

## DES PAS SUR LA NEIGE

En este artículo vamos a exponer de manera sencilla el planteamiento armónico (especialmente el uso de modos y su relación con la forma musical) aparecido dentro del sexto preludio de los doce que componen el primer *Libro de Preludios* (1903-1905 aprox.) de A.C. Debussy (1862-1918). El título del preludio se podría traducir más o menos como *pasos sobre la nieve*.

<b>Compases 1-4</b>	<b>re mi fa sol la sib do re.</b> Modo eólico. Como escala de La natural sigue su orden de tonos y semitonos.
<b>cc. 5-7</b>	<b>re mi fa sol la si do re.</b> Modo dórico. Como escala de re natural.
<b>cc. 8-15</b>	<b>Indefinición modal</b> porque no hay notas fijas (van cambiando, por ejemplo el Re puede ser natural o bemol). Las únicas notas que permanecen fijas y que funcionarían a modo de centro tonal son Re-Mi-Fa. Notas que forman una idea fija o <i>continuum</i> que aquí aparece en la voz superior. Un diseño que por cierto, trataría de generar la impresión de unos pasos timoratos e inseguros sobre la nieve, en relación con el título de la obra. Estas notas Re-Mi-Fa, aparecen fijas en ese diseño, aunque van cambiando en el entorno armónico, llegando casi a superponerse, fíjate en el ejemplo:
	
<b>cc. 16-18</b>	<b>re mi fa sol lab sib do re.</b> Modo artificial. Modo artificial significa que la selección de notas no coincide con uno de los 7 modos básicos que se

	<p>construyen a partir del orden de tonos y semitonos generado desde cada nota natural: Do (jónico), Re (dórico), Mi (frigio), Fa (lidio), Sol (mixolidio), La (eólico), Si (locrio). Tampoco con otros modos reconocidos o estandarizados, como por ejemplo podría ser una de las variantes del octatónico. En este caso, el modo artificial sería como un eólico, pero con la quinta rebajada.</p> <p style="text-align: center;">la <u>si</u> do    re <b>mib</b> fa    sol la  <math>\frac{1}{2}</math> tono    <math>\frac{1}{2}</math> tono</p> <p style="text-align: center;">re <u>mi</u> fa    sol <b>lab</b> sib do re</p> <p>Fíjate en el modo aparecido al principio, como verás éste es el mismo, pero con esa 5<sup>a</sup> rebajada.</p>
cc. 19-20	<p><b>re mi fa sol la si do re.</b>      Modo dórico, como escala de re natural.</p>

cc. 21-25

**reb mib fa lab sib dob reb**

Modo básico o estructura modal predominante. Que en este caso es un modo defectivo (defectivo significa que le falta una nota para completar la octava con 7 notas más repetición de 1<sup>a</sup> nota. En este caso no aparece el Sol).

El concepto *modo básico* significa que estas notas son las más utilizadas. Lo que no significa que no puedan aparecer otras, tal como sucede en los acordes (aunque alguna pueda coincidir). Funcionando así, como si fueran dos capas sonoras totalmente independientes, que generan una suerte de mezcla o mixtura modal (no nos referimos aquí a la típica mixtura acórdica de paralelismos). Algo parecido a las superposiciones de colores, tan típicas de la pintura impresionista, por cierto...

En este fragmento llegan a interactuar hasta 3 capas distintas, cada una con su modo. Fíjate en el ejemplo de abajo:

The image shows a musical score for piano (two staves) with various markings and annotations. The top staff is labeled 'c. 23' and has a green box highlighting a melodic line. Above this line is the text 'capa 1: melodía modo defectivo Reb' and 'Retenu - // a Tempo'. The bottom staff has a blue box highlighting a harmonic progression. To the right of this box is the text 'capa 2: continuum "modo" Re-Mi-Fa'. Below the bottom staff, a blue bracket spans across the two staves with the text 'capa 3: acordes modo 3 derivación cromática'. The score includes various dynamic markings like 'm. g.', 'pp', and 'ff', as well as performance instructions like 'Retenu' and 'a Tempo'.

