

LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN

Índice

Análisis armónico de los compases 1-4.....	3
Análisis armónico de los compases 5-11.....	4
Análisis armónico de los compases 12-18.....	9
Análisis armónico de los compases 19-23.....	10
Análisis armónico de los compases 24-27.....	14
Análisis armónico de los compases 28-32.....	15
Análisis armónico de los compases 33-39.....	16
Esquema formal general.....	17

En el siguiente artículo vamos a analizar algunos aspectos presentes en el preludio de A.C. Debussy (1862-1918) *La fille aux cheveux de lin* (la chica de los cabellos de lino). Octavo preludio del *Primer Libro de Preludios*, escrito y publicado junto al resto en 1910 (aunque algunas de sus piezas se componen entre 1903-1905). El título hace alusión al poema homónimo de Leconte de Lisle, recogido en sus *Canciones escocesas* de 1852 dentro de la colección *Poemas antiguos*. Debussy utilizó ya este poema en una canción escrita en torno a 1882, si bien canción y preludio no guardan ninguna relación musical evidente.

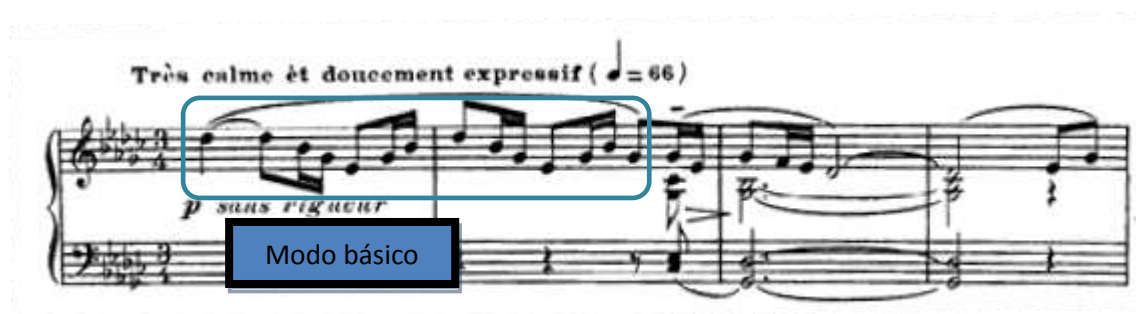
El texto del poema es el siguiente:

Sur la luzerne en fleur assise, Qui chante dès le frais matin ? C'est la fille aux cheveux de lin, La belle aux lèvres de cerise.	En la alfalfa floreciente sentada, ¿Quién canta en la mañana fresca? Ella es la chica de pelo de lino, La bella con labios de cereza.
L'amour, au clair soleil d'été, Avec l'alouette a chanté.	Amor, en el claro sol de verano, Con la alondra cantaba.
Ta bouche a des couleurs divines, Ma chère, et tente le baiser ! Sur l'herbe en fleur veux-tu causer,	Tu boca tiene colores divinos Querida, ¡y trata de besarlo! En la hierba floreciente quieres chatear, ¿Chica con pestañas largas, rizos finos?

Fille aux cils longs, aux boucles fines ?	
L'amour, au clair soleil d'été, Avec l'alouette a chanté.	Amor, en el claro sol de verano, Con la alondra cantaba.
Ne dis pas non, fille cruelle ! Ne dis pas oui ! J'entendrai mieux Le long regard de tes grands yeux Et ta lèvre rose, ô ma belle !	¡No digas no, niña cruel! ¡No digas que sí! Oiré mejor La larga mirada de tus grandes ojos Y tu labio rosa, ¡oh mi hermosa!
L'amour, au clair soleil d'été, Avec l'alouette a chanté.	Amor, en el claro sol de verano, Con la alondra cantaba.
Adieu les daims, adieu les lièvres Et les rouges perdrix ! Je veux Baiser le lin de tes cheveux, Presser la pourpre de tes lèvres !	Adiós gamos, adiós liebres ¡Y las perdices rojas! Quiero Besa el lino de tu cabello ¡Presiona el púrpura de tus labios!
L'amour, au clair soleil d'été, Avec l'alouette a chanté.	Amor, en el claro sol de verano, Con la alondra cantaba.

