

COMENTARIO ANALÍTICO DEL PRELUDIO

MINSTRELS

Índice

Introducción	2
Parte 1, compases 1-8.....	3
Parte 2, compases 9-34.....	4
Parte 3, compases 35-44.....	7
Parte 4, compases 45-57.....	8
Parte 5, compases 58-62.....	11
Parte 6, compases 63-77.....	11
Parte 7, compases 78-89.....	14
Análisis formal	15

Introducción

Minstrels es el duodécimo y último preludio del primer libro de preludios de A. C. Debussy, publicado en 1910 (si bien las ideas iniciales de algunos preludios se remontan hasta 1903-1905). El título se podría traducir como ministriles, plural de ministril (voz derivada del francés antiguo *menestrel*). Pero en este caso no hace referencia a cierto tipo de juglares del Medievo. En el caso del preludio de Debussy, el nombre se debe a un género musical que se desarrolló en el Reino Unido y especialmente en EE.UU. durante la segunda mitad del siglo XIX. Al parecer, los orígenes de este género se remontan a la ópera inglesa cómica de finales del XVIII e inicios del XIX, así como a la propia opereta norteamericana que desarrollan nombres como Scott Joplin (más conocido por sus *ragtimes*) y John Philip Sousa (más conocido por sus marchas). Ambos tipos de ópera y operetas, incluían papeles cómicos y en cierto modo despectivos de negros (curiosamente o no, representados por actores blancos con la cara pintada de negro y exagerados labios rojos falsos), que resultaban muy del agrado del público de aquella época. En estos papeles, se consideraba muchas veces a los negros y su música como elementos de segunda clase, poco sería. Cuya imagen y ethos cultural-musical, enlazaban históricamente con la despectiva (y en cierto modo errónea) visión que se tenía de los ministriles medievales. De ahí el nombre *Minstrel*.



Cartel de una representación de *Minstrel*, con el actor Billy Van caracterizado.

Con el paso del tiempo, esos personajes de las óperas cómicas así como su música sencilla, dieron lugar a un exitoso subgénero de espectáculos llamado *Minstrel* o *Minstrels*, en alusión a los minstrels de la Edad Media. Si bien, insistimos en que la influencia musical para Debussy en este preludio (la impresión sonora que él quiere representar) es la del *Minstrel* de finales del siglo XIX, no los ministriles medievales.

Por ello, en esta pieza podemos escuchar música que siempre a través del refinamiento impresionista, nos recuerda a música ligera, cómica o de cabaret estadounidense de los años 20 (y anteriores). Cabe recordar en este sentido, que la música ligera estadounidense despertaba gran curiosidad en la Europa de inicios del siglo XX. Curiosidad que se vio engrandecida con la llegada de soldados americanos para participar en la Gran Guerra¹. Así, dentro de este preludio podemos encontrar una serie de elementos que nos recuerdan a la música ligera del *Minstrel*: la acentuación a contratiempo, rítmicas contrapuestas en tiempo-contratiempo en el acompañamiento (c.c. 28-31 mano izquierda), un planteamiento tonal-funcional muy sencillo en algunos momentos (aunque pueda parecer sorprendente al tratarse de una obra impresionista), la reiterada utilización de una suerte de diseño cadencial con semicorcheas regulares (que aparece por primera vez en los compases 11 y 12) y una cierta atmósfera cómica, propia de este tipo de música. Representada aquí por choques de segundas menores, brascas y yuxtaposiciones de claros centros tonales o los mordentes del inicio del preludio.

Sin más, pasamos ya al comentario analítico de las distintas partes.

Parte 1, compases 1-8

Aparición en la grabación adjunta en aproximadamente 2”

Dentro de este fragmento encontramos una clara diatonía de Sol M, con la añadidura del Sib. Por lo tanto, Si se presenta como un sonido dual, ya que puede aparecer tanto natural como bemol. Rasgo armónico, por cierto, utilizado de manera reiterada por el autor en más obras. A nivel de marco tonal, además de la evidente presencia de Sol M encontramos funciones tonales básicas reiteradas como son las de tónica y dominante, o secuencias II-V-I.

