

UCUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Composición e interpretación de una obra para piano al estilo de Claude Debussy con influencias del género pasillo

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Musicales, área de Ejecución instrumental: Piano

Autor:

Marcos Agustín Rodas Lisanti

CI: 0104053830

Correo electrónico: agustrodas96@hotmail.com

Tutor:

Mgst. Fermín Salaberri Lecumberri

CI: 0150729978

Cuenca - Ecuador

14 de octubre 2022

Resumen

El presente trabajo consiste en una propuesta compositiva e interpretativa de una obra para piano al estilo de Claude Debussy con influencias del género pasillo. Esta se realizará tomando como base los principales elementos compositivos del lenguaje compositivo de Debussy y definiendo las características del Impresionismo y del pasillo respectivamente.

Posteriormente se realiza un análisis que hace referencia a las técnicas compositivas empleadas para evocar y destilar un lenguaje propio a partir del de Debussy.

Además, se realiza un acercamiento a la vida musical de Debussy para contextualizar la obra, recolectando información sobre la cultura francesa de su época y cómo esta influye en su obra en general y en su obra pianística en particular. Todos estos aspectos se consideran relevantes para la propuesta final de la composición e interpretación de la obra.

Palabras Claves: Composición. Claude Debussy. Impresionismo. Pasillo ecuatoriano. Piano. Preludio. Música nacional. Nueva música académica.

Abstract

The work hereby, is a compositional and interpretive experiment that results on a piano piece that mixes traits from Claude Debussy's compositional works as well as some elements from the *pasillo* genre. This will be done through the dissection of Debussy's compositional language and the definition of the characteristics of Impressionism and the *pasillo* respectively. An analysis will be made explaining the techniques used to distill a language of our own from Debussy's characteristics.

In addition, a panoramic into Debussy's musical life is mandatory in order to contextualize the work. Information will be collected about French culture of the time and the *Fin de siècle* literary movements. This would be of the utmost importance regarding the creation of the piece and its interpretation.

Keywords: Composition. Claude Debussy. Impressionism. Ecuadorian *pasillo*. Piano. Prelude. Nationalist music. New academic music.

Índice del Trabajo

Introducción	11
Capítulo 1. El Impresionismo	12
1.1. Origen	12
1.1. Claude Debussy	16
1.1.1. Biografía	16
1.2. Rasgos identitarios en música y convicciones estéticas	17
1.2.1. Técnicas compositivas	22
1.2.2. Obras destacadas para piano	27
Capítulo 2. El pasillo	32
2.1. Historia	32
2.2. Aspectos musicales	39
2.2.1. Forma	39
2.2.2. Armonía	39
2.2.3. Ritmo	40
Capítulo 3. Bitácora de composición	44
3.1. Motivos	47
3.1.1. Tratamiento contrapuntístico de los motivos	48
3.1.2. Tratamiento rítmico de los motivos	51
3.1.3. Transformación de la especie del intervalo	53
3.2. Escalas y armonías	56
3.3. Ritmo/pie rítmico	59
3.3.1. Transformación del pie rítmico	60
3.3.2. Posibilidades de acompañamiento	61
3.3.3. Fluctuación del tiempo a través de las figuras	64
3.3.4. Polirritmia	67
3.4. Timbres/Texturas	69
3.4.1. Mixturas	71
3.4.2. Dos pedales mil colores	72
3.4.3. Tesituras	76
Conclusiones	78
Bibliografía	81
Anexo I. Preludio op. 1 de Agustín Rodas Lisanti	84

Índice de Figuras

<i>Figura 1. Monet (1872) Impression, soleil levant (Sol naciente)</i>	12
<i>Figura 2. Van Gogh (1889) Campo de trigo con cipreses</i>	13
<i>Figura 3. Soupir (Suspiro). Stéphane Mallarmé (1864). Se aprecian en el poema juegos de palabras que dicen sin decir, se usan metáforas en las que cuesta discernir el objeto al que hacen referencia.</i>	15
<i>Figura 4. Debussy (1894) Preludio a la siesta de un Fauno. Inicio y acorde semidisminuido sin función.</i>	23
<i>Figura 5. Debussy (1910) Preludio 12, Libro I. Encadenamiento en paralelo de acordes mayores.</i>	23
<i>Figura 6. Debussy (1910) Preludio 10 La catedral sumergida, Libro I</i>	23
<i>Figura 7. Debussy (1913) Preludio 6, Libro II</i>	24
<i>Figura 8. Debussy (1899) Nocturnos, I. Nuages</i>	24
<i>Figura 9. Debussy (1908) Children's Corner, Golliwogg's cake walk. Acordes con notas añadidas.</i>	25
<i>Figura 10. Debussy (1907) Images Libro II, núm. 1</i>	25
<i>Figura 11. Debussy (1910) Preludio 2 Voiles: Modère, Libro I</i>	25
<i>Figura 12. Sharma, Escalas exóticas</i>	26
<i>Figura 13. Sharma, Escalas exóticas</i>	26
<i>Figura 14. Debussy (1891) Arabesca I</i>	26
<i>Figura 15. Córdoba, Los Bandidos</i>	33
<i>Figura 16. Ortiz, La patria en el Ecuador</i>	34
<i>Figura 17. Guerrero, Evolución de la figuración rítmica</i>	40
<i>Figura 18. Guerrero, Esquema de tempo del pasillo</i>	41
<i>Figura 19. Bustamante Celi, Los adioses. Comienzo acéfalo y estructura tonus sonus rectus con dos cláusulas</i>	42
<i>Figura 20. Carrillo, Gráfico de patrones fraseológicos</i>	42
<i>Figura 21. Guerrero, Gráfico de variantes rítmicas</i>	43
<i>Figura 22. Rodas, Preludio (2021), métrica a 6 - c.5-6</i>	46
<i>Figura 23. Rodas, Preludio (2021), métrica a 3 - c.23-24</i>	46
<i>Figura 24. Rodas, Preludio (2021), células generadoras x (cuarta descendente) y y (línea ondulada por grado conjunto) - c.1-2</i>	48
<i>Figura 25. Rodas, Preludio (2021), célula generadora z (línea quebrada) seccionado - c.5-6</i>	48
<i>Figura 26. Rodas, Preludio (2021), inversión de x y de y - c.23-24</i>	49
<i>Figura 27. Rodas, Preludio (2021), gesto z'' invertido libremente la mano derecha e imitación contrapuntística del gesto z'' en la mano izquierda- c.17-18</i>	49
<i>Figura 28. Rodas, Preludio (2021) inversión de x - c.7-8</i>	49
<i>Figura 29. Rodas, Preludio (2021) inversión de x junto a su imitación contrapuntística en la mano izquierda seguida de contracantos imitativos entre ambas manos -c.129-131</i>	50

<i>Figura 30. Rodas, Preludio (2021) motivo x invertido acompañado de su misma inversión a modo de contracanto -c.138</i>	50
<i>Figura 31. Rodas, Preludio (2021) inversión del motivo y -c.108-109</i>	50
<i>Figura 32. Rodas, Preludio (2021), gesto z'' en disminución rítmica - c.37 e invertido - c.128</i>	51
<i>Figura 33. Rodas, Preludio (2021), solapamiento del motivo x con el gesto z'' en disminución rítmica - c.121-124</i>	51
<i>Figura 34. Rodas, Preludio (2021), gesto z' con secuencia descendente como tema principal - c.32-33 y c.143-144</i>	52
<i>Figura 35. Rodas, Preludio (2021), motivo x asociado con el gesto z' - c.134-135</i>	53
<i>Figura 36. Rodas, Preludio (2021), pasaje construido en base al desarrollo del gesto z' - c.83-84</i>	53
<i>Figura 37. Rodas, Preludio (2021), extensión y reducción interválica del motivo x - c.32 y c.34</i>	54
<i>Figura 38. Rodas, Preludio (2021), extensión y cambio de especie del motivo x- c.46</i>	54
<i>Figura 39. Rodas, Preludio (2021), reducción y variación interválica de los motivos x y y - c.99-100</i>	55
<i>Figura 40. Rodas, Preludio (2021), variación del motivo mediante diferentes tratamientos - c.153-156</i>	55
<i>Figura 41. Rodas, Preludio (2021), escalas utilizadas</i>	56
<i>Figura 42. Rodas, Preludio (2021), tema en si bemol eolio mientras que la mano izquierda insiste en los acordes de VI y VII como acordes de novena - c.1-4</i>	57
<i>Figura 43. Rodas, Preludio (2021), tema en mi bemol mixolidio producto de las mixturas de séptima de dominante en la que consiste el acompañamiento- c.23-24</i>	58
<i>Figura 44. Rodas, Preludio (2021), escala de si bemol mixolidio con giro frigio - c.147-148</i>	59
<i>Figura 45. Rodas, Preludio (2021), pie rítmico en disminución - c. 38-40</i>	60
<i>Figura 46. Rodas, Preludio (2021), ostinato melódico-rítmico del pie de pasillo en disminución - c. 54-55</i>	60
<i>Figura 47. Rodas, Preludio (2021), pie rítmico en aumentación - c.153-157</i>	61
<i>Figura 48. Rodas, Preludio (2021), acompañamiento de ritmo de pasillo - c.11-12</i>	61
<i>Figura 49. Rodas, Preludio (2021), arpeggios como motor impulsor - c.16-17</i>	62
<i>Figura 50. Rodas, Preludio (2021), pie rítmico implícito en el contorno de la melodía - c.23</i>	62
<i>Figura 51. Rodas, Preludio (2021), acompañamiento con arpeggios de tipo chopiniano - c.28-31</i>	63
<i>Figura 52. Rodas, Preludio (2021), pulsación característica del pasillo en la melodía y en disminución rítmica en el acompañamiento - c. 41</i>	63
<i>Figura 53. Rodas, Preludio (2021), pie rítmico de pasillo original como melodía acompañado por el pie rítmico en disminución en la mano derecha - c. 77-78</i>	64

<i>Figura 54. Rodas, Preludio (2021), motivo x asociado con el gesto z' junto con el pie rítmico del pasillo a modo de contracanto - c.125-126</i>	64
<i>Figura 55. Rodas, Preludio (2021), disolución del pulso - c.62-64</i>	65
<i>Figura 56. Rodas, Preludio (2021), ráfaga ascendente irregular - c.107</i>	66
<i>Figura 57. Rodas, Preludio (2021), ráfaga irregular tipo cadencia - c.118-120</i>	67
<i>Figura 58. Rodas, Preludio (2021), gesto en 6/8 superpuesto con el acompañamiento en 3/4 - c.23-24</i>	67
<i>Figura 59. Rodas, Preludio (2021), hemiola de 3:2 - c.140</i>	68
<i>Figura 60. Rodas, Preludio (2021), acordes aumentados en polirritmia de cuatro frente a seis - c. 50-51</i>	68
<i>Figura 61. Rodas, Preludio (2021), polirritmia de 6:4 - c.83</i>	69
<i>Figura 62. Rodas, Preludio (2021), polirritmia de 9:6 - c.150</i>	69
<i>Figura 63. Rodas, Preludio (2021), acordes extendidos - c.138-139</i>	72
<i>Figura 64. Rodas, Preludio (2021), pedal una corda - c.134-135</i>	73
<i>Figura 65. Rodas, Preludio (2021), pedal de resonancia - c.131-132</i>	74
<i>Figura 66. Rodas, Preludio (2021), escritura mediante grafía del pedal de resonancia - c.59-61</i>	74
<i>Figura 67. Rodas, Preludio (2021), uso del pedal implícito en indicaciones de expresión - c.153-157</i>	75
<i>Figura 68. Rodas (2021), uso del pedal tonal para mantener los bajos mientras se ejecuta libremente el resto de sonoridades - c.71-73 y c. 108-109</i>	76
<i>Figura 69. Rodas, Preludio (2021), uso simultáneo de tesituras extremas - c.68-70</i>	77

Índice de tablas

<i>Tabla 1. Wong (2013), Pasillos según su origen geográfico</i>	36
<i>Tabla 2. Alvarado (2019), Clasificación del pasillo cuencano</i>	37
<i>Tabla 3. Guerrero (2014), Clasificación de pasillos de S. G. Almeida</i>	37
<i>Tabla 4. Herrera (2012), células rítmicas del pasillo</i>	41
<i>Tabla 5. Estructura formal y motivica de la obra</i>	45
<i>Tabla 6. Rodas, Preludio (2021), aceleración mediante la grafía</i>	66
<i>Tabla 7. Rodas, Preludio (2021), mixturas</i>	72

Cláusula de Propiedad Intelectual

Marcos Agustín Rodas Lisanti, autor del trabajo de titulación "Composición e interpretación de una obra para piano al estilo de Claude Debussy con influencias del género pasillo", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 14 de octubre de 2022

Agustín Rodas

Marcos Agustín Rodas Lisanti

C.I.: 0104053830

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Marcos Agustín Rodas Lisanti en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Composición e interpretación de una obra para piano al estilo de Claude Debussy con influencias del género pasillo", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 14 de octubre de 2022

Agustín Rodas

Marcos Agustín Rodas Lisanti

C.I.: 0104053830

Introducción

Siendo ecuatoriano y ferviente admirador de la música de Claude Debussy el estudio realizado tiene como objeto la elaboración e interpretación de una obra para piano al estilo de Claude Debussy con influencias del género pasillo. La composición resultante de la investigación pretende ser un aporte de material pedagógico de un nivel avanzado además de redundar en la revalorización de la cultura ecuatoriana.

En el primer capítulo se intenta definir el lenguaje impresionista a través de sus rasgos principales. Se aborda la obra de Claude Debussy, contextualizando en primer lugar, su posición artística a través de los eventos biográficos que influyeron en su labor compositiva. A continuación, se indaga en su estilo compositivo a través del catálogo de obras para piano, estudiando sus elementos técnicos y compositivos así como la relevancia dentro de su producción pianística.

El segundo capítulo está dedicado al estudio del pasillo como género, aclarando su definición y principales características. Se realiza un breve recorrido por la historia y orígenes del pasillo así como una descripción sucinta de sus características y variantes regionales, ilustrado con algunos ejemplos.

El tercer capítulo detalla los pormenores del proceso compositivo resultante en la obra. A través de un análisis motivico, armónico, rítmico y contrapuntístico, se intenta determinar qué elementos de uno y otro lenguaje se hacen presentes en la composición, así como los puntos coincidentes que permiten la fusión de ambos.

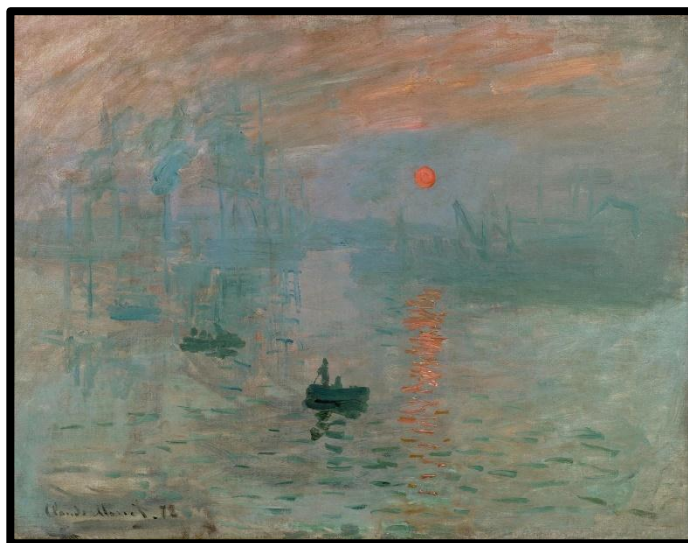
Finalmente se presentan las conclusiones obtenidas de la investigación realizada.