Como vemos, la temática del poema se centra en un ambiente campestre y una chica con cabello de lino (rubio). Un cierto aire bucólico y de lírica pastoril, sencilla (dejando a un lado posibles simbolismos...) que demanda una música igualmente tranquila, sencilla y hasta inocente (para lo que suele ser Debussy). Sin más, pasamos a realizar un comentario de la pieza, aprovechando para plantear algunas interrelaciones existentes entre música y pintura impresionista

Análisis armónico de los compases 1-4



Las notas dentro de esta sección modal o campo armónico ¹ son las siguientes:



En primer lugar, presentamos las notas del modo o campo armónico pentáfono sobre el que se construye el pasaje. Éstas son las 5 notas que aparecen dentro del pasaje, con la excepción de un Fa semicorchea sito en el compás 3. Al lado, destacamos las notas que formarían un modo básico, con notas primarias o más importantes (por mayor uso) dentro de la pentafonía señalada. La importancia de estas notas radica en que son la base sobre la que se construye la melodía inicial. De hecho, es tal su importancia que en realidad más que hablar de un campo armónico pentáfono, podríamos decir que estamos ante un campo armónico establecido por estas cuatro notas con una auxiliar que sería el Dob. Valorando así el pasaje, podríamos considerar que estamos ante un campo armónico construido sobre un acorde de 7ª menor de Mib con sexta añadida:



¹ Campo armónico: conjunto de notas que por el hecho de ser más utilizadas que otras (incluso llegando a veces a constituir el total) dentro de un pasaje concreto, se establecen como referencia a nivel de altura, pero sin estar sujetas necesariamente a los requerimientos psicoacústicos propios de una escala o modo (centro tonal o tónica, relaciones de jerarquía, etc...)

Dentro del pasaje, la nota Solb ejerce el rol de centro tonal. Mientras, el Reb funciona como resonancia de su quinta haciendo función de dominante; generando así una sonoridad sencilla, muy cercana a la tonalidad funcional tradicional (recordemos la sencillez del poema y por ende de su música). De tal forma que toda la importancia y tensión acumulada en los Reb iniciales, descansa sobre la nota y acorde de Solb en el compás 3 (aunque la melodía vuelve a situarse sobre Reb).



Este tipo de ambigüedades, en las que los centros tonales plantean ciertas dudas, son muy propias no solamente en la armonía de Debussy, sino en toda la armonía neomoderna francesa de la segunda mitad del siglo XX.

Análisis armónico de los compases 5-11

Aparición en grabación adjunta en aproximadamente 26"

Primera parte

Segunda parte



Esta sección debe analizarse, en realidad, considerando las dos partes diferenciadas que hemos señalado. La primera de ellas se extiende entre los compases 5 y 7. La segunda, desde los dos últimos tiempos del 7 hasta el 11.

En la primera, nos encontramos ante un modo defectivo al que le faltaría la séptima (Dob), con seis notas como modo básico y dos sonidos auxiliares o complementarios, veamos:



Podríamos valorar que se trata del modo jónico (equivalente a la escala mayor) de Reb M, pero sin la 7ª Do. Los 2 sonidos auxiliares, Sol y Re becuadro, realizan una función muy importante en el pasaje, aunque sólo aparezcan en una ocasión. Al plantear una elevación de semitono desde las notas iniciales Reb y Solb, contribuyen a clarificar la sonoridad, dar una cierta brillantez. Especialmente porque se ubican sobre acordes en los que cumplen el rol de 3ª mayor, cuando previamente funcionaban como menores. Este cambio o contraste, motiva ese incremento de brillantez del que estamos hablando.



Sol y Re elevados por el becuadro

Este tipo de oscilaciones armónicas en las que una nota o notas dentro de un pasaje cambian puntualmente, mientras el contexto se mantiene estable, son bastante comunes dentro de la armonía impresionista. De tal forma que, salvando las distancias, son lo que a la pintura de la misma estética es el añadido de ciertos toques de color sobre una serie de trazos monócromos. Añadidos para acentuar un rasgo concreto de una capa de color, o tratar de presentar de manera difuminada una figura concreta.

A continuación vamos a ver un ejemplo para entender la relación existente entre estas oscilaciones armónicas y los toques de color propios de la pintura: los trazos de color sobre el supuesto cielo negro en el cuadro *Boulevard Montmartre* de Camille Pissarro (1897), que tratan de otorgar una luz especial a la noche parisina.

