

COMENTARIO A DANSEUSES DE DELPHES

Índice

Introducción	2
Sección 1, compases 1-5	3
Sección 2, compases 6-10	4
Sección 3, compases 11-14	5
Sección 4, compases 15-20	6
Sección 5, compases 21-31	11
Análisis formal	15

Introducción

El primer preludio de A.C. Debussy (1862-1918) apareció publicado en la edición original de Durand en 1910. Si bien es cierto que en 1905 durante el proceso compositivo de *Iberia* (2ª pieza dentro del tríptico *Images pour orchestre*) el autor ya estuvo trabajando en algunas ideas de este preludio, así como de otros. De hecho, la idea inicial para el proyecto de *Iberia*, así como el resto de las *Images pour orchestre* era en realidad el de unas piezas pianísticas.

El título se podría traducir como *Bailarinas de Delfos*. Hace alusión a un grupo escultórico homónimo, también conocido como la *Columna de Acanto*, de tres bailarinas-sacerdotisas del Templo de Delfos. El grupo fue descubierto durante unas excavaciones realizadas en el templo de Apolo en Delfos en julio de 1894, y su autoría está fechada en torno al 370-350 A.C. Suele ser atribuida a Praxíteles, si bien este último hecho no es objeto de consenso entre los expertos.

Debussy no llegó nunca a ver la escultura en realidad, sino una reproducción en un grabado. El grupo escultórico en sí es este:



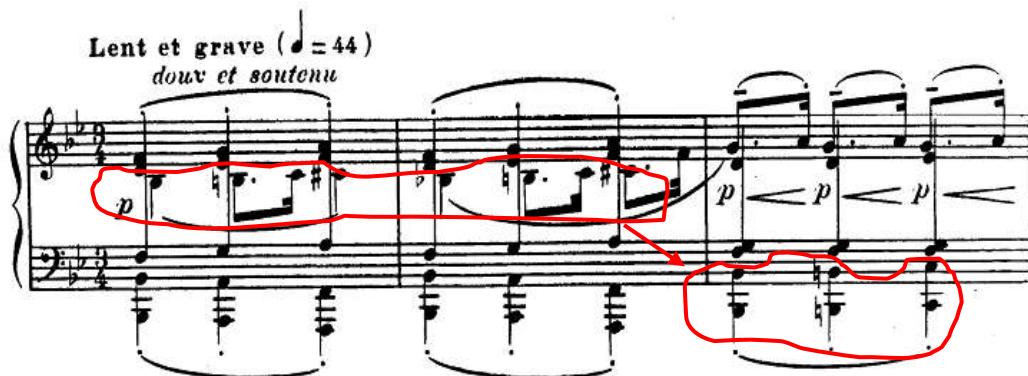
Esta pieza de inspiración griega no es la única dentro del catálogo del músico francés, ni tampoco dentro del Impresionismo donde son bastante abundantes, por cierto. Sólo basta recordar el *Syrinx* o *Pelléas et Mélisande* de Debussy, así como las *Gymnopédias* de Satie o las *Cinco canciones populares griegas* de Ravel.

Sección 1, compases 1-5

Aparición en grabación adjunta en aprox. 27"

Esta primera sección de la partitura arranca con el acorde de Sib, centro tonal de la pieza. Centro tonal, o casi tónica a la manera tradicional podríamos decir, ya que nos encontramos ante uno de los preludios más tonales dentro del ciclo de 24. De hecho, este inicio tiene su contraparte al final de la sección sobre un V precedido de V/V, a modo de semicadencia de dominante.

Así, más que hablar de algún modo o campo armónico, podemos establecer como marco diatónico la tonalidad de Sib M (coincidente con el modo jónico), puesto que todas las notas que aparecen en este pasaje corresponden a esta tonalidad. La única excepción a este claro orden tonal tiene lugar con el desarrollo de la voz cromática intermedia, que luego pasa a la voz grave:



Obviamente estas líneas cromáticas contribuyen a desdibujar la sonoridad tonal clásica que tendría lugar sólo con el resto de voces.