Capítulo 1. El Impresionismo

1.1. Origen

Impresionismo es un término peyorativo que empezó a ser utilizado a partir de 1874 en la pintura, refiriéndose al cuadro *Impression, soleil levant* de Monet (Fig. 1). Del mismo modo, se utilizó para designar las pinturas de artistas que junto a Monet, habían participado de la Exposición de París de 1874 como Pierre-Auguste Renoir, Edouard Manet, Vincent Van Gogh y Edgar Degas. Con la intención de captar la atmósfera de una escena, los artistas se servían del color, movimiento y luz. Se evitaban detalles marcados o definidos y la representación lineal. Mediante tonalidades contrastantes se generaban sugerentes ambientes e impresiones (Michels, 2003, Pág. 515).

Figura 1. Monet (1872) *Impression, soleil levant* (Sol naciente)



“En pinturas impresionistas, el color prevalece sobre lo lineal (Fig. 2). De igual forma, la música busca también difuminar las armonías claras, los ritmos y las formas, haciendo uso de una variedad tímbrica (color musical) hasta entonces desconocida” (Michels, 2003, Pág. 514).

Figura 2. Van Gogh (1889) *Campo de trigo con cipreses*



Grout y Palisca (2001) trazan el paralelismo entre pintura y música impresionista al equiparar el color al difuminado (*flou*) musical mediante la explotación y especulación tímbrica, parámetro hasta entonces tratado poco diligentemente por los compositores occidentales. Cooper (cit. en Walsh, 2018) sitúa a los compositores franceses “más cerca que ningún otro del artista plástico” al atribuirles una concepción de la pieza musical como un artefacto cuyo fin es él mismo, “un objeto al que se le ha dotado intencionalmente de forma [...] antes que como una expresión de una emoción” (Walsh, 2018, Pág. 12).

Sin embargo, parece existir un nexo aún más fuerte entre música y literatura, donde se da una tendencia a permitir que las palabras sean apreciadas individualmente por sus valores sonoros y por su capacidad instantánea de evocar impresiones mediante imágenes sin ningún tipo de relación y movimiento. La música de Debussy tiene una íntima relación con poetas franceses simbolistas de la época como Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud a cuyos poemas pone música o cuyos versos sirven de punto de partida y de inspiración para otras, como los famosísimos *Préludes*.

Huebner (cit. en Code, 2013) señala que tanto la personalidad musical de Ravel como la de Debussy estaban influidas, determinadas y forjadas por las interacciones con “figuras literarias [...]” y que las diferencias entre los círculos poéticos que frecuentaban constituyen la diferencia fundamental entre sus estilos (Code, 2013, Pág. 511). “Después de todo, música y literatura se encuentran en diálogo constante a lo largo de la obra de Ravel [...]” (Kilpatrick, 2009, pág. 82). Y, por descontado, también en la de Debussy:

La cultura francesa del cambio de siglo va a ser también un elemento de definición estética en Debussy: conoce a los pintores impresionistas a través de Erik Satie, y lee y trata a los mejores poetas del «fin de siècle»: a Mallarmé, a Pierre Louys, a Baudelaire y, sobre todo, a Verlaine (March, 1990, Pág.16).

En esta línea se expresa también Morgan (1994), al señalar el nexo con el arte literario como más fuerte y significativo que el pictórico, asociándolo principalmente con el movimiento simbolista que se inicia en la Francia de finales del s. XIX. (Pág. 63).

En los poemas de Mallarmé existe una tendencia enormemente análoga a disolver la sintaxis tradicional, así como a permitir que las palabras individuales sean apreciadas más por sus valores puramente sonoros y por su capacidad de evocar impresiones instantáneas mediante imágenes aisladas y carentes de cualquier tipo de movimiento. Significativamente, el poema de Mallarmé *L'Après-midi d'un faune* (*La siesta de un fauno*) proporcionó las bases programáticas para la composición orquestal de Debussy (Morgan, 1994, Pág. 63).

Esta simbiosis literatura-música se reflejó en esta última en la Francia de mitad del siglo XIX hasta mediados del siglo XX y constituye la raíz de lo que se ha dado en llamar *Impresionismo musical*. La actitud de desdén e indiferencia de Debussy hacia sus colegas músicos, no hace sino estrechar sus lazos con la literatura. A su regreso a París tras su estancia en Roma, Debussy sólo frecuentará los círculos parisinos literarios y poéticos (SIM, 1998, Pág. 41).

Figura 3. *Soupir (Suspiro)*. Stéphane Mallarmé (1864). Se aprecian en el poema juegos de palabras que dicen sin decir, se usan metáforas en las que cuesta discernir el objeto al que hacen referencia.

Soupir	Suspiro
Mon âme vers ton front où rêve, ô calme soeur, Un automne jonché de taches de rousseur, Et vers le ciel errant de ton oeil angélique, Monte, comme dans un jardin mélancolique, Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur! - Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie, Et laisse sur l'eau morte où la fauve agonie Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon, Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.	Mi alma hacia tu frente donde sueña, ¡oh calma hermana!, Un otoño alfombrado de pecas herrumbrosas, Y hacia el errante cielo de tus ojos angélicos Asciende, como en melancólico parque, Fiel, un blanco surtidor que suspira hacia el azul. -Hacia el azul enternecido de un octubre puro y pálido Que se mira en los estanques languidecer infinitamente, dejando sobre el agua muerta donde la fiera Agonía de las hojas yerra al viento y excava un surco frío, Para arrastrar, de un larguísimo rayo, al sol amarillo que brilla.

Y aunque Claude Debussy siempre rechazó el término “impresionismo” aplicado a la música y el adjetivo de “impresionistas” para sus obras, las alusiones a las que hace referencia este término son de fácil analogía con las características de su música: “lo cierto es que muchas de sus composiciones pianísticas pretenden, precisamente, crear impresiones” (March, 1990, pág. 18). El mismo Debussy se refiere en no pocas ocasiones a su ideal artístico como un “decir las cosas a medias”, a un arte de “alusiones”, de “misteriosas analogías”, un arte que “no lo dice todo”, que “deja un halo de indeterminación” (SIM, 1998, Pág. 42).

1.1. Claude Debussy

1.1.1. Biografía

En cuanto a los eventos biográficos, sólo se señalarán aquí aquellos que se consideran de relevancia en su quehacer musical, amén de las efemérides de su nacimiento y muerte por cuanto pudieran servir para contextualizarlo en el tiempo.

Achille-Claude Debussy nació en St. Germain-en-Laye, Francia, el 22 de agosto de 1862 y murió en París, el 25 de marzo de 1918. El manual de Historia de la música de la Sociedad Italiana de Musicología ([SIM], 1998) considera como fundamentales las circunstancias excepcionales de su formación, que definen o tal vez sólo exacerban una personalidad de carácter fuerte, rebelde y solitario.

Sus años formativos transcurrieron siempre en un selecto ambiente de opulencia y refinamiento aristocrático: al comienzo de sus estudios, en la mansión de su adinerado protector y amigo de la familia el banquero Achille Arosa y en sus años de Conservatorio bajo la protección de Madame von Meck, mecenas y romance epistolario de Tchaikovsky. Es esta última quien le pone en contacto con la obra del maestro ruso y con la obra de Chopin. Además, refina su gusto y le otorga una vasta cultura (primera audición de *Tristán e Isolda*) a través de sus viajes (Moscú, Viena y Venecia) y eventos sociales (March, 1990, Pág. 15).

Esta educación no formal le permite adoptar ciertos principios “aristocráticos y burgueses” lo cual parece acentuar su desdén hacia sus compañeros de estudios, futuros colegas y maestros y una disidencia rebelde en cuanto a normas y procedimientos técnicos en la clase de composición de Guiraud. Posteriormente, repetirá esta actitud hosca y hostil hacia sus pares durante su estancia en la Villa Médicis (1885-1887) como ganador del Grand Prix de Rome a la que él se refiere amargamente como “vida de cuartel” (SIM, 1998, Pág. 41).

A su vuelta a París [...] se reúne con un grupo de poetas y escritores como Villiers de L'isle-Adam, Mallarmé, Gide, Claudel, Pierre Louÿs y Henri de Régnier. Normalmente no se trataba con músicos, a excepción de su amigo Chausson (SIM, 1998, Pág. 41).

Y es precisamente, ligado a este aislamiento voluntario, que Debussy, comienza desde su estancia en Roma, la búsqueda de un lenguaje propio. En principio, deudor en gran medida a Wagner (Visitas de 1888 y 1889 a Bayreuth) desecha después su ideario para elaborar uno netamente francés (Ramírez, 2010, Pág. 2).

El punto de inflexión clave en la construcción de su lenguaje, lo constituye la Exposición Universal de París de 1889, donde se verá expuesto, entre otros, a la obra del nacionalista ruso Mussorgsky -presentada nada más y nada menos que por Rimsky-Korsakov-, música nacionalista española y en especial, las músicas de *gamelan* javanés (March, 1990, Pág.16). Es tal la fascinación por las sonoridades y las escalas que escucha que llega a desdeñar por completo la música de tradición Occidental, argumentando que, comparado con ellas, “la nuestra no es más que un ruido bárbaro de circo de extrarradio” (SIM, 1998, Pág. 41).

1.2. Rasgos identitarios en música y convicciones estéticas

La personalidad segregaria de Debussy se manifiesta también hacia su obra y su búsqueda de un lenguaje propio. Reconocía intentar hacer algo diferente, algo que “los imbéciles llaman impresionismo, un término que es utilizado con suma pobreza, especialmente por los críticos” (March, 1990, pág. 18). Su amigo y mecenas Mr. Vasnier lo insta -ante las amargas quejas del joven Debussy- a aprovechar su estancia como becario en Roma para “crear una obra propia, única” (Walsh, 2018, pág. 73). Y él mismo en sus cartas se expresa del siguiente modo sobre su obra, rechazando la composición basada en fórmulas que suponía el corazón de la formación recibida en el Conservatorio de París y, por supuesto, en la Academia de Roma: “[*Zuleima*] es demasiado anticuada, huele a cuerdas viejas” y más adelante, en otra carta, “[*Zuleima*] está muerta y no seré yo, ciertamente, quien la reviva... recuerda en demasía a Verdi y Meyerbeer” (Walsh, 2018, Pág. 76).

Walsh (2018) recoge también las palabras de preocupación y desaprobación con las que sus asesores y tutores en la Academia de Roma se expresan al respecto de esta búsqueda de un lenguaje personal: “Notamos con pena, que este becario dedica sus días a la creación de lo extraño, lo bizarro, lo incomprensible y lo intocable [...]” (Pág. 76), y más adelante, referido a su obra sinfónico coral *Printemps*, elogian su “gusto por el color y la poesía” mientras, al mismo tiempo, denostan, su descuido por “la precisión y claridad de la forma” (Pág. 78). Curiosamente, sus tutores usan peyorativamente para referirse a su estilo, el mismo término que hoy día representa su lenguaje y que él mismo descartó para sí: “Desearíamos que estuviera prevenido contra este vago impresionismo que es sin duda el más peligroso enemigo de la verdad en el arte” (Walsh, 2018, Pág. 78).

El lugar ocupado por Debussy en la historia de la música es el fruto de una compleja operación cultural fundamentada en el rechazo a la música francesa de moda en su tiempo, fuertemente influenciada por la música germánica y el rechazo, al mismo tiempo, por esta última. Y es que, para Debussy el problema de la música francesa era precisamente la música alemana y su influencia sobre la propia.

A pesar de haber sido un gran admirador de Wagner y de conservar para sí ciertos recursos compositivos, como el *leit motiv*, que pasaría a través del tamiz de su original visión del arte y la música, Debussy rechaza el ideario wagneriano y su grandilocuencia de forma categórica, definiendo esta música como un “esfuerzo desgraciadamente malogrado por la necesidad germánica de insistir obstinadamente en la misma concepción intelectual, por el temor a no ser comprendidos, que recarga innecesariamente de aburridas repeticiones...” (SIM, 1998, Pág. 40). Confrontando la música de *Cástor y Pólux* con la influencia de Gluck [un alemán] en la música francesa, Debussy se expresa vehemente:

Se compone esta música [la de *Cástor y Pólux*] de una delicada y encantadora ternura, acentuación precisa y declamación estricta en el recitativo sin esa profundidad afectada de los alemanes, en los que todo tiene que ser dicho y redicho y explicado

con un lacónico “ustedes son un montón de idiotas incapaces de entender nada a no ser que se les ponga ante las narices” (Walsh, 2018, Pág. 13).

A pesar de esto, la posición de Debussy y los jóvenes artistas franceses es contradictoria con respecto a la figura del alemán. Wagner sigue contando con la admiración y el interés tanto de Debussy como de los pintores y escritores decadentistas franceses debido a su compromiso artístico e intelectual, que se manifiesta en un arte “profundamente destructivo, comprometido intelectualmente, elevado de tono y cargado de intenciones “estéticas”¹[...]”. (SIM, 1998, Pág. 46)

La Decadencia, con mayúscula, es un fenómeno artístico y cultural de la Francia de las postrimerías del s. XIX, pero de gran influencia también en el resto de Europa caracterizado por el “abandono” y “sensual laxitud” y su deslindamiento de los gustos de masas. Este compromiso estético e intelectual se manifiesta en muchos de los escritos de Debussy tanto referidos a su propio lenguaje como a la música francesa. Existe en él una “exigencia de “Belleza” pura, espiritualmente elevada: un ideal al que el artista se dedica completamente según la visión decadentista y estética” y denosta a aquella gente de gusto vulgar cuya estrechez de miras les impide admirar un ideal estético más elevado. En su crítica a la *Louise* de Charpentier llega a escribir: “la gente no ama mucho la Belleza, porque es comprometido y además no se adapta a sus pequeñas y miserables almas”. Y, sin embargo, es evidente su sentido de una continuidad con un gusto francés, de ligereza, de elegancia ni frívola ni de “salón”, pero tampoco pedante, retórica y “oficial”: de ahí su interés por Bizet, Massenet e incluso por *Namouna*, de Lalo (Walsh, 2008, Págs. 39-40).

De este modo, en completa independencia del proceso de evolución que siguió la música germánica entre el posromanticismo y el neoclasicismo, Debussy creó un estilo - acuñado para su disgusto como *impresionismo*- de una espiritualidad netamente francesa, basada en primer lugar en la tendencia de los músicos franceses hacia el género descriptivo que se manifestó “tanto en las *chansons* programáticas de un Janniquin como en el arte clavecinístico de un Couperin” (SIM, 1998 Pág. 363). En modo alguno tendió hacia una

¹ Entrecomillado en el original

especie de naturalismo crudo, sino que intentó y realizó, ante todo, la superación de la exuberancia romántica dentro de un mundo espiritualizado de “juegos sublimes”. Con ellos se convirtió en el maestro de las transiciones delicadas, las vibraciones sensibles, las sonoridades refinadamente matizadas; en una especie de Verlaine musical, cuyas *Fêtes galantes*, *Ariettes oubliées* juntamente con otras poesías de Baudelaire y Mallarmé ofrecieron a Debussy los argumentos apropiados para una serie de canciones encantadoras (SIM, 1998 Pág. 364).