No olvidemos que estamos ante cuadros en los que el autor quiere dar su *impresión* de una escena, más que ofrecer su realidad clara, pura y sin ambages. De hecho, el nombre *Impresionismo* tiene un origen despectivo relacionado precisamente con el interés de estos artistas no por retratar la realidad tal como era lo más común en la época, sino por representarla de manera personal, dando sus impresiones². Este tipo de subjetivismos inherentes a la pintura, también tuvieron lugar posteriormente en la música. Y no es precisamente ésta, la primera vez en la historia en la que un recurso técnico propio de otro arte llega posteriormente a la música. Solo cabe recordar la relación dada entre la cúpula de la Catedral de Florencia diseñada por Brunelleschi y el motete *Nuper nosarum flores*, compuesto en honor a la catedral de Florencia por Guillaume Dufay en 1436.

Bueno, que me enrollo...pasemos a ver el caso mentado extraído del cuadro *Boulevard Montmartre* de Camille Pissarro (1897):

² El término impresionista fue usado por primera vez por el crítico Leroy en la revista *Charivari* para denominar irónicamente un cuadro de Claude Monet titulado *Impresión, amanecer* (1872, Museo Marmottan, París). El término fue adoptado oficialmente durante la tercera exposición impresionista en 1877.



Como comentamos arriba, a nadie se le ocurriría pintar un cielo nocturno (y menos en 1897) con todas esas luces extrañas (en esa época el fenómeno OVNI apenas tenía importancia ☺). Pero con esos toques de color, Pissarro consigue que el tono oscuro de base, tenga una luz propia y singular; obligándonos a verlo de forma distinta. Pues eso mismo trata de hacer Debussy cuando hace esos cambios de notas puntuales sobre un acorde presentado antes, forzarnos a escucharlo con un matiz (no hablo de dinámica) más claro.

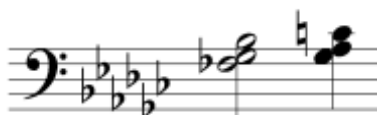
Pasamos a la segunda parte de este fragmento (dos últimos tiempos del 7 al 11) que funciona de otra manera.

Melodía inicial

Capa o Fondo de acordes



En la mano derecha podemos ver la melodía inicial del preludio con las mismas notas exactamente. Pero ahora, el bajo antes inexistente, funciona como una capa o fondo de acordes sobre los que se desarrolla la melodía; en concreto dos acordes de 3 notas cada uno en la mano izquierda del piano:



Se trata de acordes triada (sin quinta) con una segunda mayor añadida por debajo. Sobre las terceras Solb-Sib se añade por debajo Fab. En el caso de Lab y Do becuadro es un Solb. Se trata de uno de los recursos más típicos de la armonía impresionista: poner una serie de acordes básicos de la música tonal y añadirles segundas por encima o por debajo. Cualquier cosa que hagas así te va a sonar a impresionismo francés; de hecho, te animo a hacer un pequeño experimento: prueba a tocar la melodía del himno de España añadiéndole segundas mayores, y verás qué rápido te acusan de afrancesado ☺.

Por cierto, la selección de estos acordes para acompañar la melodía no es casual. Si te fijas bien, verás que el primero de ellos (que además es el que más dura) es un acorde de Solb; y como recordarás y analizamos al principio del preludio, la melodía inicial tenía como centro tonal un Solb. Que aparezca como contraparte un acorde de Lab tampoco es casual, porque un recurso típico de sobre todo en el primer Impresionismo, es sustituir el acorde V por un II. Para que mediante esta usurpación de funciones/apariciones, la mecánica de la armonía tonal se debilite. De hecho, te animo a otro juegucito: con el permiso de don Aquiles Claudio Debussy, prueba a tocar este pasaje quitándole al acorde de Solb-Sib el Fab del bajo y después sustituye el siguiente de Solb-Lab-Do por Reb-Fa-Lab; verás como ya no te suena tan impresionista...

Este segundo acorde, cabe puntualizar que probablemente también ha sido el escogido porque empasta bien con las notas de la melodía, más allá de modismos propios de la armonía de la época. Si bien es cierto, que no era la única opción...