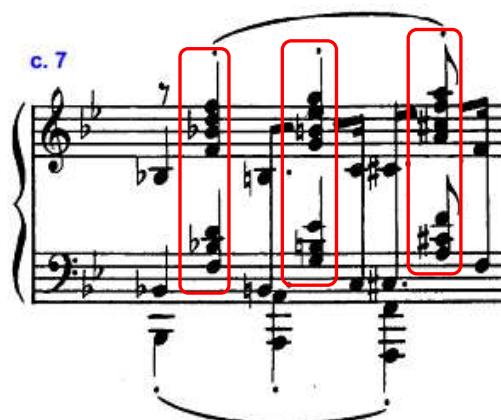
Dentro del pasaje encontramos otros elementos interesantes como son:

- El acorde de V con 5^a aumentada.
- I con 6^a añadida. Esta 6^a aparece como una 2^a añadida a la estructura básica del acorde.

Sección 2, compases 6-10

Aparición en grabación adjunta en aprox. 53”

En esta sección, entre los compases 6 y 8 encontramos una diatonía bastante más difusa que en el fragmento anterior, ya que los cromatismos se extienden a más de una voz, afectando ahora también a la figura de los acordes:



Estos acordes funcionan mediante movimientos paralelos con intervalos de semitono y tono completo (2^a). Son un claro ejemplo de las llamadas *mixturas* o movimientos (normalmente acordes) por movimiento paralelo. En este caso los acordes aparecen en segunda inversión, si bien la gramática típica de la tonalidad respecto a las funciones adscritas a los acordes de segunda inversión (paso, cadencial, etc...) en esta música no funcionan.

Los compases 9 y 10 replantean el gesto cadencial de los compases 4 y 5. Confirmando la total relación de esta segunda sección con la primera, de la que es en cierto modo un desarrollo en los compases 6 y 8, mediante la ampliación cromática aludida.

Sección 3, compases 11-14

Aparición en grabación adjunta en aprox. 1'23"

c. 10

doux mais en dehors

(3/4)

pp

Modo Do dórico

Dentro de esta sección encontramos el uso de un modo concreto que es Do dórico con un sonido auxiliar:

Modo Do dórico

sonido auxiliar

El modo dórico plantea el orden de tonos y semitonos que se generaría a partir de la nota Re, por ello se le conoce también como modo de Re. Sería igual a una escala menor pero con el sexto grado elevado. En cuanto al sonido auxiliar, Mi becuadro, se trata de una nota que no forma parte de ese modo, pero aparece puntualmente; de manera alterna con el Mib propio del modo, tal como podemos apreciar en el compás 12. La aparición de la escala tiene lugar de manera clara en la voz intermedia con los acordes por movimiento paralelo. Frente a esta escala con movimiento ascendente, en la voz superior aparece un diseño con dirección descendente en espejo (libre, no exacto porque los intervalos no coinciden).

En el compás 13 aparece de nuevo esa escala, aunque con una nueva configuración modal:

Modo jónico con 4^a cambiante

sonido auxiliar

Se trata de un modo jónico, coincidente con el orden de tonos y semitonos de Do (como todas las escalas mayores) pero en el que su 4^a nota Re, aparece tanto bemol, que sería lo propio de ese modo, como natural. Se trata de un sonido cambiante u oscilante, o sea una nota cuya diatonía no es fija y va cambiando. En este caso no lo hemos considerado directamente como un sonido auxiliar porque su presencia resulta bastante importante en el diseño. No obstante, también podría haber sido considerado como un sonido auxiliar directamente.

Al igual que en el modo previo, la nota auxiliar Si becuadro, aparece recluida al final del diseño:

c. 13

Si becuadro auxiliar

Sección 4, compases 15-20

Aparición en grabación adjunta en aprox. 1'46"

Esta sección se puede dividir claramente en dos fragmentos: el primero abarcaría los compases 15-17, el segundo los compases 18-20.