La música de Debussy, sin ser programática, tiene por objetivo no ya el expresar emociones relacionadas con una historia en particular, sino evocar atmósferas, sonidos de la naturaleza, climas y sensaciones inspiradas en el entorno. Las connotaciones de carácter técnico le vincularon directamente a los pintores de aquel movimiento: “sugerir”, más que “definir”; “desdibujar”, antes que “delimitar”; aludir a una reacción emocional ante la cosa o el suceso, más que describirlo. Su aproximación hacia el sonido generó varias críticas por parte de sus contemporáneos, especialmente en obras como *Prélude à l’après-midi d’un faune* a la que se acusó de no presentar temas definidos (Grout y Palisca, 2001, Pág. 881). Posiblemente esta indefinición temática implicaba un efecto de vaguedad provocado por la calculada evasión de los claros principios de la forma clásica y la gramática armónica, tal y como la pintura impresionista desechó la representación precisa y figurativa (Walsh, 2018, Pág. 80). Las líneas melódicas en Debussy siguen existiendo, sin embargo, como los perfiles de los cuadros impresionistas, la textura de su música y el rico lenguaje armónico las hacen diluirse. Tal como lo hacen la pintura impresionista de Renoir o la sintaxis deconstruida de Mallarmé, la música de Debussy no conoce ni líneas agudamente perfiladas, ni formas fijas. “Todo se convirtió en aroma delicadísimo, en bruma flotante, ya condensada, ya destilada y en color resplandeciente: en última abstracción, de un valor absoluto” (SIM, 1998 Pág. 364).

El alejamiento de la tonalidad y de las formas románticas es clave para entender el lenguaje impresionista. Para ello se sirven, entre otros recursos, de la descontextualización y yuxtaposición de acordes con notas añadidas como la 7ª, 9ª, 11ª, 13ª tratados en texturas paralelas, llamadas posteriormente *mixturas*. “Contradiendo las reglas convencionales de la dirección de las voces, el impresionismo sí acepta paralelismo de quinta, cuarta y octava,

y las voces se mueven con mucha independencia” (Grout y Palisca, 2001, Pág. 87). Así mismo mediante el uso de escalas no occidentales como escalas de tonos y pentatónicas se sobrepasan los límites de la tonalidad tradicional como es el caso de *Voiles*, perteneciente al primer libro de *Préludes* (Grout y Palisca, 2001, Pág. 88).

Armónicamente se usan recursos como la politonalidad, ejemplificada paradigmáticamente, como recoge Michels (2004), en la yuxtaposición de acordes de Fa mayor y Fa# mayor en el *Prélude XII* del segundo cuaderno (Pág. 515). Del mismo modo, se buscan también colores armónicos que provienen de escalas características de los lenguajes del Lejano Oriente como son escalas de tonos enteros, escalas pentatónicas, escalas exóticas², escalas modales y cromatismos (SIM, 1998, Pág. 43). Aparte de innovar la armonía Debussy añade un sentido del tiempo y continuidad del discurso musical que no existían en sus predecesores, una continuidad que procede de Wagner y que transforma cada obra en un mundo musical propio (March, 1990, Pág. 18). En la estela de esta disolución, Alegre Martínez (2007), explica cómo la melodía se fragmenta en diversos motivos que llegan a ser tan pequeños como células de dos notas, “al servicio de una atmósfera imprecisa” (SIM, 1998, Pág. 17). Por su lado, la métrica recibe en no pocas ocasiones un tratamiento que pretende desdibujar la sensación de pulso, bien sea evitando la acentuación en los lugares tradicionales del compás o superponiendo diferentes métricas creando texturas de gran complejidad rítmica (SIM, 1998, Pág. 43). El juego de sugerir y no exponer, de mantenerse siempre en una cierta ambigüedad, es clave en este estilo.

Se produce una exhaustiva especulación en cuanto al timbre. El novedoso uso que se hace de los instrumentos en el seno de la orquesta, las dinámicas extremas y la extensión de los registros, por citar algunos, son rasgos que caracterizan las obras impresionistas. En el caso del piano, no fue diferente: “Debussy afirmaba, por ejemplo, que Beethoven había trabajado el piano como un instrumento de percusión, y que por eso valdría la pena buscar sonoridades más líricas, como si no tuviera martillos” (Grout y Palisca, 2001, Pág. 88). Esto

²Se refiere a escalas no tradicionales como la hexáfona, pentáfonas de diversos tipos e interválicas y otras con un cierto carácter oriental. [...] Hoy en día ese calificativo se usa para toda escala de origen étnico oriental o extraño [a la cultura europea occidental] (Livessey, 2006, Pág. 52)

se traduce en las dinámicas extremas, el discurrir entre sonoridades que abarcan todos los matices del *piano* -llegando hasta las tres *p*- mediante el juego incesante de combinación de ambos pedales (Alegre Martínez, 2007, Pág. 17). Todo ello aderezado con indicaciones musicales propias y originales y de valor casi literario, que hacen continuas referencias a elementos y características extramusicales (*velouté* –aterciopelado-, *caressant* –acariciador-, *lointain* -lejano-, o la icónica *comme une brume doucement sonore* -como una bruma dulcemente sonora).

1.2.1. Técnicas compositivas

“La nueva aproximación de Debussy a la escala, la armonía y la tonalidad representa una de sus contribuciones más significativas a la música de principios del siglo XX” (Morgan, 1994, Pág. 62). Debussy elige las armonías por su color, calidad de resonancia y efectos sonoros en lugar de su función. Así, los sonidos que componen las escalas se superponen de manera más libre en diferentes agrupaciones, en las que no cabe lugar para hablar de disonancia o de consonancia y de sus relativas tensiones (SIM, 1998, Pág. 44). Debussy evitaba las formas tradicionales de establecer un centro tonal mediante relaciones armónicas de dominante-tónica. Para hacerlo desarrolló nuevos métodos de naturaleza melódica y rítmica en lugar de armónica y así crear centros tonales. Según Ramírez (2010), Debussy abre otro camino hacia el atonalismo, al hacer uso, por ejemplo, de un acorde semidisminuido no dominante y como acorde menor con sexta agregada en el polémico *Prélude à l'après-midi d'un faune* (Fig. 4). Considera a cada acorde como ente individual y no como parte de un encadenamiento tonal, por lo que la resolución o preparación de las disonancias ya no es necesaria.

Figura 4. Debussy (1894) *Preludio a la siesta de un Fauno*. Inicio y acorde semidisminuido sin función.



En su música, Debussy combina acordes similares tanto en su estructura como en sus características, esto se puede ver en una de sus técnicas más comunes que es el paralelismo. Una misma sonoridad se mueve dentro de una secuencia melódica sin regirse a las reglas de armonía que prohibían el encadenamiento a través de paralelismos sino más bien enfocándose en el color que la repetición de una misma distribución vertical evoca.

Figura 5. Debussy (1910) *Preludio 12, Libro I*. Encadenamiento en paralelo de acordes mayores.

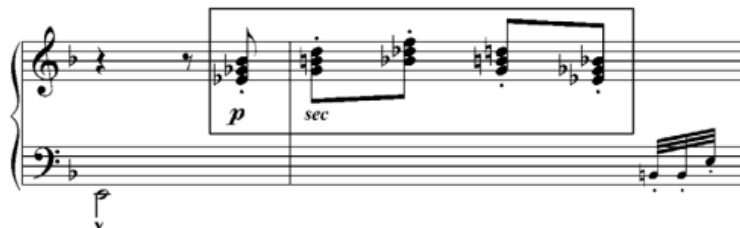


Figura 6. Debussy (1910) *Preludio 10 La catedral sumergida, Libro I*



La relación de tercera cromática tomada de Franz Schubert, a pesar de tratarse de una herencia romántica, no entendida como un elemento de la organización armónica y estructural, posibilita un distinto manejo de la tonalidad mediante enlaces de acordes con distancia de tercera mayor o menor.

Figura 7. Debussy (1913) Preludio 6, Libro II



Otra característica del lenguaje de Debussy, como se describió con anterioridad, son los acordes de novena de dominante, un acorde que no se resuelve y está conformado por una séptima menor y novena mayor, aportando una cualidad de suspensión armónica a través de tensiones no resueltas, sino más bien reiteradas hasta diluir el efecto de la función que se le otorga en el sistema tonal.

Figura 8. Debussy (1899) Nocturnos, I. Nuages



Del mismo modo que las novenas, cualquier acorde con notas añadidas - especialmente segunda de preferencia mayor- es característico de este lenguaje ya que aportan otro color al acorde, desdibujando su función tonal. Esto tiene que ver con que “es más importante mostrar instantes que procesos para la estética de la música de Debussy” (Ramírez, 2010, Pág. 5). Esta disonancia no resta estabilidad armónica al acorde, sino que realza su efecto sonoro.

Figura 9. Debussy (1908) *Children's Corner, Golliwogg's cake walk*. Acordes con notas añadidas.



El uso de la escala de tonos enteros proveniente de las escalas del gamelán javanés es otra de las características más personales e innovadoras de los elementos del lenguaje armónico y melódico de Debussy. “El hecho de que no haya jerarquías claras en la armonía de la música de Java impresiona y alimenta la creatividad del compositor” (Ramírez, 2010, Pág. 7). La octava se divide en seis tonos enteros, es simétrica y tonalmente ambigua. A pesar de que esta escala ya había aparecido anteriormente en la música de compositores como Glinka y Liszt, Debussy fue el primero en darle un uso consistente.

Figura 10. Debussy (1907) *Images Libro II, núm. 1*

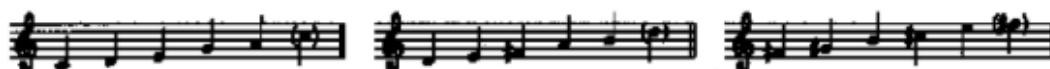


Figura 11. Debussy (1910) *Preludio 2 Voiles: Modéré, Libro I*



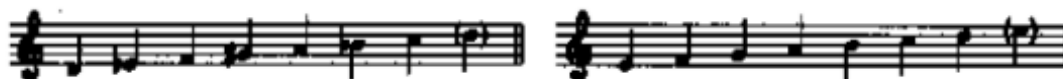
En la misma estela que las escalas de tonos, se hace uso de escalas exóticas orientales como la *slendro* y *pelog*, utilizando la ausencia de semitonos característica para dar un color cristalino y orientalista. “El *slendro* es una escala de cinco notas, y se considera como un intento de dividir la octava en cinco intervalos iguales” (Sharma, 2006, Pág. 62).

Figura 12. Sharma, Escalas exóticas



“La escala *pelog* tiene siete notas, y no todas son equidistantes” (Sharma, 2006, Pág. 63).

Figura 13. Sharma, Escalas exóticas



El movimiento impresionista inicia una liberación en cuanto a las escalas que usan los compositores, quienes comienzan a utilizar escalas no tradicionales, como la hexáfona, pentáfonas de diversos tipos e interválicas y otras con un cierto carácter oriental. A todas se les denominó exóticas y hoy en día ese calificativo se usa para toda escala de origen étnico oriental o extraño (Livesey, 2006, Pág. 52).

Figura 14. Debussy (1891) Arabesca I



Morgan (1994) coincide en esta característica fundamental del lenguaje de Debussy que es el uso de escalas exóticas, pentatónicas y modales. A partir de estas escalas se crean nuevas sonoridades que no buscan su jerarquización si no colores que les son propios y autosuficientes, independientes de las relaciones que establecen con otros acordes o grados

de la escala. “Las armonías son elegidas en base a su color, cualidades de resonancia y efectos sonoros más no por su posición funcional en una secuencia armónica. [Debussy] hace uso de las escalas exóticas de una forma vertical es decir para diferentes tipos de combinaciones acordales” (Pág. 62).

1.2.2. Obras destacadas para piano

Debussy fue un virtuoso pianista, “conocía muy bien el repertorio pianístico y cuando, ya al final de sus días, abordó la composición de sus *Études* para piano, pudo jactarse de sentar las bases de un nuevo pianismo en el que se basa todo el siglo XX” (March, 1990, Pág. 6).

El estilo pianístico de Debussy presenta algunas características que se repiten a lo largo de su catálogo que abarca un lapso de 30 años, comenzando con *Deux arabesques* y terminando con *Études*. La obra pianística de Debussy es, casi en su totalidad posterior a la composición del *Pelléas et Melisande* y por tanto, en ella se reúnen todos los estímulos y experiencias afrontadas en otros géneros. “Esto es cierto en *Estampes* (1903), con el delicado exotismo pentatónico de *Pagodes*, los ecos nocturnos de la *Soirée dans Grenade* y el “calvicembalismo” luminoso de *Jardins sous la pluie*” (SIM, 1998, Pág. 49).

El clasicismo, entendido como un homenaje a la gran tradición francesa, es una de estas características, ya que admiraba a autores del siglo XVIII, en especial a Bach y clavecinistas franceses tales como Couperin y Rameau. Por otro lado, su carácter de epígono del Romanticismo ligado al pianismo de Chopin y Schumann constituye otro rasgo que caracteriza toda la producción pianística de Debussy. Los elementos clasicistas se materializan en el uso de formas antiguas como la *toccata*, formas tripartitas y simétricas, así como ritmos de danzas cortesanas como el *passe-pied* y la *zarabanda* e imita a sus antecesores franceses en la escritura rítmica estricta y de gran claridad. Se hace también un gran uso de la escritura contrapuntística presente en numerosas obras sobre todo en el segundo cuaderno de *Images*, donde hace uso de tres pentagramas dada la complejidad de su escritura. Según la gran pianista francesa Marguerite Long (1963), Debussy admiraba en gran

medida a Bach, Liszt y especialmente a Chopin, tomando de ellos además, el gusto por las formas breves y reunidas en colecciones (Pág. 25-26). La interpretación de la música de Chopin marcará el primer estilo pianístico de Debussy hasta el año 1915, año en el que aparecen los *Études*.

Cada época tiene su propio pianismo donde los grandes compositores dejaron constancia de él a través de colecciones de estudios y preludios, lo mismo que hará Debussy “tanto en *Préludes* como en *Études*, pero sobre todo en estas doce últimas piezas, escritas con el objetivo confesado por el autor de plantear las bases de un nuevo pianismo” (SIM, 1998).

Entre sus obras más destacadas podemos mencionar:

Suite bergamasque (1890): La colección, enmarcada dentro de la vertiente clasicista de Debussy, sigue el esquema de una suite de danzas barroca. Comienza con un *Prélude*, que contiene ya el ideal debussyista. Continúa con *Menuet*, “donde se revela con mayor claridad la referencia al clavicembalismo dieciochesco y a Rameau” (SIM, 1998, Pág. 50). Le sigue el famosísimo *Clair de lune (Claro de luna)* cuyo título proviene de un poema de Paul Verlaine. “Una vez más, en fecha tan temprana, Debussy muestra un gran talento para la sugerencia a través de la música, aunque de forma mucho menos evolucionada que como la encontraremos en *Images* o en *Estampes*. La suite finaliza con un *Passe-pied*, danza típica de las colecciones clavecinísticas francesas del siglo XVIII, haciendo uso de un acompañamiento casi ininterrumpido y alternando pasajes rítmicos con otros más melódicos. Tras la composición de la *Suite bergamasque* pasaron diez años de silencio hasta que compuso otra obra para piano, la suite *Pour le piano*. Durante ese período de tiempo se dedicó a la música orquestal cuyos aprendizajes pueden verse luego reflejados en esta nueva suite (March, 1990, Pág. 34).