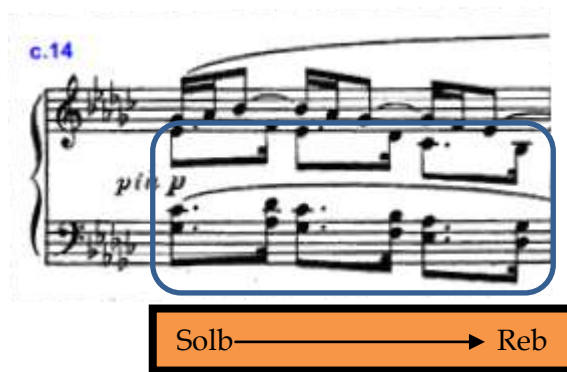
Para finalizar este pasaje, en los compases 10 y 11 encontramos un largo acorde de Solb, precedido por un breve Reb en la anacrusa del 10. Acorde que establece de manera aún más clara si cabe, la centralidad tonal constituida en torno a Solb durante los primeros once compases de la pieza.

Análisis armónico de los compases 12-18 Aparición en grabación adjunta en aproximadamente 55"

Dentro de este fragmento, el modo utilizado *grosso modo* se basaría en la diatonía de Solb M (6 bemoles, tal como aparecen en la armadura), con la excepción del compás 15 en el que el Fa es bemol (reminiscencia del modo mixolidio o de Sol).

Como centro tonal entre los compases 12 y 14, Solb sigue siendo la referencia fundamental en torno a la que gravitan los demás sonidos. Del 15 al 18 no resulta tan ostensible la supremacía de una nota sobre el resto. Algo normal, porque estos compases tienen la intención de crear un nivel de tensión armónica más grande, que se potenciará aún más en la siguiente sección.

Un hecho que no queríamos pasar por alto dentro de este fragmento es el que acontece en el compás 14: se trata del diseño de acordes por movimiento paralelo que aparece en el pentagrama inferior. Una serie de acordes que en el vocabulario tonal clásico calificaríamos como de segunda inversión, pero que en la música impresionista ya no obedecen a los requerimientos propios de estos acordes (funciones concretas de paso, cadencial, etc...). Este recurso de los acordes por movimiento paralelo, suele etiquetarse como *mixtura*. Uno de los recursos armónicos fundamentales del Impresionismo junto al uso de modos, armonía no funcional (sin relaciones claras y frecuentes de tónica, dominante, etc...) y las superposiciones de segundas. Quédate con su nombre, mixtura.



Como podrás observar, el acorde inicial de la sección tiene como sonido más grave un Solb, y como último un Reb. ¿Casualidad? No, son las notas que funcionan como centro tonal y su resonancia natural de quinta (la tónica y dominante de toda la vida, aunque con el tratamiento más libre y alejado de las funciones tonales tradicionales).

Análisis armónico de los compases 19-23

Aparición en grabación adjunta en aproximadamente 1'23"

Esta sección funciona a modo de clímax o punto de máxima tensión dentro de la pieza. Para conseguirlo, una serie de recursos armónicos coadyuvan junto a la utilización de una rítmica más tensa (valores más rápidos y ritmos inestables) y una mayor fuerza dinámica (entre los cc. 21 y 22 aparece la dinámica más fuerte de toda la pieza: un *mezzo-forte*).

El primer recurso utilizado es el establecimiento de un nuevo campo armónico durante los compases 19 y dos primeros tiempos del 21. Se trata de un modo pentáfono mayor claramente definido:



Aunque aquí lo presentamos en su forma básica, en la partitura se ordena desde del Sib. Por otro lado, el centro tonal de este pasaje es Mib, establecido como acorde de referencia en puntos de reposo momentáneos, hasta la llegada del clímax sobre Dob; veamos el fragmento en sí:

Diseño pentatónico

Un peu animé

Centro tonal Mib

Acorde 2 de Lab

Clímax sobre Acorde 1 de Dob

Tras la aparición de este acorde de clímax, la diatonía (notas utilizadas) se torna más inestable puesto que la nota Do aparece tanto bemol como natural. Creando así una sensación sonora un tanto confusa, apropiada para generar tensión armónica. Esta inestabilidad también se genera gracias a la alternancia de los Acordes 1 y 2, que continúan en el c. 23:

Acorde 2 de Lab

Cédez

Acorde 1 de Dob

Acorde V7 de Solb

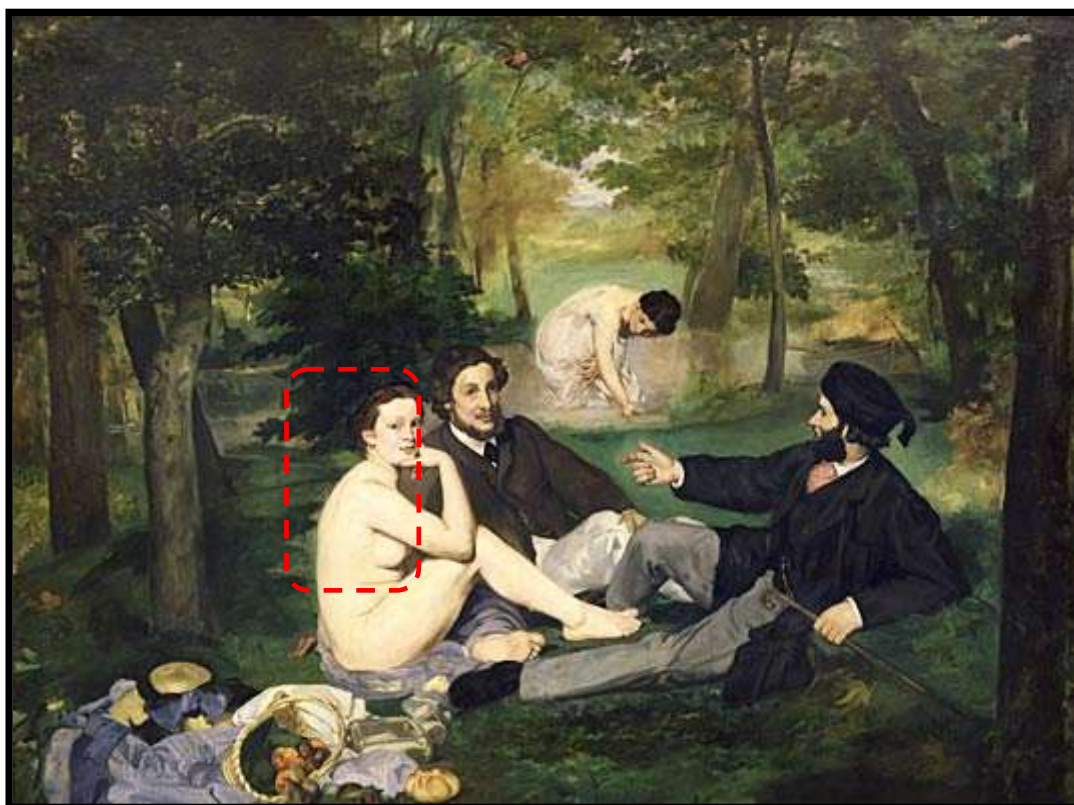
Acordes sobre los que recae la alternancia del Dob y/o becuadro. En el acorde de Dob el Do es bemol, y en el de Lab el Do es becuadro. Para finalizar el pasaje, tal como hemos anotado, aparece un acorde de V7de Solb (Reb), que en

este caso sí responde, y además de manera bastante estricta, a los planteamientos funcionales de la armonía tradicional; generando una cadencia perfecta que eso sí, revela alguna sorpresa, veamos:

En amarillo hemos vuelto a señalar el acorde de V7, y al lado hemos marcado en color rojo un elemento interesante: se trata de un Mib que funciona como nota añadida (en este caso 6ª a partir del bajo). Vamos a estudiar cada caso por partes, como diría Jack “El Destripador” ☺...

Tratándose de una obra impresionista, el acorde V7 “debe” aparecer un tanto disimulado, como aparece gracias a la presencia del Solb en la voz superior que funciona como apoyatura del Fa sensible y Lab. Cabe tener en cuenta, que esta apoyatura en realidad es algo más, puesto que al estar formada con el centro tonal general de la pieza (Solb) motiva que la percepción de la función de dominante sea menos clara y se difumine.