¹ Hecho que en realidad no llegó a afectar a Debussy, tanto por madurez estilística como por trayectoria vital (recordemos que su muerte, precedida de una convalecencia previa, tiene lugar en 1918). De hecho, el americanismo (si se permite la expresión) de esta obra publicada en 1910, nada tiene que ver con un contacto directo con las tropas norteamericanas estacionadas en Europa durante la guerra.

Parte 2, compases 9-34

Aparición en la grabación adjunta en aproximadamente 18”

Esta segunda parte puede dividirse en dos secciones, que a su vez pueden subdividirse en más, veamos el siguiente esquema:

Compases 9 al 18		Compases 19 al 34		
9-15	16-18	19-25	26-31	32-34 a modo de <i>codetta</i>
9-10	16-17	19-20	26-27	Cada compás repite el anterior 8ª baja
11-12	18	21-22	28-31	
13-15		23-25		

Las dos secciones se subdividen a su vez hasta llegar a unidades de fundamentalmente dos compases, cuya yuxtaposición y alternancia construye el discurso musical tanto en este preludio, como en muchas otras piezas del autor.

Las secciones de los compases 9-15 y 19-25 representan perfectamente ese sentido de yuxtaposición y alternancia, ya que en realidad son las mismas, pero con la inclusión entre ellas de 3 compases distintos con una inflexión a Fa#, sensible de Sol.

8 Cédez - # Mouvt (Un peu plus alliant)

13

18

Diatonía de Fa# en medio de Sol.

En estas secciones 9-15 y 19-25, se mantiene una clara diatonía de Sol M. Incluso más clara que en los 8 compases iniciales, ya que la anterior dualidad Si-Sib desaparece aquí.

Dentro de ambas secciones encontramos dos elementos típicamente impresionistas como son los intervalos armónicos de segunda mayor, así como la limitación de notas a un modo pentatónico con: **Sol La Si Re Mi**. Modo que se podría entender como una especie de primer grado de Sol con 6ª añadida (Mi) y 2ª añadida (La): **Sol-La-Si-Re-Mi**.

Intervalos de segunda mayor

Mouvt (Un peu plus allant)

(très détaché)

Notas modo pentatónico

Como hemos apuntado, el fragmento entre los compases 16 y 18 establece Fa#, la sensible del centro tonal previo, como nuevo centro tonal momentáneo; así como referencia diatónica (prácticamente todas las notas corresponden a Fa# M, las que no como el Sol y el Re señalados, se justificarían por la búsqueda de movimientos de semitono). Justo al final del compás 18, la pieza vuelve de golpe a la diatonía de Sol M, creando así una sensación armónica de contraste brusco.



Diatonía de Fa#

18

Cambio brusco para volver a la diatonía de Sol.

Más adelante, entre los compases 26 y 31, la diatonía establece los 3 primeros bemoles (Si, Mi y La) como notas fijas. Hecho que nos puede llevar a pensar en una escala de Mib Mayor o Do menor como nuevo marco de referencia escalar-tonal. Resultaría difícil determinar uno de los dos solamente, puesto que en los puntos de reposo dentro del fragmento, una cierta ambigüedad hace difícil decantarse por uno. Ya que la línea superior descansa sobre Do-Sol corcheas, mientras que el bajo lo hace sobre Mib, y la hipotética inversión de un acorde de Do, parece poco evidente. Igualmente, aunque el Do superior podría considerarse una 6ª añadida (recurso armónico típico en el Impresionismo) sobre Mib, la realidad es que la identidad sonora de ese supuesto acorde de Mib no resulta clara, auditivamente hablando, sobre todo por el Lab que distorsiona la percepción sonora del acorde.

Lab, elemento de distorsión acórdica

27

¿Mib M Do m?

Probablemente, la intención del autor fuera justamente no dejar claro en este momento un posible centro tonal, para plantear una suerte de contraste respecto a la presencia estable de centros tonales desde el principio (Sol y Fa#). Presencia estable

sobre Sol que vuelve a tener lugar en los compases finales de esta segunda sección (32-34).