Pour le piano, suite (1896-1901): Es una colección de tres piezas para piano estrenadas por Ricardo Viñes en 1902, dejando claro su virtuosismo interpretativo y presentando sin rebozo su lenguaje compositivo característico de esta época (March, 1990,

pág. 32). Michels (2004) incluye esta obra en lo que él acuña como época media de la producción debussyana. En esta etapa profundiza los efectos impresionistas que son recursos que alejan su música de la tradición tonal. Para ello se sirve de escalas no tradicionales como modos eclesiásticos, escalas pentatónicas y de tonos enteros de las que surgen una armonía en la que prevalece la “disonancia como timbre” en texturas de acordes paralelos desprovistos de su función tonal (Pág. 515).

En esta recopilación Debussy toma de la suite los números *prélude*, *sarabande* y *toccata*. El primer movimiento denota una clara evocación de la música de Java y está dedicado a su estudiante Worms de Romilly. Los modos utilizados impregnan de un espíritu bachiano al movimiento, en el que se muestra un estilo de *toccata* y una constante ambigüedad tonal que se presenta desde comienzo tras exponer un tema en La menor. El segundo movimiento, noble y etéreo, está construido mayoritariamente sobre acordes paralelos de séptima y novena con una estructura en forma coral. Dedicada a Yvonne Lerolle, *Sarabande* originalmente formaba parte de la serie *Images*, escrita con diferentes armonías y sin llegar a ser publicada hasta su versión final expuesta en esta suite. El tercer y último movimiento, *Toccata*, lleno de pasajes técnicamente complejos y una vasta exploración de sonoridades era considerada la pieza más virtuosa pianísticamente de Debussy hasta ese entonces. Fue dedicada a Nicolas Coronio, otro de sus estudiantes. La atención especial que reciben sus estudiantes en las dedicatorias podría permitirnos aventurar una cierta intención pedagógica en la composición de estas piezas (Hinson, 1990, Págs. 3-5).

Estampes (1903): Incluida también en el fértil período medio, estas obras fueron escritas entre 1903 y 1913. Nuevamente la búsqueda de una sonoridad *impresionista* predomina en esta serie de piezas, fiel al principio de “convertir *directamente*³ en sonido lo ambiental y enigmático [...]” (Michels, 2004, Pág. 515). Por lo tanto, en estas obras encontramos sugerencias visuales que no tienen su origen en una visión sino en experiencias narradas. En *Pagodes (Pagodas)* rememora y evoca la música javanesa que escuchó en las exposiciones universales de París de 1889 y 1900, siempre a través de su personal filtro; en

³ En cursiva en el original.

La Soirée dans Grenade (Una tarde en Granada) es la evocación de los amigos españoles, especialmente de Manuel de Falla; y *Jardins sous la pluie (Jardines bajo la lluvia)*, donde sugiere la imagen de los parques de París bajo la lluvia de una tormenta desde el punto de vista de un niño⁴ (March, 1990, Pág. 22).

Préludes, cuaderno I (1909-1910): Es un homenaje a maestros como Chopin, Couperin, Bach y Rameau al que se suma la influencia de las audacias pianísticas de Liszt. El frecuente empleo del trémolo, las figuraciones arpegiadas más complejas, el uso de digitaciones insólitas y los cientos de pasajes que suponen un desplazamiento del brazo son algunos recursos lisztianos que Debussy incorpora a su música (Chiantore, 2001, Pág. 485). Para Debussy, *Prélude* es un indicativo de brevedad, de esta manera sus colecciones de preludios son colecciones de piezas breves donde se presenta de forma concentrada el pianismo debussyano. Cada preludio recibe un epígrafe que al mismo tiempo funciona como título de referencias poéticas muy elevadas: *Danseuses de Delphes* (Danzarinas de Delfos), *Voiles* (Velas), *La vent dans la plaine* (El viento en la llanura), *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* (Sonidos y perfumes giran en el aire de la noche), *Les collines d'Anacapri* (Las colinas de Anacapri), *Des pas sur la neige* (Pasos en la nieve), *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* (Lo que ha visto el viento del Oeste), *La fille aux cheveux de lin* (La muchacha de los cabellos de lino), *La sérénade interrompue* (La serenata interrumpida), *La Cathédrale engloutie* (La catedral sumergida), *La danse de Puck* (La danza de Puck) y *Minstrels* (Ministriles).

Préludes, cuaderno II (1913): Continuando la colección de sus 24 preludios previos, se inspira estilísticamente en los clavecinistas franceses Rameau y Couperin, reflejados en elementos tales como la claridad de la expresión sonora, precisión rítmica, simplicidad de la forma y recurrencia a estructuras clásicas. Estos preludios al igual que los anteriores, reciben sus referencias extramusicales a modo de epígrafe: *Brouillards* (Nieblas), *Feuilles mortes* (Hojas muertas), *La Puerta del Vino*, *Les fées sont d'exquises danseuses* (Las hadas son

⁴ Esta referencia a la infancia es lograda mediante la citación de dos canciones populares infantiles francesas *Nous n'irons plus au bois* y *Do, do, l'enfant do*.

bailarinas exquisitas), *Bruyères* (Brezos), *General Lavine-Eccentric*, *Ondine* (Ondina), *Hommage a S. Pickwick Esq., Canope*, *Les tierces alternées* (Terceras alternadas) y *Feux d'artifice* (Fuegos de artificio).

Études, libro I y II (1915): Es una colección de veinticuatro estudios dividida en dos libros que, según Debussy narra a su editor, Durand, constituyen su forma particular de “alcanzar las cumbres de la ejecución” (Chiantore, 2001, Pág. 492).

El gran poeta se convierte en el precursor de la nueva música, escribe Strobel, y es que los *Études* son algo así como la materialización de la técnica desarrollada y empleada por un esteta. No se trata de crear imágenes, de ejercer de impresionista, sino de objetivizar una técnica de escritura y composición puesta al servicio de una técnica de interpretación pianística (March, 1990, Pág. 37).

Así, Debussy invierte el orden de su proceso creativo, a partir de un problema técnico en lugar de un tema poético. Sus estudios se enfocan en ciertos aspectos de la técnica pianística y en ciertos intervalos (3ª, 4ª, 6ª, 8ª) a los que convierte en excusa o idea germinal para cada pieza, tratándolos bien melódicamente o como parte del acompañamiento (DeVoto, 2005, Pág. 483).

En esta misma línea, Chiantore (2001) se expresa más poéticamente: “Allá donde había nieblas, velas, catedrales o ministriles ahora hay octavas y adornos, notas dobles y repetidas, todas ellas tan importantes como para dar el título a cada obra” (Pág. 491). La técnica se convierte en la verdadera protagonista. Debussy la moldea, libremente, ignorando ciertas tradiciones, con el fin de adecuarla a su ideal estético y sonoro.

Capítulo 2. El pasillo

2.1. Historia

El pasillo ecuatoriano según Ketty Wong (2004) “es en esencia un poema de amor musicalizado cuyos textos están influenciados por la poesía modernista, una corriente literaria que tuvo su apogeo en Ecuador con los poetas de la *Generación Decapitada* en la década de 1910” (Pág. 6). Es una combinación de melodías y ritmos de origen autóctono y europeo donde se da la musicalización de un poema que suele tener acompañamiento de guitarra y requinto. En algunas ocasiones se han dado versiones instrumentales para órgano y piano. El pasillo es uno de los géneros musicales que más identifica al Ecuador hasta el punto que Alvarado (2019) lo identifica, según el sentir de muchos, como “el representante de la música nacional, el género en el que se depositan todos los sentimientos” (Pág. 52). Este sentir colectivo lo facultan como vehículo de construcción de una identidad nacional.

Pueden encontrarse varias hipótesis de cómo se originó y desarrolló el pasillo ecuatoriano, sin embargo en su mayoría carecen de sustentos históricos y las investigaciones realizadas resultan insuficientes para dimensionar su influencia en las distintas localidades (Alvarado, 2019, pág. 21). Sobre su origen algunos lo relacionan con géneros musicales europeos mientras que otros lo hacen con la música indígena.

En el I Encuentro Internacional del Pasillo en América (Quito, 1995) se llegó al consenso de que las raíces del *pasillo* se hallaban en el *vals* europeo; éste último al venir a América a fines del siglo XVIII fue adaptándose en el medio y dando paso a que surgieran modelos locales (Guerrero, 2014).

El pasillo fue introducido al Ecuador desde Colombia y Venezuela con las guerras de la Independencia, por ello se puede decir que el pasillo es latinoamericano con origen en Venezuela, Colombia y Ecuador, y en cada comunidad adquirió sus propias características musicales (Wong, pág. 77-78). Concuerda con esto el compositor Jorge Áñez (cit. en Alvarado, 2019). En su recuento, parece explicitar un posible origen del pasillo en la música

europea: “los neogranadinos lo llamaban *valse* del país y, actualmente, en Venezuela se lo conoce con el nombre de *valse*” (Alvarado, 2019, Pág. 29). El escritor quiteño Alejandro Andrade Coello señala que el pasillo se introdujo en el Ecuador en el siglo XIX en la década de los 70 siendo que al llegar a tierras ecuatorianas el pasillo colombiano *Los expatriados*, el compositor Aparicio Córdoba compuso *Los bandidos*, considerado el primer pasillo ecuatoriano (Guerrero, 2014).

Figura 15. Córdoba, *Los Bandidos*



Alvarado (2019) cita a Segundo Luis Moreno⁵ al situar un posible germen de “nuestro pasillo” en el acompañamiento de la danza criolla *El toro rabón* (Pág. 31). Del mismo modo, la autora encuentra en el manuscrito del pasillo *Recuerdos*, fechado 1917, del propio Segundo Luis Moreno, un ritmo de acompañamiento que guarda similitud con el de la danza criolla, con acordes en el segundo tiempo y en la última corchea (Alvarado, 2019, Pág. 31).

⁵ La música en el Ecuador, 1996, Págs. 71-72

Otro de los pioneros del pasillo ecuatoriano es Carlos Amable Ortiz ⁶quien compuso su primer pasillo en 1881 titulado *La Patria en el Ecuador*. Ortiz, Córdoba, Antonio Nieto y un joven de apellido Ramos vendrían a ser los primeros compositores de pasillos en el país, que se hacían en un principio, emulando a los pasillos colombianos.

Figura 16. Ortiz, *La patria en el Ecuador*



El pasillo ha desempeñado varios papeles en la vida social de los ecuatorianos. En el siglo XIX era una música popular que tocaban las bandas militares en las retretas de los jueves y domingos para deleitar a las pequeñas ciudades. También formaba parte de bailes populares que se realizaban con pequeños pasos, de hecho, pasillo es un diminutivo de la palabra paso. En la región del Guayas, Casimiro Arellano, Juan Bautista Luces y Antonio Cabezas componían los antiguos pasillos de danza o de baile, pasillos con la velocidad necesaria para ser bailados. Este tipo de pasillo se bailaba al igual que el vals, pero con la diferencia que era zapateado, más ligero y saltado; era preferentemente instrumental sin texto (Wong, Pág. 77).

Alvarado (2019) confirma que el baile del pasillo cuencano se practicó ampliamente en los salones de la ciudad hasta mediados del s. XX. y señala un posible origen del nombre

⁶ Nació el 12 de marzo de 1859 en Quito. Fue el primer compositor vernáculo ecuatoriano y también alumno fundador del Conservatorio Nacional. Por sus brillantes cualidades musicales, el presidente García Moreno le concedió una beca de estudios en Europa. Murió el 3 de octubre de 1937.

de pasillo en la manera de bailarlo: “dando pasitos cortos en compás de 3/4 en *allegro*”. Más adelante es probable que el baile también se realizara en compás de 6/8 (Alvarado, 2019, Pág. 133).

El pasillo también fue un género de música de salón cultivado por compositores con formación académica, tales como Aparicio Córdoba y Sixto María Durán. El *pasillo* de danza se llegó a bailar hasta finales de los años 30. No obstante, al ser el *pasillo* una danza de pareja, se cree que no permaneció en nuestro medio, puesto que desde antes de los años 20 hubo más preferencia por nuevos ritmos y bailes extranjeros de moda como el *charleston*, *fox trot*, *one step*, *shimmy*, etc. que se bailaban sueltos y lo fueron sustituyendo. A inicios del siglo XX empieza a surgir el pasillo-canción, caracterizado por la alusión de sus letras a los amores y desamores del alma. Esto, más la influencia que ha tenido la música indígena y popular serrana en la producción nacional incentivaron la composición de este tipo de *pasillo* con características lentas, de canción más ya no de baile (Wong, Pág. 78).

De manera complementaria, al menos una década antes de que feneciera el siglo XIX, fue surgiendo en nuestro medio un *pasillo* que tenía al texto como protagonista, fruto de lo cual, quizá, fue disminuyendo su velocidad interpretativa, para lograr mayor dramatismo y expresión sentimental con la letra. Cuando se impuso el *pasillo cantado*, el *pasillo de baile* fue bajando su producción hasta prácticamente desaparecer (Guerrero, 2014).

El pasillo vocal se acompaña generalmente de guitarra o piano, en un rango de *tempo* amplio dependiendo del contenido poético de su letra. Es este tipo de pasillo el que tiene un desarrollo más notable, cuyo cultivo y evolución perdura hasta nuestros días. Tuvo su apogeo cuando varios compositores empezaron a musicalizar principalmente textos de poetas ecuatorianos como *Los decapitados* y también, otros de origen extranjero. De este modo en el siglo XX el pasillo cantado llegó a ser el de mayor preponderancia.

La creación del Conservatorio de Música de Quito a mediados del siglo XIX⁷, bajo la dirección de Antonio Neumane supone la formación de los primeros músicos académicos. Entre ellos se distinguió Carlos Amable Ortiz, compositor que aportó de manera significativa al pasillo ecuatoriano (Herrera, 2012, pág. 60). Tras el cierre del conservatorio en 1877, su reapertura en 1900 impulsó la composición de la música académica, en la que se destaca el papel que desempeñó el compositor y pedagogo italiano Domenico Brescia, director del mismo, al incentivar a sus discípulos a utilizar y emplear “modalidades indígenas ecuatorianas” [...]. Compositores como Francisco Salgado, Luis Humberto Salgado, Sixto María Durán y Segundo Luis Moreno se introdujeron en la elaboración de la llamada “música académica nacionalista” (Alvarado, 2019, pág. 26).

Gutiérrez (1996) señala a este grupo como artífice de la complejización melódica y armónica del pasillo popular. Estos compositores dieron en llamar a este tipo de escritura composiciones “estilizadas” o “elaboradas” y algunos músicos como Nicolás Abelardo Guerra y Segundo Cueva Celi los llamaron pasillos de concierto y de salón.

La supervivencia del género pasillo por más de 150 años hasta nuestros días se debe a su capacidad de adaptación. Podemos encontrar diferentes tipos de pasillos según diferentes parámetros clasificadores como son, origen geográfico, género al que se asimilan y función que cumplen dentro del contexto social en el que se ejecutan.

