

LA SÉRÉNADE INTERROMPUE

Índice

Introducción	2
Parte 1, compases 1-18.....	3
Parte 2, compases 19-24.....	4
Parte 3, compases 25-40.....	6
Parte 4, compases 41-49.....	7
Parte 5, compases 50-79.....	9
Parte 6, compases 80-93.....	13
Parte 7, compases 94-124.....	15
Parte 8, compases 125-137.....	19
Estructura formal.....	20

“Duende: poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica.”

(Federico García Lorca, en palabras de Goethe)

Introducción

La sérénade interrompue es el preludio número 9 del primer *Libro de Preludios* de A.C. Debussy (1862-1918), publicado por la editorial Durand en 1910. Aunque algunos de los títulos que componen el ciclo son ya esbozados antes, entre 1903 y 1905. De hecho, el preludio que tenemos delante es una de las pruebas más evidentes de la realización de algunos fragmentos o ideas aparecidas en el libro, antes del periodo principal de composición (entre 1909 y 1910). Ya que los fragmentos de este preludio, aparecidos entre los compases 80-84 y 87-89, *Modéré*, están sacados directamente de *Le matin d'un jour de fête* (*La mañana de un día de fiesta*). Tercer movimiento de *Ibérica*, dentro del tríptico orquestal *Images pour orchestre* escritas entre 1905 y 1912. Más concretamente, el momento exacto al que nos referimos, se ubica en el número 56 de ensayo de la edición original de Durand.

El título de este preludio, al igual que el de los restantes, está escrito entre paréntesis y al final de la pieza, no al principio. Ya que como el propio compositor reconoció, no quería sugestionar en exceso y de manera apriorística al intérprete; ofreciéndole un título descriptivo al inicio de la partitura. Cuestión un tanto capciosa, porque si de verdad no quería sugestionar, ¿tal vez no hubiera sido mejor no titular cada preludio?

La traducción de *La sérénade interrompue* podría ser algo así como: la serenata interrumpida. Título que hace alusión a una especie de serenata flamenca, en la que se alternan o interrumpen una serie de cantos y toques; toques que tratan de emular el rasgado o rasgueado de una guitarra flamenca, así como las típicas notas repetidas de algunos acompañamientos tales como podrían ser¹ el toque primitivo de una soleá o una farruca, especialmente; si bien no son estos dos los únicos palos en los que el acompañamiento de la guitarra utiliza diseños de notas repetidas.

Estamos ante uno de los preludios con intención programática más clara de todo el ciclo. Puesto que desde los primeros compases, es evidente que el autor trata de ofrecer una sonoridad andalucista (desde una óptica francesa-impresionista). Que incluso podríamos llegar a catalogar como unas bulerías por soleá o soleá primitiva (ya que estamos ante un compás ternario, pero con pulsación no especialmente rápida: *Modérément animé*). En las que como hemos apuntado, encontramos guiños clarísimos al toque flamenco de guitarra (de hecho, justo en el inicio de la partitura anota Debussy:

¹ Todas las similitudes señaladas durante este análisis con palos y rasgos flamencos, las realizamos con reservas. Ya que este preludio no es una obra flamenca, sino una obra influida por rasgos flamencos de principio del siglo XX, y probablemente no escuchados de una fuente directa, ni tras un amplio estudio de campo realizado por Debussy antes de componer el preludio. De hecho, probablemente su conocimiento del flamenco se limitaba a algunas interpretaciones de tópicos flamencos de músicos españoles sitos en París (como Falla, Albéniz o Turina) músicos sí, pero no músicos flamencos. Además, cabe tener en cuenta que el flamenco de inicios del siglo XX era distinto del que se escucha a día de hoy (incluso el más purista). Puesto que durante más de 100 años, esta música, como todas, ha evolucionado.

quasi guitarra), así como al cante de una saeta (compases 32-40 por ejemplo), o una rítmica repetitiva (semicorcheas regulares del inicio) que recuerdan al zapateado regular de una entrada antes de la llamada al cante. Siguiendo el patrón formal típico de muchas estructuras formales flamencas.

Junto al tercer preludio del *Segundo Libro de Preludios* del año 1913: *La puerta del Vino* (titulado así en español, en la edición original), estamos ante dos de las piezas con rasgos andalucistas más claramente definidos dentro de toda la producción del compositor francés. Influencia andalucista, por cierto, común a muchos otros autores galos dentro de la corriente posromántica e impresionista. Tan fascinada siempre, por mitos costumbristas que hunden sus raíces en las historias relatadas por las tropas napoleónicas que invadieron territorio español, a inicios del siglo XIX (1808-1814).

En este sentido, resulta curioso desde un punto de vista sociológico y cultural, que aunque la invasión militar francesa se extendió por todo el territorio español peninsular, la única cultura regional que verdaderamente fascinó e influyó al rico acervo musical francés fue el andaluz. Dejando a un lado algunos guiños de Ravel a músicas como el Zortziko (zorricico), en el 1er movimiento de su *Trío para piano, violín y chelo* de 1914, posiblemente vinculados con sus orígenes vascuences.

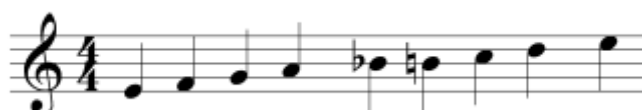
Tras esta introducción pasamos al comentario de las distintas partes de la obra:

Parte 1, compases 1-18 **Aparición en la grabación adjunta en aproximadamente 12''**

Dentro de esta primera sección de la obra, el modo utilizado es el siguiente:



Modo basado en el frigio o de Mi, con la ampliación de 5ª disminuida que presentamos a continuación:



Dentro del preludio encontramos la aplicación de este modo, pero como defectivo sobre Fa, faltando la 3ª nota de la escala, Lab. El orden de tonos y semitonos, caracterizado especialmente por la distancia de semitono entre 2º y 1º grado, nos

recuerda al modo frigio (Mi) *por arriba* en terminología flamenca; modo básico en la música tradicional flamenca (la llamada “cadencia andaluza”, por ejemplo). Si bien es cierto, que se trata de un modo no exclusivo de la música andaluza, ya que otras culturas mediterráneas también lo utilizan de manera parecida².