- **Capa 1:** construida con notas del modo Reb defectivo (que sería en este caso un Reb mixolidio sin la 4<sup>a</sup> nota, Sol). El hecho de considerar como modo básico para esta capa 1 Reb mixolidio defectivo, no significa atribuirle ninguna consideración de *finalis* o centro tonal-escalares a este Reb. De hecho, si tuviéramos que considerar algún centro tonal, éste sería Fa o Lab; tanto por ubicación, como por demarcación de alturas-

registros, así como por dinámica.

- **Capa 2:** construida sobre el *continuum* de Re-Mi-Fa que funciona de manera igual desde el inicio de la pieza. Aunque en este caso se limita a Mi y Fa. Probablemente para evitar choques con los Reb tan presentes en la capa 3 de acordes.

- **Capa 3:** acordes que no se encuadran dentro de ningún modo, y que simplemente se desarrollan mediante derivaciones cromáticas o por semitono:



Especialmente en los últimos 4 acordes, se puede apreciar la derivación por cromatismo-semitono mentada. Tanto es así, que en los últimos 3 asistimos a una derivación por semitonos y movimientos paralelos de un acorde, que aceptando enarmonías se podría entender como un acorde de 7<sup>a</sup> con 3<sup>a</sup> mayor y 7<sup>a</sup> menor (como el de séptima de dominante, aunque aquí no haga esa función morfológica).

Por cierto, la importancia del Reb en el bajo, como fundamental de la resonancia armónica en los acordes 2 al 5, hace que se pueda considerar esta nota como una especie de centro tonal, en torno al que gravitan las 3 capas identificadas. Hecho que facilita organizar la capa 1 a partir de esa nota también. Aunque como hemos apuntado, en ésta, esa nota no funcionaría como centro tonal claro dentro de su propia organización escalar. Dejando ese rol a Lab y/o Fa.

cc. 26-28 (28. Sólo 2 primeros tiempos).	Continúa la presencia de capas distintas, pero en este caso, podríamos hablar de dos solamente: la del <i>continuum</i> Re-Mi-Fa y otra con acordes que siguen derivándose por cromatismo-semitono:
--	---



En este caso, los acordes plantean un descenso por semitono, frente al ascenso por

semitono que planteaban en el fragmento anterior. Fragmento, que termina en prácticamente el mismo acorde, aunque con las notas a distancia de semitono respecto al ascenso previo. Planteando así, una suerte de referencia de inicio-final para este proceso armónico.

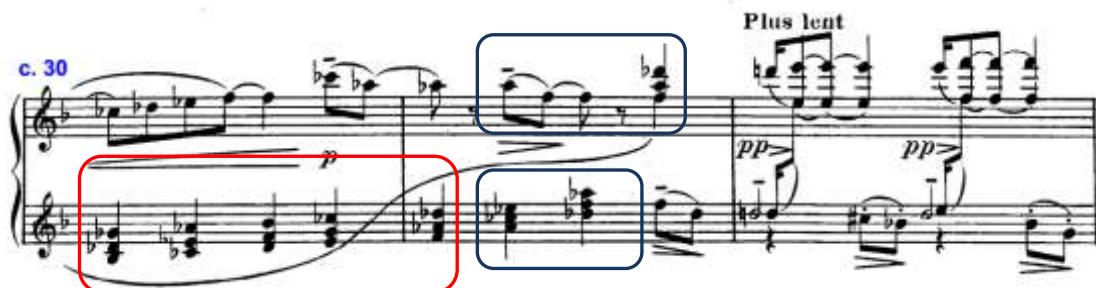
cc. 28 (dos últimos tiempos) -31

**reb mib fa solb lab sib dob reb**

Modo mixolidio o de Sol. El único modo mayor completo que aparece en toda la pieza junto al aparecido entre los compases 21-25. De hecho, las coincidencias van más allá, y no sólo coincide parcialmente el modo, sino también la melodía de la mano derecha. Aunque hablamos de un modo a partir de Reb, lo cierto es que la melodía de la voz superior tiene como centro tonal notas que se organizan, mayoritariamente, en torno al V grado de esta escala (y no el Reb): lab-dob-mib. Otorgamos mayor importancia a estas notas, en base a que son las que tienen más duración y que delimitan los márgenes de registro. Veamos el ejemplo:



Justo al final del pasaje, a modo de cierre, la melodía se asienta sobre notas de reb-fa-lab, acorde de primer grado, que funciona como centro tonal y reposo. En cuanto a la mano izquierda, ésta funcionaría como una segunda capa con los acordes, en una suerte de *fauxbourdon* (sucesión de acordes de sexta por movimiento paralelo). Sucesión que sólo se rompe al final, en consonancia con el momento en el que la mano derecha se asienta sobre notas del primer grado (marcado en azul cian en el ejemplo):



cc. 32-36

**re mi fa sol la sib do# re**

Modo coincidente con la escala armónica. En este caso el centro tonal es Re, tal como confirma el acorde final, precedido de un IV grado (Sol-Sib-Re), creando así una especie de cadencia plagal. Cadencia que otorga una sonoridad un tanto arcaica a este preludio, de la misma manera que los acordes *fauxbourdon* del fragmento previo.

Sonoridades, al fin y a la postre, típicas de la música francesa de los siglos XV-XVI. Música a partir de la que tuvo lugar la *Renaissance* musical gala de finales del Romanticismo; dando pie a la Neomodalidad y ulterior Impresionismo.

A modo de resumen, presentamos un esquema en el que relacionamos el planteamiento modal-armónico y la forma musical:

Compases	Modo	Secciones y marcas de tempo en partitura	Centro tonal
1-4	re mi fa sol la sib do re. Modo eólico.	<i>Triste et lent</i>	RE
5-7	re mi fa sol la si do re. Modo dórico.		
8-15	Indefinición modal		
16-18	re mi fa sol lab sib do re. Modo artificial, eólico con 5 <sup>a</sup> rebajada.	13-15 <i>retenu</i>	
19-20	re mi fa sol la si do re. Modo dórico. Como escala de re natural.	Fin del <i>retenu</i>	
21-25	reb mib fa lab sib dob reb. Modo defectivo (falta 4º grado Sol) mixolidio. Presencia de 3 capas armónicas: 1 melodía sobre modo defectivo, 2 <i>continuum</i> de Re-Mi-Fa y 3 acordes derivados por cromatismo-semitono. <b>RELACIÓN CON CC. 28-31</b>	<i>En animant surtout dans l'expression</i>	REb
26-28	Dos capas armónicas: 1 <i>continuum</i> de Re-Mi-Fa y 3 acordes derivados por cromatismo-semitono	<i>A tempo</i>	
28-31	reb mib fa solb lab sib dob reb Modo mixolidio o de Sol. <b>RELACIÓN CON CC. 21-25</b>	<i>Come une tendre et triste regret</i>	
32-36	re mi fa sol la sib do# re Escala armónica	<i>Plus lent</i> <i>Très lent</i>	RE

Este esquema se podría representar de manera proporcional-espacial, dando así lugar a una última sorpresa: la proporción de los centros tonales dentro de la pieza, coincide aproximadamente con un triple planteamiento de secciones áureas. En el que cada sección equivale aproximadamente a la sección áurea de la extensión previa.

RE Compases 1-20	REb Comp. 21-31	RE Comp. 32-36
1 <sup>a</sup> sección, extensión de 21 cc. Sección áurea general de la pieza se establece en torno a 22.	2 <sup>a</sup> sección, extensión de 11 compases, cercana a los 21 previos	3 <sup>a</sup> sección Extensión de 5 compases. S.A. de 11 anteriores

