

Scarabino, Guillermo

*Sobre el Prélude à “l'après-midi d'un faune”. A
cien años de su estreno*

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
N° 13, 1994

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Scarabino, Guillermo. “Sobre el Prélude à 'l'après-midi d'un faune' : a cien años de su estreno” [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 13 (1994). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=sobre-prelude-apres-midi> [Fecha de consulta:.....]

SOBRE EL PRELUDE A "L'APRES-MIDI D'UN FAUNE" A CIEN AÑOS DE SU ESTRENO

GUILLERMO SCARABINO

Roberto Caamaño conoció un borrador de este trabajo muy poco antes de su lamentado fallecimiento. Tuvo a bien leerlo y enviarme por escrito una cantidad de, según sus palabras, "observaciones (no objeciones)", que me enriquecieron y ayudaron a darle forma. A su memoria lo dedico, con cariño y gratitud.

G.S.

I. INTRODUCCION Y CIRCUNSTANCIA

Cuando se estrenó el *Prélude à "L'Après-midi d'un faune"*, en diciembre de 1894, Schönberg tenía 20 años, era empleado bancario y, en música, poco menos que un diletante, Bartok (13) estaba comenzando estudios musicales de una cierta seriedad, en tanto que Stravinsky (12) y Berg (9), vivían sus infancias o pre-adolescencias en hogares más o menos receptivos a las manifestaciones del arte musical.

Debussy (32), un producto rebelde del *Conservatoire* de París, peregrino al santuario de Bayreuth en 1889 y 1890, inseguro de su estética y acechado por las dudas, daba a conocer su primera obra puramente orquestal que, varias décadas después, sería señalada por Pierre Boulez como la página que marcó el despertar de la música moderna.

El *Prélude* no fue explosivo, como sí lo fueron en su momento *Petruchka*, *Le Sacre* o el *Pierrot Lunaire*. En cambio, su potente carga se expandió y difundió como una suave brisa renovadora, como un nuevo aroma, penetrante y sutil. Esto motivó que, desde su estreno, fuera analizado una y otra vez. Las relaciones entre la música y la poesía de Mallarmé, la forma, la rítmica, los recursos armónicos, la orquestación, los problemas de su interpretación, las numerosas versiones grabadas: todo fue

escudriñado, desmenuzado, desarmado y vuelto a recomponer, por estudiosos de los más diversos orígenes étnicos, culturales e ideológicos. Puede decirse que, cuanto más es posible saber sobre él, mayor es el atractivo casi hipnótico que ejerce para adentrarse aún más en sus misterios, recorriendo sus pliegues, meandros y claros-curos, con la esperanza siempre renovada --y generalmente satisfecha-- de encontrar alguna nueva resonancia, algún nuevo destello que ilumine otra cara de su multifacético ser. En su magnética atracción e insondable riqueza reside, posiblemente, el secreto de su trascendencia, de su carácter, de su haber sido reconocido como una de las piedras fundamentales sobre las que se edificó la música del siglo XX. Debussy, uno de los últimos románticos y, a la vez, el primero de los modernos, Debussy-Jano, Debussy-bifronte. El misterio perdura, y la apetencia por develarlo analíticamente, revelando todos sus secretos y encontrando todas las llaves, sigue impulsando a los analistas que emprenden la reiterada tarea de explorar sus tesoros ocultos. El *Prélude* continúa *significando* y, en tal sentido, nunca es definitivamente, como nunca son definitivamente terminales las interpretaciones de las más grandes y profundas creaciones del espíritu.

El estreno tuvo lugar en un concierto de la *Société Nationale de Musique* realizado en París el 23 de diciembre de 1894, bajo la dirección del joven maestro suizo Gustave Doret (28). La génesis de la obra es bien conocida: la relación que existía entre el compositor y el círculo de Mallarmé, las versiones que el escritor realizó de su poema (1865: *Monologue d'un faune*; 1875: *Improvisation du faune*; 1876: *L'Après-midi d'un faune*), la intención de Debussy en el sentido de componer, además del preludio, interludios y una paráfrasis final para el poema que, en principio, iba a ser escenificado. De todo ello se han ocupado generosamente los biógrafos y exégetas de la obra debussyana, por lo que es redundante reiterar aquí cuanto ya ha sido expresado sobre el tema.

Debussy tenía el hábito de trabajar sobre varios proyectos simultáneamente, bosquejando, elaborando, corrigiendo, desechando y reelaborando. Algunos de tales proyectos, a los que había dedicado mucho tiempo y energía, como el libreto de *La chute de la maison Usher*, de

Poe, no llegaron a concretarse en obras terminadas. Otros, como los *Nocturnes*, primitivamente para violín y orquesta y destinados a Ysaye, se transformaron con el transcurrir del tiempo. Todavía en julio de 1917, a nueve meses de su muerte y cuando la enfermedad terminal extinguía sus últimas fuerzas vitales, clamaba a su editor, pidiendo

"... que el propio Dios me conceda bastante salud tranquila para ocuparme de aquellos famosos 'trabajos en curso', que me producen un perpetuo remordimiento..."

Entre los proyectos que ocupaban a Debussy hacia 1891, se contaban *Pelléas*, el *Cuarteto*, los *Nocturnes*, las *Fêtes galantes*, las *Proses lyriques* y la música para *L'Après-midi d'un faune*. Posteriores referencias a esta obra aparecen documentadas durante 1892: el 6 de setiembre de ese año Debussy manifestó en una carta a su colega y amigo Ernest Chausson, haber tocado *L'Après-midi* al piano, para el poeta Henri de Régnier, discípulo de Mallarmé y amigo de ambos compositores. No ha sido posible determinar si ya entonces existía algo escrito o si Debussy tenía materiales *in mente* y así los tocó para de Régnier.

El 23 de octubre de 1894, dos meses antes del estreno, estaban terminadas la partitura orquestal y la reducción para dos pianos: en dicha fecha el compositor asignó los derechos de la obra al editor Hartmann.

El estreno fue preparado cuidadosamente, con abundantes ensayos, en los que Debussy participó activamente, modificando numerosos detalles hasta último momento. La obra fue recibida con entusiasmo, por lo que fue repetida inmediatamente. Seguramente, este éxito sirvió para afirmar al joven compositor en su línea de avance: Debussy comenzaba a abrirse camino y a lograr un cierto reconocimiento.

Tras el estreno, algún sector de la crítica señaló influencias de Wagner. El mismo Debussy había admitido que, en los años de becario en la Villa Médicis de Roma "era un wagneriano hasta el punto de olvidar las reglas elementales de la cortesía", pasando largas horas encerrado en su cuarto mientras tocaba *Tristán*. Su contacto

con la música de Wagner había comenzado con su ingreso al *Conservatoire* (1873), donde alguno de sus maestros -- Lavignac, según Lockspeiser⁹, Marmontel, según Salazar¹⁰ -- le reveló el contenido de la "Obertura" de *Tannhäuser*. Las biografías informan que conoció a Wagner en Venecia (1880) y que, por la misma época, escuchó *Tristán* en Viena; que durante su estadía romana asistió a una puesta de *Lohengrin* en el Teatro Apolo; que, radicado nuevamente en París, emprendió viaje a Bayreuth en 1889 y 1890, asistiendo a representaciones de *Parsifal*, *Die Meistersinger* y *Tristán*; que, como pianista, ilustró conferencias de Catulle Mendès sobre *Das Rheingold*, *Die Walküre* y *Parsifal*, y que las tentaciones wagnerianas todavía lo acosaban en 1893, mientras trabajaba en *Pelléas* y el *Prélude*. Sobre esto, hay una carta a Chausson, del 2 de octubre de ese año, confesando¹¹

"... luego, de repente, el espíritu del viejo Klingsor, alias R. Wagner, se aparecía a la vuelta de un compás, de manera que rompí todo lo hecho y he comenzado de nuevo, en la búsqueda de una pequeña química de frases más personales".

Por cierto: es posible detectar influencias wagnerianas en el *Prélude*, siquiera en una aproximación superficial y ligera. Aquí serán comentados algunos rasgos del *Siegfried-Idyll* y del "Preludio" de *Tristán*, cuyos reflejos pueden ser reconocidos en el *Prélude*. Se trata sólo de señalar algunas particularidades, a vuelo de pájaro y de pluma, ya que una indagación más profunda excede el objetivo y los alcances de este trabajo.

En la comparación entre el *Siegfried-Idyll* y el *Prélude*, puede encontrarse:

- 1) La misma tonalidad de Mi mayor.
- 2) Ciertos rasgos comunes en el tema inicial, sobre todo en la forma en que Wagner lo trata al final de su obra, a saber:

Ejemplo 1. Wagner, *Siegfried-Idyll*, cc. 398-403



a) La 5a. de la tríada I (si) como sonido primordial de la melodía. En la exposición inicial del *Idyll* (c. 1-7). dicho sonido aparece como si¹, en el mismo registro que el solo inicial de flauta del *Prélude*. En esta obra, dicho sonido se encuentra prolongado --y su aparición demorada hasta el compás 3-- por la bordadura superior incompleta, tipo prefijo --o apoyatura-- do², el mismo sonido que en el *Idyll* prolonga, como bordadura superior completa, el sonido melódico primordial.

a1) El sonido inicial prolongado, la síncopa e inmediata aceleración de una figura escalística.

b) La repetición de la idea inicial en el compás consecutivo.

c) El do² como apoyatura superior del sonido melódico primordial si: en este ejemplo del *Idyll* la resolución es inmediata; en el *Prélude* la resolución es mediatá y se opera al final del compás 3.

d) La vinculación entre do² y fa¹ (en el *Prélude*, do² y sol natural, enarmónico de fa¹) como bordaduras incompletas tipo prefijo --o apoyaturas-- superior e inferior, respectivamente de los sonidos si y sol¹, 5a. y 3a. de la tríada I, resolviendo posteriormente en ellas.

3) Sucesiones de acordes con intercambio modal -- por ejemplo, el modo frigio-- y resoluciones de acordes por la vía contrapuntística del movimiento lineal de las voces individuales:

Ejemplo 2. *Ibid.*, cc. 365-373.



4) Algunas agregaciones verticales --acordes de 7a. y/o 9a.-- orquestadas con una sonoridad mate, característica poco menos que permanente en el *Prélude*:

Ejemplo 3. *Ibid.*, c. 50.



En cuanto al "Preludio" de *Tristán*, también es posible reconocer algunos rasgos en el *Prélude* debussyano, que son señalados en el siguiente cuadro comparativo de los compases iniciales de ambas obras:

Debussy. *Prélude*

Wagner. *Preludio de Tristán*

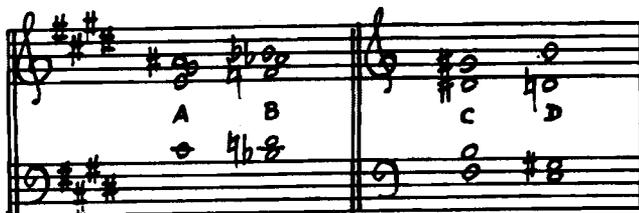
Compás compuesto, tempo lento

Compás compuesto, tempo lento

El gesto melódico inicial, a cargo de un timbre puro (flauta), describe una curva descendente-ascendente, diatónico-cromática de 4a. aumentada, repetida; el ataque y enlace de los acordes señalados como A y B en el Ejemplo 4, aparece más tarde, después de la inserción de dos elementos melódicos más, el último de los cuales comporta básicamente el intervalo cromático si-la, sobre el que ataca el acorde A, encadenando con B.

El gesto melódico inicial, a cargo de un timbre puro (violoncelos), consiste en una curva de 6a. menor ascendente e inflexión cromática descendente de tres sonidos fa-mi-re, sobre el que ataca el acorde señalado como C en el Ejemplo 4, encadenando con D.

Ejemplo 4:



Los acordes A y B tienen dos sonidos comunes y los dos restantes resuelven por deslizamiento cromático y 2a. aumentada.

Dinámica piano.

El ataque del acorde A está precedido por un regulador cresc.

El enlace A-B se realiza dentro de un regulador decresc.

El color orquestal de A está caracterizado por maderas (dos oboes y dos clarinetes), sobre las que se introduce un solo de trompa, que realiza una pequeña actividad melódica en B. B cambia el color a cuerdas graves, con desplazamiento de registro. A y B están coloreados por el arpa (gliss. y arpeggio, respectivamente).

A y B se encuentran en relación rítmica tesis-arsis.

La frase inicial es seguida por un extenso silencio (seis pulsos); a continuación sigue un gesto fuertemente alusivo (repetición del miembro final de la frase).

Los acordes C y D tienen dos sonidos comunes y los restantes resuelven por deslizamiento cromático.