En cuanto a la sexta añadida, cabe decir que este elemento resulta interesante por dos motivos: en primer lugar, por su valor gramatical (valor y función per se), ya que las sextas añadidas sobre acordes en estado fundamental son otro de los elementos fundamentales dentro de la armonía impresionista. En segundo lugar, por su valor morfológico (valor y función dentro del contexto), ya su aparición justo en este momento aporta una sonoridad especial. Pensemos que ese inocente Mib, hace que el acorde de I grado no se escuche con tanta claridad. De hecho genera un cierto equívoco auditivo en el que la percepción de la función de dominante resulta menos clara y difuminada. Pensemos que además Mib ha sido el centro tonal en los compases previos... Salvando las distancias, sería una especie de *sfumato* o delimitación poco clara de las áreas cromáticas. Algo, por cierto, que fue una de las marcas de la casa dentro de la pintura impresionista. Fíjate en el siguiente caso:



Se trata del cuadro *La merienda campestre* también conocido como *Desayuno sobre la hierba*, cuadro de 1863 realizado por E. Manet; uno de los primeros ejemplos considerados dentro de la pintura impresionista (a pesar de que Manet rechazó esa etiqueta al parecer...). Entre las muchas críticas que recibió este cuadro, una de ellas fue la falta de delimitación cromática, generadora de áreas mal delimitadas (para la estética de la época). Como ejemplo máximo, el claroscuro del desnudo femenino en zonas de espalda y cabello, que parecen fusionarse con el verde de la hierba por la ausencia de una clara línea de contorno. Esta fusión, conlleva que el ojo humano no perciba con total claridad el espacio concreto de las figuras, típico del realismo pictórico practicado hasta la aparición de cuadros como éste. Salvando las distancias y llevando este recurso a la música, Debussy está haciendo en este punto algo parecido: plantea una típica cadencia perfecta para delimitar formal y armónicamente su música. Pero mediante el uso de los recursos señalados, ésta aparece de manera mucho menos evidente que en los ejemplos que podríamos encontrar en músicas pretéritas. Una vez más, la relación entre pintura y música impresionista.

Análisis armónico de los compases 24-27

Aparición en grabación adjunta en aproximadamente 1'42"

Cédez - - // Mouvt (sans lourdeur)

V7 sin sensible

Este fragmento funciona como un desarrollo de lo acontecido en el compás 14:

c.14

plus p

La relación radica en el uso de una textura eminentemente acórdica, que en el caso del compás 24 eso sí, es aún más evidente.

El fragmento se construye a partir de un modo básico defectivo basado en un tetracordo más dos notas auxiliares:

modo básico (tetracordo) sonidos auxiliares

Hablamos de sonidos auxiliares, porque su frecuencia de aparición en el pasaje es mucho menor que la de los otros cuatro. Por cierto, quizá estas cuatro notas te suenen de algo...Efectivamente, son las cuatro notas del arpeggio inicial con el que arrancaba la pieza. De hecho, el pasaje no es más que una serie de

acordes contruidos con esas notas, en el que por cierto sigue funcionando Solb como centro tonal.

Un último aspecto armónico interesante dentro de este pasaje es la utilización de acordes de V7 sin sensible. En el caso señalado, aparece un acorde en el que dentro del acorde V7 en lugar de aparecer un Fa, aparece un Solb como nota sustituta de la sensible. Pero claro, esta sustituta no es cualquiera, ya que se trata de la antítesis de la sensible, la tónica o centro tonal. De tal forma que la tensión consuetudinaria del acorde de V7, mengua aquí de manera importante por la colocación de esta tónica. Al fin y al cabo, se trata de otro recurso más, incardinado a difuminar las funciones tonales.

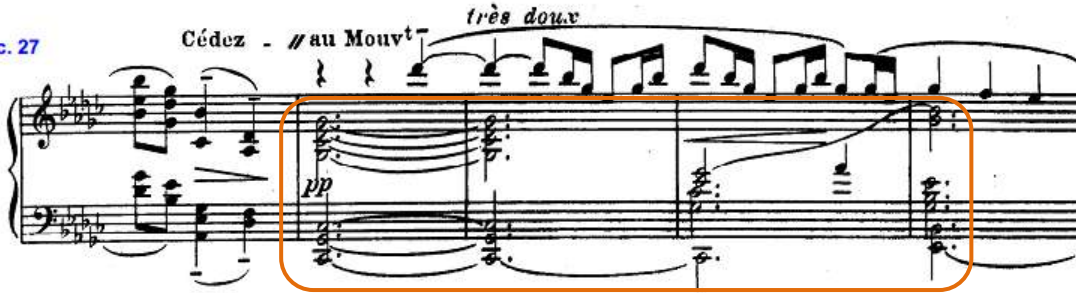
Para finalizar, quisiéramos hablar de la importancia que tiene a nivel formal la utilización de las notas iniciales de la partitura en este punto. Su aparición aquí, hace que estos compases funcionen *grosso modo* como las retransiciones, tan y tan cuidadas en las sonatas beethovenianas. Puesto que de manera muy sutil, nos conduce sin darnos cuenta hacia el material inicial. Antes de realizar en la siguiente sección de la obra la recapitulación del principio del preludio.