La sección situada entre los compases 15-17 retoma material aparecido entre los compases 6 y 10 (que a su vez en el caso del 6 se derivaba del inicio de la obra). Funcionando así como una especie de desarrollo de elementos previos, entre los cuales se revela como más evidente la célula rítmica de corchea con puntillo y semicorchea en acordes. Veamos una comparativa de los compases 16 y 7:

Notas a distancia de 2^a

c. 16

Cél. Rítmica de corchea y semicorchea

c. 7

En cuanto al uso de modos o tonalidades, en este compás 15 se incrementa de manera importante el uso de cromatismos. De tal forma que en este compás se hace difícil establecer un cierto orden diatónico. Hecho que resulta lógico, ya que entre este compás y el siguiente, se establece el punto de máxima tensión armónica (que no formal) de la obra. Por ello, dejar de lado la claridad de un modo concreto parece bastante lógico en este momento. La misma cuestión a nivel de centro tonal. Eso sí, a partir del compás siguiente se establece de manera muy clara un orden modal que coincide plenamente con la escala de Fa M, funcionando además Fa como centro tonal, dominante del centro tonal inicial de la pieza.

Otro elemento interesante dentro de los compases 16 y siguientes es la acumulación de notas a distancia de segunda, señaladas algunas de ellas en el ejemplo. Recordemos que estas notas a distancia de segunda aparecían ya por primera vez en el tercer compás, para desvirtuar la percepción del primer grado; motivando de este modo una sonoridad no tan típicamente tonal.

Estos choques de segundas mayores añadidas, con su carga disonante (aunque no excesiva), contribuyen a una percepción armónica menos clara y definida; en la que la identidad sonora queda un tanto difuminada. Algo parecido a lo que sucede con la pintura impresionista, especialmente de algunos autores dentro del Segundo Estilo o

Estilo Consolidado (años 1872 en adelante, con la aparición de *Impresión, Amanecer* de Monet) los cuales mediante el uso de trazos poco claros, tratan de ofrecer una imagen difuminada de la realidad. Para comprender este nuevo planteamiento difuminado del Impresionismo, veamos la siguiente comparativa entre dos retratos. Uno de Delacroix fechado en 1842: *Retrato de Leon Riesener*, y otro, el autorretrato de Monet realizado en 1917:



Con este cuadro podemos entender a qué nos referimos con esa intención de difuminar, de representar de manera poco realista y clara, tan propia de la pintura impresionista. Salvando las distancias, algo parecido sucede con estos choques de segunda sobre el I: el “realismo” de la música tonal con sus claras sonoridades, funciones y roles, queda difuminado y se revela de manera menos definida. Con un discurso en el que el compositor opta por dar una impresión particular de la tonalidad, alejada de los cánones tradicionales.

El siguiente fragmento del 18 al 20 (aparición en grabación adjunta en aprox. 2'04'') tiene una personalidad muy definida, tanto que podría ser considerado como una nueva sección, o cuando menos una especie de sección 4b. En él asistimos a un cambio total del diseño musical, ya que desaparece la célula de corchea y semicorchea, así como la acumulación de sonidos a intervalo de 2^a. En su lugar, aparecen nuevos elementos que van a redefinir la sonoridad, como son la línea melódica Do-Re-Fa a 3 octavas en voces intermedias y la sonoridad estática de acordes en *pp* en las voces grave y aguda. Elementos que funcionan como 2 capas: una constituida por los acordes (de sonido complementario) a modo de fondo quieto de color, y otra con la línea melódica como imagen más definida, a modo de figura dentro de un retrato.

Compás 18, cambio

Línea melódica, figura

Acordes, fondo de color

Este segundo fragmento presenta una diatonía clara que continúa el esquema previo de Fa M, si bien es cierto que en el compás 18 el La aparece bemol. Una posible explicación de este Lab se basaría en un proceso de contraste de tensión armónica que tiene lugar a través de los 3 acordes que componen este fondo de color, veamos su estructura:

Acorde:	1	2	3

Los acordes 1 y 3 son acordes perfectos mayores, mientras que el 2 es menor, hecho que motiva el contraste sonoro mencionado.

Otra posible explicación tiene lugar mediante el establecimiento de como dirían algunos teóricos alemanes, como Forner y Wilbrandt¹, un llamado *Sekundenbrücke* (puente de segundas) o una serie de *Spitzennoten* (notas punta o de extremo). Con el que se establece una especie de línea melódica discontinua sobre el resto de voces, a partir de la relación de puntos extremos del registro (agudo o grave, aunque es más frecuente el agudo, como en este caso).

En este caso, el puente de segundas daría lugar a una melodía descendente con las notas: La-Lab-Sol-Fa. Diseño con una clara dirección hacia abajo, con la misión de plantear un proceso de reducción de la tensión de registro, así como melódica y armónica. Pensemos que esta línea discontinua finalmente descansa sobre Fa, que es el centro tonal de esta sección central.

¹ Forner, J., Wilbrandt, J. (2003). *Contrapunto Creativo*. Idea Música, Idea Books.

Sección 5, compases 21-31

Aparición en grabación adjunta en aprox. 2'23"

Esta sección en realidad podría, o hasta debería, dividirse en microsecciones de dos compases cada una; o cuando menos estableciendo una línea divisoria entre los compases 21-24 y el resto como sexta sección independiente, ya que en principio los materiales de estos 4 compases aparecen concentrados en este espacio de manera más o menos clara, veamos:

The image shows two staves of a musical score. The top staff is labeled 'c. 19' and the bottom staff is labeled 'c. 23'. A blue box labeled 'Línea melódica, figura' points to a melodic line in measure 21. A purple box labeled '→ Sección 5, 1ª parte cc. 21-24' points to the beginning of section 5. Orange boxes labeled 'Acordes, fondo de color' point to harmonic structures in both measures. A green box labeled 'Desarrollo alternancia 3as' points to a melodic line in measure 23. Arrows show the continuation of melodic figures from measure 21 to measure 23.

Estos 4 compases plantean un hecho curioso, y es que en una primera escucha se presentan como algo nuevo. Pero si observamos con un poco de detenimiento, veremos que los materiales que los conforman, en realidad son exactamente los mismos que venían funcionando desde el final de la sección anterior, a modo de un ulterior desarrollo. Por un lado la figura melódica, por otro los acordes a modo de fondo de color. Los cambios que tienen lugar en el pasaje son los siguientes: en el compás 21 desaparece la parte aguda de los acordes, y los acordes del llamado “fondo de color” siguen con la misma estructura, pero funcionan como una imitación a distancia de 3^a de la voz superior. En una suerte de paralelismo a contratiempo de la figura melódica. Planteando así otra modalidad de mixtura o diseño de voces paralelas.

Los compases 23 y 24 por su parte, sirven para desarrollar la figura de línea melódica estirando el intervalo de 3^a en el pentagrama superior a octavas, en un casi juego de alternancia de 3^a menor y mayor:



Por su parte, los acordes de fondo pasan a tener una textura armónica un poco más rica, evolucionando de 3 a 5 notas. Si bien, la sonoridad sigue siendo prácticamente la misma, ya que como en los compases previos, de nuevo estamos ante acordes sin 3^a. Por cierto, este tipo de sonoridad de acordes vacíos sin tercera, es otro de los elementos típicos que aporta el Impresionismo al vocabulario armónico, o más bien reimporta. Uno de los casos más célebres es el que tiene lugar en el décimo preludio de Debussy: *La catedral sumergida*. Si bien cabe apuntar, que en esta pieza la sonoridad de acordes sin tercera, responde a la intención de crear una sonoridad antigua, de música religiosa medieval.



De todas formas, dentro de la literatura impresionista podemos ver muchos más casos que no vienen justificados por sonoridades medievalistas, como por ejemplo este fragmento extraído del preludio 9 *La serenata interrumpida*:



Este tipo de acordes sin 3^a son sólo una muestra de las nuevas tipologías acórdicas que los impresionistas aportarán al vocabulario, junto a otras opciones como las estructuras de tríada con notas añadidas a distancia de 2^a (el caso más típico es el ya visto acorde con 6^a añadida, quedando ésta a distancia de 2^a de la quinta),

superposiciones por 4^a o 5^a, así como la aparición de superposiciones de 3^a más allá de la 9^a (11^a y hasta 13^a).

Por su parte, los compases 25 y 26 (aparición en grabación adjunta en aprox. 2'46'') funcionan recuperando tres materiales y procesos previos como son: la célula rítmica de corchea con puntillo y semicorchea, el proceso de ascenso por semitonos (fundamentalmente semitonos) y la voz aguda de los acordes “fondo de color” como aparecían la primera vez en el compás 18.