Tabla 1. Wong (2013), Pasillos según su origen geográfico

Pasillo costeño	Son rápidos, alegres y armónicamente más variados y con predominio de tonalidades mayores en la mayoría de los casos.
Pasillo serrano	Tienden a ser más lentos, melancólicos y en tonalidad menor.

Por otra parte, dentro de los pasillos serranos, encontramos al pasillo cuencano que desde el s.XX hasta nuestros días se lo puede clasificar en tres grupos:

⁷ 28 de febrero de 1870

Tabla 2. Alvarado (2019), Clasificación del pasillo cuencano

Pasillo cuencano	Pasillo de salón	En tempo allegro para piano de estructura A-B o A-B-A, de armonía tonal.
	Pasillo canción	En tempo moderato o lento, de estructura A-B o A-B-A con introducción y coda. El canto es acompañado comúnmente con guitarra, la armonía es tonal (puede utilizar acordes consonantes y disonantes).
	Pasillo instrumental o cantado	Con propuestas académicas contemporáneas de estructuras y orquestaciones libres.

Incluso aparecieron algunos tipos de pasillos creados de forma individual por ciertos compositores académicos quienes fusionaban formas académicas con el género en cuestión, pero no fueron tomados como arquetipo para la composición de pasillos por parte de otros músicos. Uno de ellos fue Segundo Granja Almeida quien clasifica los pasillos según su forma y su temática.

Tabla 3. Guerrero (2014), Clasificación de pasillos de Granda Almeida

Pasillo Fantasía	Libertad de forma, cambios frecuentes de movimiento y mayor libertad en la organización interna de sus partes, dando especial interés al vuelo de la inspiración.
Pasillo impromptu	Es una actualización del momento que vive un compositor sujeto al caprichoso juego de sus estados psicológicos a los cuales su emoción creadora logra enmarcar en las delicadas formas musicales.
Pasillo tripartito	Es una composición que consta de tres grandes partes teniendo como modelo en la forma estructural y clásica del momento.

Pasillo acuarela	Es una composición vertida al calor de la improvisación, ágiles melodías, trasunto de luces y colores.
Pasillo descriptivo	Expresión gráfica de las impresiones del paisaje y el sentimiento: risa, amor y panoramas, contraste de cumbres y abismos y apacibilidad de planicies.
Pasillo lírico	Estilo romántico, expresión de los sentimientos que nacen y florecen dentro de la propia sensibilidad. La parte melódico-armónica es, ante todo, explosión de amor.
Pasillo festivo	Dentro de los lineamientos del pasillo nacional, sugiere alegría y jovialidad, vivacidad exuberante y picaresca.
Pasillo capricho	Composición libre en cuanto a su forma tradicional. Tendencia universal basada en la melodía de la escala europea.

“También se han hallado partituras, grabaciones y literatura de pasillos con las siguientes denominaciones: ofrenda, sentimental, serenata, soneto, místico, cómico y escolar; algunas mixturas de géneros musicales: pasillo-vals, pasillo-chilena, pasillo-mazurca, pasillo-bolero, villancico-pasillo” (Gutiérrez, 1996, pág. 19).

Analizándolo desde un punto de vista antropológico, Alvarado (2019) define la gestación y desarrollo del pasillo como producto de un sincretismo cultural y artístico resultado “de encuentros y entrecruzamientos de culturas europeas e indígenas americanas” (Pág. 28). Esto permite la génesis de “identidades sonoras mestizas” en las que conviven rasgos culturales indígenas con esquemas y patrones propios de la música de tradición occidental.

2.2. Aspectos musicales

2.2.1. Forma

Herrera (2012), señala que el esquema formal del pasillo suele corresponderse con una estructura bistrófica A-B o tristrófica A-B-C. Cada parte va precedida y sucedida por introducción e interludios instrumentales. Su formación estructural morfológica se fundamenta en el período de tipo clásico cuadrado: bi, tri y multifrásico, con presencia de periodicidad estructural y en algunas ocasiones contrastes estructurales por fraccionamiento y totalización (pág. 60). Los períodos suelen ser de 8 o 16 compases (frases dobles periódicas) en ocasiones se presentan complementos cadenciales dentro o fuera de la frase. Si posee una introducción esta suele ser de 4, 8 o 12 compases, generalmente en una tonalidad menor. Cuando son pasillos en tonalidad menor la parte B se encuentra con frecuencia en el homónimo mayor o en el sexto grado. Cuando el pasillo se encuentra en una tonalidad mayor, la parte B suele encontrarse en la tonalidad menor.

2.2.2. Armonía

En el pasillo la armonía tiene generalmente un desarrollo tonal funcional, en su mayoría en una tonalidad menor utilizando la escala menor armónica y melódica. Carrillo (2017) señala que “el movimiento melódico para empezar o terminar frases se desarrolla en las notas características de los acordes, es decir el primer grado, la tercera o la quinta del acorde correspondiente. En ocasiones se utilizan como notas de paso la séptima, novena u oncenava del acorde” (pág. 31). Ciertos elementos modales y las escalas pentáfonas también son un recurso recurrente. Alvarado (2019) da recuento de “melodías construidas sobre escalas modales [...] existentes en los pueblos de la región interandina, de la costa y del Oriente ecuatorianos” y las relaciona con otros géneros musicales populares mestizos y géneros musicales populares. Entre otras, la autora cita la *Leyenda incásica* de Sixto María Durán (1875-1947), *Capricho ecuatoriano serraniego* de Francisco Salgado (1880-1970), la *Suite ecuatoriana* núm. 1 de segundo Luis Moreno (1882-1972), los sanjuanitos *Atahualpa* y *Canción indiana* del mismo compositor, el yaraví *Tristes alegrías* de Corsino Durán (1911-

1975) y la ópera *Cumandá* de Luis Humberto Salgado (1903-1977) (Alvarado, 2019, Pág. 27).

La cadencia final de cada parte utiliza el siguiente enlace característico en la música ecuatoriana: III-V-I ó VI-III-V-I. En la modulación, inflexión moduladora o salto tonal de la segunda parte usualmente se desemboca en el VI grado y el estribillo que sirve también de introducción o enlace entre las partes del pasillo suele escribirse en la tonalidad principal (Alvarado, 2019, pág. 32).

2.2.3. Ritmo

El ritmo es el principal elemento musical diferenciador con el resto de géneros, retomando el criterio de que el pasillo tiene su antecedente musical en el vals. En la estructuración rítmica del pasillo, la negra del segundo tiempo del vals se reemplazó buscando cierta variación por dos corcheas y posteriormente se definió su rítmica característica con la primera corchea de este tiempo reemplazada por un silencio de corchea.

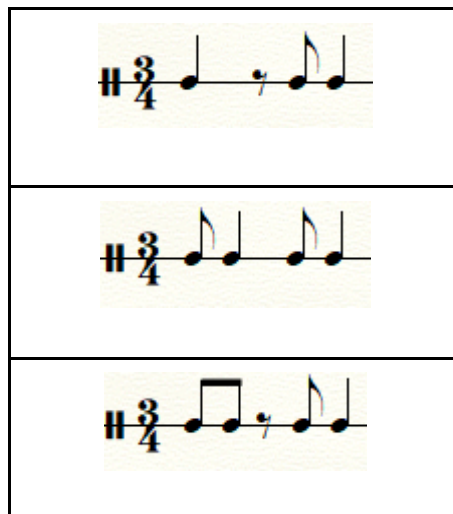
Figura 17. Guerrero (2014), *Evolución de la figuración rítmica*



En cambio, la compositora e investigadora cuencana Janet Alvarado (2019) describe la evolución del esquema rítmico de acompañamiento del pasillo desde un patrón de seis corcheas en un compás hasta la forma característica con la que se acompaña hoy día (Alvarado, 2019, Pág. 33).

La estructura rítmica del pasillo ecuatoriano se caracteriza por una célula rítmica constantemente marcada que suele repetirse a lo largo de la obra. Dicha célula puede organizarse de las siguientes maneras: negra, silencio de corchea, corchea y negra; corchea, negra, corchea y negra; dos corcheas, silencio de corchea, corchea y negra.

Tabla 4. Herrera (2012), células rítmicas del pasillo



En cuanto al *tempo* hay pasillos que van desde *lento* hasta *allegro mosso*, “hay que resaltar que en los pasillos antiguos, se utilizaba como recurso, el cambio rítmico en la segunda parte, que provocaba un aparente cambio de *tempo*” (Gutiérrez, 1996, pág. 30).

Figura 18. Guerrero, Esquema de tempo del pasillo

1a. parte	2da. parte
<i>Largo</i>	
<i>Largo</i>	<i>Allegro</i>
<i>Lento</i>	
<i>Lento</i>	<i>Allegro</i>
<i>Moderato</i>	
<i>Andantino</i>	<i>Allegro</i>
<i>Allegro</i> 100, 132, 160	
<i>Allegro mosso</i> 182	

En la rítmica de la melodía de los pasillos vocales predominan las corcheas y negras, mientras que en los pasillos instrumentales se encuentran en su mayoría semicorcheas u otro tipo de figuraciones. Son característicos los silencios de corchea al inicio de los motivos generadores en las melodías del pasillo, también es característico “el uso del camino gradual, *tonus sonus rectus*” y “el salto tonal como elementos constitutivos de los dibujos melódicos”, siendo muy escasa la presencia de “oscilaciones y circuitos”. Las frases melódicas suelen ser

simétricas y lógicas, gracias al uso constante de “secuencias, por lo cual el auditor por lo regular deduce hacia dónde desembocarán” (Guerrero, 2014, pág. 28).

Figura 19. Bustamante Celi, *Los adioses*. Comienzo acéfalo y estructura tonus sonus rectus con tres cláusulas



En cuanto a la rítmica o patrones rítmicos la melodía y sus fórmulas rítmicas están elaboradas mayormente en grandes frases de 4 compases, divididas en ideas pequeñas de dos compases contrapuestas en una relación de pregunta-respuesta. También se han determinado patrones rítmicos principales y variaciones derivadas de estos principales (Carrillo, 2017, pág. 36).

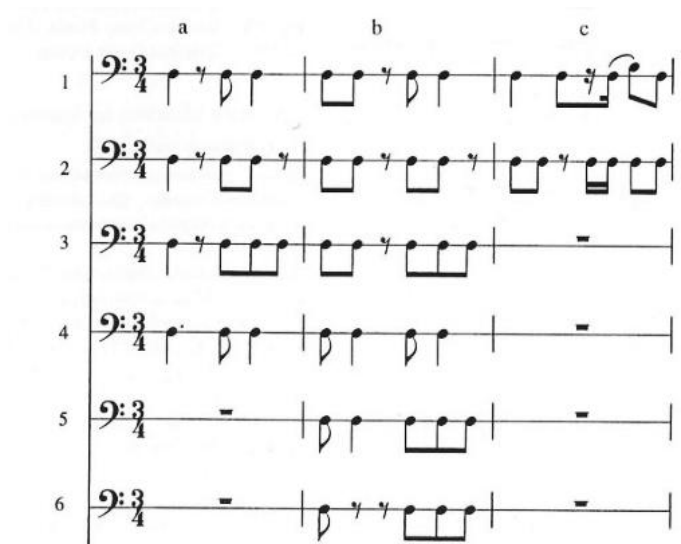
Figura 20. Carrillo, Gráfico de patrones fraseológicos



Se han escrito pasillos en compases de 3/4, 3/8, 6/8, 3/4 y 6/8. En el compás de 3/4 se han utilizado las siguientes fórmulas variantes del ritmo de base: Las fórmulas rítmicas más utilizadas son la 1a, 1b, 2a y 2b, tal y como aparecen recogidas en la Figura 21. Las otras fórmulas son de uso más escaso. Las fórmulas 1c y 2c, por ejemplo, se han encontrado solamente en los pasillos *El proscrito* (Anónimo del s. XIX) y *Negras bodas* (Mario

Gallardo), mientras que la fórmula 4b es más común en los pasillos lojanos (Gutiérrez, 1996, pág. 30).

Figura 21. Guerrero, Gráfico de variantes rítmicas



Capítulo 3. Bitácora de composición

Se define a la composición como “un proceso de construcción, una conjunción creativa, un desarrollo y la terminación de una concepción o inspiración inicial” (Latham, 2008). Esta definición es clave para entender la presente obra y su escritura, así como los procesos de composición académica como una labor profundamente intelectual mediante la que se logra la construcción de un universo sonoro coherente y fundamentado en los lineamientos que las propias ideas principales de la obra establecen y de la que la obra parte, vive y se desarrolla.

Esta concepción de la composición como una actividad organizadora y estructuradora y al mismo tiempo orgánica, coincide con la nueva revisión que se ha hecho sobre la música de Debussy en la que se constata “el rigor de sus construcciones, el cálculo consciente de las disposiciones en el tiempo no sólo de los elementos melódico-armónicos, sino también de los tímbricos y rítmicos” y también “la íntima cohesión de los elementos” (SIM, 1998, pág. 39).

La composición resultante de la investigación pretende absorber ciertas características del Impresionismo y en particular algunos estilemas que consideramos inherentes al lenguaje de Debussy y utilizarlas en una composición que parte de la idea de hibridación al enmarcarlas en un género popular ecuatoriano como es el pasillo.

Se ha establecido el término de hibridación para señalar el tipo de proceso estrechamente vinculado con el papel de las músicas populares [...] y sus derivaciones a partir de la fusión con otros tipos de composiciones o tradiciones musicales (Steingress, 2004).

La obra está organizada en una estructura ternaria (A - B - A'), donde la recapitulación de la sección primera se hace de manera breve y diluida, nunca con la repetición de las ideas iniciales de modo literal. Este modelo formal será adoptado por Debussy en muchas de sus obras de pequeña o gran envergadura, empeñado en alejarse de modelos constructivos del

Romanticismo alemán. Algunos ejemplos de esta tendencia formal pueden encontrarse en *L'isle joyeuse*, el *Prélude IV -Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir-* del Libro I y también la inmortal *L'après midi d'un faune*, piezas que fueron revisadas para la elaboración de este trabajo y la composición resultante de la investigación.

Encontraremos momentos donde la difuminación de las secciones actuará en ocasiones como una especie de puente. Estos pasajes en los cuales se desvanece la música momentáneamente no actuarán como una pausa sino como una prolongación de un instante, alterando así la sensación de movimiento.

Tabla 5. Estructura formal y motívica de la obra

A c. 1-53	c. 1-22	Si bemol eólico	Mixturas de acordes de 9ª y 7ª diatónicas
	c. 23-37	Mi bemol dórico	Mixturas séptima de dominante
	c. 38-53	Re bemol jónico	Disminución del pie rítmico
B c. 54-120	c. 54-98	Escala de tonos	Elicitación del pulso Ostinato por disminución del pie rítmico
	c. 99-120		Aceleración rítmica progresiva c. 120 Gran catábasis
A' c. 121-157	c. 121-133	Mi bemol dórico	Acompañamiento tradicional
	c. 134-142	Re bemol jónico	Motivo x suavizado y z
	c. 143-152	Si bemol mixolidio	Tema principal triunfal Combinación de x y z
	c. 153-157	CODA	Aumentación del pie rítmico

El compás escogido es el de 6/8 en relación con la métrica del pasillo. Sin embargo, tradicionalmente estos se escriben en 3/4. Intentar definir con exactitud cuál de estos metros corresponde mejor es cuando menos, infructuoso, como ocurre con mucha música latinoamericana y muchos géneros populares del sur de España, como son la guajira y el fandango ya que estos funcionan en métricas ambiguas y combinadas, lo que conocemos como compases de amalgama. Se optó por utilizar el compás de 6/8 puesto que se adecuaba mejor a la fisionomía del motivo x además de, por su carácter, emular el movimiento de danza, como tantas veces hizo Debussy al recordar el pasado francés del s. XVIII. Esto

también es un punto de unión con el pasillo, ya que, como se señaló con anterioridad, en su origen también era música bailable. La compositora e investigadora Jannet Alvarado da detallado recuento de esta característica del pasillo señalando que el baile del pasillo se “practicó ampliamente” en compás de 3/4 hasta mediados del s. XX, y añade que a partir de la década de los 50, también se realizaba en compás de 6/8 (Alvarado, 2019, pág. 133).