Análisis armónico de los compases 28-32

Aparición en grabación adjunta en aproximadamente 2'02"

c. 27

Cédez - // au Mouvt *très doux*



Capa o Fondo de acordes

La obvia relación de este pasaje con el inicio, deja poco que explicar, puesto que ya se dijo todo en su momento. De hecho, estamos ante la recapitulación a nivel formal. Simplemente añadir que en este caso, la melodía inicial es elevada una octava para darle un matiz más liviano y delicado; dejando además espacio para añadir una capa o fondo de acordes, a modo de

capa de color más oscuro en el registro medio y grave. La oscuridad de estos acordes como contraste respecto al elemento melódico, se ratifica por el hecho de que dentro de sus 7 notas, solo tienen una 3ª y no establecida en la voz superior. Por ello, el factor de brillantez que podría aportar ésta resulta muy debilitado.

En cuanto a la presencia de un centro tonal en este pasaje, en cierto modo aquí esta función queda un tanto debilitada y recaería por partes iguales en Mib, Reb y Solb a nivel melódico, y Dob como fundamental armónica de la capa de acordes

Análisis armónico de los compases 33-39

Aparición en grabación adjunta en aproximadamente 2'17"



El pasaje funciona como un desarrollo del material del compás 14, basado en la textura acórdica. Tanto es así, que de hecho el primer compás de este fragmento es el mismo. Así pues, estaríamos ante una recapitulación desarrollada de aquel compás.



Cuartas paralelas

Un elemento a destacar dentro de la mixtura de acordes es la sonoridad de cuartas paralelas que tendría lugar si discrimináramos el pentagrama superior. Sonoridad que desarrollará en el siguiente compás, antes de cadenciar



(... La fille aux cheveux de lin)

Esquema formal general

Sección	Ubicación escrita	Extensión escrita por compases	Ubicación temporal aproximada ³	Extensión temporal
A	1-4	4	inicio ⁴	14"
B	5-7	3	28"	13"
A1	8-11	4	41"	16"
C	12-18	7 (2+1+1+3)	57"	27"
D	19-23	5 (3+2)	1'24"	19"
E	24-27	4	1'43"	18"
A2	28-32	5 (3+2)	2'01"	17"
C1 (material del compás 14)	33-35	3	2'18"	13"
F	36-38 ⁵	3	2'31"	14"

Como vemos, la forma se organiza en torno a dos materiales principales: A y C que aparecen en el inicio-mitad y final de la partitura. Si bien cabe matizar, que la relación entre C y C1 se basa en la reaparición y desarrollo del material concreto aparecido en el compás 14 solamente.

En cuanto a la extensión de las secciones, tal y como es habitual en obras impresionistas, ésta es más bien breve (cosa que por cierto no tiene nada que ver con la brevedad de toda la pieza en sí). Brevedad que se acentúa en las secciones centrales en las que la atomización formal podría llevarnos a considerar fragmentos de un sólo compás incluso, en atención al material

³ Tiempos tomados de la grabación adjunta realizada por Michelangeli.

⁴ El sonido en la grabación no arranca hasta el segundo 14 aproximadamente.

⁵ Consideramos 38 compases porque el 39 en realidad sólo suena durante un tiempo.

motívico. Dando así lugar, a lo que algunos teóricos han etiquetado como *Momentform* o forma de momentos.