A pesar de la reaparición de materiales y procesos, el pasaje no suena a una mera recapitulación. Mantiene una cierta sonoridad propia de desarrollo, que probablemente se deba al incremento de notas en la mixtura de acordes sobre la que se ubica el proceso de ascenso por semitonos y la célula rítmica de corchea con puntillo y semicorchea.

En cuanto a posibles modos y centros tonales, entre los compases 21 y 26 no aparece de manera clara ningún modo, puesto que no hay una diatonía estable. Este hecho probablemente se deba a que tal como hemos visto, el pasaje funciona más bien a nivel contrapuntístico, mediante la imitación entre voces de la mixtura melodía-acordes; además de la “exigencia” de una estructura fija para los acordes sin 3^a, con 5^a justa y octava. Por lo que respecta a un centro tonal, en el 26 se restablece el Sib.

En los dos siguientes compases (aparición en grabación adjunta en aprox. 3'01'') encontramos un material que funciona como una alternancia entre I (sin tercera ni quinta) y V con 9^a y 5^a aumentada (5^a aumentada como en el inicio). Ya en los dos últimos y siguientes compases aparece solamente un I, a modo de confirmación y cierre de la obra. Toda esta subsección desde el compás 27 podría ser considerada como una séptima sección dentro de la obra, con función de coda.

Veamos el funcionamiento de los acordes de V con 5^a aumentada y I en la página siguiente:

c. 27

Dominante con 9^a y 5^a aumentada

Tónica

Análisis formal

Formalmente la pieza se organiza de la siguiente manera:

Sección	compás	Duración en compases	Ubicación temporal ²	Duración en segundos	Modo	Centro tonal/tónica	Función y consideración formal
1	1	5	27"	26"	Jónico	Sib	A. Exposición
2	6	5	53"	30"	Poco claro		A ¹ . Exposición (desarrollo de material previo)
3	11	4	1'23"	23"	Dórico con sonido auxiliar y Jónico con 4 ^a cambiante sonido auxiliar	Fa	B. Desarrollo
4	15	3	1'46"	20"	Poco claro en 15, desde el 16 Jónico		A ² . Material inicial, aunque desarrollado
4b	18	3	2'04"	21"	Jónico, pero con algún 3º rebajado		C. Desarrollo
5 ³	21	4	2'23"	23"	Poco claro	Sib	C1. Desarrollo
6	25	2	2'46"	15"	Poco claro		A ³ . Recapitulación
7	27	5 (2+3)	3'01"	26"	Jónico		Coda

Algunas cuestiones a tener en cuenta en torno a la ordenación formal y armónica del preludio son las siguientes:

Atendiendo a la ordenación de centros tonales, así como de modos y funciones formales, podríamos decir que la pieza se organiza en 3 partes. Hay quien ha querido ver en esta ordenación tripartita una cierta simbología con la propia escultura delfica que inspiró la pieza con sus tres bailarinas-sacerdotisas. Cuestión que vemos como un tanto gratuita, porque ¿cuántas piezas no inspiradas por esta escultura, siguen este

² Tiempos aproximados sacados de la grabación adjunta de Michelangeli, que arranca en el segundo 27".

³ Consideraremos esta sección como una nueva en el análisis por secciones previo, por la separación del calderón que aparecía antes de ella.

mismo esquema formal? Si bien, es cierto que dentro de la pieza tendríamos 3 grandes bloques temáticos por así decirlo, que con un poco (o mucho) de imaginación podrían simbolizar los 3 personajes de la escultura. Estos 3 bloques serían los que aparecen en el inicio, compás 11 y compás 18. Se trata de diseños con una sonoridad y personalidad claramente diferenciada, aunque si atendemos a algunos elementos, vemos que tienen mucho en común... Veamos:

Lent et grave ($\text{♩} = 44$) doux et soutenu

Célula rítmica de corchea con puntillo y semicorchea

doux mais en dehors

Diseño melódico Do-Re-Fa con transformaciones (mov. retrogrado o/e inverso)

Compás 1:

Compás 11:

Compás 18:

Hemos señalado dos de los elementos presentes (aunque aún habría más) en los 3 bloques o materiales temáticos básicos; elementos que nos hacen ver estos tres bloques no tanto como el símbolo de tres personajes distintos. Sino algo musicalmente más interesante, que es lo que vamos a comentar en el siguiente párrafo.