Figura 22. Rodas, *Preludio* (2021), métrica a 6 - c.5-6

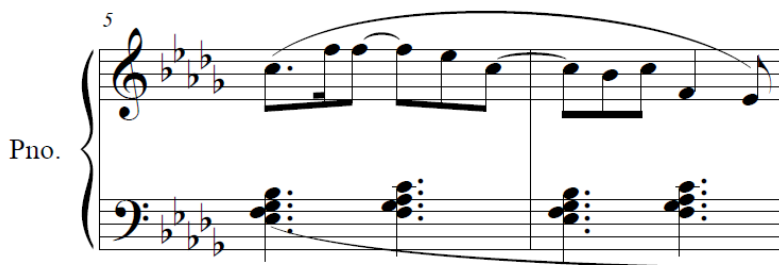
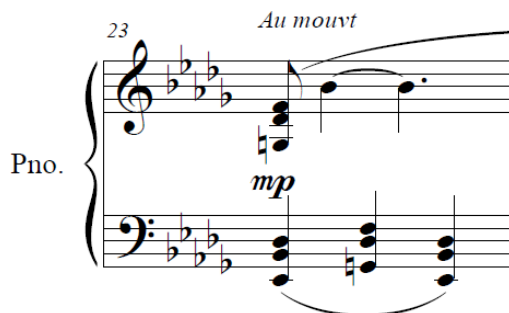


Figura 23. Rodas, *Preludio* (2021), métrica a 3 - c.23-24



Debussy realizó una búsqueda personal en la que su lenguaje evitaba o se alejaba del lenguaje funcional y para ello se sirvió de distintos recursos. La armadura es pues aquí, un recurso pragmático en cuanto a la escritura para evitar la reiteración de ciertas alteraciones, más que una expresión de un tipo de lenguaje organizado en torno a funciones armónicas. No obstante, sí es cierto que existen centros o lugares donde la música reposa y que van cambiando a lo largo de la pieza, siendo el principal, si bemol. La armadura escrita sólo simboliza una colección de notas que, con ligeras modificaciones, simplemente se reordenan para encarnar una u otra escala con las implicaciones emocionales y de color que esto tiene.

3.1. Motivos

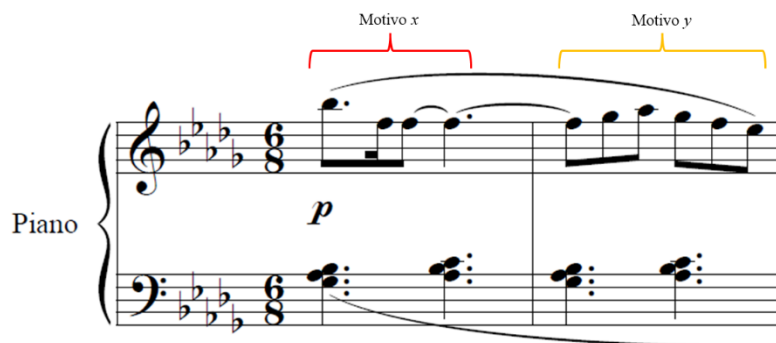
El motivo se establece como germen del lenguaje musical y motor del discurso y, gracias a su energía rítmica, garantiza el avance y transformación de éste en función del tratamiento musical otorgado por el compositor y de la forma musical utilizada (Kuhn, 2003).

El tratamiento del motivo es parte vital del lenguaje de Debussy en el que los temas y melodías reciben un tratamiento casi *puntillista*, por analogar con la pintura. Los motivos o células son pequeños gestos dotados de un perfil muy reconocible mediante cuya yuxtaposición, combinación y transformación -como ladrillos que forman parte de un muro- surgen ideas más grandes casi siempre a partir del mismo material sonoro mínimo.

Nombraremos los motivos principales como x, y y z, los cuales interactúan entre sí y mutan en diferentes variaciones mediante tratamientos de distintos tipos. Son estos: 1.- transformaciones melódicas -el cambio expresivo de las especies interválicas que componen el motivo sin comprometer su identidad-, 2.- contrapuntísticas, tales como inversión de los motivos y la disminución o aumentación rítmica. 3.- También un sutil uso de las células como contracanto o complemento de los otros temas a modo de imitación contrapuntística.

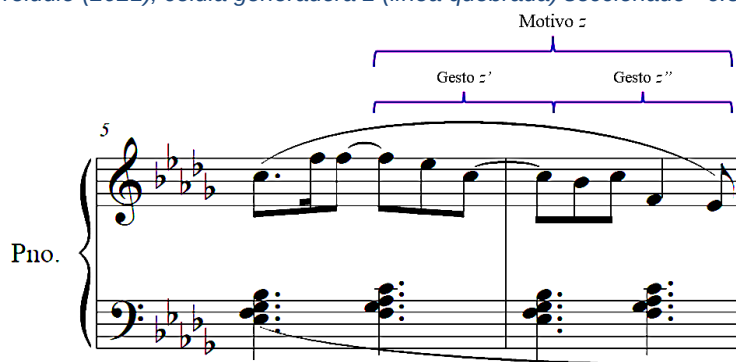
La composición comienza con el motivo que llamaremos x, consistente en un gesto de cuarta descendente (si bemol - fa) y caracterizado -al menos al comienzo- por un ritmo de puntillo sobre nota repetida, al cual le sucede el motivo y cuya combinación o yuxtaposición con x constituye la idea principal de la obra.

Figura 24. Rodas, Preludio (2021), células generadoras x (cuarta descendente) y y (línea ondulada por grado conjunto) - c.1-2



A modo de desinencia se concluye con el motivo z, de marcada línea descendente y perfil anguloso con intervalos más grandes e irregulares que lo dotan de identidad propia. Se continúa así la elaboración de la melodía y aparece a lo largo de la obra con sus variaciones correspondientes y, en algunas ocasiones, fragmentado mediante la división del mismo. Esta división mencionada consiste en la primera mitad del motivo, gesto z' , y la segunda mitad, gesto z'' .

Figura 25. Rodas, Preludio (2021), célula generadora z (línea quebrada) seccionado - c.5-6



3.1.1. Tratamiento contrapuntístico de los motivos

La inversión fue el procedimiento contrapuntístico más utilizado, brindando otro color y sensación, -otro *ethos*, si se quiere- a las melodías. El gesto ascendente cambia este motivo con ese carácter de mohín delicado para ser un gesto anhelante y, hacia el final, triunfal y heroico.

Figura 26. Rodas, Preludio (2021), inversión de x y de y - c.23-24

Musical score for Figure 26, showing measures 23-24 of Rodas' Preludio (2021). The score is for piano (Pno.) and includes the tempo marking "Au mouvement" and the dynamic "mp". A red bracket above the treble staff highlights "Motivo x invertido" (measures 23-24), and a yellow bracket above the treble staff highlights "Motivo y invertido" (measures 25-26). The bass staff features a triplet of eighth notes in measure 23.

Figura 27. Rodas, Preludio (2021), gesto z'' invertido libremente la mano derecha e imitación contrapuntística del gesto z'' en la mano izquierda- c.17-18

Musical score for Figure 27, showing measures 17-18 of Rodas' Preludio (2021). The score is for piano (Pno.) and includes the dynamic "mf". A blue bracket above the treble staff highlights "Gesto z'' invertido" (measures 17-18). The bass staff features a triplet of eighth notes in measure 17, which is circled in red.

Figura 28. Rodas, Preludio (2021) inversión de x - c.7-8

Musical score for Figure 28, showing measures 7-8 of Rodas' Preludio (2021). The score is for piano (Pno.) and includes the dynamic "mf". A red bracket above the treble staff highlights "Motivo x invertido" (measures 7-8). The bass staff features a triplet of eighth notes in measure 7.

Figura 29. Rodas, Preludio (2021) inversión de x junto a su imitación contrapuntística en la mano izquierda seguida de contracantos imitativos entre ambas manos -c.129-131

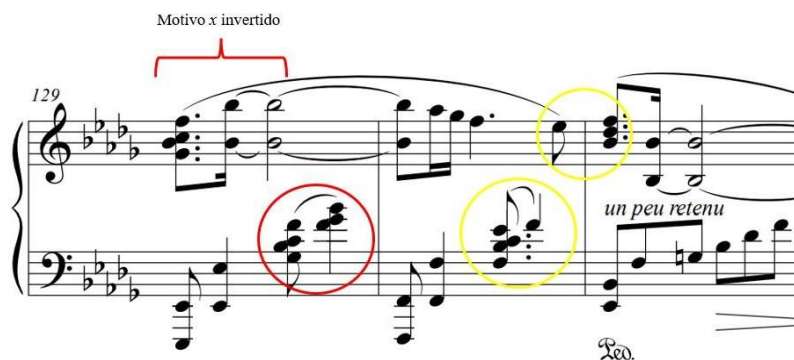
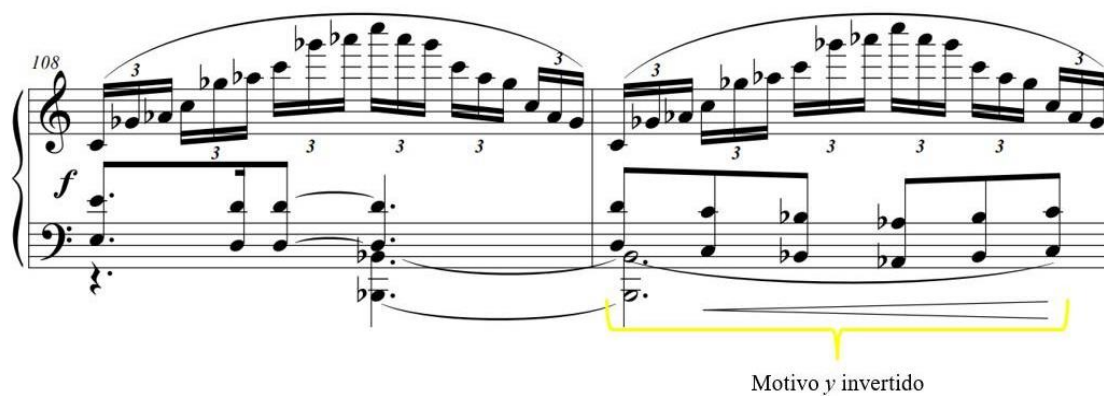


Figura 30. Rodas, Preludio (2021) motivo x invertido acompañado de su misma inversión a modo de contracanto -c.138



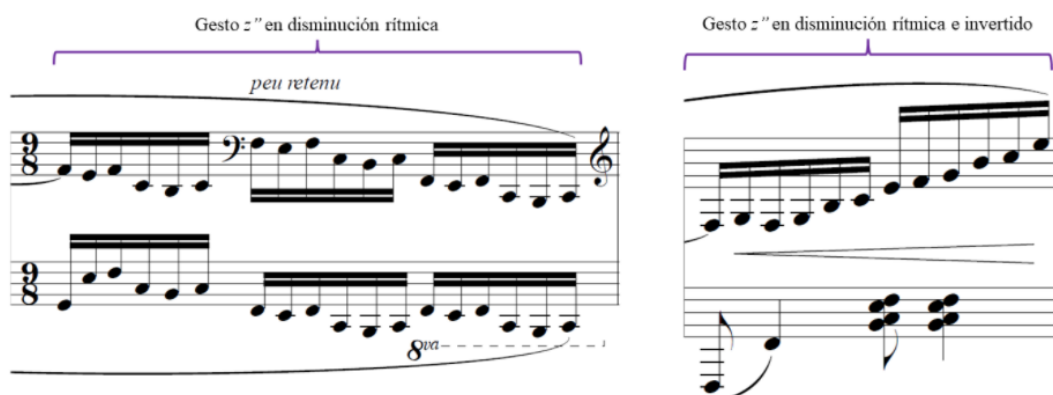
Figura 31. Rodas, Preludio (2021) inversión del motivo y -c.108-109



3.1.2. Tratamiento rítmico de los motivos

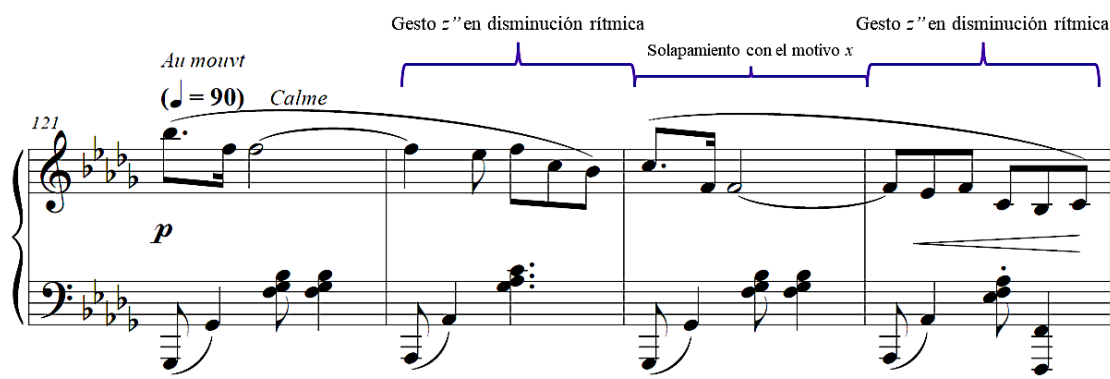
La disminución o aumentación rítmica del motivo, ejerce un efecto inevitable sobre su carácter. En el caso del gesto z'' se lo hace funcionar como ráfaga o pasaje de unión mediante la disminución rítmica y explotando las connotaciones pentáfonas de su intervállica original.

Figura 32. Rodas, *Preludio* (2021), gesto z'' en disminución rítmica - c.37 e invertido - c.128



En los compases 121-124 encontramos otra variación del gesto z'' en disminución rítmica, que consiste en la yuxtaposición de x y z , donde se omite el motivo y .

Figura 33. Rodas, *Preludio* (2021), solapamiento del motivo x con el gesto z'' en disminución rítmica - c.121-124



Son numerosas las transformaciones y variaciones que reciben los motivos, especialmente el gesto z' . En el compás 32 se completa con una nota de paso en semicorcheas, que brinda carácter juguetón al motivo y cobra una relevancia especial en el

desarrollo motivico a lo largo de la obra, construyéndose secciones enteras en base a estas tres notas.

Figura 34. Rodas, *Preludio* (2021), gesto z' con secuencia descendente como tema principal - c.32-33 y c.143-144

The image displays two musical excerpts from Rodas' *Preludio* (2021). Both excerpts are in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and feature a descending sequence of notes. The top excerpt, starting at measure 32, is marked 'Au mouvement' and 'f' (forte). It shows a piano part with a descending sequence of notes in the right hand, which is identified by a bracket as the 'Gesto z' con secuencia descendente'. Above this, a longer bracket labeled 'Motivo z' spans the entire excerpt. The bottom excerpt, starting at measure 143, also shows a descending sequence of notes in the right hand, identified by a bracket as the 'Gesto z' con secuencia descendente'. Above this, a longer bracket labeled 'Motivo z' spans the entire excerpt. Both excerpts show a piano part with a descending sequence of notes in the right hand, which is identified by a bracket as the 'Gesto z' con secuencia descendente'.

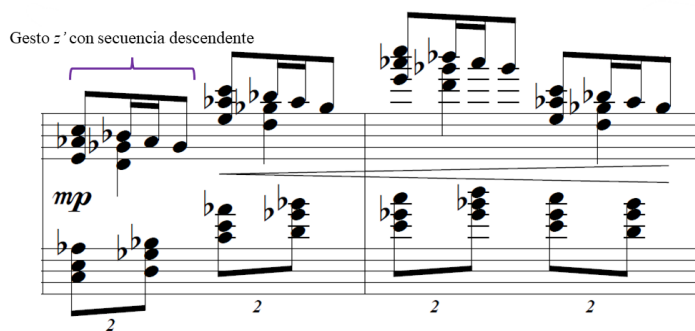
El gesto z' recibe mayoritariamente un tratamiento rítmico, mientras que conforme avanza la obra, el motivo x deja de estar tan asociado con y y pasa a estar indisolublemente unido a z o sus variantes. Esta nueva dupla de motivos marca estructuralmente el arco de la forma al ser la pieza un viaje progresivo en el que se pasa gradualmente de la predominancia de un binomio xy a una predominancia de un binomio xz. Desde un punto de vista narratológico podríamos concebir las sucesivas transformaciones y desarrollo de z como un proceso de cambio y transformación gracias al cual puede imponerse y formar parte de un

tema que es nuevo y al mismo tiempo es también el tema inicial. De este modo, se ilustra esa tendencia a la que se hacía referencia con anterioridad, donde la forma ternaria, se concluye con una repetición diluida, transformada y/o resumida de la sección primera (A).

Figura 35. Rodas, *Preludio* (2021), motivo *x* asociado con el gesto *z'* - c.134-135



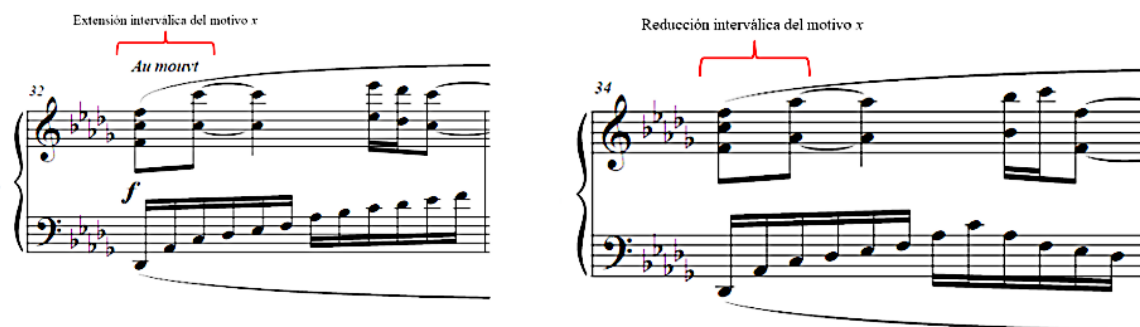
Figura 36. Rodas, *Preludio* (2021), pasaje construido en base al desarrollo del gesto *z'* - c.83-84



3.1.3. Transformación de la especie del intervalo

Como se había mencionado, podemos encontrar variaciones de las células ya sea por extensión o reducción interválica o cambio de la especie del mismo. En el compás 32 tenemos por primera vez la expansión del motivo *x* a un intervalo de quinta, dotando a esta sección, al incidir sobre la séptima mayor, de una luminosidad característica. De igual manera en el compás 34, se reduce este intervalo a una tercera, consiguiendo así una cierta relajación para el final de la frase y la sección.

Figura 37. Rodas, *Preludio* (2021), extensión y reducción interváltica del motivo x - c.32 y c.34



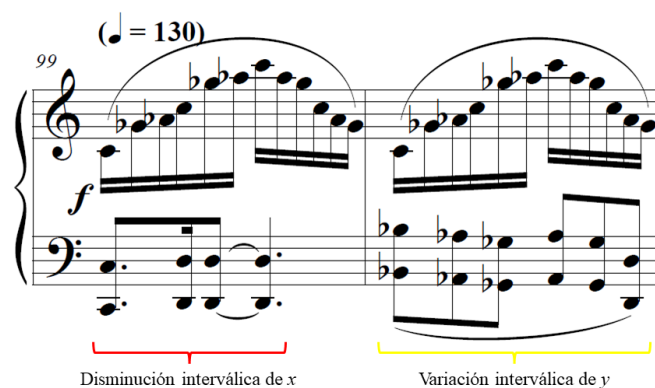
El cambio de especie del intervalo es fruto del cambio del modo en el que está construido determinado pasaje. En este caso, compás 46, el intervalo pasa a ser de 5ta disminuida como parte de la sonoridad de séptima de dominante desfuncionalizada, tan característica y querida por Debussy, Ravel y otros contemporáneos.

Figura 38. Rodas, *Preludio* (2021), extensión y cambio de especie del motivo x- c.46



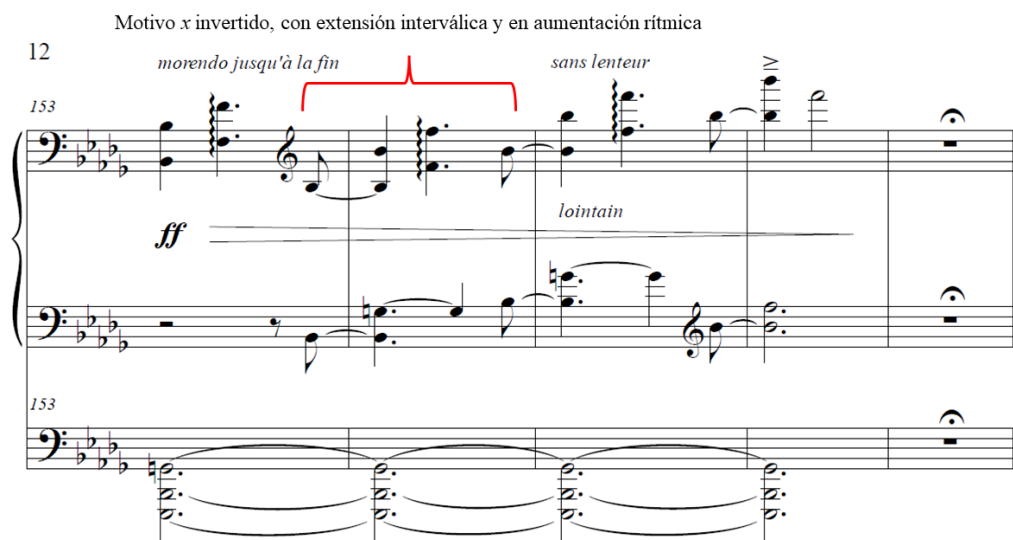
En la sección central, a partir del compás 99, el motivo x se transforma más radicalmente al reducirse su interváltica a una segunda. Esto y que suene en el registro grave, como veremos más adelante, cambia su identidad luminosa y delicada por otra más amenazante e inquietante. Sin embargo, mantiene su identidad reconocible gracias a que se preserva su estructura rítmica y la nota repetida característica. De igual manera ocurre en el motivo y, donde se presentan variaciones interválticas para adecuarlo a la escala hexátona de tonos enteros.

Figura 39. Rodas, *Preludio* (2021), reducción y variación interváltica de los motivos x y y - c.99-100



En los compases finales se desdibuja el motivo principal a través de una aumentación rítmica -negras y negras con punto- y el sincopado del motivo entre compases, lo que inhibe la sensación del pulso. El tema se halla aquí invertido y expandido. Al ser un intervalo de quinta brinda una sensación de lejanía subrayada por el *morendo* donde la idea generadora diluye su línea para formar parte de una atmósfera que se disipa poco a poco hasta desvanecerse.

Figura 40. Rodas, *Preludio* (2021), variación del motivo mediante diferentes tratamientos - c.153-156



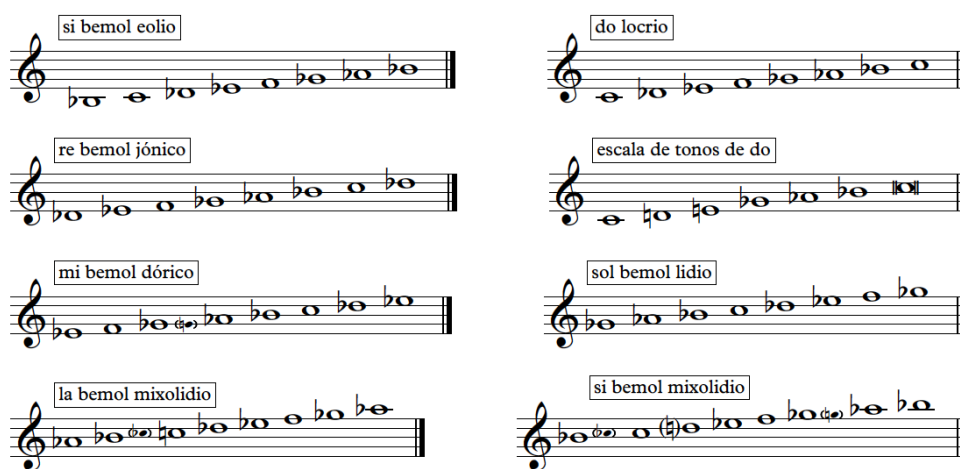
3.2. Escalas y armonías

Encontramos que las escalas al superponer sus alturas como si fueran varias melodías, generan una armonía. La armonía es más horizontal, la frontera entre escala y acorde se diluye y como resultado de esto, desaparece la jerarquización de las voces, especialmente en pasajes donde lo textural es predominante, como las mixturas.

El Impresionismo debussyano no se define por el empleo exclusivo de ninguna escala o técnica en concreto, sino que admite la yuxtaposición de técnicas clásicas y modernas, de armonía funcional y no funcional, triádica y no triádica, así como de sonoridades tonales, modales y atonales. La unidad del estilo reside en buena medida en la continuidad de otros parámetros como el ritmo, la melodía, la textura o la instrumentación (Larrinoa, 2015).

La particularidad del conjunto de escalas que forman parte de esta composición es que todas se componen del mismo conjunto de siete notas (con algún añadido y alguna variante) organizado en torno a un diferente centro, lo que permite organizar las distintas polarizaciones en la obra y su estructura en torno a ellas. Estas escalas son: si bemol eolio, si bemol mixolidio, mi bemol eolio, re bemol jónico, re bemol lidio, una escala híbrida de re bemol lidio y mixolidio y la escala hexátona de tonos enteros de do.

Figura 41. Rodas, *Preludio* (2021), escalas utilizadas



Esta reorganización continua de la jerarquía de los mismos sonidos en diferentes escalas contribuye a la dilución del “punto de descanso según criterios artificiales [...]”. Se siguen utilizando los siete sonidos, más el orden de los tonos y semitonos es siempre distinto” (SIM, 1998, pág. 43).

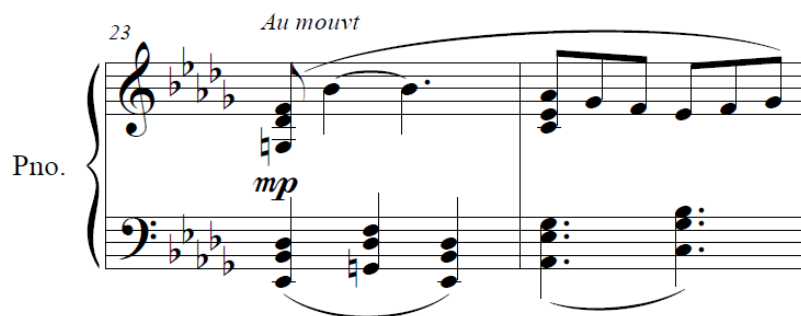
La composición se inicia con el tema principal, que gravita en torno a si bemol y cuyas alteraciones sugieren el modo de si bemol eolio. Sin embargo, la armonía del acompañamiento, en mixtura de acordes de novena en posición cerrada, desdibuja el centro en torno al que gira la melodía en esta sección. La frase concluye en una especie de semicadencia, mediante un giro frigio que reposa sobre fa.

Figura 42. Rodas, Preludio (2021), tema en si bemol eolio mientras que la mano izquierda insiste en los acordes de VI y VII como acordes de novena - c.1-4



A partir del compás 23 aparece la escala de mi bemol mixolidio con el sol bemol como nota accidental, producto de la armonía concebida como una mixtura de acordes de séptima de dominante. Esto dota de un color más cálido al tema que cambia enseguida de color, al sugerir, a partir del compás 28, mi bemol dórico, como una bruma pasajera que posteriormente, en el compás 31, retoma brevemente la calidez anunciando la siguiente sección.

Figura 43. Rodas, *Preludio* (2021), tema en mi bemol mixolidio producto de las mixturas de séptima de dominante en la que consiste el acompañamiento- c.23-24

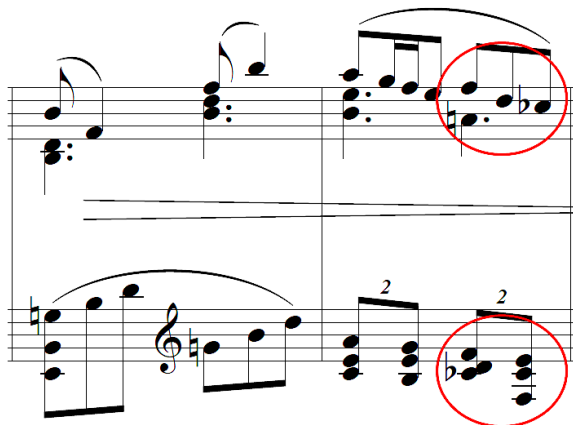


En la siguiente sección, compás 32, el centro se sitúa sobre re bemol. Las sonoridades de séptima mayor que permite el modo jónico le otorgan un aire luminoso y a su vez enérgico con el impulso arpegiado del acompañamiento. Tras una ráfaga descendente de notas en el compás 37, que alude a una sonoridad pentáfona, llegamos a un pasaje rítmico. Este empieza en el compás 38 y el modo en torno al cual gira la melodía es re bemol lidio. Se presenta una variación del tema principal que se ve interrumpido brevemente por ráfagas de acordes aumentados, en los que la dualidad 6/8 y $\frac{3}{4}$ se explicita mediante la yuxtaposición de ambos metros, y nuevamente se retoma el tema en el compás 46, esta vez, con el color que aporta una escala híbrida de re bemol que tiene la cuarta sostenida característica del modo lidio y la séptima bemol del modo mixolidio.