Volviendo a la estructura del modo, la dualidad señalada de Do bemol y becuadro, se deriva del uso de notas no fijas, típico de algunos de los modos utilizados por Debussy. Además, cabe tener en cuenta que algunos modos del flamenco juegan con 5as disminuidas (como sería el caso del Dob aparecido aquí, equivalente al Sib del modo Mi presentado debajo), así como notas no fijas (3ª mayor y o menor). De tal manera, que la técnica armónica propia de Debussy y la del flamenco comparten ese uso de notas no fijas dentro de un modo.

En cuanto a la presencia de un centro tonal, es la nota Fa quien realiza dicha función.

Parte 2, compases 19-24

Aparición en la grabación adjunta en aproximadamente 31”

El uso de modos en esta parte, en realidad se tendría que plantear atendiendo a la combinación o superposición de dos capas de color armónico: por un lado las notas sueltas más agudas, por otro las notas del *continuum* de semicorcheas en un ámbito más grave en general. Diseños que en algunos momentos, eso sí, comparten notas. Veamos:

Capa superior (diseños marcados en naranja)

Capa inferior

² Sin ir más lejos, el famoso acorde de sexta napolitana se deriva de un modo similar al frigio, el napolitano; muy utilizado todavía a día de hoy en la música folklórica del sur de Italia. Cabe recordar asimismo, que tanto el sur como el levante español y el sur de Italia, son zonas que han mantenido un estrecho contacto socioeconómico, cultural y hasta político desde tiempos inmemoriales. Especialmente durante la extensión mediterránea de la Corona de Aragón entre el siglo XIII y 1479, fecha de unificación con Castilla. Por lo tanto, este tipo de coincidencias a nivel folklórico no resultan nada extrañas.

En la capa superior, las notas que forman el campo armónico, más que modo³, son las siguientes:



En la capa inferior, las notas que encontramos, distintas a las ubicadas en la superior, son las que presentamos a continuación:



Las notas de la capa superior funcionan como una especie de modo jónico (Do) con 6º grado rebajado (Reb, cuando para coincidir con jónico debiera haber sido natural).

En la capa inferior encontramos una diatonía (selección y ordenación de notas) que coincide plenamente con el modo frigio. La relación de esta capa inferior de notas con el modo aparecido en la parte 1 de la pieza es muy estrecha; tanto que podríamos ver este modo como una especie de evolución desde aquél, mediante la supresión del Dob y la añadidura del Lab ahora.

La combinación de estos dos modos aquí, resulta llamativa en una pieza influida por el flamenco como la que nos ocupa. Puesto que precisamente en el flamenco, muchas veces se combinan o alternan en un mismo pasaje rasgos del modo frigio y el jónico (modo mayor). Sin ir más lejos y salvando las distancias, la cadencia andaluza ya mentada, sería un exponente de esta combinación armónica.

Por lo tanto, en este pasaje el contenido de notas difiere uno de otro, acentuando así la percepción de dos capas de color (armónico) de la que hablamos. Planteamiento que otorga un cierto relieve y sensación de volumen, evitando una escucha plana y amorfa que tendría lugar con la sola utilización de un modo. Salvando las distancias, nos puede recordar a lo que realizaba Paul Cézanne (1839-1906) en algunos de sus cuadros, como por ejemplo en éste postrero de la serie *Montagne Sainte-Victoire* (1904-1906). Donde el uso de superposiciones de capas de colores planos, motiva una cierta sensación de forma y volumen a figuras geoméricamente poco definidas:

³ Hablamos de campo armónico porque no se aprecia un orden escalar claro. Aunque presentemos aquí las notas dentro de un esquema de escala o modo, para una comprensión más fácil.

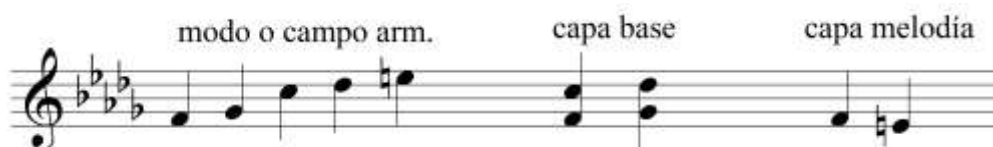


Especialmente evidente es la creación de formas y espacios conseguida mediante la delimitación de la cumbre montañosa, con las pinceladas en negro señaladas, superpuestas al beige de la piedra.

Parte 3, compases 25-40

Aparición en la grabación adjunta en aproximadamente 36"

Dentro de este fragmento, el modo utilizado o más bien campo armónico, se constituye con las siguientes notas:



Una vez más, asistimos a una superposición de capas con color armónico diferenciado: en este caso una capa base de quintas paralelas y repetidas, junto a una capa superpuesta en la melodía de la mano derecha. En ella, la nota Fa funciona como vínculo con la capa base, mientras que el Mi becuadro (predominante al inicio de la melodía) plantea un marcado choque con los Fa de la mano izquierda. El carácter disonante, casi hiriente de este Mi, nos recuerda bastante al sentido canto de una saeta, en una procesión de Semana Santa andaluza. Quizá otro guiño de Debussy a esta cultura, en esta pieza tan marcadamente costumbrista. Veamos el inicio de la melodía:

32 **Capa superior de melodía, canto de saeta**
expressif et un peu suppliant

(estampo et en suivant l'expression)

Capa base con quintas paralelas

Las quintas paralelas del pentagrama inferior, otorgan una sonoridad plana y clara al pasaje. Sencilla armónicamente (por la falta de 3as) pero rica a nivel rítmico. Estas quintas paralelas se construyen además sobre 1er y 2º grado: Fa y Solb. De tal forma que el rasgo modal fundamental frigio de la distancia de semitono entre estos grados queda subrayado en el pasaje, además del centro tonal Fa. Un elemento más a subrayar en cuanto a estas quintas es su vinculación con la música flamenca, ya que muchos toques de acompañamiento de guitarra utilizan acordes vacíos, sin tercera, y con notas repetidas, tal como sucede en este pasaje.