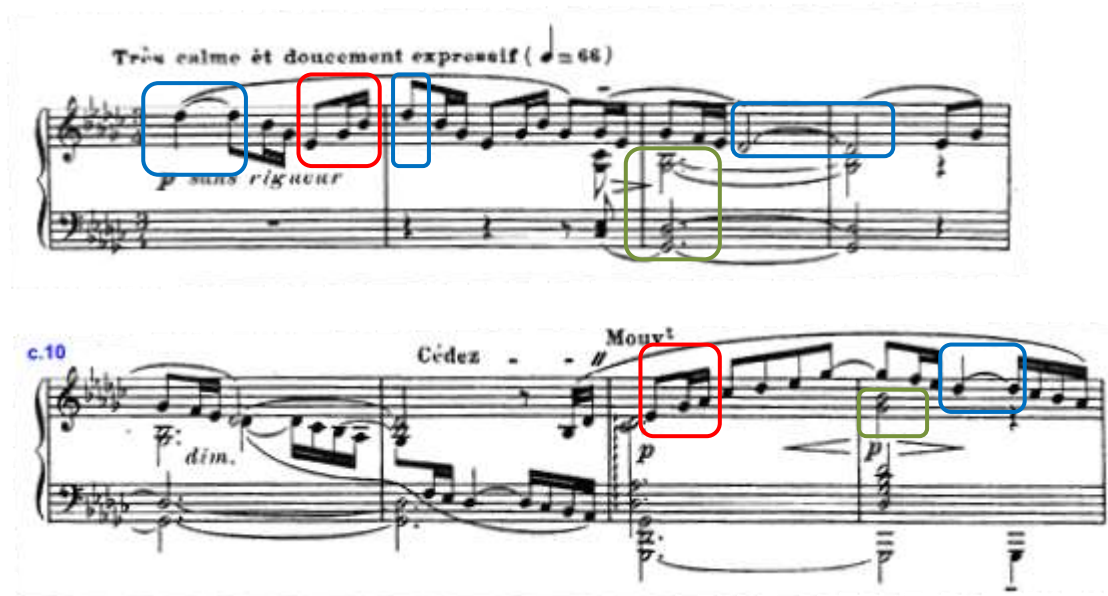
Esa atomización mentada, es la responsable junto a una mayor inestabilidad rítmica, el mayor nivel dinámico y el 2º punto más agudo a nivel de registro, de generar el punto climático de la pieza, que tiene lugar en el compás 22. Muy cerca por cierto de donde debería recaer la Sección Áurea, que matemáticamente se ubicaría en el compás 23. ¿Casualidad? Evidentemente no, Debussy fue un Hermano más de la Orden de los Rosacruces.

En la siguiente tabla volvemos a presentar el esquema formal, pero atendiendo a otras consideraciones:

Sección	Ubicación escrita	Función formal	Centros tonales	Consideración por uso de materiales y función formal
A	1-4	Presentación de materiales	Solb	A
B	5-7		indefinido	
A1	8-11		Solb (10-11)	
C	12-18	Desarrollo de materiales previos, con presentación de uno nuevo en compás 14	Solb (12-14)	B
			Indefinido (15-18)	
D	19-23		Mib (19-21) Indefinido (22-23)	
E	24-27	Retransición	Solb	A
A2	28-32	Recapitulación	indefinido	
C1 (material del compás 14)	33-35		Indefinido, quizá Solb?	
F	36-38	Coda	Solb	

A vuela pluma podemos colegir que estamos ante una forma ternaria en la que aparecen dos secciones similares en inicio y final, con una intermedia distinta basada en el desarrollo de materiales previos, así como la aparición de un nuevo centro tonal (Mib). Veamos un caso concreto de desarrollo del material inicial, en la sección intermedia:

- En color azul los reposos sobre el Reb.
- En color rojo la figura rítmica de corchea y dos semicorcheas.
- En color verde la sonoridad estática del acorde de Solb



De todas formas, este sentido de desarrollo es algo que tiene lugar durante toda la pieza. Algo por otro lado inherente a los principios formales típicos del Impresionismo, puesto que para ellos era inconcebible reescribir un pasaje tal cual había aparecido antes. La música impresionista demanda siempre del oyente, un continuo ejercicio de construcción o reconstrucción de materiales, ya que éstos no se ofrecen de manera clara y acabada, sino más bien sugerida. Algo que por otro lado es fundamental en la pintura de la misma época. Veamos uno de los ejemplos más conocidos y claros en este sentido: *Impresión, amanecer*, cuadro de 1872 realizado por C. Monet:

