. Orlando, Florida: Harcourt Brace & Company, 1979.
- Grout, Donald J. and Palisca, Claude.** *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton & Company, 1988.
- Jarocinski, Stephen.** *Debussy: Impressionism and Symbolism*. Traducido por R. Myers. London: Eulenberg Books, 1976.
- Kirby, F.E.** *A Short History of Keyboard Music*. New York: The Free Press, 1966.
- Kostka, Stefan.** *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1990.
- Lesure, Francois and Nichols, Roger.** *Debussy Letters*. Traducido por Roger Nichols. London: Faber and Faber, 1987.
- Lockspeiser, Edward.** *Debussy*. London: J. M. Dent and Sons, 1972.
- Nichols, Roger.** *The Life of Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Palmer, Christopher.** *Impressionism in Music*. New York: Scribners, 1973.
- Piston, Walter.** *Harmony*. New York: W.W. Norton & Company, 1962.
- Schmitz, E. Robert.** *The Piano Works of Claude Debussy*. New York: Duell, Sloan, and Pearce, 1950.
- Schmitz, Robert E.** *The Piano Works of Claude Debussy*. Dover, 1966. (Maurice Castelain in the *Revue Anglo-Américaine*, 1927.)
- Schonberg, Harold C.** *The Lives of the Great Composers*. New York: W.W. Norton & Company, 1997.
- The Harvard Dictionary of Music.** Willi Apel, ed. Cambridge: Belknap/Harvard University Press, 1975.
- The New Encyclopaedia Britannica.** s.v. "Impressionism," por Arnold Whittall. London: Britannica, Inc.: 1974.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** s.v. "Debussy, Claude," por Roger Nichols. London: Macmillian Publishers, 1980.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** s.v. "Musical Ideals," por Roger Nichols. London: Macmillian Publishers, 1980.
- The New Oxford Companion to Music.** Vol. 1 A-J. s.v. "Debussy, Claude," por Robert Orledge. Oxford: Oxford University Press, 1995.

The Norton/Grove Concise Encyclopaedia of Music. Stanley Sadie, ed. New York: W.W. Norton & Company, 1994.

The Oxford Dictionary of Music. Michael Kennedy, ed. Oxford: Oxford University Press, 1994.

Ulrich, Homer and Pisk, Paul A. *A History of Music and Musical Style*. New York: Harcourt Brace & World, Inc., 1963.

Vallas, Leon. *The Theories of Claude Debussy*. New York: Dover. 1967.

Varese, Edgar. *Contemporary Composers on Contemporary Music*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1967.

APÉNDICE 1
INDICACIONES DE EJECUCIÓN EN FRANCÉS

... *La fille aux cheveux de lin*

très calme et doucement

expressif

sans rigueur

cédez - - - // mouvement

très peu (crescendo)

un peu animé

sans lourdeur

très doux

murmuré et en retenant peu à peu

con mucha calma y dulcemente

expresivo

sin rigidez

cede (más despacio) ... (hasta) // vuelve

al tempo

aumentando muy poco el volumen

un poco animado

sin pesadez

muy dulce

murmurado y retenido poco a poco

... *La Cathédrale engloutie*

profondément calme, dans une

brume doucement sonore

doux et fluide

sans nuances

peu à peu sortant de la brume

marqué

augmentez progressivement sans presser

sonore sans dureté

un peu moins lent, dans une

expression allant grandissant

expressif et concentré

flottant et sourd

comme un écho de la phrase

entendue précédemment

dans la sonorité du début

profundamente calmado, en una

bruma dulcemente sonora

dulce y fluido

sin matices

poco a poco emergiendo de la bruma

marcado

aumente progresivamente, sin apurar

sonoro pero sin dureza

un poco menos lento, con una

expresión que se agranda

expresivo y concentrado

flotando y con sordina

como un eco de la frase

escuchada previamente

con la sonoridad del principio

... Minstrels

modéré, nerveux et avec humour
les "gruppetti" sur le temps
cédez - - - // mouvement
un peu plus allant
très détaché
en cédant
moqueur
expressif
en dehors
mouvement plus allant
serrez - - - //
sec et retenu

moderado, nervioso y con humor
 los adornos sobre el tiempo
 cede...// a tempo
 un poco hacia adelante (más rápido)
 muy separado
 cediendo
 burlándose
 expresivo
 en relieve (resaltado)
 un poco hacia adelante
 ajustado (más rápido)
 seco y retenido

... Bruyères

calme - doucement expressif
doux et léger
un peu animé
joyeux
expressif
doux
cédez - - - // au mouvement
en retenant
doucement soutenu
sans lourdeur

calmado y dulcemente expresivo
 dulce y ligero
 un poco animado
 gozoso
 expresivo
 dulce
 cede...// a tempo
 retenido
 dulcemente sostenido
 sin pesadez

APÉNDICE 2

INDICACIONES DE EJECUCIÓN EN ITALIANO

*Cada termino esta inscrito solamente una vez en cada Preludio; repeticiones del mismo termino, dentro de cada Preludio, no están inscritos.

‡

... *La fille aux cheveux de lin*

<i>dim.</i>	(<i>diminuendo</i>) mas suave
<i>più p</i>	más suave
<i>perendosi - - pp</i>	perdiéndose al - - <i>pianissimo</i> (muy suave)

... *La Cathédrale engloutie*

<i>sempre pp</i>	siempre <i>pianissimo</i> (muy suave)
<i>più f</i>	más fuerte
<i>8a bassa*</i>	una octava más abajo que lo escrito
<i>più p*</i>	más suave
<i>più pp</i>	más <i>pianissimo</i> (muy suave)
<i>molto dim.</i>	bajando el volumen mucho

... *Minstrels*

<i>8a bassa</i>	una octava mas abajo que lo escrito
<i>quasi tambouro</i>	como un tamborín
<i>dim.</i>	disminuyendo el volumen
<i>Tempo 1o</i>	A la velocidad del principio