Parte 4, compases 41-49

Aparición en la grabación adjunta en aproximadamente 56"

Esta parte 4 se divide en dos secciones. La primera de ellas se extiende entre los compases 41-45. El planteamiento armónico de esta sección es fundamentalmente igual al aparecido entre los compases 19 y 24, con la superposición de capas (casi diatonía jónica en la voz superior y frigia en la voz inferior).

La segunda sección se desarrolla entre los compases 46 y 49, en los que tiene lugar una especie de giro modulante a la escala de La menor armónica/melódica (ya que el Fa aparece natural y/o sostenido). Con un 2º grado rebajado (Sib), como reminiscencia del modo frigio (Mi). En resumen, lo que llamaríamos un modo artificial o mixto, por la combinación de rasgos; veamos:

2º grado rebajado, Sib

Dualidad del Fa

Eso sí, la presentación de notas no sigue un orden melódico claro, que nos permita hablar de una escala tal cual. Ya que en realidad, lo que encontramos durante este pasaje fundamentalmente es una textura acórdica, en la que no aparecen apenas diseños lineales-escalares. Todas las notas de esta diatonía, aparecen organizadas en 2 acordes con función de Dominante y Tónica:

The image contains two musical examples. The top example is a single staff in treble clef showing two chords: a dominant chord (F#4, C#5, G#5) and a tonic chord (F#4, A#4, C#5). The bottom example is a piano score snippet starting at measure 43. It features a complex texture with multiple voices. A red box highlights a segment of the music, with an arrow pointing to a yellow box labeled 'Segmento de 7ª disminuida'. A blue box highlights another segment, with an arrow pointing to a red box labeled 'Segmento de 9ª mayor'. A legend box above the piano score states 'Acordes de Dominante en rojo y Tónica en azul'.

De los dos acordes, resulta especialmente interesante el de Dominante, puesto que se trata de un acorde de novena de dominante menor (que pasa luego a mayor con el Fa#) más 5ª rebajada (Sib) y 6ª añadida (Do). Aunque la presentación del acorde tiene lugar mediante segmentos, ya que en ningún momento se atacan simultáneamente todas las notas. Los segmentos son los que hemos expuesto en el ejemplo previo: por un lado Sol#-Re-Fa-Do-Fa y por otro el Mi, que se repite junto a Fa# y Sib. De tal forma, que el primer segmento casi suena más bien como una 7ª disminuida en la que se substituye 3ª por 4ª (Si por Do). Mientras que el segundo segmento, suena con Mi-Fa#-Sib (dejando a un lado el cromatismo grave de Mi-Mi#) que nos podría recordar a un acorde de novena mayor con 5ª disminuida.

Como hemos apuntado arriba, dentro de esta pequeña sección tiene lugar un cambio de diatonía a La menor mixto. Cambio que genera un contraste importante a nivel de percepción formal, ya que de los 5 bemoles que venían funcionando, ahora solamente aparece de forma puntual, el Si (como 5ª disminuida en el V de La).

Parte 5, compases 50-79

Aparición en la grabación adjunta en aproximadamente 1'04"

Este fragmento se extiende desde el compás 50 (aunque en realidad desde un compás antes como enlace-anticipación) hasta el 79. Si bien, cabe hacer una mayor concreción formal, atendiendo a diversas secciones dentro de esta parte:

Así, la primera se extendería entre el 50 y el 72. Caracterizada por un diseño sonoro y texturas similares a las aparecidas en los compases 25-40 (sobre todo 32 en adelante) cuando la partitura trata de emular, desde un punto de vista impresionista, el canto de una saeta. Veamos una comparativa de los dos fragmentos, desde el 32 y desde el 54:



Esta primera sección se subdividiría a su vez en dos fragmentos: 50-62 y 63-72. El motivo por el que dividimos esta sección es el significativo cambio de color armónico que tiene lugar en el 63. Si bien es cierto, que a nivel de textura, diseño melódico y rítmico podríamos englobar las dos secciones en una sola.

Los compases 50-53 funcionan como los compases iniciales de la obra. A partir del 54 las notas utilizadas responden al siguiente ordenamiento:

En la mano derecha se desarrolla una melodía sobre el tetracordo:

Fa-Solb-La-Sib

Resulta llamativo el intervalo de segunda aumentada dado entre Solb y La, que tal vez quiere hacer alusión a sonoridades un tanto exóticas, andalusíes⁴ (más que andaluzas). De todas formas, este tetracordo no es más que otra derivación del modo

⁴ No hace falta insistir en la importancia del sustrato andalusí y musulmán en la música flamenca. Tal como apuntan muchos especialistas, entre quienes destacamos a Michelle H. Hayes en: *Flamenco: Conflicting Histories of the Dance*. North Carolina: McFarland Books (2009).

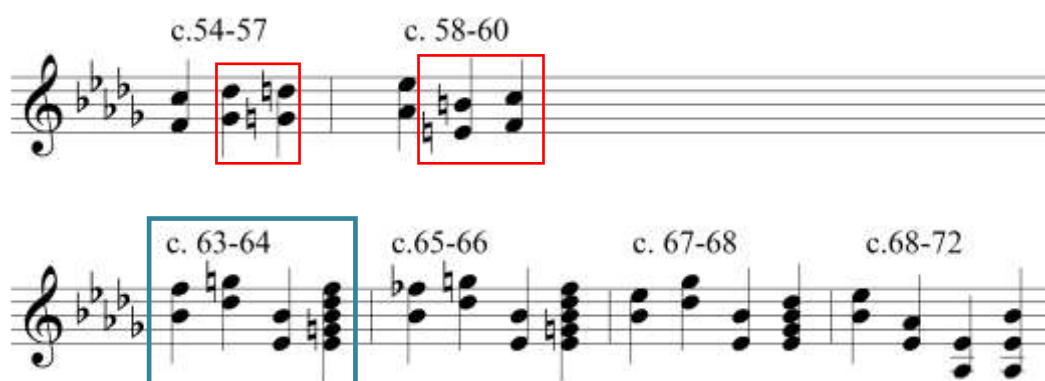
inicial de la partitura, ya que 3 de sus cuatro notas, el Fa, el Solb y el Sib eran las 3 primeras de aquél. El La natural (precisamente la nota generadora de la 2ª aumentada) era el único sonido que no aparecía en aquel tetracordo o segmento modal; lo recordamos:



Entre los compases 63 y 72 cambia, o más bien evoluciona otra vez, la composición del tetracordo hacia las notas siguientes: Solb-La-Sib-Do más un sólo Mib corchea, que aparece una sola vez, insistimos, en el inicio del compás 67. Resulta interesante el planteamiento presente durante toda la obra, de ir derivando nuevos modos y tetracordos desde uno inicial. Porque además de aportar coherencia a la pieza, ayuda a generar cambios de color sutiles. Que contrastan con otros muy marcados, como el que vimos en la sección anterior (modulación a La menor armónica/melódica con 2ª rebajado).

Por su parte, en la mano izquierda se desarrolla una secuencia acórdica inestable, organizada de la siguiente manera a lo largo de toda la sección: entre los compases 54-60 se trata de superposiciones de quinta justa que nos recuerdan al acompañamiento que ya tenía lugar en el compás 25 durante la anterior “saeta”. Por cierto, dentro de cada compás podemos apreciar la evolución por semitono, que más adelante será utilizada en los compases 61 y 62, en la transición que tiene lugar antes del cambio de color armónico del compás 63.

Cromatismos, base del cambio en el c.61-62



Cambio de color

El cambio de color que tiene lugar desde el 63 en adelante, se basa en que ya no estamos solamente ante quintas paralelas, ya que aparecen 4as también. Además, el conjunto acórdico en sí es distinto, porque se amplía hasta una novena y su presentación difiere; veamos una comparativa de los compases 54 y 63-64:



Pasamos ahora a ver con más detalle el proceso que desemboca en el cambio de color mentado previamente. Observamos cómo desde el acorde del final del 61 llegamos por cromatismos hasta el primero del 63. El acorde desde el que se inicia el proceso es interesante porque utiliza notas a distancia de 2ª: Lab-Sib al inicio, cuyo choque contribuye a tensionar la sonoridad del pasaje. Además, el cromatismo y su inherente inestabilidad, contribuye a desorganizar la sonoridad previa. Acentuando así la nueva sonoridad de la que venimos hablando, ya asentada a partir del 63.

The image shows a musical score with two annotations. A blue box labeled 'Choque de 2ª Lab-Sib' points to a specific interval in the score. An orange box labeled 'Progresión cromática' highlights a sequence of notes. The score is in a key signature of three flats and shows a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte).

Pasamos ya a la sección final dentro de esta parte 4, ubicada entre los compases 73 y 79. Sección que funciona a modo de cierre con una especie de cadenza “*Librement*”. Antes de esta sección cadencial, encontramos una sucesión de acordes cuyas fundamentales siguen el siguiente ciclo de 5as: **Lab-Reb-Solb**; funcionando como base de los siguientes acordes que son: novena sin séptima (c.70-72), novena menor con 6ª añadida (c.74) y triada con 6ª añadida, Sib (c.73 y 75). Las novenas funcionando como una especie de V y los otros como I en un breve giro modulante a Reb M; veamos:

Desde el compás 76 en adelante desaparecen los acordes. Quedando solamente una línea melódica rapsódica (*Librement*), que salvando las distancias, nos recuerda a un canto melismático flamenco como cierre de una saeta. Este canto pivota sobre la nota Solb, conclusión del ciclo de quintas que venía funcionando desde antes (Lab-Reb-Solb).

Por cierto, el que la progresión descanse finalmente en Solb, tiene mucha lógica, ya que Solb asumió el rol de centro tonal previamente. Presentamos una tabla resumen de los centros tonales dentro de esta parte 4:

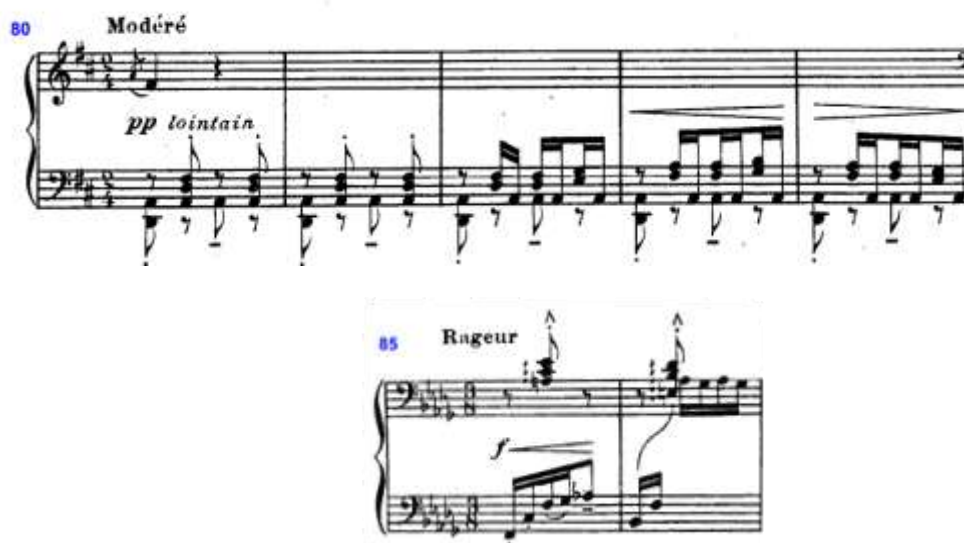
Compases 50-60	Compases 61-62	Compases 63-71	Compases 72-76	Compases 77-79
Fa	Proceso de cambio cromático, sin centro tonal claro	Solb y Sib (en melodía)	Alternancia Lab-Reb dentro del ciclo de 5as	Solb

La importancia del Solb al final del ciclo de quintas resulta especialmente importante. Ya que a nivel estructural en la forma general de la obra, funciona como una especie de sonido antagonista (de tensión máxima), gracias a su ubicación interválica, un semitono por encima respecto al centro tonal único hasta ahora: Fa. Siendo además éste, un intervalo que recalca el rasgo fundamental del modo frigio.

Parte 6, compases 80-93

Aparición en la grabación adjunta en aproximadamente 1'42"

Esta parte del preludio se organiza mediante la alternancia y contraste de dos secciones como son la del *Modéré* (moderato) y el *Rageur* (furioso o con furia). Un claro ejemplo de yuxtaposición formal, tan presente en la forma musical de Debussy.



Se organizan de la siguiente manera:

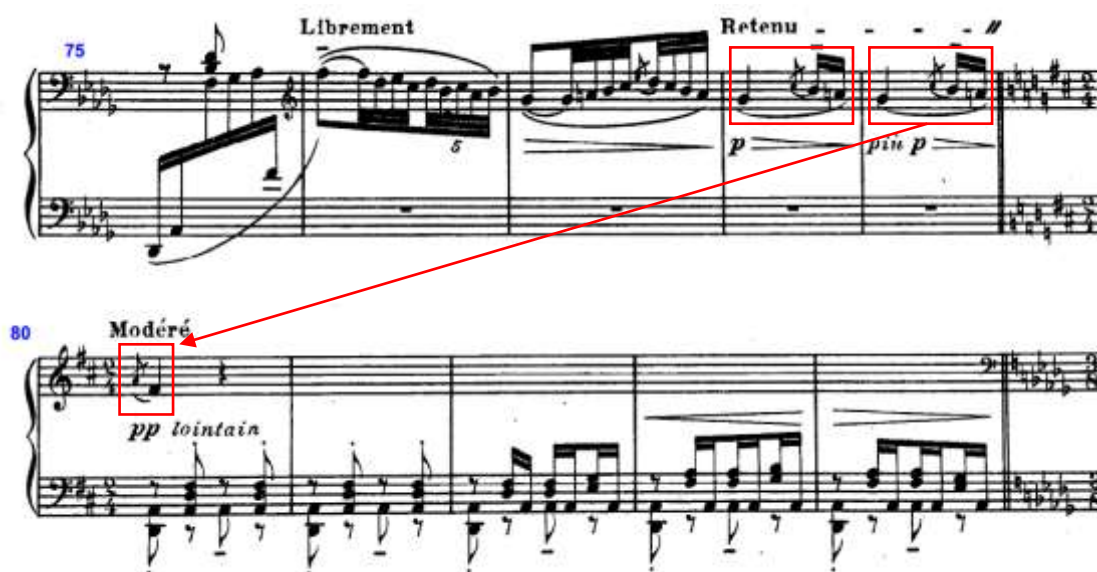
Compases 80-84	Compases 85-86	Compases 87-89	Compases 90-93
<i>Modéré</i>	<i>Rageur</i>	<i>Modéré</i>	<i>Rageur</i>

El *Modéré*, tal como apuntamos en el inicio de este análisis, se deriva del inicio de *La mañana de un día de fiesta*, 3er movimiento de *Ibéria*. Las secciones *rageur* igualmente, son fragmentos rescatados y yuxtapuestos aquí de otra música; si bien en este caso pertenecen al mismo preludio, concretamente a los compases 19 y siguientes:



Aunque aquí se presentan con un cambio de carácter y dinámica que los transforma totalmente. Por cierto, salvando las distancias, la sonoridad furiosa de estos pasajes *rageur*, recuerdan en cierto modo a un violento rasgado o rasgueado de una guitarra flamenca.

Armónicamente, los pasajes *rageur* funcionan igual que antes. En cuanto a los pasajes *modéré*, se presentan en un claro Re Mayor que genera un gran contraste estructural con el Fa frigio (*grosso modo*) que está funcionando de manera general en la pieza. Si bien, es cierto que este Re M viene preparado desde antes, para evitar un contraste tan incoherente; veamos:



Si enarmonizamos el Fa# del inicio del *modéré*, vemos que es equivalente al Solb, centro tonal de la sección anterior. Además, al final de esta sección cobrará importancia el La natural dentro de los diseños de semicorchea repetidos. La natural, que vuelve a aparecer en la mano derecha en el inicio del compás 80. Por consiguiente, Debussy sí plantea un cierto enlace entre secciones, aunque a nivel macroformal el *modéré* aparezca como un elemento inconexo y de gran contraste.

Otra cuestión llamativa del *modéré*, es su armonización en Re M. tonalidad que se ubica una 3ª por debajo del centro tonal general de la pieza que es Fa. Tengamos en cuenta que otra sección que planteaba gran contraste como la acaecida entre los compases 46 y 49 utilizaba como centro tonal La. Por lo tanto, Fa se ubicaría como verdadero centro en torno al que pivotan a distancia de 3ª los otros centros tonales aparecidos, con la excepción del Solb (centro tonal melódico), cuyo interés radica precisamente no en una 3ª sino en la distancia de 2ª menor frigía de Fa:

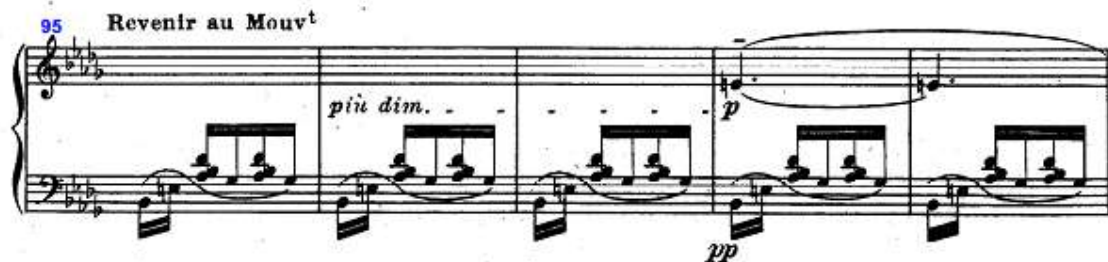


Parte 7, compases 94-124

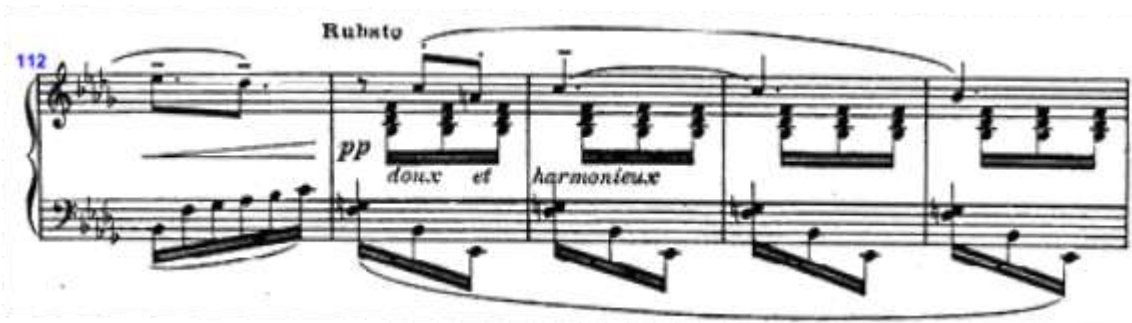
Aparición en la grabación adjunta en aproximadamente 2'01"

Esta parte 7 se podría dividir en dos secciones:

- Compases 94-112, desde *Revenir au Mouvement*



- Compases 113-124, desde el *Rubato*



La primera sección arranca en el compás 95. Si bien es cierto, tal como hemos anotado, que su inicio tiene lugar antes; de manera totalmente unida o casi solapada respecto a los compases previos. De tal modo, que su aparición derivada desde el material anterior, muestra aquí una técnica formal de mano del compositor totalmente contraria a la yuxtaposición (contrastes abruptos) utilizada en la parte 6 (cc. 80-93).

En el siguiente ejemplo, explicamos el funcionamiento del proceso de transición desde el final de la parte 6 hasta el inicio paulatino de la parte 7. Utilizamos el término paulatino, porque aunque en realidad en el compás 95 ya está la marca de tiempo que en teoría señala el inicio de esta nueva parte, ésta se percibe claramente sólo a partir del compás 98 mediante el canto del piano. A modo de cante o saeta, que vincula esta parte con la 3 (cc. 25-40) y 5 (cc. 50-79), en las que también se desarrollaba este tipo de textura de melodía acompañada.

The image shows two staves of musical notation. The top staff, labeled '90' and 'Rageur', is in bass clef and contains measures 90-94. It features dynamic markings *f*, *m.g.*, and *dim.*. A green box highlights the beginning of the *dim.* section in measure 94. A blue box highlights a chord in measure 93. The bottom staff, labeled '95' and 'Revenir au Mouvt', is in treble clef and contains measures 95-99. It features dynamic markings *piu dim.*, *p*, and *pp*. A yellow box highlights the tempo change 'Revenir au Mouvt' in measure 95. A green box highlights the beginning of the *piu dim.* section in measure 95. A red box highlights a chord in measure 98. Orange arrows point from the blue box in measure 93 to the green box in measure 95, and from the green box in measure 94 to the red box in measure 98.

- En color verde marcamos el inicio del proceso de *diminuendo* que sirve para reducir paso a paso el nivel dinámico de la textura de la mano izquierda del piano, hasta el inicio del canto.
- En color amarillo marcamos la indicación de tempo que en consonancia con el *diminuendo* reduce paulatinamente la velocidad.
- En color azul, hemos marcado el acorde que funciona como fondo de color sobre el que sustentará el canto del piano. Este acorde es en realidad una derivación del último del compás 93 o 91. Esta similitud armónica es, probablemente, el elemento que más contribuye a ese interesante solapamiento formal mentado, que tiene lugar entre la parte anterior y ésta.
- En color rojo marcamos el inicio del canto del piano sobre Mi becuadro, sensible de Fa (centro tonal principal de la obra), que además funciona a modo de extensión desde la nota más aguda de los acordes del pentagrama inferior (Reb, marcado en color naranja).

A continuación vamos a ver cómo funciona armónicamente el pasaje, estudiando los acordes que aparecen dentro de toda la parte. Acordes que salvo en el caso del primero, se extienden todos durante 4 compases, de manera regular. La distinta extensión del primero, se debe a su función de enlace e introducción a esta parte.

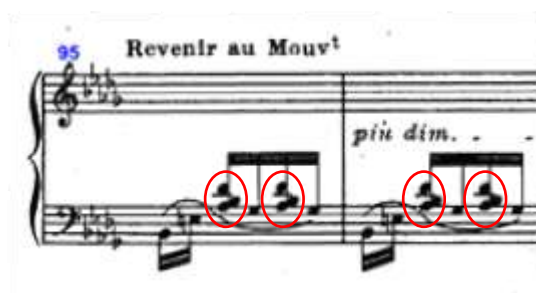
Diagram illustrating the derivation of chords A, B, C, D, and E from a musical score. The chords are labeled above and below the staff. The diagram shows the progression of chords across measures c. 94-100, c. 101-104, c. 105-108, c. 109-112, c. 113-116, c. 117-120, and c. 121-124. Red dashed arrows indicate chromatic changes in the derivation of chords C, D, and E. A red box contains the text: "Las flechas rojas señalan cambios cromáticos en la derivación de los Acordes C, D y E."

Como podemos observar, la primera sección de la que hablamos (cc. 94-112) se construye mediante dos acordes en alternancia (recurso utilizado ya previamente): los acordes A y B. Acordes muy parecidos, ya que ambos son de séptima o novena, y con un contenido de notas igual (además de la disposición), salvo por la presencia del Mi becuadro en el acorde A, y el Fa en el acorde B. Notas que ven justificada su aparición, en relación con su presencia o no en la línea melódica superior. Algo por cierto, muy propio del flamenco, puesto que en él muchas veces la lógica de la secuencia acórdica no sigue principios de la tonalidad funcional, sino de los giros que el cantante va realizando en su interpretación sobre un armazón acórdico más o menos preestablecido. Veamos el caso en sí:

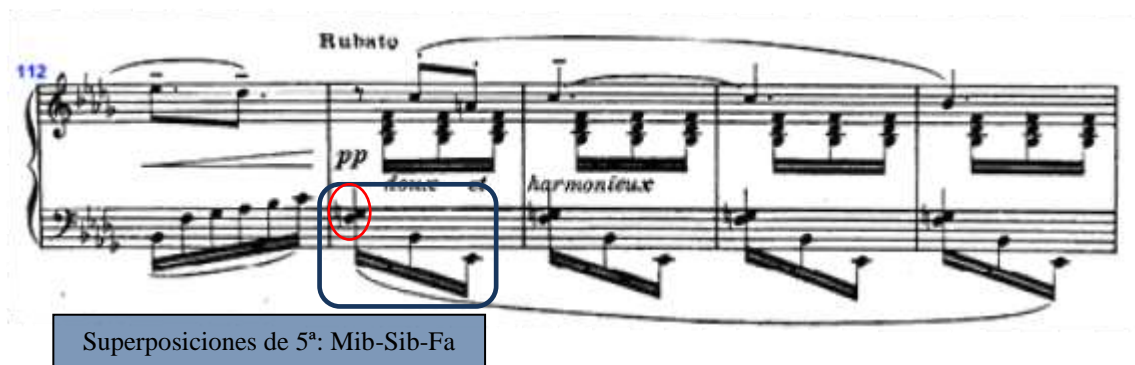
Musical score for "Revenir au Mouv". The score shows measures 95-100. A blue box highlights a measure in the piano part, and a blue circle highlights a measure in the vocal line. A green box contains the text: "Mi en canto, Mi en acorde. Fa en canto, Fa en acorde".

Volviendo a la estructura de los acordes, el C por su parte se puede considerar también como similar a los previos, ya que 3 de sus 5 notas ya estaban presentes en el B. El D se deriva del C, a partir del cambio de la novena mayor Fa, que pasa a ser menor como Fab. Lo que supone un claro oscurecimiento de la sonoridad. Oscurecimiento y debilitamiento que se ven acrecentados en el acorde E al eliminar 7ª y 9ª (debilitamiento de carga disonante) y al aplicar un bemol al Sol, dando lugar a un acorde con tercera menor.

Otro elemento interesante, más allá del proceso de deriva de acordes es su disposición. En la que se subraya la sonoridad con choques de segunda, así como superposiciones de 5ª. Intervalo que ya fue protagonista de la construcción acórdica en el inicio de la partitura.



Choques de 2ª, Lab-Sib y Fa-Sol debajo.



Superposiciones de 5ª: Mib-Sib-Fa

Un último aspecto interesante a nivel acórdico dentro de esta sección, es la función de enlace de los últimos acordes, y en especial del C, aparecido entre los compases 121 y 124:



Acorde que estructuralmente funciona como un V grado de Fa, centro tonal principal de la pieza. Eso sí, un V modal, ya que el Mi aparece bemol, quedando así a distancia de segunda mayor y no menor como sería habitual en una sensible tonal. De esta forma, Debussy plantea una funcionalidad armónica potente por la relación existente físico-armónica entre la fundamental de este acorde (Do) y lo siguiente (Fa). Pero tamizada por la alteración propia del modo frigio que rebaja la sensible como Mib.

A nivel de centros tonales, esta parte se organiza de manera un tanto compleja, con varios centros repartidos entre los acordes (sobre todo por la repetición de la nota más grave) y la melodía de la mano derecha, en cada una de las 2 secciones:

Sección	cc. 94-112	cc. 113-124
Centro tonal melódico	Fa	Do (poco claro)
Centro tonal acórdico	Sib	Mib

Parte 8, compases 125-137

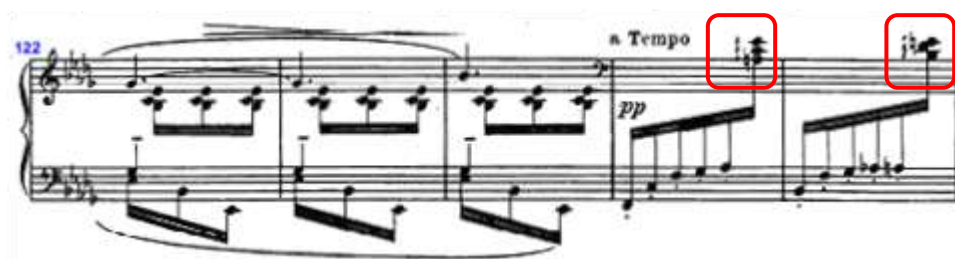
Aparición en la grabación adjunta en aproximadamente 2'36"