Más allá de simbologías, un hecho que nos resulta curioso dentro de este esquema a 3 partes (exposición desarrollo y recapitulación) es el extraño sentido de desarrollo que tiene lugar durante toda la obra. Ya que la propia exposición en su compás 6 funciona más bien como un desarrollo de materiales (algo parecido a lo que hace Beethoven en muchas de sus sonatas, donde el Tema A aparece con una doble

exposición en la que ya es desarrollado, antes del propio Desarrollo). Dentro de la sección central vemos cómo el sentido de desarrollo también tiene lugar de manera un tanto especial. Puesto que si bien se mantienen algunos elementos previos (base para una función de desarrollo) se plantean otros nuevos. Con lo que quizá más que hablar de un desarrollo en sí, podríamos (o deberíamos) hablar de una nueva exposición. Más allá del uso de etiquetas, lo que está teniendo lugar desde nuestro punto de vista, es un planteamiento musical en el que se entremezclan ambas funciones: tanto la expositiva para presentar nuevo material, como la de desarrollo de elementos previos. Generando así una especie de imbricación formal; principio por cierto, practicado ya por Debussy en el *Preludio a la siesta de un Fauno* (1894).

Y es que así como para los pintores impresionistas nada era una simple exposición hierática de imagen, puesto que todo se estaba transformando o desarrollando instante tras instante por el efecto de la luz, para los músicos impresionistas sucedía algo parecido. El sentido estático, de presentación clara de materiales carecía de sentido, por ello las propias exposiciones son desarrollos y viceversa. Para entender esta interrelación pintura-música, sería interesante tener en cuenta que muchas de las obras impresionistas más interesantes fueron en realidad series de cuadros que retrataban un mismo paisaje o escena. Para así poder manifestar la dialéctica estático-desarrollo propia de cualquier escena, ante el cambio que en ella motivan las distintas iluminaciones generadas por la naturaleza. En palabras de Monet, “Un mismo árbol es distinto un día soleado y otro lluvioso”. Uno de los ejemplos más interesantes de la dialéctica estático-desarrollo es el que tiene lugar con la serie *La Catedral de Rouen*, de Monet. Una serie de más de 30 cuadros (que tras una selección quedaron en sólo 20) realizados entre 1892 y 1893, o 1894 según algunos autores. En estos cuadros, el pintor retrata la misma portada de la catedral con distintas matizaciones de luz y color. Veamos un extracto del cuadro:



Es evidente que aunque estamos ante el mismo elemento, su presentación es siempre distinta; ejemplo claro de la dialéctica estático-desarrollo también presente en la música impresionista.

El siguiente aspecto que queremos destacar se centra en la compartmentación formal. Si bien dentro del esquema formal presentado hemos realizado agrupaciones amplias de compases, éstas en realidad están claramente subdivididas en entidades menores de dos compases en la mayor parte de la pieza (tal como sí hemos hecho con la coda, por lo obvio del caso). Esta atomización a nivel microformal resulta vital en la música de Debussy, puesto que gracias a ella, puede trabajar de manera mucho más detallada los materiales presentes en cada momento de la obra. De tal forma, que tal como hemos apuntado ya en análisis previos, la forma musical en este autor, a veces ha sido etiquetada como *Momentform* (forma de momentos). Porque en cierto modo estamos ante una presentación continua de pequeños momentos musicales, independientes unos de otros; aunque en el fondo siempre hay sólidas interrelaciones motívicas que aportan lógica y coherencia al discurso.

Para finalizar, queríamos decir algo en relación con las proporciones. En esta pieza, como en otras, la Sección Áurea coincide con un punto de articulación formal significativo. Este punto, matemáticamente recaería entre el compás 19 y 20, cerca del calderón que aparece al final del 20. Justo el punto de articulación más evidente de toda la pieza; de hecho es el único signo de calderón y pausa/respiración de toda la obra (exceptuando el poco relevante del final). Por consiguiente, una vez más Debussy como buen Hermano Rosacruz, atiende el principio de la Sección Áurea. Señalando este momento con un hecho significativo, tanto a nivel formal como de tensión musical.