Parte 3, compases 35-44

Aparición en la grabación adjunta en aproximadamente 54”

Esta tercera parte, armónicamente se caracteriza por utilizar acordes contruidos mediante superposición interválica de 3ª mayor. Recordemos que este intervalo solamente permite dos superposiciones posibles, ya que tras la 3ª tercera reaparece la nota inicial del ciclo:

Do→Mi→Sol# (Lab)→Do

Además, es un acorde simétrico ya que la distancia entre notas es siempre la misma, sea cual sea la disposición. Este hecho le confiere una sonoridad tensa, extraña y en cierto modo estática. No sabemos si también irónica, como plantea el rasgo interpretativo *Moqueur* (irónico).

36

Moqueur

Acordes por superposición de 3ª M.

p

m.d.

En cuanto a la presencia de una diatonía fija y un posible centro tonal, no tienen lugar de manera evidente en esta tercera parte. Si bien, es cierto que hay sonidos como Mi y Sol entre los compases 35-37 o Lab, que puntualmente adquieren cierto

protagonismo sobre los restantes. La ausencia de estos elementos genera una sonoridad tensa y extraña, en consonancia con la de los acordes simétricos mentados previamente.

Parte 4, compases 45-57

Aparición en la grabación adjunta en aproximadamente 1'11"

Esta cuarta parte del preludio se podría dividir en dos fragmentos, el primero de ellos ocuparía los compases 45-49 (caída solamente), el segundo desde el 49 hasta el 57.

El primer fragmento entre los compases 45 y 49 tiene como centro tonal Fa# y se basa en un modo de 8 notas, cuya diatonía es la siguiente:



Como vemos, se trata de una escala de Fa# Mayor en la que el sexto grado funciona como un sonido dual ya que puede aparecer natural o sostenido. Además, falta el 7º grado Mi# y también encontramos un Sol natural. Si bien, es cierto que este Sol funciona básicamente como una nota de paso cromática entre Fa# y Sol#. Por lo tanto, más que una nota verdaderamente constituyente del modo, es un sonido complementario, “exigido” por el paso cromático; lo señalamos en el ejemplo siguiente:



El fragmento siguiente entre los compases 49 y 57 alterna dos elementos armónicos muy distintos: por un lado los compases 49-50 y 53-54 con la diatonía pentáfona: Si-Do-Re-Mi-Sol, que básicamente es en realidad un acorde de Sol con sonidos añadidos. Por otro lado, en los compases 51-52 y 55-57 encontramos otro tipo de organización armónica más compleja, veamos su contenido:

The image shows a musical score for piano. Measure 49 is marked with a red '49' and a green box labeled 'Lab lidio' above it. Measures 51-52 are marked with a red '54' and a green box labeled 'La lidio' below them. Measures 55-56 are marked with a green box labeled 'Acordes Perf. Mayores' below them. The score shows piano (p) and pianissimo (pp) dynamics, and a forte (f) section labeled '(Quasi Tambouro)' with triplets in measure 57.

En los compases 51 y 52 encontramos el modo lidio (o de Fa) sobre el tono de Lab. O lo que es lo mismo: Lab M con el Re natural. Entre los compases 55 y 56 encontramos el mismo modo lidio, pero ahora sobre la escala de La. Por lo tanto, La M con Re# añadido. En el 57 aparece una concatenación de acordes perfectos mayores sobre las fundamentales Sol-Mi-Do-Re, hecho que conlleva utilizar solamente un Fa# (que ya viene en la armadura) y un Sol# para hacer mayor el acorde sobre Mi.

A tenor de este planteamiento armónico, resulta claro que el contraste (y por consiguiente la tensión derivada que éste genera) es la idea básica de este fragmento. Por un lado, el contraste entre momentos con el modo pentatónico y los modos lidios. Por otro, el contraste acaecido entre los modos lidios a través del cambio de sonido base, mediante la evolución cromática desde Lab a La natural. Movimiento de ascenso cromático, que por cierto, será utilizado en la parte 6 de la pieza para derivar una serie de líneas cromáticas. El contraste por semitono no acaba aquí, ya que ese mismo Lab se

encuentra a distancia de la nota final-central del modo pentatónico Sol. Y esta misma relación por semitono, mediante la enarmonía de Lab como Sol#, tiene lugar en el compás 57 dentro de la sucesión de acordes perfectos mayores. En los que el sonido Sol alterna como natural y sostenido.

En relación con esta sucesión de acordes perfectos mayores, quisiéramos apuntar que su presencia al final de un pasaje, a modo de cadencia conclusiva, es una especie de rasgo estilístico. Como ejemplo, lo ocurrido en el compás 6 del primer preludio del Libro 1 de preludios: *Danseuses de Delphes*. Donde mediante la aplicación de un Mi becuadro, se “mayorizan” todos los acordes antes del punto cadencial, excepto el acorde de Re, veamos el ejemplo:

The image shows a musical score for a piano piece. It is in 3/4 time, marked 'c. 4' and 'pp'. A red box highlights a sequence of chords in measures 5 and 6. A green box below the score contains the text: 'Acordes Perf. Mayores, salvo el de Re.'

Salvando las distancias, es un mecanismo parecido al uso de dominantes secundarias o aplicadas antes de las cadencias en la música tonal-funcional. Mediante la aplicación de estos acordes, se consiguen “mayorizar” grados en principio menores. Esta mayorización derivada del uso de notas impropias de la tonalidad en curso, aporta tensión al momento cadencial. Tanto por la variedad-incertidumbre que implica la presencia de notas extrañas a la tonalidad, como por la sonoridad más fuerte y rotunda de los acordes mayores artificiales, conseguidos gracias al proceso de dominante secundaria.

Parte 5, compases 58-62

Aparición en la grabación adjunta en aproximadamente 1'30"

Esta sección funciona como una mera transición, basada en una imitación del repiqueteo de un tambor (indicación *Quasi Tambouro*). Para representar en el piano esa sonoridad, armónicamente aparece una sola nota Re (dominante del centro tonal general de la pieza Sol) que a veces choca casi de manera ruidosa (percusiva) con un Do#.

Parte 6, compases 63-77

Aparición en la grabación adjunta en aproximadamente 1'38"

Esta sección se presenta con un centro tonal sobre Sol, si bien es cierto que la nota Re (que funcionaría como una suerte de dominante) acapara una importancia prácticamente similar. La diatonía del pasaje es la propia de Sol M, con la presencia de dos Do#. El primero de ellos en realidad no es más que una reminiscencia de la parte 5, en la que como hemos planteado tenían lugar choques de segunda menor entre Re y Do#. El segundo, aparece dentro de un acorde cuya función se asemeja a la de una dominante secundaria o aplicada aunque con novena (V9/V), dentro de los mecanismos propios de la música tonal-funcional.

Más allá de estas dos notas fuera de la diatonía de Sol M, encontramos una serie de sonidos derivados mediante cromatismo desde un Re, y que desembocan en el acorde V9/V. Estos sonidos derivados mediante cromatismo, funcionan como un elemento distorsionador de la claridad diatónica de Sol M, que además de plantear contraste armónico, generan un cierto nivel de tensión.

En el siguiente extracto de la partitura aparecen señalados estos tres elementos:

63

Derivación cromática desde Re

Do# V9/V

Expressif

p

Do# reminiscencia de parte 5

La derivación cromática desde Re da lugar a dos líneas, una ascendente y otra descendente, con un movimiento truncado en el Do, para buscar un choque de segunda menor Mi-Fa:

Re	↗	Mib↗	Mi becuadro↗	Fa↗	Fa#↗	Sol
	↘	Reb↘	Do	Mi↘	Mib↘	Re

Más adelante, este pasaje se desarrolla de manera más compleja y ampliada armónicamente hablando, con la presencia de una tercera voz grave que arranca desde un Si.

68

mf

(en dehors)

Re	↗	Mib↗	Mi becuadro↗	Fa↗	Fa#↗	Sol
	↘	Reb↘	Do	Mi↘	Mib↘	Re
Si↘	Sib↘	La	↗	Mi↗	Mib↗	Re

Tanto las notas de la superposición inicial como final del pasaje, pertenecen al acorde del centro tonal: Sol-Si-Re Tanto en la versión de dos notas, como en la de tres. Por lo tanto, el centro tonal Sol está funcionando continuamente como referencia tanto a nivel macroformal como microformal, tanto a nivel armónico como contrapuntístico.

Antes de este segundo fragmento de desarrollo cromático, encontramos una serie de acordes más claramente asentados sobre la diatonía de Sol M, incluso a nivel funcional. Concretamente entre los compases 65 y 70-71. Se trata de una sucesión de los siguientes grados:

V9 V7 I9 V9+6ª añadida II con 6ª añadida V9 I con 6ª añadida

63 *Expressif*

V9 V7 I9 V9+6ª añadida

68

II+6ª añadida V9 I+6ª añadida

Si podría ser considerada 9ª y Re anticipación del siguiente acorde en el II+6ª añadida

En el pasaje final de esta parte 6, encontramos de nuevo una serie de acordes con funciones tonales bastante claras (quizá como apuntamos en la introducción al análisis, como guiño a la música de *Minstrels*), aunque con una composición interna interesante:

73

VII/V V7 I9 I+6^a IV+6^a V9/V V9 con-5^a y 3^a suprimida
VII “mayorizado” aquí.

Los dos mordentes marcados en rojo, además de plantear inestabilidad armónica por su movimiento cromático, funcionan como un elemento de retransición. Puesto que anticipan esos mismos diseños de la sección siguiente. Función que también desempeñan las semicorcheas seguidas de los dos compases previos (74 y 75).

El último acorde marcado en verde, es una derivación cromática Do#→Re y La→La#, que resume funciones de V/V y V para marcar una suerte de cadencia suspensiva, semicadencia sobre el V de Sol.

Parte 7, compases 78-89

Aparición en la grabación adjunta en aproximadamente 2'02"

La parte 7 funciona como una clara retransición que rescata elementos de los siguientes compases:

Compases dentro de la Parte 7	Procedencia de los materiales para Parte 7
c.c. 78-80	c.c. 1-8
c.c. 81-84	c.c. 58-62
c.c. 85-90	c.c. 9-12

A nivel armónico no hay mucho que comentar en esta sección, más allá de que asistimos a una diatonía muy estable de Sol M, con un centro tonal sobre el mismo Sol. O la cadencia final, una sencilla cadencia plagal IV-I. Cadencia típica en músicas americanas como el blues, o el propio *Minstrel*.

Análisis formal

En primer lugar presentamos un esquema formal general:

Partes	Compás	Momento de aparición en la grabación ²	Extensión temporal
Parte 1	1	2''	9''
Subdivisión parte 1 (repetición)	5	11''	7''
Parte 2	9	18''	16''
Subdivisión parte 2 (repetición)	19	34''	9''
Subdivisión parte 2	26	43''	11''
Parte 3	35	54''	17''
Parte 4	45	1'11''	8''
Subdivisión parte 4	51	1'19'' posible repetición en 1'26''	7'' 4'' (repetición de 1'26'')
Parte 5	58	1'30''	8''
Parte 6	63	1'38''	13''
Subdivisión parte 6 (repetición)	72 con anacrusa	1'51''	11''
Parte 7	78	2'02''	7''
Subdivisión parte 7	81	2'09''	7''
Subdivisión parte 7	85-89	2'16'' hasta 2'21 final de la pieza	5''

En la siguiente tabla exponemos los modos-tonos, así como los centros tonales que aparecen en la obra. Al respecto de esta tabla, cabe considerar dos cuestiones: en primer lugar, nos decantamos por la terminología doble modo-tono, porque durante muchos pasajes asistimos a organizaciones diatónicas o escalares muy cercanas a la tonalidad (incluso funcional). En segundo lugar, cuando consideramos la presencia de

² Según grabación anexa realizada por Michelangeli.

Sol M, éste se presenta en ciertas ocasiones con una organización cercana a un modo pentatónico priorizando las notas Sol La Si Re Mi, más que como una escala típica de este tono.

Partes	Compás	Modo-tono	Centro tonal
Parte 1	1	Sol M con Sib/Si natural	Sol
Subdivisión parte 1(repetición)	5	Sol M con Sib/Si natural	Sol
Parte 2	9	Sol M Fa#M (aunque con ciertas licencias) c.c. 16-18	Sol Fa# c.c. 16-18
Subdivisión parte 2 (repetición)	19	Sol M	Sol
Subdivisión parte 2	26	Do menor/Mib M Sol M c. 32	Do/Mib Sol cc. 32-34
Parte 3	35	Indefinido	Indefinido
Parte 4	45	Fa# M con Re#/Re natural 49-50: Sol M	Fa# Sol (poco claro)
Subdivisión parte 4	51	Lab lidio 53-54: Sol M 55-56: La lidio 57: acordes mayores no necesariamente dentro de un modo concreto	Lab c.c 51-52 Sol c.c 53-54 La c.c 55-56
Parte 5	58	Notas Re y Do#	Re
Parte 6	63	Sol M	Sol
Parte 7	78	Sol M	Sol
Subdivisión parte 7	81	Sol M	Sol
Subdivisión parte 7	85	Sol M	Sol

Atendiendo tanto a la ordenación formal como armónica, podemos reconocer como el momento de mayor tensión el que se ubica en torno al compás 55, espacio coincidente con la Sección Áurea. En este momento de la partitura no asistimos a las dinámicas más extremas en zona de *forte*, pero sí tiene lugar la mayor inestabilidad y tensión armónica (por el uso localizado del modo lidio). Pensemos que desde el inicio de la Parte 3 en el compás 35, aparecen varios centros tonales en detrimento de Sol

(centro tonal general del preludio), así como distintos órdenes diatónicos-modales. Llegando incluso a no poder establecerse referencias claras entre los compases 35 y 45. Igualmente, durante los compases previos al 55 tiene lugar la mayor fragmentación formal de la pieza (por la rápida yuxtaposición de secciones que tiene lugar). Generando una importante inestabilidad y tensión derivada.

En la siguiente tabla presentamos una relación motivica entre las distintas partes que conforman el preludio.

Partes	Compás	Relación a nivel motivico
Parte 1	1	
Subdivisión parte 1(repetición)	5	
Parte 2	9	Dentro de esta Parte 2, el motivo o gesto cadencial sobre Sol (presentado tras esta tabla) aparece de manera reincidente. Como una especie de idea fija.
Subdivisión parte 2 (repetición)	19	
Subdivisión parte 2	26	
Parte 3	35	
Parte 4	45	Con Parte 2. Compases 49-50 y 53-54 derivan de 11-12. Motivo o gesto cadencial sobre Sol.
Subdivisión parte 4	51	
Parte 5	58	
Parte 6	63	Con Parte 2. Compases 70-71 y 74-75 derivan de 11-12. Motivo o gesto cadencial sobre Sol. Justo en el compás 74 empiezan a aparecer materiales, que a modo de retransición, preparan para la recapitulación que tendrá lugar desde el compás 78
Parte 7	78	Con Parte 1
Subdivisión parte 7	81	Con Parte 5
Subdivisión parte 7	85	Con Parte 2



Diseño cadencial que aparece de manera reincidente durante toda la obra.

Grosso modo, podríamos resumir la estructura musical del preludio como una suerte de exposición continua de materiales (aunque en continua reelaboración, como la ordenación armónica sobre Sol) más la idea fija cadencial, que desembocan en la recapitulación de la parte 7. Cerrando así la partitura de manera clara y sencilla, en consonancia con el estereotipo del género *Minstrel*.