... *Bruyères*

<i>più p*</i>	más suave
---------------	-----------

... "General Lavine" - eccentric

<i>dim. -- sff</i>	disminuyendo el volumen - - <i>sforzandissimo</i> (un acento sorpresivo)
<i>8a bassa*</i>	una octava más baja que lo escrito
<i>molto staccato</i>	bien separado
<i>molto cresc.*</i>	aumentando mucho el volumen
<i>p subito</i>	suave sorpresivamente
<i>cresc. -- f</i>	aumentando el volumen - - - (hasta) fuerte

... Feux d'artifice

<i>sempre pp*</i>	siempre <i>pianissimo</i> (muy suave)
<i>cresc. molto*</i>	aumentando el volumen mucho
<i>glissando*</i>	resbalando los dedos sobre las teclas
<i>8a ba*</i>	una octava más abajo de lo escrito
<i>più p*</i>	más suave
<i>crescendo</i>	aumentando el volumen
<i>più f*</i>	más fuerte
<i>molto dim.</i>	disminuyendo mucho el volumen
<i>Scherzando</i>	Jugando
<i>p subito*</i>	suave súbitamente
<i>poco cresc.</i>	aumentando un poco el volumen
<i>molto cresc.*</i>	aumentando mucho el volumen
<i>volubile</i>	voluble
<i>Rubato</i>	Con libertad rítmica
<i>simile*</i>	continúe de la misma forma
<i>Molto Rubato</i>	Con mucha libertad rítmica
<i>Quasi cadenza</i>	Casi como una <i>cadenza</i>
<i>Tempo (Rubato)</i>	A la velocidad del principio, pero con libertad
<i>pp subito</i>	súbitamente muy suave
<i>cresc.</i>	creciendo el volumen
<i>8a bassa*</i>	una octava más abajo
<i>più f e cresc</i>	más fuerte y creciendo

APÉNDICE 3

INTERVALOS, MODOS, ESCALAS

Intervalos

Ejemplo:

Musical notation showing intervals on a staff. The intervals are labeled as follows:

- 2nds: minor, major
- 3rds: minor, major
- 4ths: perfect, augmented, diminished, perfect
- 5ths: perfect
- 6ths: minor, major
- 7ths: minor, major
- Octave

Modos

El término modo se usa en referencia a las escalas eclesiásticas medievales. El sistema modal medieval en su forma completa, alcanzada alrededor del siglo once, reconocía ocho modos, diferenciados de acuerdo a la posición de los tonos y semitonos en una octava diatónica construida sobre la *finalis* o final (usualmente la última nota de la melodía). En su uso moderno, la distinción entre los modos auténtico (que va de la final a su propia octava) y plagal (cuyo rango abarca desde una cuarta por debajo hasta una quinta por encima de la final) ha perdido importancia. Los nombres en el ejemplo siguiente son los nombres griegos tradicionales.

Ejemplo (los modos diatónicos):

Musical notation showing the eight diatonic modes on a staff. The modes are labeled as follows:

- Ionian
- Dorian
- Phrygian
- Lydian
- Mixolydian
- Aeolian
- Locrian

Escalas

Escala arábica: La música clásica árabe esta basada en un sistema de modos melódicos, conocidos como *Maqam*; un *maqam* tiene una escala y una jerarquía de tonos cuya distribución en el tetracordo inferior es la característica principal que distingue a cada *maqam*. Los intervallos escalares incluyen un equivalente aproximado a los tonos y semitonos del sistema temperado occidental, además de la división en cuartos de tono ($3/4$ y $5/4$ de tonq) con ciertas variaciones. Cada *maqam* tiene contornos melódicos, motivos y secuencias de intervallos característicos. Para el oyente occidental, las escalas arábicas crean un “efecto oriental”. La música árabe utiliza aproximadamente treinta *maqumat*; el ejemplo siguiente indica el tetracordo inferior de los ocho grupos principales. Los símbolos notacionales usados en publicaciones durante el siglo veinte en oriente medio son: para el cuarto de tono hacia arriba † y para el cuarto de tono hacia abajo ‡ .

Ejemplo (tetracordo inferior de los *maqam* arábigos principales):

Hijāz Bayātī Nahāwand Rāst

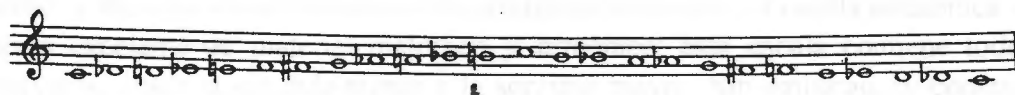
Kurd Bayātī-Nawā Saba °Ajām

Escala acústica: una escala de siete notas que utiliza tan solo segundas mayores y menores. Esta escala ha adquirido el nombre de “Lydia-Mixolydia” por su combinación de una cuarta elevada y una séptima rebajada en los grados de la escala.

Ejemplo:

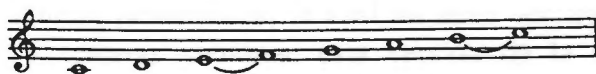
Escala cromática: una escala que consiste de la sucesión de todos los doce semitonos de la octava; puede comenzar en cualquier grado. Esta escala es producida al aplicar el principio cromático a los cinco tonos enteros de una escala diatónica.

Ejemplo:



Escala diatónica: la escala básica de la música europea; consiste en cinco tonos (t) y dos semitonos (s) en la siguiente distribución: t t s t t t s (la escala mayor) o t s t t t s s (la escala menor). Ambas escalas pueden transportarse, comenzando en cualquiera de las doce notas de la octava; en consecuencia, hay doce escalas mayores y doce menores.

Ejemplo (escala de Do mayor):



Ejemplo (escala de do menor [melódica]):



Escala gitana: esta escala tiene dos segundas aumentadas; probablemente es originaria de la India y fue introducida por los gitanos en Europa oriental, particularmente en Hungría. Esta escala es de uso frecuente en la música húngara, turca, y judía, así como en la música de la iglesia ortodoxa griega.

Ejemplo:



Escala octatónica: es una escala de ocho notas, cuya estructura alterna tonos y semitonos (o lo que es lo mismo, segundas mayores y menores). A esta escala también se le conoce como “escala disminuida”, porque cualquier combinación de dos acordes de séptima disminuida produce una escala octatónica. Esta escala tiene dos modos (uno comenzando con una segunda mayor y el otro comenzando con una segunda menor) y transposición limitada a tres conjuntos de notas. La escala octatónica es una fuente excelente de material melódico y armónico; esta escala contiene todos los intervalos, desde la segunda menor a la séptima mayor. Sin embargo, su construcción simétrica hace el establecimiento de un centro tonal una tarea más difícil que en las escalas diatónicas.

Ejemplo:

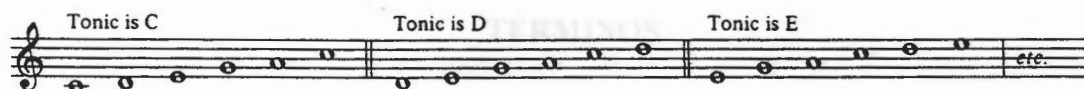


Escala pentatónica: una escala que tiene cinco notas en cada octava; la forma más familiar es la escala tonal pentatónica, la cual no tiene semitonos y usa solamente segundas mayores y terceras menores; esta versión de la escala pentatónica es conocida también como escala pentatónica anhemitónica, porque la misma carece de semitonos. Hay cinco rotaciones de la escala disponibles, dado que cualquiera de las notas de la escala pentatónica puede servir de tónica; esta escala también puede transportarse. La escala pentatónica está limitada en sus posibilidades triádicas. Las únicas tríadas posibles (tomando como ejemplo la escala tonal sobre Do) son las tríadas en Do y en La, así como el acorde de séptima menor en La; en consecuencia, el acompañamiento de una melodía pentatónica frecuentemente o no contiene armonías triádicas, o no tiene carácter pentatónico, o ambos. La escala tonal pentatónica es la escala básica de la música oriental, así como de la música folklórica escocesa y celta. La octava puede dividirse en otras muchas otras escalas pentatónicas, con diferentes arreglos de intervalos.

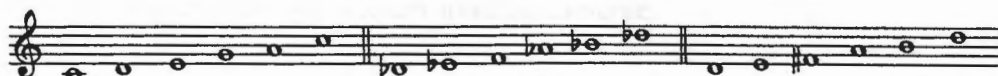
Ejemplo (escala pentatónica tonal):



Ejemplo (rotaciones o 'modos' de la escala pentatónica tonal):

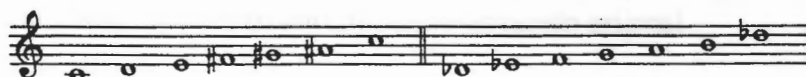


Ejemplo (escala pentatónica transportada):



Escala hexacordal: una escala que divide la octava en seis tonos temperados. Está construida exclusivamente por segundas mayores (o si se quiere, también por su equivalente enarmónico, la tercera disminuída). La escala hexacordal es más limitada que la escala pentatónica, tanto melódica como armónicamente; no es posible construir tríadas menores ni mayores, sino solamente tríadas aumentadas, y los únicos acordes de séptima disponibles son el acorde de dominante con la quinta rebajada, o con la quinta elevada. Dado que cada intervalo en la escala es igual a los demás, la escala es inestable (no tiene dominante ni sensible) y con su uso es posible suspender la tonalidad. Solamente hay dos transposiciones posibles.

Ejemplo (las escalas hexacordales):



Referencias:

- The Harvard Dictionary of Music.* Willi Apel, ed. Cambridge: Belknap/Harvard University Press, 1975.
The Norton/Grove Concise Encyclopaedia of Music. Stanley Sadie, ed. New York: W.W. Norton & Company, 1994.
The Oxford Dictionary of Music. Michael Kennedy, ed. Oxford: Oxford University Press, 1994.

APÉNDICE 4

TÉRMINOS

Acciacatura: (It.): Nota quebrada: un ornamento que consiste en una nota accesoria adyacente (usualmente un semitono por debajo) a la nota principal, tocada junto con la nota principal y soltada de inmediato; a veces se le llama appoggiatura corta.

Acorde: dos o más notas que suenan simultáneamente.

Acorde alterado: un acorde en el cual una o más notas están alteradas cromáticamente.

Acorde hexacordal: un acorde formado por notas de la escala hexacordal.

Appoggiatura: (It., appoggiare, apoyarse): una nota disonante apoyándose en una nota de la armonía, y tomando parte de su valor rítmico, normalmente una segunda por encima o por debajo de la nota principal. El término es usado hoy día en dos formas distintas: para describir un recurso armónico (una nota en un acorde que se sostiene al comenzar un acorde disonante siguiente, y luego se resuelve), o para describir un ornamento.

Arabesco: varios tipos de decoración melódica, polifónica, o armónica.

Aumentación: la presentación del tema en notas de valor prolongado (usualmente el doble, o un valor mayor) en relación con su presentación original.

Bi-tonalidad: el uso simultáneo de dos tonalidades distintas; el uso de dos centros tonales identificables auditivamente.

Cadencia: la conclusión o puntuación de una frase musical; la fórmula armónica sobre la cual está basada la conclusión.

Cluster: un grupo de notas adyacentes que suenan simultáneamente; en el teclado pueden tocarse con la palma de la mano, el puño, el antebrazo, o con las dedos.

Consonancia: dos o más notas que al sonar juntas forman una concordancia, es decir, que de acuerdo con el sistema armónico predominante son estables y no necesitan resolución.

Cromatismo: (del griego *chrōma*, 'color'): el uso de notas ajenas a la escala diatónica, las cuales son el resultado de la subdivisión de un tono en dos semitonos (e.g. el tono Fa – Sol, puede dividirse cromáticamente en Fa – Fa sostenido y Sol bemol (el equivalente enarmónico de Fa sostenido) – Sol; el procedimiento cromático divide la octava en doce semitonos.

Diatonicismo: música cuya tonalidad es predominantemente diatónica; que está limitado a las notas de la escala diatónica.

Disminución: presentación del tema en valores rítmicos menores (usualmente la mitad o menos), que su presentación original.

Disonancia: dos o más notas que al sonar juntas forman una discordancia, o que de acuerdo con el sistema armónico predominante, son inestables y requieren ser resueltas hacia una consonancia.

Dosillo: un grupo de dos notas o acordes tomando el tiempo de tres o más notas del mismo tipo.

Fauxbourdon: una técnica del siglo quince (especialmente en Francia) asociada con la música religiosa, en la cual una melodía de canto llano está transpuesta una octava más arriba, y está acompañada por un contrapunto moviéndose usualmente una sexta por debajo de la melodía, mientras que en la parte central una parte improvisada dobla la melodía una cuarta por debajo.

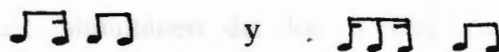
Figuración: un tipo de ornamento continuo, medido, o material esencialmente digital; está compuesta de “figuras” o pequeños patrones de notas.

Grados de la escala: nombres especiales y signos usados en el análisis armónico para indicar las distintas notas de la escala, cuando estas ocurren como la nota fundamental de triadas u otros acordes. Estos nombres son: tónica (I), supertónica (II), medianta (III), subdominante (IV), dominante (V), submediante o superdominante (VI), y subtónica o sensible (VII).

Gymel: (derivado del latín *gemellus*, ‘gemelos’): un término del medioevo tardío que describe polifonía a dos voces basada en terceras, sextas o décimas; también un término de la teoría musical inglesa de los siglos quince y dieciséis que describe la división de un voz en una composición polifónica en dos voces de igual rango y registro.

Habanera (ritmo): proviene de una danza cubana de origen español; siempre en compás de 2/4 en un *tempo* moderado, la habanera usa una variedad de patrones rítmicos; los más comunes son:

Ejemplo:



Heptacordo: una escala de siete notas.

Intervalo: la distancia entre dos notas.

Leitmotiv (Ale. 'motivo conductor'): un tema o idea musical claramente definido, que representa o simboliza a una persona, objeto o concepto, el cual retorna ya sea en su forma original o en una variación en momentos específicos de una obra dramática o narrativa (usualmente ópera).

Modalidad: el uso de formulaciones melódicas y armónicas basadas en los modos eclesiásticos, en contraste con formulaciones basadas en los modos mayor y menor (tonalidad). En particular, el término se refiere al uso de idiomas modales en música tonal de los siglos diecinueve y veinte.

Modos (del latín *modus*, 'manera'): Las escalas que dominaron la música europea por aproximadamente 1100 años (desde 400 AD hasta 1500 AD) y que ha influenciado a la mayoría de los compositores anteriores al siglo diecisiete y muchos compositores de los siglos diecinueve y veinte.

Motivo: una idea musical corta, ya sea melódica, rítmica o armónica; generalmente un motivo es la subdivisión más corta de un tema o frase que conserva su identidad.

Organum (Latín del griego *organon*, 'herramienta', 'instrumento', 'sistema lógico'): nombre del tipo más antiguo de polifonía musical. La palabra original significaba un instrumento musical, pero adquirió un acepción especial designando un tipo de música vocal (e.g. polifonía) durante la edad media. Organum era la terminología común para describir la música polifónica vocal hasta el siglo trece. En el organum paralelo, las voces agregadas comienzan, se mueven y terminan una cuarta, quinta, u octava (o una combinación de estos intervalos) a partir de la voz principal. El organum paralelo fue ampliamente practicado durante la edad media.

Ostinato (It. 'obstinado', 'persistente'): la repetición de un patrón musical muchas veces en sucesión, usualmente en la misma voz, y a veces con las mismas notas.

Paralelismo: el uso de intervalos o acordes paralelos consecutivos.

Pentatónico: un término que identifica el material musical, modo o escala basado en una división de la octava en cinco notas.

Pentatonismo: música basada en la escala pentatónica.

Politonalidad: el uso simultáneo de dos o más centros tonales distinguible auditivamente.

Punto pedal: una nota sostenida o repetida, usualmente en el bajo, sobre la cual las otras voces continúan su movimiento.

Serie de tonos enteros: una escala hexacordal.

Tetracordo (griego 'cuatro cuerdas'): sucesión de cuatro notas, contenidas dentro de los límites del intervalo de cuarta. En la música antigua griega, un tetracordo consistía en cuatro notas descendentes cubriendo un intervalo de cuarta. Por ejemplo, La – Sol – Fa – Mi. La escala diatónica moderna puede dividirse en dos tetracordos (e.g. Do – Si – La – Sol y Fa – Mi – Re – Do).

Tonalidad: el uso de formulaciones melódicas y armónicas basadas en los modos mayor y menor; la relación organizada de los tonos en música, esta relación implica un centro tonal.

Tresillo: un grupo de tres notas que toman el tiempo equivalente a dos notas del mismo tipo, o del valor de cualquier otro número de notas.

Tríada: un acorde que consiste en tres notas las cuales puede ordenarse para formar dos terceras superpuestas.

Tritono: el intervalo equivalente a tres tonos (e.g. una cuarta aumentada); un tritono es exactamente media octava.

Referencias:

The Harvard Dictionary of Music. Willi Apel, ed. Cambridge: Belknap/Harvard University Press, 1975.

The Norton/Grove Concise Encyclopaedia of Music. Stanley Sadie, ed. New York: W.W. Norton & Company, 1994.

The Oxford Dictionary of Music. Michael Kennedy, ed. Oxford: Oxford University Press, 1994.

APÉNDICE 5
PARTITURAS

La fille aux cheveux de lin 97

La Cathédrale engloutie 99

Minstrels 104

Bruyères 108

General Lavine - eccentric 113

Feux d'artifice 120

EDITION ORIGINALE

Editions DURAND

215, RUE DE Fbg St-HONORÉ 75008 PARIS

Très calme et doucement expressif (♩ = 66)

p sans rigueur

p

Cédez - - - // **Mouv!**

dim. *p*

più p *(très peu)* *p*

Un peu animé

p

First system of a musical score for piano. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The first staff has a treble clef and a 7/8 time signature. Dynamics include *p* and *mf*. There are trills and triplets indicated by a '3' over a group of notes.

Cédez - - // au Mouv! (sans lourdeur)

Second system of the musical score. It continues with two staves. Dynamics include *pp* and *p*. There are trills and triplets indicated by a '3' over a group of notes.

Cédez // au Mouv! *très doux*

Third system of the musical score. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. Dynamics include *pp*. The music is marked *très doux*.

Murmuré et en retenant peu à peu

Fourth system of the musical score. It continues with two staves. Dynamics include *pp*. The music is marked *Murmuré et en retenant peu à peu*.

Fifth system of the musical score. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. Dynamics include *pp*. The word *perdendosi* is written below the treble staff. There are trills and triplets indicated by a '3' over a group of notes.

Profondément calme (dans une brume doucement sonore)

The musical score consists of four systems of staves. The first system features a grand staff with treble and bass clefs, a 6/4 time signature, and a key signature of two sharps (F# and C#). It includes dynamic markings of *pp* and *ppp*, and a fermata over the first measure. The second system continues the piece with a *pp* marking and the instruction *doux et fluide*. The third system shows a complex texture with multiple voices and a *pp* marking. The fourth system concludes with a *pp* marking and the instruction *(sans nuances)*. The score is characterized by dense chordal textures and a slow, atmospheric tempo.

Peu à peu sortant de la brume

100

sempre pp

p marqué pp

This system contains the first four measures of the piece. The right hand plays chords in the upper register, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The first two measures are marked *sempre pp*. The last two measures are marked *p marqué pp*.

p marqué pp

p

marqué

This system contains measures 5 through 8. The right hand continues with chords, and the left hand continues with eighth notes. The first two measures are marked *p marqué pp*. The last two measures are marked *p* and *marqué*.

Augmentez progressivement (sans presser)

This system contains measures 9 through 12. The right hand plays chords, and the left hand plays eighth notes. The dynamics increase progressively from *pp* to *f* over the four measures.

f

pù f

This system contains measures 13 through 16. The right hand plays chords, and the left hand plays eighth notes. The first two measures are marked *f*. The last two measures are marked *pù f*. A dotted line with the number 8 above it spans the last two measures.

Sonore sans dureté

ff

ff

8^a bassa

This system contains the first two measures of the piece. The right hand plays a melodic line with grace notes and slurs. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The first measure is marked *ff*. The second measure is also marked *ff* and includes the instruction *8^a bassa* with a downward-pointing triangle.

8^a bassa

8^a bassa

This system contains measures 3 and 4. The right hand continues with chords and slurs. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Both measures are marked *8^a bassa* with downward-pointing triangles.

8^a bassa

8^a bassa

8^a bassa

8^a bassa

This system contains measures 5, 6, 7, and 8. The right hand features a melodic line with a trill in measure 8. The left hand continues with eighth notes. All four measures are marked *8^a bassa* with downward-pointing triangles.

p

più p

pp

più pp

8

8

8

8

This system contains measures 9, 10, 11, and 12. The right hand plays a melodic line with slurs and grace notes. The left hand plays a rhythmic accompaniment. The dynamic markings are *p*, *più p*, *pp*, and *più pp*. Above each measure, there is a fermata-like symbol with the number 8.

Un peu moins lent (dans une expression allant grandissant)

pp *expressif et concentré*

pp *pp*

p *f* *ff*

molto dim. *p* *p*

pp

au Mouv!

pp comme un écho de la phrase entendue précédemment

*Flottant
et sourd.*

8^a bassa.....

8^a b.....

8^a b.....

più p

8^a b.....

Dans la sonorité du début

pp

8^a b.....

Modéré (nerveux et avec humour)

p les "gruppelli" sur le temps *p*

Cédez - // au Mouv!

pp *p* *p*

Cédez - // au Mouv! (un peu plus allant)

pp *p* (très détaché)

pp *f*

f *p*

First system of a musical score, featuring two staves. The upper staff contains a melodic line with various dynamics including *pp* and *f*. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns.

Second system of the musical score, continuing the two-staff format. It includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and features a more active melodic line in the upper staff.

Third system of the musical score, marked with the instruction "En cédant" on the right. It shows a transition in dynamics from *f* and *sf* to *p* and *pp*. The lower staff has a dotted line indicating a continuation from the previous page.

Fourth system of the musical score, featuring the instruction "moqueur" above the upper staff. Dynamics include *p* and *m.d.* (mezzo-dolce). The lower staff has a dotted line labeled "8^a b." indicating a continuation.

Fifth system of the musical score, continuing the two-staff format. It includes dynamic markings *m.d.*, *p*, and *f*. The lower staff has a dotted line indicating a continuation.

au Mouv!

106

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with dynamic markings *p* and *f*. The bass clef staff contains a bass line with dynamic markings *p* and *f*. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with dynamic markings *p* and *pp*. The bass clef staff contains a bass line with dynamic markings *pp*. The key signature has one sharp (F#).

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with dynamic markings *pp*, *pp*, *ppp*, and *f (quasi tambouro)*. The bass clef staff contains a bass line with dynamic markings *pp*, *pp*, *ppp*, and *f (quasi tambouro)*. The key signature has one sharp (F#).

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with dynamic markings *dim.*. The bass clef staff contains a bass line with dynamic markings *dim.*. The key signature has one sharp (F#).

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with dynamic markings *expressif* and *p*. The bass clef staff contains a bass line with dynamic markings *expressif* and *p*. The key signature has one sharp (F#).

First system of a musical score. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex texture with many beamed notes and slurs. Dynamics include *f* and *mf*. The instruction *(en dehors)* is written below the bass staff.

Second system of the musical score. It continues with two staves. Dynamics include *f* and *mf*. The instruction *(en dehors)* is written below the bass staff.

Tempo 1?

Third system of the musical score, primarily in the bass clef. It features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *p* and *pp*. A triplet of eighth notes is marked with a '3'.

Mouv! (plus allarg)

Fourth system of the musical score, primarily in the bass clef. It features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Dynamics include *f*.

<fff

Serrez

// Sec et retenu

Fifth system of the musical score, consisting of two staves. Dynamics include *m.g.*, *f*, and *ff*. The system ends with a double bar line and a fermata.

Calme - Doucement expressif ♩ = 66

The first system of music is written for piano in a 3/4 time signature with a key signature of three flats. It consists of two staves. The upper staff begins with a whole rest, followed by a quarter rest, and then a series of eighth notes. The lower staff has whole rests for the first two measures, followed by a half note and a quarter note. A dynamic marking of *p* is placed below the first measure. A slur covers the first two measures of the upper staff.

The second system continues the piece. The upper staff features a series of eighth notes, with a dynamic marking of *p* in the second measure. The lower staff has a series of eighth notes. A dynamic marking of *mf* appears in the third measure of the upper staff. The final measure of the upper staff contains a triplet of eighth notes. Slurs are used to group notes across measures.

The third system continues the piece. The upper staff begins with a triplet of eighth notes, marked with a dynamic of *p*. The lower staff has a series of eighth notes. A dynamic marking of *mf* appears in the third measure of the upper staff. The system concludes with a final triplet of eighth notes in the upper staff.

First system of a musical score in 3/4 time, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *p*. The bass staff provides harmonic support with a triplet of eighth notes. The system concludes with a complex sixteenth-note passage in the treble staff.

Second system of the musical score. The treble staff features a melodic line with a triplet of eighth notes, a dynamic marking of *p*, and a *più p.* marking. It includes fingering numbers (5) and (3) in circles. The bass staff continues the harmonic accompaniment with a triplet of eighth notes.

Third system of the musical score. The treble staff features a melodic line with a dynamic marking of *pp doux et léger*. The bass staff provides harmonic support with a triplet of eighth notes.

p

This system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several slurs and a fermata. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment with chords and a few moving lines. The dynamic marking *p* is placed at the beginning of the lower staff.

Un peu animé

p joyeux

m.g.

p

This system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with triplet markings (3) and slurs. The lower staff has a bass line with chords and slurs. The dynamic marking *p joyeux* is in the upper left, *m.g.* is in the lower middle, and *p* is in the upper right.

expressif

This system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and a triplet marking (3). The lower staff has a bass line with chords and slurs. The dynamic marking *expressif* is written in the lower middle.

p doux

p doux

This system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and triplet markings (3). The lower staff has a bass line with chords and slurs. The dynamic marking *p doux* appears twice, once in the upper left and once in the upper right.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a large slur over a series of eighth notes. The middle staff is in treble clef and features a piano (*p*) dynamic marking. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with some triplet markings. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Cédez - - - - //

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a large slur over a series of eighth notes. The middle staff is in treble clef and features a piano (*p*) dynamic marking. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with some triplet markings. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

au Mouvt

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a large slur over a series of eighth notes. The middle staff is in treble clef and features a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with some triplet markings. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

mf

This system contains three staves of music. The top staff features a melodic line with eighth-note triplets and a slur. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *mf* is present.

doux

En retenant

p

p doucement soutenu

This system contains three staves. The top staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p*. The middle staff has a dynamic marking of *p* and the instruction *doux*. The bottom staff has a dynamic marking of *p* and the instruction *doux*. The instruction **En retenant** is placed above the top staff.

più p

pp

pp

sans lourdeur

This system contains three staves. The top staff has a dynamic marking of *più p*. The middle staff has a dynamic marking of *pp*. The bottom staff has a dynamic marking of *pp*. The instruction *sans lourdeur* is at the bottom. There are also some handwritten annotations at the bottom of the page.

Dans le style et le Mouvement d'un Cake-Walk

strident
f
m. d.
m. g.
p sec

dim. - - - - -
sff p
sff sec
8^a bassa -----!

Spirituel et discret

p
pp
pp
pp
8^a bassa -----!



System 1 of a musical score, featuring three staves. The top staff is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a dynamic marking of *f* and includes a hairpin crescendo. The middle staff is in bass clef with a key signature of two flats, starting with *sf* and *m.g.*, followed by *sf sec* and *m.d.*. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats, starting with *pp*. The system concludes with a *p* dynamic marking and a hairpin crescendo.



System 2 of the musical score, consisting of three staves. The top staff is in bass clef with a key signature of two flats, featuring a hairpin crescendo. The middle staff is in bass clef with a key signature of two flats, starting with *p* and including a hairpin crescendo. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats, featuring a hairpin crescendo.



System 3 of the musical score, consisting of three staves. The top staff is in bass clef with a key signature of two flats, featuring a hairpin crescendo. The middle staff is in bass clef with a key signature of two flats, starting with *molto staccato* and *molto cresc.*, followed by a hairpin crescendo. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats, featuring a hairpin crescendo.

Musical score system 1, measures 1-4. It features three staves. The top staff has dynamics *f*, *f*, *p*, and *p*. The middle staff has dynamics *m.d.* and *p*. The bottom staff has dynamics *pp* and *pp*. The music includes complex chordal textures and melodic lines.

Musical score system 2, measures 5-8. It features three staves. The top staff has dynamics *p* and *p*. The middle staff has dynamics *pp* and *p*. The bottom staff has dynamics *pp* and *p*. The music continues with intricate harmonic and melodic development.

Musical score system 3, measures 9-12. It features three staves. The top staff has dynamics *f* and *p*. The middle staff has dynamics *m.d.* and *f*. The bottom staff has dynamics *f* and *ff*. The system concludes with a double bar line.

Trainé Mouvt 116

Musical score for the first system, measures 114-116. The score is written for piano and includes a treble staff and a bass staff. The first measure is marked "Trainé" and the second "Mouvt". The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. Dynamics include *p* and *p subito*. The page number 116 is visible in the upper right corner.

Musical score for the second system, measures 117-120. The score is written for piano and includes a treble staff and a bass staff. The first measure is marked *f*. The second measure is marked *p*. The third measure is marked *pp*. The fourth and fifth measures are marked *m.d.* and *m.g.*. The sixth measure is marked *pp*. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

Trainé Mouvt

Musical score for the third system, measures 121-124. The score is written for piano and includes a treble staff and a bass staff. The first measure is marked "Trainé" and the second "Mouvt". The first measure is marked *ff*. The second measure is marked *p subito*. The third measure is marked *sf*. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

117

f

f

f

Très retenu

Mouvt

ff

f

p

pp

p

pp

ff

m.g.

sff sec

m.d.

8^a bassa

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat and contains chords with a dynamic marking of *p* and an accent. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat and contains a melodic line with a dynamic marking of *pp*. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and contains a bass line with a dynamic marking of *pp*.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat and contains chords with a dynamic marking of *p* and a decrescendo hairpin. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat and contains a melodic line with a dynamic marking of *p* and a decrescendo hairpin. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and contains a bass line with a dynamic marking of *p* and a decrescendo hairpin. The system concludes with the instruction *molto cresc.*

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and contains chords with dynamic markings of *f* and *p*. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat and contains a melodic line with dynamic markings of *f* and *p*. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and contains a bass line with dynamic markings of *f* and *p*, ending with the instruction *m. d.* and a dynamic marking of *p*.

Très retenu

119
Antmez

Musical score for the first system, measures 1-5. The score is written for three staves: two bass staves and one treble staff. The key signature is B-flat major. The first measure features a piano (*p*) dynamic with a crescendo hairpin. The second measure has a pianissimo (*pp*) dynamic. The third measure has a piano (*p*) dynamic. The fourth measure has a piano (*p*) dynamic. The fifth measure has a piano (*p*) dynamic with a crescendo hairpin. The treble staff has a *cresc.* marking. The bass staves have *pp* markings at the beginning and end of the system.

Musical score for the second system, measures 6-10. The score is written for three staves: two bass staves and one treble staff. The key signature is B-flat major. The first measure has a forte (*f*) dynamic. The second measure has a forte (*f*) dynamic. The third measure has a fortissimo (*ff*) dynamic. The fourth measure has a fortissimo (*ff*) dynamic with a mezzo-forte (*m.g.*) marking. The fifth measure has a fortissimo (*ff*) dynamic with a mezzo-forte (*m.g.*) marking. The treble staff has a *m.d.* marking. The bass staves have *m.g.* markings.

Musical score for the third system, measures 11-15. The score is written for three staves: two bass staves and one treble staff. The key signature is B-flat major. The first measure has a fortissimo (*ff*) dynamic. The second measure has a fortissimo (*ff*) dynamic. The third measure has a fortissimo (*ff*) dynamic. The fourth measure has a fortissimo (*ff*) dynamic. The fifth measure has a fortissimo (*ff*) dynamic with a fortissimo (*fff*) dynamic marking. The treble staff has a *fff* marking. The bass staves have a *fff* marking.

(...“General Lavine” -eccentric-)

.XII.

Modérément animé
léger, égal et lointain

The first system of music is written for piano in 4/8 time. The right hand features a melodic line with a slur over a series of eighth notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of triplets. The dynamic marking *pp* is present. The system concludes with a double bar line.

The second system continues the piece. It begins with a key signature change to B-flat major, indicated by a double flat sign (b b) above the treble clef. The musical notation follows the same pattern as the first system, with a melodic line in the right hand and a triplet accompaniment in the left hand. The system ends with a double bar line.

The third system continues the piece. It begins with an 8-measure rest in the right hand, indicated by a bracket and the number '8' above the staff. The left hand continues with the triplet accompaniment. The system concludes with a double bar line.

marqué

pp

marqué

marqué

pp

marqué

sempre pp

en se rapprochant peu à peu

8

1

This system contains three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. It features a sequence of chords with a dotted quarter note and an eighth rest, with a fermata over the final chord. A dashed line with the number '8' is positioned above the staff. The middle and bottom staves are part of a grand staff and contain a continuous, ascending eighth-note accompaniment, with a slur over the first two measures.

cresc. molto

8

8

This system contains three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. It features a sequence of chords with a dotted quarter note and an eighth rest, with a fermata over the final chord. A dashed line with the number '8' is positioned above the staff. The middle and bottom staves are part of a grand staff and contain a continuous, ascending eighth-note accompaniment, with a slur over the first two measures. The instruction *cresc. molto* is written in the first measure.

8

f m.g.

Glisando

p

più p

pp

8:ba

This system contains three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. It features a sequence of chords with a dotted quarter note and an eighth rest, with a fermata over the final chord. A dashed line with the number '8' is positioned above the staff. The middle and bottom staves are part of a grand staff and contain a continuous, ascending eighth-note accompaniment, with a slur over the first two measures. The instruction *f m.g.* is written in the first measure. A large curved line labeled *Glisando* connects the first measure of the top staff to the first measure of the bottom staff. The instruction *p* is written in the second measure, *più p* in the third measure, and *pp* in the fourth measure. A dashed line with the number '8' is positioned above the staff. The instruction *8:ba* is written below the bottom staff.

This system contains three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. It features a sequence of chords with a dotted quarter note and an eighth rest, with a fermata over the final chord. The middle and bottom staves are part of a grand staff and contain a continuous, ascending eighth-note accompaniment.

cre - - - - - scen - - - - - do

8

4

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The vocal line (top staff) has lyrics 'cre - - - - - scen - - - - - do'. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. A fermata is placed over the vocal line in the second measure. A measure rest '4' is indicated below the piano part.

f

8

Detailed description: This system contains measures 3 and 4. The piano part consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand and quarter notes in the left hand, both spanning across the two measures. A forte dynamic marking '*f*' is present at the beginning. A fermata is placed over the eighth notes in the right hand of both measures.

f *très en dehors*

8

Detailed description: This system contains measures 5 and 6. The piano part continues with the eighth-note pattern in the right hand and quarter notes in the left hand. A forte dynamic marking '*f*' is present. A vocal line (bottom staff) has the instruction '*très en dehors*' and contains a few notes. A fermata is placed over the piano part in both measures.

f *ff*

8

(2)

Detailed description: This system contains measures 7 and 8. The piano part continues with the eighth-note pattern in the right hand and quarter notes in the left hand. A forte dynamic marking '*f*' is present in measure 7, and a fortissimo marking '*ff*' is present in measure 8. A fermata is placed over the piano part in both measures. A measure rest '(2)' is indicated below the piano part in measure 8.