El funcionamiento de esta sección es básicamente igual al que tiene lugar en el inicio de la pieza. Aunque aparecen algunos elementos interesantes a destacar, justo en el último sistema:

(... La sérénade interrompue)

- En color naranja hemos señalado en el compás 132 la combinación de la pedal de semicorcheas Fa con acordes de II (no rebajado porque el Sol está becuadro) y VII justo encima. Esta pedal genera una tensión armónica elevada al chocar con I y VII, tensión oportuna para la cadencia final de la pieza.
- En color cian hemos señalado la corchea en *sforzando* del compás 133 y siguiente (aunque no esté señalado en el ejemplo). Corchea en la que aparece el Solb de nuevo como segundo grado rebajado, rasgo modal frigio básico.
- En el último compás, el último acorde curiosamente no es de Fa, sino de Sib, IV grado del modo. De tal manera que al no acabar en I sino en cuarto, se genera un final un poco suspensivo. Como abierto a seguir e interrumpirse súbitamente, quizá en relación al título del preludio...Esta finalización sobre el IV y no el primero, nos recuerda a la relación entre acordes a distancia de 4ª como son los tonos *por arriba* y *por medio* Mi y La en el flamenco, que aquí transportados equivaldrían a Fa y Sib.

Otro aspecto que quisiéramos comentar de esta sección (aunque también aparece en otras) son los acentos desplazados hacia partes débiles del compás. Aspecto que nos recuerda a los acentos sobre pulsaciones débiles de un esquema rítmico de soleá (pulsos 3º, 6º, 8º, 10º y 12º acentuados en un esquema de 12, ordenados en 4 agrupaciones de 3. Veamos:



Estructura formal

Presentamos en primer lugar una ordenación de las partes de la obra con su extensión y relación, atendiendo a rasgos de textura y motivo:

Parte	Compás	Extensión en compases	Ubicación temporal ⁵	Extensión temporal aproximada	Catalogación por rasgos (textura y motivo)
Parte 1	1	18	12"	19"	A
Parte 2	19	6	31"	5"	B
Parte 3	25	16	36"	20"	C
Parte 4	41	9	56"	8"	B
Parte 5	50	30	1'04"	38"	C1
Parte 6	80	14	1'42"	19"	D+B
Parte 7	94	31	2'01"	35"	C2
Parte 8	125	13	2'36"	14"	B+A y codetta

Cabe tener en cuenta que algunas secciones, en realidad ofrecen una escucha más atomizada que la ofrecida en este esquema. Ya que en algunas partes como la 3, 5 y 7, asistimos a una especie de introducción (en terminología flamenca *llamada*) antes del desarrollo del canto. Cante, que además se puede subdividir en distintas *letras* o estrofas en las que se suele dividir una saeta.

⁵ Según grabación adjunta de Michelangeli.

Igualmente, en otras secciones como la parte 4, aparecen interrupciones del cante, a modo de pequeño interludio; emulando una especie de improvisación en la guitarra (en terminología flamenca una *falseta*).

Como vemos, la estructura formal de la pieza en cierto modo parece querer imitar el desarrollo típico, más o menos estandarizado, de muchas piezas flamencas⁶, especialmente el de una soleá mezclada con un cante de saeta por seguiriyas:

Parte	Compás	Similitud con secciones en una estructura flamenca típica
Parte 1	1	Zapateado y palmeo regular de una <i>entrada marcando</i>
Parte 2	19	Falsesta de la guitarra
Parte 3	25	Cante de una saeta (con llamada y dividida en letras)
Parte 4	41	Falsesta de la guitarra con rasgados
Parte 5	50	Cante de una saeta (con llamada y dividida en letras) con salida melismática incluida al final de la parte
Parte 6	80	Falsesta de la guitarra con rasgados
Parte 7	94	Cante de una saeta (con llamada y dividida en letras)
Parte 8	125	Zapateado y palmeo regular de una <i>salida marcando</i>

En cuanto a la relación entre armonía y forma ofrecemos el siguiente esquema:

Parte	Compás	Modo	Centro tonal
Parte 1	1	Frigio defectivo (falta 3ª) y con 5ª auxiliar disminuida.	Fa
Parte 2	19	Dos capas superpuestas o modos: jónico con 6º rebajado y frigio	Fa
Parte 3	25	Más que modo, superposiciones de quinta.	Fa
Parte 4	41	Escala melódica con 2º grado rebajado (rasgo del modo frigio) sobre La	Aunque menos evidente, Fa entre cc.41-45 La 46-49
Parte 5	50	Superposiciones de quinta y tetracordo con 2ª menor (rasgo frigio) y 2ª aumentada (rasgo andalusí)	Hasta el 60 Fa, luego melódicamente Solb, aunque no resulta especialmente evidente. Del 70 hasta el 79 ciclo de quintas Lab-Reb-Solb.
Parte 6	80	Alternancia Re M con dos capas superpuestas o modos sobre Fa jónico con 6º rebajado y frigio	Alternancia Re y Fa.
Parte 7	94	Percepción más acórdica que modal. De todas formas se podría generalizar como un modo frigio con 7º elevado	Varios centros tonales combinados
Parte 8	125	Dos capas superpuestas o modos: jónico con 6º rebajado y frigio	Fa

⁶ Salvando las distancias, y con las debidas reservas y respeto analítico a una música tan compleja, rica, difícil de estandarizar y especial como es el flamenco.

Como vemos, a nivel armónico hay dos elementos predominantes: el modo frigio (aunque variado) y la nota Fa como centro tonal. Así, vemos cómo ese Fa es protagonista especialmente en el inicio y final de la pieza, mientras que en el centro para generar contraste y tensión, cede o comparte espacio con otras notas.

Por cierto, un último apunte respecto a que Fa sea el centro tonal o “tónica” de la obra... ¿Quizá se trate de una pequeña ironía de Debussy, y su peculiar sentido del humor, ya que Fa es la nota con función de dominante/sensible por antonomasia en el flamenco?