Dinámica oscilando entre piano y piuissimo.

El ataque del acorde C está precedido por un regulador cresc.

El enlace C-D se realiza dentro de un regulador decresc.

El color orquestal de C y D está caracterizado por maderas (oboe, corno inglés y dos fagotes), con dos clarinetes reforzando el ataque de C.

C y D se encuentran en relación rítmica tesis-arsis.

La frase inicial es seguida por un extenso silencio (siete pulsos); a continuación sigue un gesto fuertemente alusivo (transposición de la frase).

Las afinidades se acentúan cuando se analiza la integración de los acordes: A y C por una parte, y B y D por la otra, tienen la misma estructura. Estas correspondencias son más evidentes disponiendo los acordes en la misma posición:

Ejemplo 5.

Por último y aplicando la metodología analítica de Allen Forte, se advierte que los cuatro acordes A, B, C y D, son manifestaciones del mismo *pitch class set* (4-27)¹².

A través de estas citas, ejemplos y comentarios y continuando con esta línea de pensamiento analítico, podría fundarse quizás una sólida hipótesis en favor de una cierta influencia de Wagner sobre Debussy en la primera obra de madurez de éste, como es, sin duda, el *Prélude*. Lógicamente, influencia no es filiación estilística: ya se sabe que, por acción o reacción, la poderosa creación wagneriana no dejó indiferente a ningún compositor de la Europa centro-occidental de la época, por lo que el caso Debussy no debería sorprender, tanto cuando se confiesa wagneriano hasta olvidar las reglas de cortesía, como cuando manifiesta --de palabra y de obra-- luchar para encontrar una vía independiente. Simplemente, por medio de esta introducción se ha intentado señalar algunos rasgos wagnerianos que, filtrados y diluidos por la poderosa personalidad debussyana, pueden ser hallados entre los pentagramas del *Prélude*.

II. TONALIDAD Y FORMA

TONALIDAD

La tonalidad principal del *Prélude*, es decir mi mayor, obviamente nunca ha estado en discusión. En cambio, sí ha sido objeto de debate el momento en que dicha tonalidad se manifiesta por primera vez. Viviane Mataigne, en su enjundioso análisis, sostiene que ello no ocurre "antes de la primera cadencia perfecta, compás 13"¹³. Esta afirmación merece por lo menos dos reparos:

1) La mera yuxtaposición de acordes con denominación gramatical V y I, tal como aparece en el compás 13, se encuentra en medio de una frase, por lo tanto no constituye una fórmula cadencial. Las cadencias, por definición, aparecen solamente al final de una frase¹⁴.

2) Una "cadencia perfecta" no es el único medio para establecer una tonalidad que, en el *Prélude* se manifiesta ya en el compás 3, durante el solo de flauta inicial, a través de los siguientes medios:

Ejemplo 6.



(a) el do⁵ ejerce una doble influencia melódica (bifurcada), progresando en forma ascendente hacia mi³ (vía re³) y, en dirección descendente hacia si;

(b) el sol⁴, funcionando enarmónicamente como sensible (fa^I) progresa a sol⁴.

(c) Como resultante de los movimientos lineales descritos, en el compás 3 queda delineada la tríada de mi mayor en primera inversión, a la que se percibe como punto de reposo inicial y, como consecuencia, función tónica.

De este rápido bosquejo analítico de los compases iniciales surgen consideraciones importantes como referencia de lo que serán después procedimientos habituales de la música tonal del siglo XX, entre ellos y principalmente:

1) Las tendencias direccionales de los movimientos melódicos, en las relaciones mediatas e inmediatas entre diferentes alturas.

2) La tonalidad como resultante de la prolongación de los sonidos de una tríada en el tiempo (horizontalización), con mayor influencia de movimientos contrapuntísticos entre y alrededor de los sonidos de esa tríada, y menor influencia de las progresiones armónicas de tipo I-V-I, que fueron características en la música de los siglos XVIII y XIX.

Maurice Emmanuel (1862-1938), contemporáneo de Debussy y estudiante en el *Conservatoire* aproximadamente en la misma época que éste, tomó apuntes de jugosas conversaciones entre Debussy y su maestro --y amigo-- Ernest Guiraud (1837-1892). Dichas conversaciones tuvieron lugar alrededor de 1890: Emmanuel las publicó en su estudio sobre *Pelléas et Mélisande* (1926) y han sido reproducidas en diversas fuentes¹⁵. Debussy había cumplido con las obligaciones de su *Prix de Rome*, había hecho sus viajes a Bayreuth y, a los 28 años, estaba a punto de iniciar la creación de las primeras de sus

obras más significativas. De dichos diálogos surgen ideas que permiten comprender mejor ciertos procesos que se dan en la música de Debussy, en general, y en el *Prélude* en particular. He aquí algunas:

-- No hay teoría: hay que oír, guiándose por el placer. El placer auditivo es la ley.

-- La afinación temperada es un engaño. La octava tiene 24 semitonos.

-- Las tonalidades relativas carecen de sentido: la música no es ni mayor ni menor, y el modo es el que uno elige en el momento, no es constante (esto se relaciona fácilmente con una afirmación de Debussy en cuanto a que el *Prélude* está escrito en un modo que trata de contener "toutes les nuances"¹⁶).

-- En materia de tonalidad, se puede viajar hacia donde uno desee, y salir por cualquier puerta.

-- Los acordes no tienen resolución obligatoria. En el relato de Emmanuel, Guiraud habría tocado en el piano una "sexta francesa", siguiendo este diálogo:¹⁷

(Guiraud) - ... *il faut bien que ça se résolve*
(Debussy) - *J't'en fiche! Pourquoi?*

FORMA

En lo relacionado con la forma, Debussy tenía la convicción de que la música no es, por su esencia, algo que pueda ser vertido dentro de formas rigurosas y tradicionales¹⁸. Esto debe ser entendido, posiblemente, con referencia al uso de formas *standard* como las binarias, ternarias, el rondó y la sonata, porque en el campo de las unidades morfológicas más pequeñas, como el inciso, la frase o el período, Debussy evidenció siempre --a través de su música y sus dichos-- haber adoptado ciertos principios tradicionales como la repetición, el agrupamiento de compases por pares o múltiplos de dos, etc. La correspondencia con su editor es una rica fuente de información sobre esta preocupación y sus hábitos compositivos:

-- Agosto de 1903: le pide agregar un compás que no está en el manuscrito de *Jardins sous la pluie* porque es necesario en cuanto al número, "el divino número, como decía Platón"¹⁹.

-- 9 de junio de 1906: se disculpa por no poder visitarlo porque trabaja para recomponer todo "un período malo"²⁰.

-- 24 de julio de 1915: le pide agregar unos compases a *En blanc et noir*, después de varias noches de insomnio, entre ellas "la que trae consejos"²¹.

-- 5 de agosto de 1915: se refiere a la *Sonate* para violoncelo y piano, de la que expresa su satisfacción por "las proporciones y la forma casi clásica, en el buen sentido de la palabra"²².

-- 16 de diciembre de 1915: también manifiesta su satisfacción por un bosquejo de la *Sonate* para flauta, oboe (luego viola) y arpa, cuyos "períodos armoniosos" se desenvuelven sin verse afectados por "los tumultos tan próximos"²³.

-- 21 de marzo de 1917: mientras trabaja en la *Sonate* para violín y piano, se lamenta porque "dos compases parásitos pueden demoler el edificio más sólidamente construido"²⁴.

El tipo de construcción basado en la repetición de compases y agrupamientos por pares es notorio en varios pasajes del *Prélude*. A modo de ejemplo:

compases 01-06: 1+1[†], 2, 2
compases 11-20: 1+1, 2, 2, 1+1, 1+1
compases 31-33: 1, 1+1
compases 34-36: 1, 1+1
compases 55-62: 2+2, 1+1, 2
compases 63-74: 2+2, 2+2, 2+2, 1+1+1, 1
compases 75-78: 2, 1+1
compases 94-99: 2, 1+1, 1+1

[†] en las referencias precedentes, "+" agrupa a los compases repetidos

En el ya citado análisis de Viviane Mataigne, la autora presenta, además de su propia visión de la forma del *Prélude*, un cuadro comparativo de las conclusiones a las que arribaron otros autores: Jean Barraqué, William W. Austin, Deneis Dille, Ernst Decsey y Roy Howat¹⁵. Como es común en estos casos, cada análisis tiene fundamentaciones más o menos convincentes, por lo que es igualmente difícil, coincidir o disentir con todos y cada uno de ellos. En realidad, para clarificar el problema de la forma del *Prélude*, la postura más operativa parece ser el prescindir de todo *a priori* y enfrentar la obra desprejuiciadamente, sin proyectarla sobre --ni compararla con-- modelos formales preconcebidos. Decididamente, no parece ser prudente aplicar nociones heredadas o derivadas de la forma sonata (exposición, desarrollo, etc.), ni permitirse un condicionamiento producido por las formas tripartitas que, bajo distintas denominaciones, pulularon durante todo el siglo XIX.

Considérese, a modo del peligro que encierran dichos *a priori*, las conclusiones algo confusas a las que arriba un analista tan lúcido como Jean Barraqué:¹⁶

"Se puede delimitar seis partes, constituidas así:

- 1. Exposición del tema principal y cadencia a la dominante (hasta la cifra 3 de la partitura) (c. 31)*
- 2. Desarrollo (desde la cifra 3 hasta el segundo compás de la página 15) (c. 55)*
- 3. Medio (hasta la cifra 8) (c. 79)*
- 4. Desarrollo (hasta la cifra 10) (c. 94)*
- 5. Reexposición (hasta la cifra 12) (c. 106)*
- 6. Coda*

Es fácil constatar [sic] que el Prélude à l'Après-midi d'un faune pertenece a la forma lied por sus partes 1, 3, 5, a la forma sonata por sus partes de desarrollo 2 y 4, así como por su quinta parte, que se emparenta con la reexposición por la presencia de un segundo tema (éste no aparece en una sección de exposición, sino en el primer desarrollo)".

En la música tonal, la forma resulta de la interpenetración e interacción del diseño y la estructura to-

nal²⁷; éste último factor prevalece en el *Prélude* para determinar las articulaciones formales de mayor fuerza divisiva que tiene la obra; en los compases 30, 51, 74 y 106. Se trata, en todos los casos, de cadencias auténticas, en las que las tríadas de dominante y tónica -- principal o secundaria-- se encuentran en sólida posición fundamental. En una obra en la que la progresión armónica V-I es, en el nivel superficial, notoriamente escasa, dichas cadencias constituyen un dato analítico insoslayable. Por otra parte, las relaciones tonales que se establecen entre estos puntos revelan una curiosa simetría: I-V-III hasta el compás 51, II-VI-I desde allí hasta el final:

Ejemplo 7.

Con respecto a los factores de diseño, especialmente los temáticos, oportunamente se verá que, a pesar de la aparente diversificación superficial, es posible encontrar relaciones profundas y estrechas entre todos, o casi todos ellos.

La noción de forma derivada de la estructura tonal señalada en el Ejemplo 7, puede enriquecerse agregando que, el retorno a la tónica principal mi mayor, en el compás 79, junto con la vuelta de la melodía primigenia de la flauta, desplazada ahora una 3a. hacia el agudo y transformando la ambigüedad de su ámbito original de tritono (do³-sol⁴) en la certeza de la cuarta justa mi³-si⁴, sonidos de la tríada de la tónica, llevan a percibir en este punto una reexposición de la primera parte.

En razón de lo expuesto y desde este punto de vista, el esquema formal del *Prélude* es el siguiente:

Ejemplo 8.

Parte	I (A1)	II (B)	trans.	III (C)	retrans.	IV (A2)	Coda
Compases	1----30	31----51	51----55	55----74	75----78	79----106	107--110
Estructura armónica (*)	I---V-I V	V---V-I III 5	III---V-I VI 1	I---V-I VI 1	I---I ⁷ VI 1	I---V-I	I

(*) Nomenclatura de Allen I. McHose. Ver Nota 14.

La característica común de los pasajes de transición (cc. 61-55) y retransición (cc. 75-78) es la transformación de una tríada mayor estable, tónica momentánea de la parte precedente, en una sonoridad inestable (séptima de dominante) a partir de la cual se progresa a la siguiente tónica.

El cuadro analítico completo es el siguiente:

Ejemplo 9.

COMPASES	UNIDAD FORMAL	DISEÑO	OBSERVACIONES
001-030	PARTE I	A1	PERIODO MODULANTE DE 4 FRASES
001-010	frase 1	a ₁	
011-020	frase 2	a ₂	Dos incisos, a ₂ ^{2'} y a ₂ ^{2''}
021-025	frase 3	a ₃	Dos incisos, a ₃ ^{3'} y a ₃ ^{3''}
026-030	frase 4	a ₄	Cadencia auténtica perfecta en V
031-051	PARTE II	B	PERIODO MODULANTE DE 4 FRASES
031-033	frase 5	b ₁	Escala hexatónica - sextas francesas
034-036	frase 6	b ₂	Idem
037-041	frase 7	c ₁	
042-051	frase 8	c ₂	Cadencia auténtica en III mayor
051-055	frase 9	c ₃	Transición

055-074	PARTE III	C	PERIODO SIMPLE, PARALELO, EN VI MAYOR
055-062	frase 10	d ¹	
063-074	frase 11	d ²	Cadencia auténtica en VI mayor
075-078	frase 12	d ³	Retransición
079-106	PARTE IV	A2	REEXPOSICION, PERIODO DE 6 FRASES
079-083	frase 13	a ⁵	
083-085	frase 14	a ⁶	
086-090	frase 15	a ⁷	
090-093	frase 16	a ⁸	
094-099	frase 17	a ⁹	
100-106	frase 18	a ¹⁰	Dos incisos, a ^{10'} y a ^{10''} - descenso melódico hasta <u>mi</u> - cadencia auténtica perfecta en I
107-110	frase 19	a ¹¹	CODA

En resumen: la forma del *Prélude* se articula en cuatro partes y Coda, cada una de las partes constituidas por un período, con transición entre las partes II y III, y retransición entre las partes III y IV, siendo esta última una suerte de reexposición de la parte I. Las cuatro cadencias que cierran cada uno de los períodos o partes son auténticas, conclusivas. No hay en esto novedad alguna. Sí puede haberla, en cambio, con las puntuaciones o articulaciones interiores de cada período, puntos cadenciales que, por definición, deben tener menos fuerza conclusiva que --y quedar subordinados a-- las cadencias finales. En la música europea de los siglos XVIII y XIX las cadencias interiores de los períodos suelen ser semicadencias sobre la tríada de la dominante, cadencias auténticas imperfectas y, en mucho menor medida, otro tipo de cadencias. En el *Prélude*, sin embargo, ninguna de las cadencias interiores corresponde a los tipos más difundidos: tanto en casos de yuxtaposición como en los de elisión entre frases, Debussy acude a una rica variedad de agregaciones verticales y resoluciones, que realizan su función de articular levemente el discurso manteniendo, al mismo tiempo, una continuidad sin fisuras. De ese modo se exalta y potencia la fuerza divisiva de las cadencias auténticas, verdaderos puntos de referencia, no sólo en la delimitación de los grandes bloques formales, sino también en el funciona-

miento interno de la tonalidad como gran fuerza estructuradora. Por esta utilización de su fuerza estructuradora, demuestra Debussy con hechos su profundo respeto por --y coherencia en-- la tonalidad, a pesar de sus afirmaciones en contrario (ver Nota 45), o las críticas de algunos musicógrafos. Por ejemplo, según Edward Lockspeiser (1905-1973), Debussy era "incapaz de ver la perspectiva de la forma"²⁸. Es bien difícil sostener una proposición de esa naturaleza cuando se está frente a una obra como el *Prélude*, cuya concepción arquitectónica y estructura tonal global bien podría llevar la firma de Johannes Brahms. Hay en el *Prélude* detalles de una exquisita estrategia compositiva que revelan que, no sólo "la perspectiva de la forma" se presentaba muy clara a los ojos de Debussy, sino que, con las adaptaciones propias a su peculiar estilo, ciertos principios de la concepción orgánico-estructural de la gran música austro-germana de los siglos XVIII y XIX continúan operando en la mediterránea luminosidad de la obra debussyana. Véanse, en este sentido y a modo de ejemplo, algunas características y funciones que distinguen a la Parte IV (A2):

1) Restablecimiento de la tónica principal (c.79).

2) Retorno del elemento temático inicial, con resolución de la ambigüedad tonal del ámbito inicial de tritono, sustituido ahora por la 4a. justa mi⁵-si⁴, sonidos tónica y dominante de la tonalidad principal de mi mayor (cc. 79-83):

3) Liquidación temática (cc. 100-103):

Ejemplo 10.



En a1, el elemento temático original reduce su ámbito a una 4a. justa, entre do⁵ y sol⁴; la desaparición del tresillo de semicorcheas original desacelera el giro descendente y lo iguala rítmicamente al giro ascen-

dente. En a2 quedan sólo los sonidos inicial y terminal del giro descendente, eliminándose las notas de paso: a la vez, las duraciones se tornan más homogéneas. En a3 se desacelera nuevamente el giro ascendente, eliminando otra vez el tresillo de semicorcheas. a4 y a5, como contrasujetos, presentan versiones sintéticas del gesto melódico inicial: a4 con descenso de 2a. aumentada y ascenso cromático de dos semicorcheas, y a5, desacelerado por la eliminación de las dos semicorcheas, se reduce a una esencia de 2a. aumentada descendente y paso cromático ascendente.

4) Resolución de la estructura fundamental (cc. 100-106): con la entrada del solo de oboe (c. 103) reaparece el segundo elemento del tema inicial, diatónico, cuya línea descendente, sostenida por una progresión armónica I-II-V-I, asume un aspecto muy semejante a la estructura fundamental de la concepción schenkeriana. Claro está: en su admitida búsqueda de *toutes les nuances* del modo, Debussy utiliza aquí una forma alterada del sonido melódico 3, pero afirma la primacía de mi mayor diatónico en la continuación del tetracordio inferior $\hat{4} \hat{3} \hat{2} \hat{1}$:

Ejemplo 11.

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with notes in measures 100, 103, 104, 105, and 106. The notes are: G4 (measure 100), F#4 (measure 103), E4 (measure 104), D4 (measure 105), and C4 (measure 106). The lower staff is in bass clef with the same key signature. It contains a harmonic line with notes in measures 100, 103, 104, 105, and 106. The notes are: G2 (measure 100), F#2 (measure 103), E2 (measure 104), D2 (measure 105), and C2 (measure 106). Above the upper staff, there are measure numbers 100, 103, 104, 105, and 106. Above the lower staff, there are chord symbols: I, II, V, I. Below the lower staff, there are fingerings: 4 6, b 5, 6, 5.

5) La Coda (cc. 107-110), fuertemente alusiva, se remite a los elementos melódicos iniciales de la obra:

- a) el gesto descendente-ascendente se reduce a la 3a. mayor sol¹-mi¹, sonidos de la 3a. inferior de la tríada de tónica, que no fueron enfatizados en la primera aparición temática (cc. 1-4), donde se valorizó la 3a. superior si¹-sol¹;
- b) los acordes-bordadura;

c) la tónica en posición melódica de 5a. (ver *cymbales antiques*), prolongada sobre un pedal mi:

Ejemplo 12.

El acorde señalado en el Ejemplo 12 como B1 (sonidos de la tríada de do mayor), aparece en contexto semejante en el compás 21 y, con agregaciones verticales, en el compás 94. El acorde señalado como B2 --también con función de bordadura-- comprende los sonidos de la tríada con 7a. la¹-do¹-mi¹-sol¹: son justamente estos sonidos los que integran la primera agregación vertical explícita de la obra (c. 4), luego de la tónica implícita en el solo de flauta (c. 3, ver Ejemplo 6). Que Debussy reiterare esta sonoridad como penúltima agregación vertical explícita de la obra, precediendo a la tónica final, revela la intención de crear una sutil simetría con el comienzo. En este punto se encuentra la única referencia taxativa que proporcionó Debussy sobre la correspondencia entre los versos de Mallarmé y su creación musical; dijo, específicamente:

La fin, c'est le dernier vers prolongé: "Couple adieu! Je vais voir l'ombre que tu devins".

En el poema, esta línea se relaciona directa e íntimamente con la primera:

Ces nymphes, je les veux perpétuer,

por lo que no debe extrañar que Debussy asocie musicalmente el final con el comienzo, como fue detallado.

De acuerdo con lo expuesto, ¿cómo no esbozar un atisbo de rebelión intelectual ante otra afirmación de Lockspeiser, en cuanto a que "No hay que buscar una relación literal entre el texto y la música. Ni tampoco intentar el análisis de una partitura que es puramente intuitiva?"³⁰

III. CONTENIDO TEMÁTICO

Tan pronto se comienza a analizar el contenido temático del *Prélude* se ingresa en una vorágine aparentemente interminable de variantes, derivaciones, ramificaciones, ornamentaciones y alusiones que, por su fuerza cohesiva y su origen en un material sumamente restringido, justificarían ubicar a Debussy en la posiblemente para él incómoda compañía de magistrales manipuladores motivicos como Beethoven, Brahms o Schönberg. Tales derivaciones, partiendo de elementos celulares y proyectándose de un extremo a otro de la obra, eran para Debussy un recurso compositivo consciente y deliberado que, quizás, no fue comprendido en plenitud sino después de algunos años, en los que la música europea sufrió transformaciones más radicales. En la época en que escribía la *Sonata* para violín y piano, confiaba a su editor Durand:

"...he encontrado la idea 'celular' del final ... Lamentablemente, las dos primeras partes no quieren saber nada ... Como me conozco, usted sabe que no voy a obligarlas a soportar una vecindad desagradable".

Del párrafo precedente resulta no sólo la existencia de una concepción celular, sino la interrelación o interdependencia que Debussy perseguía entre las partes y el todo.

El contenido temático del *Prélude* será examinado aquí según corresponda a cada una de las cuatro partes en que se ha dividido la obra, agrupando las partes I y IV (A1 y A2), por su estrecha vinculación temática y su significación formal de exposición y reexposición.

PARTES I (A1) y IV (A2)

El material temático aparece expuesto en los compases 1-5, y en él se reconocen tres elementos principales, a, b y ab:

Ejemplo 13.

The image shows a musical score with three staves labeled 'a', 'b', and 'ab'. Each staff contains a melodic line with various intervallic annotations above it. Staff 'a' has annotations 'aI' and 'aII'. Staff 'b' has annotations 'bI', 'bII', 'bIII', 'bI.1', and 'bII.1'. Staff 'ab' has annotations 'aI', 'bI', 'bI.1', and 'bII.1'. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

El elemento a es divisible en aI y aII, casi constantemente yuxtapuestos: sólo por excepción (c. 95) aI se asocia a otro elemento melódico. Dentro de aII adquiere especial relevancia la célula cromática z.

El elemento b es divisible en bI, bII y bIII; estos últimos se asocian, generando bII-III. Las trompas, a partir del compás 4, introducen las variantes bI.1 y bII.1. En cuanto a ab, resultante de la yuxtaposición aII + bI, adquiere relativa importancia, localizada en los compases 46-47, hacia el final de la Parte II.

DERIVACIONES DE aI. Las derivaciones más directas mantienen la mayor duración del sonido inicial: en algunos casos, éste aparece subdivido, sincopado y ornamentado (cc. 83-84 y 90-91). También mantienen la escala diatónico-cromática descendente, variando la amplitud de su ámbito y, eventualmente, cambiando el ordenamiento de intervalos de tono y semitono. Las derivaciones menos directas eliminan la mayor duración del sonido inicial (c. 27) y llegan a eliminar el contenido escalístico, manteniendo sólo los sonidos inicial y terminal del giro descendente (c. 102), o reduciéndolo a un mínimo, casi germinal (c. 102, corno inglés; c. 106, arpas).

El Ejemplo 14 muestra las derivaciones interválicas de aI, con las alturas que aparecen la primera vez en la partitura y, a continuación, la composición interválica medida en semitonos (un semitono = 1). Cabe destacar que las variantes aI.3 y aI.4 aparecen también en la Parte II, y las variantes aI.9 y aI.10, en la Parte III, como sustrato melódico de una figuración superficialmente diferente, lo que será tratado más adelante.

Ejemplo 14.

The image displays ten staves of handwritten musical notation, labeled a.I.1 through a.I.10. Each staff begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notes are as follows:

- a.I.1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4
- a.I.2: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4
- a.I.3: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4
- a.I.4: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4
- a.I.5: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4
- a.I.6: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4
- a.I.7: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4
- a.I.8: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4
- a.I.9: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4
- a.I.10: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4

- aI : 2-1-1-1-1, cc. 1-2, 11-12, 21, 26, 94 (flauta)
aI.1 : 1-1-1-1-1, cc. 23, 79-80 (flauta); 86-87 (oboe)
aI.2 : 2-2-1-1, c. 27 (flautas)
aI.3 : 1-1-1-1, cc. 31, 34 (clarinete); 107 (trompas)
aI.4 : 1-1-1, cc. 53-54 (violines y trompa); 83-84 (oboe); 90-91 (corno inglés)
aI.5 : 2-1-1-1, cc. 95 (flauta); 100-101 (flauta y violoncelo)
aI.6 : 5, c. 102 (flauta)
aI.7 : 3, c. 102 (corno inglés)
aI.8 : 1-1-3, c. 106 (arpas)
aI.9 : 1-2-2-2-2, cc. 61-62 (sustrato de maderas y trompas)
aI.10 : 1-2-2-1-2, cc. 67-68 (sustrato de maderas y trompas)

DERIVACIONES DE aII. Las derivaciones más directas mantienen la mayor duración del sonido inicial, en algún caso subdividido en notas repetidas (cc. 31 y 34, violoncelos). También mantienen la escala diatónico-cromática ascendente, variando el ámbito total y, eventualmente, el ordenamiento interno de los intervalos de tono y semitono. Las derivaciones menos directas eliminan la mayor duración del sonido inicial (c. 27, flautas). Las variantes aII.2 y aII.3 aparecen en la Parte II; aII.7 y aII.8 lo hacen en la Parte III, también como sustrato melódico de una figuración superficial diferente. La mecánica del Ejemplo 15 es similar a la del Ejemplo 14.

Ejemplo 15.

Handwritten musical notation for nine staves, labeled aII through aII.8. Each staff contains a sequence of notes and rests, with various key signatures and clefs. The notation is written in black ink on a white background.

- aII** : 2-2-1-1, cc. 1-2, 2-3, 11-12, 12-13, 21-22, 26-27 (flauta)
- aII.1** : 2-1-1-1, cc. 23-24, 81-82 (flauta); 88-89 (oboe); 101-102 (flauta y violoncelo)
- aII.2** : 1-1-1-1, cc. 31, 34 (clarinete); 107-108 (trompas)
- aII.3** : 1-1-1, cc. 53-54. 54-55 (violines y trompa); 83-84 (oboe); 90-91, 102 (corno inglés)
- aII.4** : 2-1-2-1, c. 94 (flautas)
- aII.5** : 1-1-1-1-1, c. 102 (flauta)
- aII.6** : 1-1, cc. 102-103 (corno inglés)
- aII.7** : 2-2-2-2, cc. 62-63 (sustrato de maderas y trompas)
- aII.8** : 2-1-2-2-1, cc. 68-69, 70-71 (sustrato de maderas y trompas)

Las transformaciones de a en su conjunto (aI + aII) se encuentran principalmente en la Parte II, donde serán examinadas en detalle.

Por su parte, el elemento b (Ejemplo 13) es divisible en bI, bII y bIII. En su conjunto, b es fuertemente diatónico, en oposición a los cromatismos de a; sólo bIII introduce el cromatismo si⁴-la⁴. El inciso final de la frase inicial (cc. 4-5), con la entrada de las trompas, agrega las variantes bI.1 y bII.1.

bI está generalmente yuxtapuesto a bII (cc. 3, 13, 22, 82-83, flauta; 89-90, 103, oboe). Aislado como célula, con una ligera permutación y cambio de modo, genera buena parte del contenido melódico de la Parte III, como se observa en el Ejemplo 16, que compara los compases 3 (flauta) y 55 (maderas):

Ejemplo 16.



bII también está generalmente yuxtapuesto a bIII, dando origen al elemento bII-III. La variante bII.1 (c. 5, bordadura sincopada de 3a., trompa) aparece con distintas transformaciones rítmicas (cc. 22,25, flauta; 27, violas y violoncelos; 29-30, violines); ella introduce en el *Prélude* un perfil de bordadura bivalente, superior (y) y su inversión, inferior (inv.y):

Ejemplo 17.

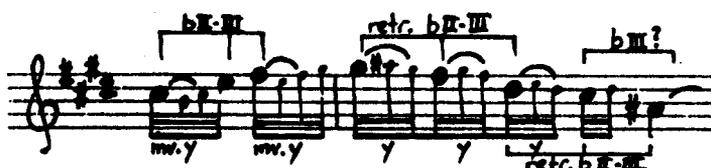


La bordadura y adquiere relevancia en dos dimensiones: como ornamento melódico y como generadora de acordes-bordadura. Como ornamento melódico aparece en los compases 13 (1a. trompa), 22 (violas y violoncelos), 83 (trompas), 85 (cuerdas), 87 (trompas); en su dimensión acórdica, en compás 15 (violines y violas), más una con-

siderable cantidad de acordes-bordadura, que serán examinados en el apartado GRAMATICA Y SIGNIFICADO.

bII-III, transpuesto (bII-III.1), genera los compases 14-15 (oboe). La célula sol^f-si-do domina los compases 17-20 (oboes, clarinetes, violines I), ya sea en forma directa o por la retrogresión transpuesta la^f-sol^f-mi^f (bII-III.2). Su interválica (3a. menor + 2a. mayor) subyace en los arabescos de los compases 27-28 (flautas), ornamentada por las bordaduras y e inv.y:

Ejemplo 18.



La última variante señalada (bII-III.2), en acentuación, reaparece en los compases 96-99 (flautas y oboes) y, por último, transposiciones de bIII, concatenadas, aparecen al final de la Parte I (c. 29, flautas), y configurando el descenso melódico a la tónica en la cadencia final (cc. 104-106, flauta y oboe).

El Ejemplo 19 muestra las más importantes derivaciones de b en su conjunto:

Ejemplo 19.

b (bI, bII, bIII) c. 3 b I b II b III

bI. 1 y bII. 1 c. 4

bII-III. 1 c. 14

bII-III. 2 y
 bII-III c. 17

bI-II. 1 c. 22

bI. 2
 rote. inv. de bI) c. 24

bII-III. 3 c. 28

-III. 4 y bIII. 1
 de bII-III) c. 29

bI-II. 2 c. 22

bI-II. 2 c. 29

bII-III. 4 c. 96

PARTe II (B)

La primera sección de la Parte II utiliza formas derivadas directamente de **a** (compases 31 y 34, clarinete). Cabe también interrogar si el gesto ascendente-descendente de los compases 32-33 y 35-36 (clarinete y flauta), en escala hexatónica, con los últimos sonidos alargados y ornamentados por la bordadura **y**, no es sino una inversión libre del gesto melódico **a**.

Esta primera sección se caracteriza además por el empleo de otros derivados temáticos de la Parte I, notoriamente la célula cromática **z**:

Ejemplo 20.

El ejemplo 20 muestra seis fragmentos musicales (a-f) en clave de sol y trébol, con una tonalidad de tres trinos (F#, C#, G#). Los fragmentos a, c, e y f muestran una célula cromática ascendente, mientras que b y d muestran una célula cromática descendente. Los fragmentos e y f están marcados con 'trumpet' y 'f' respectivamente.

En el Ejemplo 20 se observa:

- a) La célula **z**, tal como aparece en los compases 1-2 y 2-3 (flauta).
- b) El eslabón de trompa I de los compases 9-11.

c) El eslabón de oboe de los compases 16-17.

d) La anacrusa de clarinete al compás 31.

e) El nervioso contrapunto de violoncelos de los compases 31 y 34.

f) El eslabón de fagot de los compases 33 y 36.

Además de los casos señalados, la presencia de la célula cromática z se detecta en inversión (cc. 39 y 40, violines-violoncelos y flautas-clarinetes, respectivamente), y en las proximidades de la cadencia final de la parte (cc. 48 y 49, cuerdas y maderas).

El material temático más diferenciado aparece en la segunda sección, a partir del compás 37, el llamado *second thème* de Jean Barraqué:

Ejemplo 21.

The image shows three staves of musical notation in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff is labeled 'bII-III.4' and contains a sequence of notes with a 'c 28' annotation above it. The second staff is labeled 'c)' and contains a sequence of notes with a 'c 37' annotation above it. The third staff is labeled 'd)' and contains a sequence of notes with a 'd 39' annotation above it. Brackets and labels are used to identify chromatic cells: 'cI' and 'cII' are marked under the second staff, and 'dI' and 'dII' are marked under the third staff. A label '(inv. z)' is placed below the third staff, indicating an inverted chromatic cell.

El elemento c tiene por constituyentes a cI y cII; cI, de raigambre pentatónica, parece ser una simplificación de la interválica subyacente en bII-III.4, con eliminación de las bordaduras. Las derivaciones de cI son escasas y se reducen a una transposición casi literal (cII) y una simplificación por eliminación del último sonido (cI,1). En cuanto a las derivaciones de cII, conforman el material de los compases 44-45 (flauta-oboes y violines, respectivamente).

El elemento d tiene mayor gravitación en la génesis de los motivos melódicos que aparecen posteriormente, ya sea en el aspecto rítmico (la síncopa de dI) como en el interválico (la sucesión de intervalos de dII).

La inversión de dII, con el agregado de un prefijo, genera los contrapuntos de los compases 44-45 (clarinete y fagot, 3a. trompa). Observar la presencia de la bordadura y subyacente en esta derivación.

Ejemplo 22.



El *ostinato* en corcheas de los compases 48-50 (trompas, flautas y arpa II) también deriva de dII que, en su última aparición (cc. 50-51), se superpone con su propia versión retrógrada aumentada (armónicos de arpa I).

Ejemplo 23.



dII, asociado al ritmo sincopado de dI (figura dI-II), se manifiesta en los compases 47 (trompas *très en dehors*); 51, 53-54 (clarinete-oboe) y, posteriormente, en las partes III (cc. 67 y 69, cuerdas; 74, trompa) y IV (c. 95, violines *solí*).

Por último, dIII, inversión de la célula cromática z, en la forma original de ésta da origen a los acordes paralelos de los compases 48-49 (cuerdas y maderas). Y en el *climax* de la Parte II (cc. 46-47), reaparece en clarinetes-corno inglés y violines I y II, sucesivamente, el elemento ab de la Parte I (ver Ejemplo 13).

El Ejemplo 24 contiene las derivaciones temáticas más notorias de la Parte II.

Ejemplo 24:

I-III. 4 c. 28
 c I c. 37
 II y d II c. 38 c. 39
 c II. 1 c. 44
 d II. 1
 c II. 1 c. 45
 d II. 1
 d I. II c. 47
 d III c. 48
 d II. 3
 d II. 4 c. 50
 d II. 3
 d I. II. 1 c. 51
 d I. II. c. 54 (*)
 d I. II. 2 c. 95
c. 96

PARTE III (C)

En el Ejemplo 16 fue señalada la vinculación celular entre el material temático de las partes I y III. El Ejemplo 25 muestra la frase inicial de la Parte III:

Ejemplo 25.



El elemento e está constituido por eI y eII, y este último, a la vez, se divide en eII.1 y eII.2. De éstos, eII.1 es una transposición de cI (ver Ejemplo 21).

eII es, en sí mismo, una variante de eI, al que agrega el si como bordadura incompleta de tipo prefijo (appoyatura). La presencia de este ornamento de la 5a. (la) de la tríada de la tónica local (re mayor), trae a la memoria la reiterada utilización del mismo recurso en los compases iniciales de la obra, en los que el sonido do ornamenta la 5a. (si) de la tríada de la tónica principal (mi mayor) (ver Ejemplos 6, 10, 11 y 13).

Por otra parte, alusiones a eI aparecen en la Parte IV, en las cascadas descendentes de los compases 85, 90, 92 y 93:

Ejemplo 26.

2)

El Ejemplo 27 compara el elemento a (flauta, c. 1) con el gesto melódico de las maderas y trompa de los compases 61-62; aquí puede observarse en (a) la mayor duración del sonido inicial, en (b) la aceleración del descenso, y en (c) la prolongación sincopada del sonido más grave, seguida por la desaceleración en el ascenso, además de la coincidencia entre ambos perfiles.

El consecuente del período que constituye la Parte III (cc. 63 y siguientes), introduce en la textura de acompañamiento una nueva apariencia de la bordadura y e inv.v., derivada de bII.1 (ver Ejemplos 17 y 19). Esta bordadura y, sobre todo, su peculiar articulación, prevalecen en toda la sección. El contenido melódico subyacente en los compases 67-70 (flauta, oboe, corno inglés, trompa) está también curiosamente emparentado con el elemento a de la Parte I:

Ejemplo 28.

El Ejemplo 28 superpone: a) el elemento a (cc. 1-2, flauta), b) el giro melódico de los compases 61-62 (maderas y trompa) y c) la derivación de los compases 67-70 (flauta, oboe, corno inglés y trompa).

Lo expuesto en relación con el contenido temático está muy lejos de agotar las posibilidades de la materia, que ofrece sustancia como para indagar analíticamente hasta el último detalle. Pero puede ser suficiente, sin embargo, para alertar a alguna mente desprevenida sobre lo infundado de ciertas aseveraciones acerca de la calidad "puramente intuitiva" del *Prélude* (ver Nota 30). Como ocurre con todo compositor auténticamente grande --¿quién puede dudar que Debussy lo fue?-- la 'intuición' se cimenta en una sutil sensibilidad para percibir las caleidoscópicas formaciones que resultan de manipular lúdicamente una idea, en un profundo conocimiento del lenguaje para explorar todas las connotaciones, en un agudo sentido crítico para seleccionar las mejores opciones, y en un sólido oficio para plasmar gráficamente en la partitura el maravilloso cosmos sonoro así construido. En este sentido, el *Prélude* resulta paradigmático.

GRAMATICA Y SIGNIFICADO

Un análisis gramatical de las sonoridades verticales del *Prélude* es tan inútil y frustrante como un análisis gramatical de un poema de Mallarmé, o de cualquier otro poeta. Como ya advirtió Austin, el esfuerzo por identificar cada acorde con su respectiva 'etiqueta' gramatical --el número romano con las modificaciones cromáticas del caso-- no guarda proporción con la luz que el procedimiento arroja para realmente comprender el funcionamiento de ciertos procesos³³. Y fue visto en el apartado TONALIDAD Y FORMA cómo Debussy articula los puntos de mayor significación formal, por medio de cadencias auténticas que enfatizan armónicamente a las tríadas de tónica, dominante, mediante y submediante, éstas dos últimas en su variante mayor. La tonalidad del *Prélude* está gobernada por un gran proceso armónico, que se extiende entre la tónica inicial del compás 3 y la cadencia final V-I de los compases 105-106: en tal expandida trayectoria, los puntos de articulación formal señalados y las tríadas que los sostienen, quedan subordinados --con significación estructural secundaria-- al gran proceso estructural I-V-I. Asimismo, entre y alrededor de las tríadas de significación estructural primaria o secundaria, existen formaciones verticales de distinto tipo que resultan del comportamiento horizontal de entre una y todas las voces de la textura. Estas formaciones son:

1) acordes que prolongan otros acordes, ornamentándolos, o acordes-bordadura (señalados como B en los ejemplos subsiguientes);

2) acordes que conectan, o bien posiciones diferentes de una misma tríada, o dos tríadas diferentes entre sí, es decir acordes de paso (señalados como P en los ejemplos subsiguientes);

3) acordes que resultan de una combinación de ambas variantes, o acordes bordadura-paso (señalados como BP en los ejemplos subsiguientes).

En la utilización de estos recursos Debussy no produce innovación alguna, sino que emplea viejas técnicas, adaptándolas a los requerimientos de su estilo. Una

tan rápida como incompleta revisión del uso de estas técnicas por diversos compositores de distintas épocas, permitirá comprender más fácilmente algunos aspectos de su evolución hasta llegar al Debussy del *Prélude*.

Ejemplo 29. Mozart, *Sonata* K. 545 (1788), 1er. movimiento, cc. 1-4.

Do I

El Ejemplo 29 muestra una reducción analítica de los cuatro primeros compases de la popular *Sonata en do mayor* para piano. En los puntos señalados como B o BP es posible reconocer gramaticalmente construcciones verticales identificables con números romanos (IV, V), pero en este caso no se trata de grados con significación armónica de tipo estructural, sino de simples acordes resultantes del comportamiento horizontal de las voces implícitas en la textura, que ornamentan y prolongan un único grado: I.

Ejemplo 30. Beethoven, *Sonata* op 57 (1804), 1er. movimiento, cc. 1-16.

El Ejemplo 30 corresponde a la reducción analítica de la exposición del tema principal de la *Sonata Appas-*

sionata y en él puede apreciarse la expansión multidimensional de la idea de la bordadura:

B1 (c.10, reiterado en cc. 12 y 13) presenta a la bordadura en la dimensión melódica; se trata de una bordadura incompleta de tipo prefijo: 'incompleta', por cuanto no parte del sonido al cual prolonga, sino que sólo resuelve en él, y 'prefijo', por cuanto lo precede (en otra terminología, a la 'bordadura incompleta prefijo' --BIP-- se la denomina apoyatura);

B2 (cc. 3-4, 7-8, 11-12, 15-16) presenta a la bordadura en la dimensión acórdica; se trata de acordes-bordadura que prolongan otros acordes; en todos los casos, excepto el último, la figura de la bordadura es completa, partiendo de, y resolviendo en, el acorde al cual prolongan; en el último caso se trata de un acorde BIP;

B3 (cc. 5-8) presenta a la bordadura expandida a la dimensión de región tonal; se trata de una frase completa que expresa al II frigio (o napolitano) de fa menor, es decir sol^b mayor.

Ejemplo 31. Berlioz, *Sinfonía fantástica* (1830), 4.^o movimiento, cc. 152-158.



El Ejemplo 31 constituye una reducción analítica del pasaje, que presenta a la tríada de re^b mayor como bordadura de la tónica de sol menor. Puede suponerse que esta yuxtaposición excedió el promedio de comprensión de los músicos de orquesta de su época, puesto que Berlioz insertó en la partitura la siguiente nota aclaratoria (trad. del A.):

"Aquí no hay error de copia: es el acorde de Sol natural menor que fricciona con el acorde de Re bemol mayor; el autor recomienda a los

violines y las violas no 'corregir' sus partes poniendo bemoles a los Re, quintas del acorde de Sol".

El Ejemplo 31 muestra la relación de tritono existente entre las fundamentales-bajos de ambas tríadas, sol y re^b. Casualmente, ambos sonidos son prominentes en diversos pasajes del *Prélude*: en la versión enarmónica do[♭]-sol constituyen el intervalo-marco del comienzo del solo de flauta inicial (cc. 1-2, 11-12, 21, etc.; ver Ejemplo 13) y, como re^b-sol en el bajo, sostienen importantes tramos de la Parte III (cc. 55-58, 63-66; ver Ejemplo 43).

Ejemplo 32. Bizet, *Carmen* (1873/74), N° 1 Prélude, cc. 9-16.



En el Ejemplo 32 la progresión I-V-I se ve coloreada por la presencia del acorde-bordadura do-mi-sol, que prolonga a la dominante. Esta misma yuxtaposición de tríadas aparece en el *Prélude* de Debussy (cc. 21, 107 y, con agregaciones verticales, 94): Nicolás Meeùs la señala como característica de la obra¹. Meeùs asigna a estas yuxtaposiciones el carácter de "armonía de median-tes", cuando, en realidad, se trataría de prolongaciones mediante el empleo de acordes-bordadura cuyas fundamen-tales se encuentran en relación interválica de 3a. con la tríada a la cual prolongan. Si en el *Prélude* existe una verdadera "armonía de median-tes", ella ocurre en las relaciones tonales que se establecen entre las partes de la obra (ver apartado TONALIDAD Y FORMA, Ejemplos 7, 8 y 9).

Ejemplo 33. *Ibid.*, Acto II, N° 12, cc. 1-48.

cc. 1 4 11 15

21 25 29 33

39 41 43 45

Musical score for Example 33, showing two staves with chords and dynamics. The top staff has chords marked with 'P' and 'B' and dynamics 'p' and 'P'. The bottom staff has chords marked with 'mi I', 'P', 'P', 'V+', 'V-', 'P', 'P', 'B', 'B', 'P', 'I'. A bracket connects the 'B' chords in the top staff to the 'B' chords in the bottom staff.

El Ejemplo 33 corresponde a un extenso pasaje de 48 compases, sostenido por la progresión armónica I-V-I desboblada en I-V⁺ (cc. 1-20) y V⁻-I (cc. 21-48). Esta progresión es prolongada mediante profusión de acordes de paso y acordes-bordadura. Es interesante observar:

1) La mezcla o intercambio modal, con abundante presencia del modo frigio (cc. 7, 39, 43);

2) La bivalencia del acorde fa mayor de los compases 39-43: en el compás 39, dicha tríada funciona como bordadura de fa⁺ mayor, en tanto que en el compás 43 lo hace como acorde de paso entre fa⁺ mayor y mi menor;

3) El desplazamiento de registro de la mayoría de los sonidos del acorde de fa mayor señalado en el punto anterior, con respecto a los sonidos de las tríadas a las cuales prolonga como bordadura, o conecta como acorde de paso.

Ejemplo 34. Saint-Saëns, *Sinfonía N° 3* (1878), 2° movimiento, cc. 109 (letra X)-128.

cc. 109 111 117 119

125

Musical score for Example 34, showing two staves with chords and dynamics. The top staff has chords marked with 'B' and 'I'. The bottom staff has chords marked with 'I'. A bracket connects the 'B' chords in the top staff to the 'I' chords in the bottom staff.

El Ejemplo 34 corresponde a la Coda del movimiento. La tríada mi menor funciona como bordadura de la tónica re^b mayor. A partir del compás 119 los sonidos del acorde-bordadura se deslizan por medio de notas de paso -- que generan acordes de paso-- hacia la tónica final. En el curso del deslizamiento aparecen un par de formaciones reconocibles gramaticalmente como II y V, pero dichas formaciones no tienen significación armónica, sino que son la resultante del comportamiento lineal de las voces, generándose así contrapuntísticamente.

Los acordes-bordadura tienen una notable ductilidad, resultante de diversas situaciones, entre ellas:³⁵

1) Pueden afectar desde uno hasta todos los sonidos del acorde al que prolongan;

2) El acorde prolongado puede tener cualquier constitución interválica y encontrarse en cualquier posición;

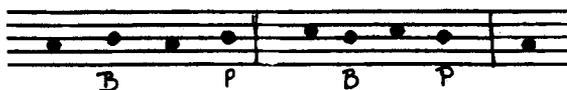
3) Mientras opera la acción de la bordadura, el bajo puede permanecer estático (pedal), puede producir también una bordadura o bien saltar a otro sonido;

4) La acción del acorde-bordadura puede realizarse en el mismo registro en que se encuentra el acorde al cual prolonga, o bien puede operar mediante cambio de registro;

5) El acorde-bordadura puede formar parte de una situación de bordadura completa, de bordadura incompleta prefijo (BIP, apoyatura) o de bordadura incompleta sufijo (BIS, escape).

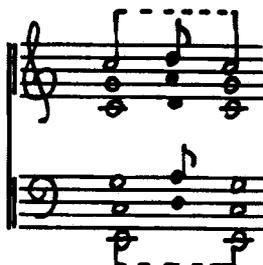
El *Prélude* de Debussy muestra abundante uso de la técnica descrita. Hay casos en los que el movimiento de bordadura es completo, con partida de, y retorno al, acorde prolongado (a-b-a, donde a es el acorde prolongado y b el acorde-bordadura). En varias ocasiones el esquema es a-b-a-b-x, donde b es bivalente, primero prolongando a y luego conectando a con x. Esta técnica constituye la extensión de una bien conocida figura del contrapunto escolástico de 3a. especie:

Ejemplo 35.



A continuación serán examinadas diversas instancias del uso de acordes-bordadura en el *Prélude* de Debussy. El caso más sencillo aparece cuando el acorde prolongado es una tríada simple y las bordaduras son puramente lineales, no generando formaciones verticales reconocibles como tríadas:

Ejemplo 36. Debussy, *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, c. 85.



En orden de complejidad creciente, sigue la relación de bordadura que se produce entre tríadas diatónicas con dos sonidos comunes, por ejemplo entre las de denominación gramatical IV y II:

Ejemplo 37. *Ibid.*, cc. 67-74.



En el Ejemplo 37, la tríada IV cumple una función armónico-estructural, dirigiéndose, como lo hace, a V (c. 73) y I (c. 74). El II es bivalente: en el compás 68 funciona como acorde-bordadura, en tanto que en los

compases 70-72 aparece como acorde de énfasis armónico, por la relación de 5a. justa descendente que existe entre su fundamental y la de la dominante subsiguiente³⁶.

Ejemplo 38. *Ibid.*; (a) cc. 55-57; (b) cc. 83-84; (c) cc. 90-91.

El Ejemplo 38 ilustra otros casos de acordes-bordadura prolongando triadas mayores: en (a) el acorde prolongado está en posición fundamental, en tanto que en (b) y (c) se encuentra en primera inversión.

Triadas mayores con 7a. (mayor o menor) también son prolongadas mediante la utilización de esta técnica:

Ejemplo 39. *Ibid.*; (a) cc. 17-18; (b) cc. 100-101; (c) cc. 11-12.

En el Ejemplo 39 (a) y (c), las triadas prolongadas se encuentran en posición fundamental, mientras que en (b) se trata de una segunda inversión.

Las variantes de mayor complejidad, por la cantidad de sonidos involucrados, corresponden a triadas mayores

con 7a. menor y 9a. mayor, y a dicha formación vertical con el agregado de la *sixte ajoutée*:

Ejemplo 40. *Ibid.*; (a) cc. 92-93; (b) cc. 26-27; (c) cc. 94-95.

The image shows three musical fragments labeled (a), (b), and (c). Each fragment consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Fragment (a) shows a treble staff with a series of chords and a bass staff with a single line of notes. Fragment (b) shows a treble staff with a series of chords and a bass staff with a single line of notes. Fragment (c) shows a treble staff with a series of chords and a bass staff with a single line of notes. The fragments are separated by vertical dashed lines.

Los casos ilustrados mediante los Ejemplos 36-40 corresponden a la prolongación de tríadas mayores, en diversas posiciones y con las variantes de diferentes agregaciones verticales. La prolongación de tríadas de otra constitución mediante el empleo de la técnica del acorde-bordadura es excepcional en el *Prélude*:

Ejemplo 41. *Ibid.*; cc. 98-99.

The image shows a single musical fragment labeled (a). It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff shows a series of chords and a bass staff with a single line of notes. The fragment is enclosed in a dashed box.

El Ejemplo 41 corresponde a la prolongación de una tríada disminuída con 7a. menor, en 3a. inversión.

El empleo de la técnica de los acordes-bordadura parece constituir, por su relevante presencia, uno de los rasgos estilísticos más prominentes del *Prélude*.

Para finalizar con este tema, se verá la incorporación de dicha técnica, combinada con la de acordes de paso y acordes bordadura-paso, en tres fragmentos de mayores dimensiones, que trascienden el uso puramente local ilustrado por los Ejemplos 36-41.

Ejemplo 42. *Ibid.*; cc. 30-37.

El ejemplo 42 comienza con la tríada de si mayor como tónica secundaria, señalando el fin de la Parte I (c. 30): el pasaje analizado prolonga dicha tríada y la transforma en una sonoridad disonante --agregando 7a. y 9a.-- en el compás 37, donde se produce una articulación formal de cierta importancia, a partir de la cual se reorienta el movimiento tonal. En el Ejemplo 42 (a) se observa una línea que parte de si (c. 30) y continúa en do (c. 31), re (c. 33), mi (c. 34) hasta fa (c. 36). Dicha línea despliega la 5a. si-fa del acorde prolongado, el que reaparece inequívocamente en el compás 37. Una serie de acordes de sonoridad --aunque no de ortografía-- de 'sexta francesa', contruidos sobre las notas do, re, mi y fa establece la vinculación entre la tríada consonante (estable) del compás 30 y su versión disonante (inestable) del compás 37; dos de estos acordes --los contruidos sobre do y mi-- están, a su vez, prolongados por acordes-bordadura, contruidos por una tríada mayor con 7a. menor y 9a. mayor. El Ejemplo 42 (b) muestra el despliegue de la 5a. si-fa y los acordes de paso con su ortografía 'corregida'.

Ejemplo 43. *Ibid*; (a) cc. 55-63; (b) cc. 63-74.

cc. 55 56 57 58 59 60 61 62 63

(a)

B BIP 5 10 BP 5 10 BP 5

5↓ 3↑ 3↑

cc. 63 64 65 66 67 68 69 70 73 74

(b)

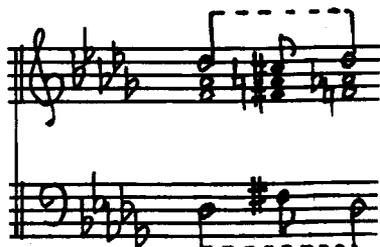
B BIP B

I IV EA V I⁶⁵

El Ejemplo 43 es la reducción analítica del período paralelo que constituye el núcleo formal de la Parte III (ver Ejemplo 9): (a) corresponde a la frase antecedente y (b) a la consecuente. El acorde de los compases 56, 58, 64 y 66 es bivalente: como acorde-bordadura (B) retorna a I; como acorde-bordadura incompleta prefijo (BIP) prolonga a, y resuelve en, la tríada ubicada a una 5a. justa inferior de la tónica (IV gramatical). Esta tríada aparece, en el antecedente, en su versión enarmónica menor (*fa* menor) y, en el consecuente, en su versión diatónica mayor (*sol* mayor). La función que cumple cada uno en cada caso es diferente: en el antecedente retorna a I, ascendiendo por 3as. (*fa*[♯]-*la*-*re*^b=*do*[♯]); estos acordes están conectados por un movimiento melódico de paso, señalado con una barra sólida en el Ejemplo 43 (a) y los bajos de las dos últimas tríadas precedidos por bordaduras incompletas prefijo: se generan así los acordes bordadura-paso indicados como BP, formándose entre las voces externas el esquema interválico 5-10. En

un nivel estructural más profundo, toda la frase antecedente se condensa en la relación de la tónica con la versión gramatical enarmónica y menor de la tríada IV, actuando ésta como acorde-bordadura.

Ejemplo 44.



En el consecuente --Ejemplo 43 (b)-- dicha tríada IV, en su versión diatónica mayor (c. 67) funciona como grado estructural, como ya fue señalado al comentar el Ejemplo 37.

Ejemplo 45. Debussy, *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, cc. 94-106.

Sonoridad vertical	9 4 7 5	8 b7 b6 b5	9 #7 #6 #5	9 #7 #6 4	8 #8 #3	9 #7 #6 4	8 #8 #3
Gramática	I	VI	I	VII	VI	VII	VI
Función		B		BIP		B	
Estructura	I						

98

Sonoridad vertical

Gramática II IV II IV VI ? VI ?

Función BP B B B

Estructura

102

Sonoridad vertical

Gramática VI VI II V I

Función

Estructura II V I

El Ejemplo 45 corresponde al final de la obra y comprende las dos últimas frases del período conclusivo (Ejemplo 9, frases 17 y 18), tramo en que se opera claramente la integración y resolución de las prolongaciones en la estructura fundamental. En este ejemplo se ha reducido la textura a las voces esenciales, en un único registro, para clarificar el proceso. El cifrado analítico de las sonoridades verticales, en verdad anacrónico, sirve, sin embargo, para seguir los comportamientos horizontales de las voces. El análisis gramatical, ciertamente insuficiente de por sí, se incluye sólo con finalidad ilustrativa: adquiere sentido solamente en los momentos en que el acorde asume la significación de grado estructural (cc. 94, 104-106). En el análisis de función son señalados comportamientos típicos de acordes-bordadura, bordadura incompleta prefijo y bordadura-paso. Por último, el análisis estructural permite seguir la extensa prolongación de la tónica durante toda la frase 17 (cc. 94-99) y comienzo de la frase 18 (cc. 100-103), para proceder luego a la conclusión estructural

definitiva (cc. 104-106). El Ejemplo 46 resume sintéticamente el proceso:

Ejemplo 46.

The image shows a musical score for Example 46, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The bass staff contains several chords with figured bass notation: I 47/6, 43, 46, b5, II, V 4/3, and I. An arrow points from the first chord symbol to the first measure of the bass staff.

Finalmente y resumiendo el aspecto relacionado con la gramática acórdica y significado del *Prélude*, cabe concluir que, como ya fue mencionado con motivo de los Ejemplos 29-34, Debussy no innovó en este terreno, sino que siguió las huellas todavía frescas en la música francesa, como las dejadas por Berlioz, Bizet y Saint-Saëns, entre otros. Pero, ciertamente, Debussy amplió estas técnicas y procedimientos, que en aquellos compositores eran de uso ocasional y colorístico, y los elevó a la categoría de constante de estilo. En el uso permanente de estos recursos reside, quizás, su 'modernidad', y con ello la apertura de una vía que, ya en el siglo XX, compositores como Bartok, Stravinsky y Prokofiev recorrieron con fructíferos resultados artísticos.

LA INTERPRETACION

La visión interpretativa que un compositor tiene de su propia obra es sólo un dato, no un dogma. Una vez concluída, la obra es autónoma con respecto a las intenciones que el autor tuvo al crearla: tiene vida propia y encierra en sí más significados que los que el autor, en función de intérprete, puede reconocer en ella. Suponer que esto no es así, es decir, que la visión interpretativa del autor es la única válida o, por lo menos, la mejor posible, es limitar la riqueza de contenido implícita en toda auténtica obra de arte, es poner coto a la diversidad y riqueza de sus significados.

Para la toma de decisiones que implica una lectura interpretativa del *Prélude*, resulta de especial interés conocer, como dato, que, además de la partitura editada, existe la llamada 'Partitura de Royaumont'³⁷, que fue utilizada por Debussy para dirigir su obra (c. 1908), con correcciones, adiciones y precisiones escritas en lápiz por él mismo. Entre tales anotaciones adquieren prominencia las de las magnitudes metronómicas. Una magnitud metronómica, en Debussy como en cualquier otro compositor --aún si se trata de alguien tan detallista como Stravinsky-- no pasa de ser otro dato más, digno de ser considerado, pero no obligatorio. El propio Debussy lo consignó así cuando manifestó a su editor que, en su opinión, los movimientos metronómicos "son exactos durante un compás"³⁸.

En general y para lo que podría llamarse una sensibilidad musical media actual, las indicaciones metronómicas de Debussy resultan demasiado veloces. Aplicando estrictamente sus metrónomos, sin fluctuaciones de tipo rall.-accell. que pudieran afectar el devenir temporal, la duración del *Prélude* alcanza unos 6 minutos y 40 segundos. Curiosamente, esta duración se encuentra muy próxima a la de la más antigua versión grabada que se conoce, de Camille Chevillard con la Orquesta Colonne, realizada en 1922 y que dura 6 minutos y 53 segundos³⁹. Chevillard (1859-1923) dirigió los estrenos de *Nocturnes* y *La Mer*, pudiendo presumirse que se encontraba muy cerca de 'los orígenes' de la interpretación de Debussy de su propio *Prélude*. Sus relaciones con el compositor fueron ambiguas, aunque respetuosas por ambas partes. Ha

quedado como anécdota para la historia menuda, la respuesta que Debussy dio a Chevillard cuando éste le preguntó cómo debía ejecutarse el 'solo' de flauta del *Prélude*:

"C'est un berger qui joue de la flûte, assis le cul dans l'herbe".

Con el transcurso de los años, los intérpretes han ralentado los tempi y las duraciones del *Prélude* se han incrementado en magnitudes más que notables. En este sentido, se destacan por su duración las versiones de Leopold Stokowski (1959), de 11 minutos y 18 segundos, y la de Bernard Haitink (1977), de 11 minutos y 11 segundos.

Las indicaciones metronómicas que Debussy incorporó a la 'Partitura de Royaumont' son las siguientes:

compás 01: ♩ = 44
compás 37: ♩ = 72
compás 51: ♩ = 60
compás 55: ♩ = 56
compás 74: ♩ = 60
compás 79: ♩ = 84

Fluctuaciones explícitas agregadas por Debussy, más allá de las impresas en la partitura, son las siguientes:

compás 029: sobre las tres últimas corcheas y prolongándose en todo el compás 030: *cédez*; al comienzo del compás 031: *au Mouvt.*
compás 032: *sans trainer*
compás 054: *Cédez un peu...*
compás 063: *En animant*
compás 067: *Toujours animé*
compás 073: *Cédez un peu*
compás 103: tachado el (*a tempo*) impreso

De las indicaciones precedentes, magnitudes metronómicas y fluctuaciones explícitas, surgen algunas consecuencias interesantes:

1) Debussy consideraba para el comienzo de la obra un pulso de negra con puntillo; la tendencia actual es tomar un pulso de corchea.

2) El *cédez* de los compases 29-30 que subraya la articulación formal de la cadencia final de la Parte I, se extendería hasta la anacrusa del compás 31. El *au Mouvt.* actuaría a partir del primer tiempo del compás 31 (*sfz* de los instrumentos de viento). En el apartado HIPOTESIS SOBRE RELACIONES ENTRE TEXTO Y MUSICA se verá la importancia de ese detalle en relación con el texto.

3) Debussy interpretaba *accelerando* a partir del compás 63, manteniéndolo hasta el compás 72 inclusive; cuando retomaba un hipotético *tempo primo* en el compás 74, lo hacía con un pulso ligeramente más rápido que en el compás 55.

4) Las indicaciones del compás 79 plantean un dilema. Si al comenzar la obra la magnitud metronómica de la negra con puntillo es 44, entonces la magnitud de corchea es $44 \times 3 = 132$, en cuyo caso el *Mouvt. du Début* del compás 79, en el que el tema de la flauta aparece en aumentación, escrito en valores de doble duración, debería ser negra = 132 y no = 84, como pide Debussy. Si, por el contrario, en el compás 79 se adopta la magnitud negra = 84, entonces el compás 1 debería tomarse a una magnitud de corchea = 84, lo que da un pulso de negra con puntillo = 28 (!). Según la significación formal de Reexposición que se asignó a la Parte IV (ver Ejemplo 9), el *Mouvt. du Début* podría querer significar que ambos *solí* de flauta (cc. 1 y 79) deben ser percibidos auditivamente como transcurriendo en un *tempo* similar, por lo que las indicaciones de Debussy, tomadas al pie de la letra, son contradictorias.

5) La tachadura del (*a tempo*) del compás 103 significaría que el *retenu* del compás anterior debe mantenerse hasta el *Très retenu* del compás 105.

El resto de los agregados, modificaciones e indicaciones de la 'Partitura de Royaumont' se relaciona con dinámica (matices, reguladores), equilibrios (algún *en dehors* ...), articulaciones (respiraciones, ligaduras), pequeñas modificaciones rítmicas o de orquestación, etc.

De todo ese cúmulo pueden ser señalados algunos detalles, realmente significativos:

1) Compás 3. Debussy indica una respiración en la parte de flauta, entre el mi³ y el sol⁴. Lo ideal, naturalmente, es no respirar en toda la frase, lo que es posible para un solista de buena capacidad y control. En caso de requerirse una respiración de emergencia, parece preferible respirar en el compás 4, inmediatamente después de la síncopa del si⁴: de este modo, los sonidos de la tríada I (mi³-sol⁴-si⁴), que resuelven la ambigüedad tonal de los dos primeros compases, pueden ser ejecutados dentro de un mismo *fiato*.

2) Compás 9. Debussy indica *più p*, sugiriendo un efecto de eco.

3) Compás 22. Debussy modifica las duraciones de los dos últimos sonidos de la parte de flauta I (re⁴-mi⁴) del siguiente modo:

Ejemplo 47. (a) partitura impresa; (b) 'Partitura de Royaumont'



Esta pequeña modificación hace posible una respiración (necesaria) después del mi⁴ que, con las duraciones originales (a), es prácticamente imposible.

4) Compases 53-54. De la parte de clarinete en estos dos compases, existen no menos de tres versiones diferentes⁴²:

Ejemplo 48. Debussy, *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, cc. 53-54. (a) Edición de Austin, corroborada por el manuscrito de la versión para 2 pianos, original de Debussy, y la Edición Jobert de dicha versión; (b) Manuscrito de la partitura y primera edición de

la obra; (c) Edición Eulenburg N° 1116, de bolsillo, sin fecha.

Como puede advertirse al cotejar las tres versiones del ejemplo anterior, existen divergencias en las ligaduras del compás 53 y en los reguladores del compás 54. Austin señala que la ligadura que une los dos la^b del clarinete en la versión (b) puede ser intencional, pero que se contradice con la versión (a) y con pasajes análogos. La posible intencionalidad y razón de ser de esa minúscula ligadura puede entenderse considerando la frase en su integridad: la ligadura prolonga el sonido real sol^b , que se vincula con el sonido real sol del mismo instrumento, en el compás 51. El sonido real sol señala la transformación de la tríada I' de la mayor, acorde final conclusivo de la Parte II, en V' de re mayor, centro tonal de la Parte III, propulsando así a la transición (cc. 51-55) hacia un nuevo destino armónico: alargando sutilmente dicho sonido mediante la ligadura, se pone en discreto relieve la inflexión señalada. La versión (c) es la menos convincente, por la falta de caracterización rítmica del compás 53 y el francamente antimusical regulador *cresc.* del compás 54.

5) Compases 55-58. Debussy trazó una ligadura sobre las maderas agrupando estos cuatro compases; lo mismo hizo sobre los compases 63-64, 65-66, 67-68 y 69-60. También agregó un acento (>) sobre el si^b del compás 57. Dicho si^b funciona allí como bordadura incompleta prefijo (BIP, o apoyatura) de la^b , 5a. de la tríada de la tónica: es, en este sentido, el equivalente del insistente do^f que caracteriza al elemento melódico inicial

(cc. 1-3, ver Ejemplos 6, 10, 11 y 13). Quizás quiso subrayar con el acento una nueva emergencia del omnipresente --bien que sometido a diversas transformaciones-- material temático inicial.

6) Compases 64-65. En las cuerdas, un trazo recto de *portamento* vincula el fa grave con el si^b agudo, a través de la barra de compás: este trazo puede entenderse, más que como una indicación de real *portamento* -- posible, considerando las prácticas de ejecución de la época-- como una invitación a extremar el *legato* a pesar del cambio de dirección de la arcada y el salto de cuerdas que el pasaje exige.

7) Compases 83-84. Debussy indicó en las trompas una cesura entre los dos compases. En el pasaje análogo, entre los compases 90-91, no lo hizo, pero cabe aplicar aquí un criterio analógico.

8) Compás 91. La 'Partitura de Royaumont' nada dice con referencia al sonido la² del fagot I: parece ser, después de todo, la continuación lógica de la figura de la bordadura precedente. Ahora bien: comparando el acorde inicial de este compás con su análogo del compás 84, podría inferirse que el fagot I debe tocar en el compás 91 el si.

9) Compás 93. Debussy tachó *bouché* y *naturel* en la parte de trompa I, sustituyéndolos por el símbolo "+", cuya aplicación no se puede discernir a qué nota o notas afecta.

10) Compases 99-100. Debussy continúa la línea del oboe I, haciendo que este instrumento complete la duplicación de la flauta II.

HIPOTESIS SOBRE RELACIONES ENTRE TEXTO Y MUSICA

L'Après-midi d'un faune de Mallarmé tiene 110 versos. 'Versos' y no 'líneas', ya que los versos 1, 3, 8, 32 y 104 están dispuestos gráficamente en dos o tres líneas.

El *Prélude* de Debussy tiene 110 compases. Curiosa coincidencia, que es una tentación irrefrenable para buscar correspondencias entre texto y música. Pero el propio compositor se encargó, desde un comienzo, de aventar dudas al respecto y establecer claramente los límites de una posible correspondencia. Hay, por lo menos, dos fuentes documentales ampliamente difundidas que así lo determinan. Una, es la Nota de la edición original, de la cual Austin cree que fue redactada por el mismo Debussy o que, por lo menos, contó con su aprobación: ⁴⁴

"La música de este Preludio es una ilustración muy libre del bello poema de Stéphane Mallarmé. Ella no pretende ser una síntesis de aquel. Se trata, más bien, de los decorados sucesivos a través de los cuales se mueven los deseos y los sueños del fauno, en el calor de la siesta".

La otra fuente es una carta que el compositor escribió al crítico Henri Gauthier-Villars ("Willy") el 10 de octubre de 1895 que, en sus párrafos más significativos, expresa: ⁴⁵

"... es la impresión general del poema, ya que, si lo siguiera de más cerca, la música quedaría sin aliento, lo mismo que un caballo de carroza compitiendo en el Gran Premio con un pura sangre. Es también el desprecio de esta 'ciencia de castores' que recarga a nuestros más arrogantes genios; después, no tiene respeto por la tonalidad! y está más bien en un modo que trata de contener todos los matices, lo que es muy lógicamente demostrable. Ahora bien, la música sigue, sin embargo, el movimiento ascendente del poema ... La conclu-

sión, es el último verso prolongado: 'Couple adieu; je vais voir l'ombre que tu devins'.

A partir de tales evidencias, cualquier interpretación que se haga de una relación entre texto y música, no puede sino penetrar en el resbaladizo terreno de la especulación. Es posible que un intento semejante descubra algunos puntos de articulación formal a alturas aproximadamente equivalentes del texto y la partitura, que ciertas imágenes sugeridas por el texto encuentren un correlato de 'pintura sonora', y que ciertas 'zonas' del poema tengan alguna analogía expresiva en alguna sección musical; pero es muy difícil, si no imposible, ir mucho más allá.

Hasta ahora, este trabajo ha sido deliberadamente circunscripto a considerar aspectos puramente musicales, es decir, a tratar las significaciones congénéricas que ciertas partes de la composición tienen con respecto a otras partes de la misma⁶. Aún cuando fueron consideradas posibles influencias wagnerianas, los parámetros de comparación fueron puramente musicales. Adentrarse en posibles correspondencias entre texto y música llevará a considerar significaciones extragenéricas, refiriendo situaciones puramente musicales a otras que no lo son. A esta dificultad se agrega la indudable merma de comprensión profunda que afecta a quien --como el autor-- no domina el francés como lengua propia, y el carácter oscuro y ambiguo del estilo poético de Mallarmé. Por ello, las ideas aquí formuladas deben ser prudentemente expresadas en términos de interrogación: ¿será así?, ¿querrá 'ésto' significar 'tal cosa'?, ¿será una casualidad, ¿será algo deliberadamente perseguido por el compositor?. Si así no se lo hace, si ciertas presunciones son expresadas con afirmativa imprudencia, es para no fatigar al lector con un permanente interrogarse sobre la validez de lo expuesto. En este campo, también juegan un importante papel las apreciaciones subjetivas, mucho más que cuando se hace referencia a significaciones congénéricas, estrictamente musicales. Pero es un riesgo que vale la pena correr. Si bien se sabe, por el mismo Debussy, que la correspondencia entre poesía y música no es de 'verso número x a compás número x ', también es verdad que él afirmó haber seguido, de algún modo, "el movimiento ascendente del poema". Tratar de seguir ese movimiento puede rendir frutos, y en tal sentido se

asume el riesgo de exponer un flanco intelectual vulnerable proponiendo hipótesis, quizás fácilmente rebatibles. Empero, es parte de la integridad del *Prélude* como obra de arte considerar este aspecto fundamental de su génesis. Con ese espíritu se arriesga la siguiente interpretación.

1 Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,

2 Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air

3 Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve?

Las ninfas del texto son dos: los versos 11 y 12 se refieren a "la plus chaste" y a "l'autre tout soupirs"; asimismo, el verso 110 las invoca "Couple, adieu". Esta idea de dos ninfas quizás encuentra su correlato en los elementos temáticos a y b (compases 1-4, ver Ejemplo 13), fuertemente contrastados en la oposición entre cromatismo (elemento a) y diatonismo (elemento b). La imagen del "voltiger dans l'air" puede originar la inclusión del *glissando* de arpa, hacia el final de la frase inicial (compás 4), sobre todo considerando que la otra única inclusión de dicho efecto instrumental en la obra ocurre en los compases 90-91, en posible relación con los versos

90 "Que de mes bras, défaits par des vagues trépas,

91 "Cette proie, à jamais ingrate, se délivre

donde el *glissando* podría aludir al "se délivrer".

8 Réfléchissons ...

ou si les femmes dont tu gloses

9 Figurent un souhait de te sens fabuleux!

La acción reflexiva ("Réfléchissons...") puede relacionarse con el compás de silencio (c. 6), así como el juego de imágenes espejadas que sugiere el "figurer un souhait", con la repetición, después del compás de silencio, del último inciso de la frase inicial, a modo de eco (cc. 7 -10).

10 Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus

11 Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste

12 Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste
13 Comme brise du jour chaude dans ta toison?

Los versos 11 y 12 yuxtaponen "la plus chaste" y "l'autre tout soupirs". En la partitura, en el compás 11 retornan los elementos temáticos a y b. Este último se prolonga a través de la melodía del oboe (cc. 14 y siguientes) y se exalta expresivamente mediante las repeticiones de la célula sol¹-si-do¹ (cc. 18-20): ¿es, acaso, la exaltación producida por "l'autre tout soupirs"?

25 CONTEZ
26 "Que je coupais ici les creux roseaux domptés
27 "Par le talent; quand, sur l'or glauque des lointaines
28 "Verdures dédiant leur vigne à des fontaines;
29 "Ondioie une blancheur animale au repos:
30 "Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux,
31 "Ce vol de cygnes, non! de naïades se sauve
32 "Ou plonge ...

La "blancheur animale au repos" del verso 29 coincide con la cadencia que señala el final de la Parte I (cc. 29-30). Esta coincidencia puede extenderse y profundizarse si se observa que el "prélude lent où naissent les pipeaux" podría corresponder con la anacrusa del clarinete al compás 31, cuya posible lentitud ya fue señalada al mencionar en el apartado LA INTERPRETACION que, en la 'Partitura de Royaumont' Debussy incluyó esta anacrusa dentro de la influencia del *Cédez* que comienza en el compás anterior y que se extiende hasta el *Au Mouvt.* colocado al comenzar el compás 31. Por otra parte, es altamente sugestivo que el *spiccato* nervioso de los violoncelos, con su secuela de ondulaciones cromáticas, asociado a la figuración de rápidas escalas del clarinete (c. 31) coincida exactamente con el verso 31, que alude al "vol de cygnes, non! de naïades".

32 ... Inerte, tout brûle dans l'heure fauve
33 Sans marquer par quel ensemble détala
34 Trop d'hymen souhaité de qui cherche le la:
35 Alors, m'éveillerais-je à la ferveur première,
36 Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
37 Lys! et l'un de vous tous pour ingenuité.

La sección inicial de la Parte II (cc. 31-36) es, en el *Prélude*, un pasaje con gran concentración de sono-

ridades de 'sexta francesa', como consecuencia del empleo de la escala hexatónica y la selección de acordes. Tal sonoridad tenía particulares resonancias para el compositor, que en una carta a Jacques Durand del 26 de junio de 1909 expresaba:

"Los días pasan en cierta cosa gris, húmeda y pesada, como para deprimir a un roble. En 'Pélleas', eso está expresado así:



Usted me concederá que no se puede vivir oyendo esas armonías todos los días!"

Es posible que la imagen "Inerte, tout brûle dans l'heure fauve" (verso 32) haya sugerido a Debussy "quelque chose de gris, humide et lourd" --como escribe en la carta a Durand-- para traducirla en sonoridades de 'sexta francesa'. Si así fuera, el solo de oboe del compás 37, con su melodía claramente diatónica y el *En animant* del *tempo*, podría vincularse con los versos 35-36 y sus alusiones al "s'evveiller à la ferveur première" y a la "flot antique de lumière".

48 Et se faire aussi haut que l'amour se module
 49 Évanouir du songe ordinaire de dos
 50 Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,
 51 Une sonore, vaine et monotone ligne.

El solo de clarinete de los compases 51-55 podría aludir a la "sonore, vaine et monotone ligne" del verso 51. Por otra parte, la melodía emblemática de la Parte III, a cargo de las maderas y que comienza en el compás 55, quizás se vincula con los versos 52-53 y su invocación a Syrinx:

52 Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne
 53 Syrinx, de refleurir aux lacs où tu m'attends!

Más adelante:

59 Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide

60 Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
62 D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.

En el compás 59 los violines y violas inician un movimiento ascendente que parte de la 8a. $1a^3-1a^4$ (c. 59, violines II) y llega a $1a^{b4}-1a^{b5}$ (c. 63, entre violines y violoncelos); mientras tanto, en el compás 61 se produce una suerte de climax en las maderas, subrayado por la aceleración de los arabescos descendentes, la dinámica *forte*, etc. (en la 'Partitura de Royaumont' Debussy agregó *piu f* y regulador *cresc.* en el c. 62)⁴⁸. Esta conjunción de detalles es muy difícil de disociar de las fuertes imágenes de los versos 59-61: la elevación al cielo, las pieles luminosas, la avidez de la ebriedad.

62 O nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers.
63 "Mon oeil, trouant les joncs, dardait chaque encolure
64 "Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure
65 "Avec un cri de rage au ciel de la forêt;

El "regonfler des SOUVENIRS divers" del verso 62, tendría su correspondencia musical en la entrada de la frase consecuente del período en el compás 63: por tratarse de una frase semejante al antecedente, lo recuerda inevitablemente. Aparece aquí la textura ondulante de las bordaduras sincopadas (compás 63): ¿está sugerido este acompañamiento por la imagen de "chaque encolure / Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure? ¿O, más bien, nos reenvía a los versos 52-53 y su invocación a Syrinx y "al refleurir aux lacs où tu m'attends?" Más significativo que el cúmulo de detalles señalado resulta, quizás, considerar otras evidencias, para deducir la importancia que Debussy parece asignar a este pasaje. En el compás 63 comienza la sección de mayor actividad y complejidad rítmica de la obra, por la cantidad de eventos diferentes superpuestos que contiene. En este punto de la 'Partitura de Royaumont' Debussy indica *En animant*. Por su parte, el verso 63 del poema inicia la segunda de las tres secciones encomilladas, en la que, siguiendo la tenue trama propuesta, se narra la exaltada aproximación del fauno a su presa ("Cette proie, à jamais ingrate" del verso 91):

66 "Et le splendide bain de cheveux disparaît
67 "Dans les clartés et les frissons, ô pierreries!
68 "J'accours; quand, à mes pieds, s'entrejoignent (meurtries

- 69 "De la langueur goûtée à ce mal d'être deux)
 70 "Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux:
 71 "Je le ravis, sans les désenlacer, et vole
 72 "A ce massif, haï par l'ombrage frivole,
 73 "De roses tarissant tout parfum au soleil,
 74 "Où notre ébat au jour consumé soit pareil.

En el transcurso de esta sección el compositor añade *Toujours animé* (c. 67) y, hacia el compás 70, **ff** en todas las cuerdas, incluyendo las arpas (se trata del único **ff** en toda la obra): ¿habrá alcanzado aquí Debussy la culminación del "movimiento ascendente" del poema, al que hizo referencia en su carta a Gauthier-Villars? (Ver Nota 45).

La agitación de la imagen precedente se diluye poéticamente en la idea del día declinante, extinguido. En el poema, el verso 74 cierra una unidad morfológica. En la música, el proceso de declinación-extinción se inicia en el compás 71, a través de las repeticiones *diminuendo*, con reducción de la orquestación, finalizando en el compás 78, donde 6 instrumentos *soli*, con dinámica **ppp** y regulador *decres.*, preparan la entrada de la Parte IV (A2).

La relación entre la Parte IV (A2), reexpositiva, y el poema, se iniciaría a partir del verso 75. Entre los versos 75 y 89 reaparecen las alusiones a una y otra ninfa:

- 79 Des pieds de l'inhumaine au coeur de la timide

 85 "Car, le peine j'allais cacher un rire ardent
 86 "Sous les replis heureux d'une seule (gardant
 87 "Par un doigt simple, afin que sa candeur de plume
 88 "Se teignit à l'émoi de sa soeur qui s'allume
 89 "La petite, naïve et ne rougissant pas:)

Dichas alusiones poéticas son correspondidas musicalmente por el retorno de los elementos melódicos **a** y **b**, de la Parte I (A1).

- 95 Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre,
 96 Chaque granade éclate, et d'abeilles murmure;
 97 Et notre sang, épris de qui le va saisir,
 98 Coule pour tout l'essaim éternel du désir.

En el compás 94 Debussy introduce en el acompañamiento de las cuerdas, trémolos, trinos y baterías *pp* *sur la touche* con sordina, con un efecto de murmullo tremolante que se extiende hasta el compás 100 y que puede vincularse fácilmente como pintura sonora de las imágenes de enjambres y murmullos de abejas de los versos 95-98.

- 99 A l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte
100 Une fête s'exalte en la feuillée éteinte:
101 Etna! c'est parmi toi visité de Venus
102 Sur ta lave posant ses talons ingénus,
103 Quand tonne une somme triste où s'épuise la flamme.

Los versos 93-103 juegan con las imágenes de "la feuillée éteinte" y el "somme triste où s'épuise la flamme", lo que es correspondido musicalmente por el proceso cadencial final de la obra: liquidación temática (cc. 100-102) y descenso lineal a la tónica, con su correspondiente progresión armónica final (cc. 103-106). Precisamente, este punto (c. 106, acorde tenido de tónica y punteos alusivos de las arpas) coincide exactamente con el sucumbir conjunto de "l'âme / De paroles vacante et ce corps allourdi":

- 104 Je tiens la reine!
O sûr châtiment...
Non, mais l'âme
105 De paroles vacante et ce corps allourdi
106 Tard succombent au fier silence du midi:

Por último, la Coda en su conjunto (cc. 107-110), con su inequívoca alusión a los elementos melódicos *a* y *b*, parece traslucir la idea del compositor en cuanto a que el final de la obra prolonga el último verso (ver Nota 45):

- 110 Couple, adieu: je vais voir l'ombre que tu devins.

El verso 110 es la invocación postrera a las dos ninfas, y a la transformación de la pareja en sombra. Debussy parece traducir esta bella imagen poética, con la simplificación y condensación de los elementos *a* y *b*: *a* se presenta con homogeneidad rítmica entre descenso y

ascenso, en un ámbito de sólo una 3a. mayor (c. 107), en tanto que b es liquidado y sintetizado mediante verticalización de su contenido melódico (c. 108). El Ejemplo 49 ilustra este proceso, superponiendo la versión inicial con la versión final de ambos elementos:

Ejemplo 49. *Ibid*, (a) cc. 1-3; (b) cc. 107-108.

* * * * *

NOTAS:

1. Austin, William W. (editor): *Prelude to "The Afternoon of a Faun"*, Norton Critical Score, New York, Norton & Company, 1970, p. 61.
2. Paz, Juan Carlos: *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1955, p. 42.
3. Durand, Jacques (editor): *Lettres à son éditeur*, París, Durand, 1927, p. 182 (trad. del A.).
4. Lockspeiser, Edward: *Debussy*, Buenos Aires, Anaconda, 1951, p. 39 (trad. de Vicente P. Quintero). También Austin, *op. cit.*, p. 133-134.
5. Barraqué, Jean: *Debussy*, París, Ed. du Seuil, 1962, reproducción facsimilar del recibo en p. 93. También Austin, *op. cit.*, pp. 11-12.
6. Austin, *op. cit.*, pp. 139-140.
7. Barraqué, *op. cit.*, p. 91.

8. Lokspeiser, *op. cit.*, p. 28.
9. *Ibid.*, p. 13.
10. Salazar, Adolfo: *La música moderna*, Buenos Aires, Losada, 1944, p. 276.
11. Austin, *op. cit.*, p. 115. También Lockspeiser, *op. cit.*, p. 40.
12. Forte, Allen: *The structure of Atonal Music*, New Haven, Yale Univ. Press, 1973, p. 179.
13. Mataigne, Vivian: "Un analyse du *Prélude à l'après midi d'faune* de Claude Debussy", *Analyse musicale*, 12, París, Juin 1988, p. 91.
14. McHose, Allen I.: *Basic Principles of the Technique of 18th and 19th Century Composition*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1951, p. 143. También Green Douglass M.: *Form in Tonal Music*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1965, p. 8.
15. Barraqué, *op. cit.*, pp. 75-76. También Austin, *op. cit.*, pp. 128-131 y Salazar, *op. cit.*, p. 283.
16. Barraqué, *op. cit.*, p. 91.
17. *Ibid.*, p. 76.
18. Durand, *ibid.*, p. 55.
19. *Ibid.*, p. 10.
20. *Ibid.*, p. 42.
21. *Ibid.*, p. 140.
22. *Ibid.*, p. 142.
23. *Ibid.*, p. 154.
24. *Ibid.*, p. 176.
25. Mataigne, *op. cit.*, p. 90.
26. Barraqué, *op. cit.*, pp. 86-87 (trad. del A.).

27. Green, *op. cit.*, pp. 3-5.
28. Lockspeiser, *op. cit.*, p. 94.
29. Austin, *op. cit.*, p. 14. También Barraqué, *op. cit.*, p. 91.
30. Lockspeiser, *op. cit.*, p. 118.
31. Durand, *op. cit.*, p. 171.
32. Barraqué, *op. cit.*, p. 88.
33. Austin, *op. cit.*, pp. 85-86.
34. Meeds, Nicolás: "Le 'Prélude à l'Après-midi d' faune': une analyse harmonique", *Analyse musicale*, N° 13, París, Octobre 1988, p. 84.
35. Salzer, Felix: *Structural Hearing*, Vol. I, New York, Dover, 1962, pp. 104 y ss.
36. *Ibid.*, p. 160. Para Salzer, el II de 'énfasis armónico' intermedia entre III y V, o entre IV y V en la estructura fundamental. El 'énfasis armónico' proviene de la relación de 5a. justa existente entre las fundamentales de II y V.
37. Los datos correspondientes a la 'Partitura de Royaumont' han sido tomados de Austin, *op. cit.*, pp. 64-68.
38. Durand, *op. cit.*, p. 158.
39. Fantapié, Henri-Claude: "Direction d'orchestre, interprétation et rythme dans le *Prélude à l'Après-midi d' faune* de Claude Debussy", *Analyse musicale*, N° 13, París, octobre 1988, p. 96.
40. *Ibid*, p. 91.
41. *Ibid.*, p. 96.
42. Austin, *op. cit.*, p. 66.
43. *Ibid.*, p. 67.
44. *Ibid.*, p. 14 (trad. del A.).
45. *Ibid.*, p. 13 (trad. del A.).

46. Sobre el significado y connotaciones de los conceptos 'congenérico' y 'extragenérico' en música, véase Coker, Wilson: *Music & Meaning*, New York, The Free Press, 1972, especialmente los capítulos 5, 7, 10 y 11.
47. Durand, *op. cit.*, p. 75.
48. Austin, *op. cit.*, p. 66.