8 8 124

$\frac{4}{8}$ *f*

$\frac{4}{8}$ *p* *p* *p* *m.d.* *m.d.* *m.d.*

piu p *f* *m.d.*

First system of a musical score. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a dynamic marking of *f*. It contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The middle and bottom staves are in bass clef and feature a complex accompaniment with many beamed notes, some of which are grouped under a slur. A triplet of eighth notes is also present in the bottom staff.

Second system of the musical score. The top staff has a dynamic marking of *più f* and contains a melodic line with a slur over a group of notes. The middle and bottom staves continue the accompaniment with beamed notes and slurs. A triplet of eighth notes is visible in the bottom staff.

Third system of the musical score. The top staff has a dynamic marking of *ff* and contains a melodic line with a slur over a group of notes. The middle and bottom staves continue the accompaniment with beamed notes and slurs. A triplet of eighth notes is visible in the bottom staff.

Fourth system of the musical score. The top staff contains a melodic line with a slur over a group of notes. The middle and bottom staves continue the accompaniment with beamed notes and slurs. The bottom staff has dynamic markings of *molto dim.*, *m. d.*, and *m. d.* at different points.

First system of a musical score. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and another bass clef staff at the bottom. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The top staff contains a melodic line with a *p* dynamic marking. The middle staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, also marked *p*. The bottom staff has a simple bass line with quarter notes. A first ending bracket is shown above the top staff, spanning the final two measures.

Second system of the musical score. It follows the same three-staff layout. The top staff has a melodic line with a *p* dynamic marking and includes a first ending bracket labeled '8' above it. The middle staff continues with the complex sixteenth-note pattern, marked *p*. The bottom staff has a bass line with quarter notes. A second ending bracket is shown above the top staff, labeled '(2)' above it.

Third system of the musical score. The top staff features a melodic line with dynamics *mf* and *f*, and includes first ending brackets labeled '(4) 8' and '8'. The middle staff continues with the complex sixteenth-note pattern, marked *f*. The bottom staff has a bass line with quarter notes, marked '12'. The system concludes with a final chord in the top staff.

Scherzando

First system of the musical score. It features a grand staff with three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with an 8-measure rest and a first ending bracket. The middle and bottom staves have bass clefs and contain accompaniment with triplets. Dynamics include *p subito*, *mf*, and *p*.

Second system of the musical score. It features a grand staff with three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with triplets. The middle and bottom staves have bass clefs and contain accompaniment with triplets. Dynamics include *piu p*, *pp*, and *poco cresc.*

Third system of the musical score. It features a grand staff with three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with triplets and accents. The middle and bottom staves have bass clefs and contain accompaniment with triplets. Dynamics include *molto cresc.*, *f*, *pp*, and *strident*. There are also markings for *3 pp (laissez vibrer)* and *8^a ba...*.

Fourth system of the musical score, labeled *Retenu*. It features a grand staff with three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with long notes and slurs. The middle and bottom staves have bass clefs and contain accompaniment with long notes and slurs. The system ends with a double bar line and repeat sign.

Mouvt (plus à l'aise)

sempre pp
volubile

les basses légères et harmonieuses

pp
Rubato
8-
pp
glissando m.d.
m.g.
p
pp
8^a b^a l

8-
pp simile
pp glissando m.d.
p
pp
pp
8^a b^a !
8^a b^a !
129

Doux et harmonieux (Molto Rubato)

8-
pp simile
pp
pp
8^a b^a !

Incisifet rapide
Quasi cadenza

8-
pp
f
ff
m.d.
m.g.
8-
m.d.
m.g.

8-
pp
p
cresc. molto
f
8-
8-
8-
8-

The first system of the musical score consists of two measures, 131 and 132. It is written for piano in a key with two flats (B-flat and E-flat). The top staff features a melodic line with a slur over the first half and a fermata over the second half. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines. The dynamic marking *p* (piano) is present at the beginning of both measures.

The second system contains measures 133 and 134. The top staff has a melodic line starting with a slur and a *p* dynamic marking. The middle and bottom staves feature a rhythmic accompaniment of eighth notes. A *cresc.* (crescendo) marking is placed above the middle staff in measure 134, indicating a gradual increase in volume.

The third system includes measures 135 and 136. Measure 135 shows a continuation of the eighth-note accompaniment in the bottom staff, with a *molto cresc.* (molto crescendo) marking. Measure 136 is marked *Mouv^t élargi* (more broadly) and *éclatant* (brilliant). It features a *f* (forte) dynamic marking and a triplet of eighth notes in the middle staff. The system concludes with a final chord in the top staff and a fermata over a note in the bottom staff.

Musical score for the first system, measures 1-4. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The second staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f*. The third staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes and dynamic markings of *più f* and *fff*. A dynamic marking of *p subito* is placed above the second staff in measure 3. The system ends with a double bar line.

8^a b^a ↓

Musical score for the second system, measures 5-8. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Bass. The key signature has two flats. The first staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The second staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f*. The third staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f*. The system ends with a double bar line.

8^a b^a ↓

8^a bassa ----- ↓

Musical score for the third system, measures 9-12. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Bass. The key signature has two flats. The first staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *ff*. The second staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *più f e cresc.*. The third staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *ff*. The system ends with a double bar line.

più f e cresc.

(2) (8) *glissando* *ff* *glissando* *Plus lent* (4) (8) *mf* *p* *più p* *Très retenu pp*

8^a b^a l

Encore plus lent *de très loin*

8^a bassa
aussi léger et pp que possible

8 *pp* *m.g.*

8^a bassa

(...Feux d'artifice)