A partir del compás 54 se desarrolla la sección central de la obra armonizada sobre la escala de tonos enteros de do (do, re, mi, solb, lab y sib), empezando con una gran energía derivada de la anterior sección y que ligeramente disminuye su intensidad dando paso a una nueva célula melódica en la mano izquierda. Más adelante a partir del compás 99 se sugiere el tema principal dentro de esta nueva sonoridad, ambigua y de suspenso.

En el compás 121 se presenta una recapitulación de la sección A, de extensión más reducida, y la polaridad vuelve a centrarse en torno a si bemol eolio. A partir del compás 143 se da la última aparición del tema, donde todos los motivos se entremezclan y combinan entre sí de forma triunfal y jubilosa. Aparece la escala de si bemol mixolidio y con un giro frigio que sucede en forma de acorde de sexta aumentada sobre el do bemol.

Figura 44. Rodas, *Preludio* (2021), escala de si bemol mixolidio con giro frigio - c.147-148



Llevándonos así al compás 153, donde empieza la coda. Aquí la armonía es desconcertante, difusa, puesto que la pieza concluye sobre el IV grado, acorde que ya tuvo una importancia en la cadencia rota que precede la recapitulación. Pese a que el motivo principal esté presente y sobre sus notas características (sib - fa), la armonización del acompañamiento que no concluye permite que poco a poco se vayan mezclando y perdiendo los sonidos, hasta quedar solamente un eco.

3.3. Ritmo/pie rítmico

“El pie rítmico griego consistía en la combinación fija de elementos largos y cortos condicionados por la métrica de la poesía griega” (Michels, 2001, pág. 171). La medida de los versos y sus distintas combinaciones dan lugar a los pies rítmicos, donde la estructura del verso era determinada por la sucesión de sílabas largas y breves, tiempos fuertes y débiles que conformaban el ritmo del verso (SIM, 1998, pág. 13). Del mismo modo en las frases musicales las unidades largas y breves de tiempo conforman los pies rítmicos.

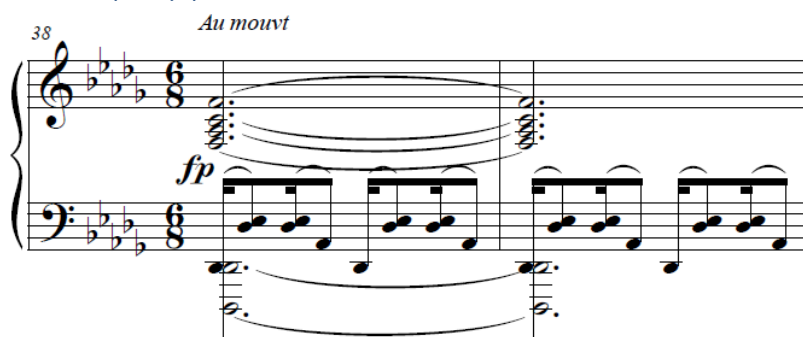
Debemos distinguir aquí el tratamiento del ritmo en general, como parámetro íntimamente relacionado con la forma y la textura y, por otro lado, la aparición y desarrollo del pie rítmico del pasillo, que recibe aquí un tratamiento motivico, tanto como parte del perfil característico de la melodía como también dentro del acompañamiento, donde se abarcaron varias posibilidades motivicas, rítmicas y contrapuntísticas. Teniendo así cuatro

planos distintivos: Transformación del pie rítmico, posibilidades de acompañamiento, fluctuación del tiempo a través de las figuras y polirritmia.

3.3.1. Transformación del pie rítmico

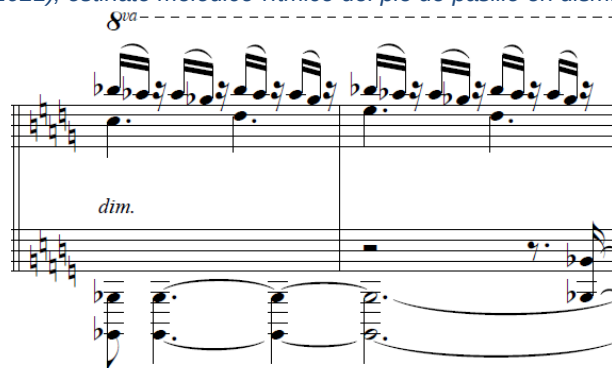
A lo largo de la obra el pie rítmico se ve modificado con aumentaciones y disminuciones rítmicas, siendo un elemento clave en la alteración del tempo y la exploración de posibilidades sonoras. En el compás 38, el ritmo de pasillo aparece transformado por primera vez con disminución rítmica y acompañado de grandes saltos brindando una sensación de aceleración en cuanto al tempo.

Figura 45. Rodas, *Preludio* (2021), pie rítmico en disminución - c. 38-40



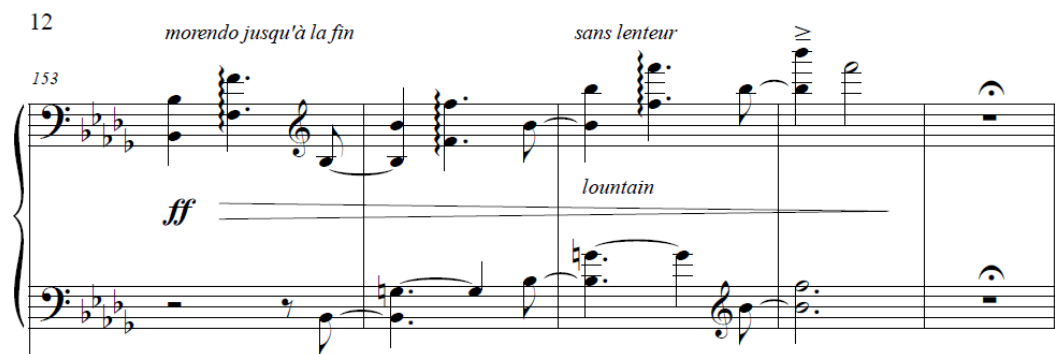
De igual manera la sección central, que inicia en el c. 54, se caracteriza por la asignación de la célula rítmica en disminución, pero en esta ocasión en las voces superiores de la mano derecha. Se presenta en forma de ostinato melódico-rítmico donde el pie de pasillo se convierte en un elemento de suspenso y tensión y que, por acumulación podría incluso decirse asfixiante y amenazante.

Figura 46. Rodas, *Preludio* (2021), ostinato melódico-rítmico del pie de pasillo en disminución - c. 54-55



La coda y el efecto de difuminación que persigue se logra mediante la aumentación del pie rítmico -que, recordemos, está inserto en el motivo x- y la situación del mismo sincopado entre compases, diluyendo la sensación del pulso.

Figura 47. Rodas, *Preludio* (2021), pie rítmico en aumentación - c.153-157



3.3.2. Posibilidades de acompañamiento

Ausente durante los primeros compases de la obra, el pie rítmico como acompañamiento en su forma tradicional se presenta por primera ocasión desde el compás 11. Si bien es cierto que la distribución de las notas y las texturas que crean se asimilaran a la mixtura de séptimas de dominantes, el patrón rítmico y el esquema bajo acorde remiten a esta factura más tradicional.

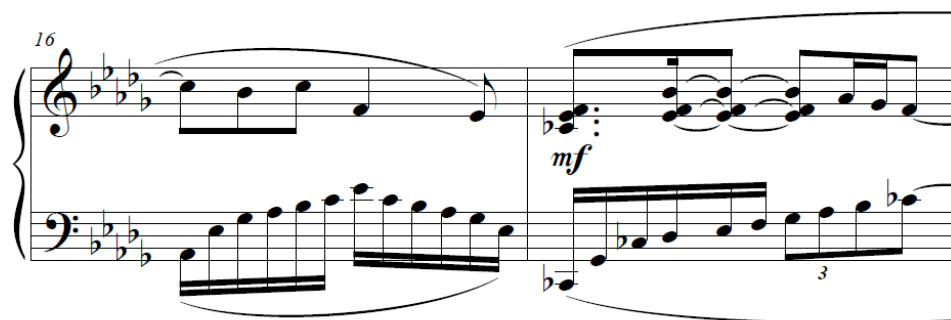
Figura 48. Rodas, *Preludio* (2021), acompañamiento de ritmo de pasillo - c.11-12



La fuerte inercia que genera el pie rítmico característico del pasillo permite prescindir del mismo sin que deje de percibirse o desaparezca su identidad. Encontramos ejemplos de esto en algunas frases, como a partir del compás 15, consistiendo el acompañamiento en

pasajes arpegiados, un recurso que aparece en varias ocasiones, haciendo función de motor impulsor que permite a la música expandirse y elevarse.

Figura 49. Rodas, *Preludio* (2021), arpeggios como motor impulsor - c.16-17



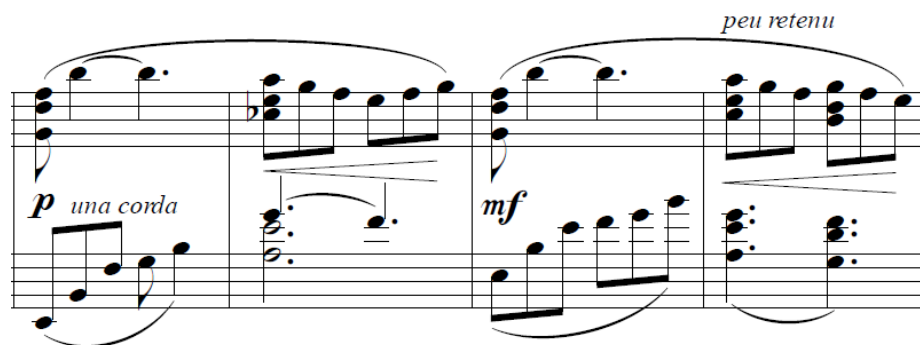
El pie rítmico de pasillo está también implícito en el contorno de la melodía, como parte del motivo x. Las consecuencias de esto se revelan en la versión del compás 23 y análogos, lo que permite el desarrollo de la mano izquierda con nuevas e infinitas posibilidades.

Figura 50. Rodas, *Preludio* (2021), pie rítmico implícito en el contorno de la melodía - c.23



Más adelante, como en el c. 28 y 30, en otras iteraciones temáticas, la idea del acompañamiento de pasillo ya se encuentra elaborada, en la estela del tratamiento que le da el maestro Guevara, explotando las típicas manos izquierdas arpegiadas de tipo chopiniano, interpolando motivos de pasillo más explícitos.

Figura 51. Rodas, Preludio (2021), acompañamiento con arpeggios de tipo chopiniano - c.28-31



A partir del compás 40 se superpone al pie rítmico por disminución del acompañamiento el pie original en corcheas en la melodía. Esto permite una independencia y libertad de la escritura de la mano izquierda con respecto a los esquemas tradicionales de acompañamiento de pasillo sin perder la señal identitaria de este, que es el ritmo.

Figura 52. Rodas, Preludio (2021), pulsación característica del pasillo en la melodía y en disminución rítmica en el acompañamiento - c. 41



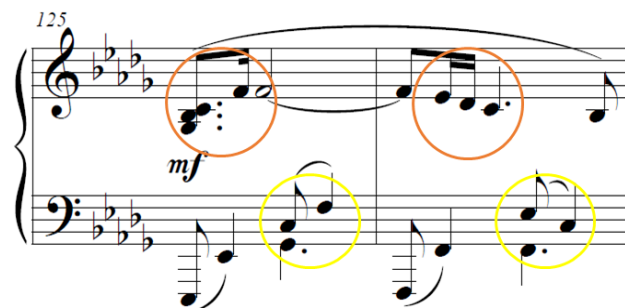
En la sección central el pie rítmico de pasillo en disminución pasa a la mano derecha como ostinato, mientras la mano izquierda elabora el motivo *x*, caracterizado por el pie rítmico de pasillo (breve-larga (corchea y silencio de corchea en este caso)) que forma parte de la protomelodía que se va revelando en la mano izquierda.

Figura 53. Rodas, *Preludio* (2021), *pie rítmico de pasillo original como melodía acompañado por el pie rítmico en disminución en la mano derecha* - c. 77-78



Desde el compás 121, inicia la última sección con el retorno del pie rítmico del pasillo a su metro original, tal vez en la versión más asimilada a la forma que toma tradicionalmente. En los compases 125-126 y 129-130 se insertan en el acompañamiento gestos melódicos como imitación contrapuntística de la melodía, dotando de profundidad, valor temático y melódico a la textura del acompañamiento.

Figura 54. Rodas, *Preludio* (2021), *motivo x asociado con el gesto z' junto con el pie rítmico del pasillo a modo de contracanto* - c.125-126

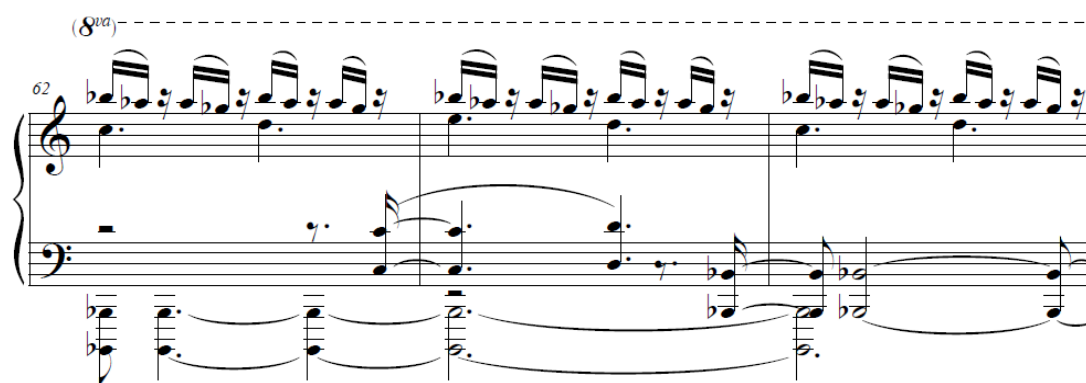


3.3.3. Fluctuación del tiempo a través de las figuras

La agógica no es el único elemento con el que se pueden producir cambios en el tiempo de una obra, “La agógica se refiere a los aspectos expresivos de la interpretación musical mediante la modificación de su velocidad [...]. A su vez es representada y comprendida mediante símbolos y términos, que nos indican la velocidad de un determinado pasaje musical o sección” (Núñez, s/f). Mediante variaciones en las figuras rítmicas se pueden generar sensaciones tanto de aceleración o desaceleración en el *tempo*.

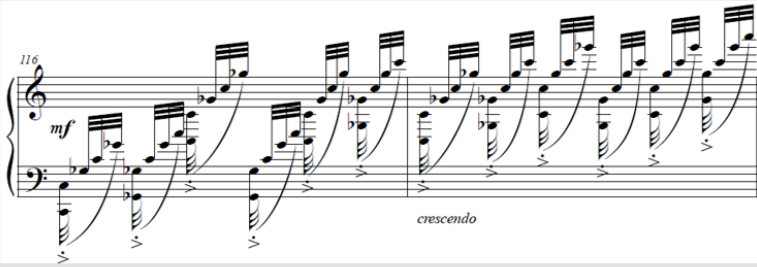
En la sección central nos encontramos con dos momentos, el primero con mucha incertidumbre, teniendo un contracanto repetitivo en la mano izquierda que se va perfilando poco a poco, revelando paulatinamente su identidad completa y que se caracteriza por evitar conscientemente los lugares previsibles de acentos y pulso, con el fin de disolver la sensación del mismo con el consiguiente efecto de angustia y desasosiego.

Figura 55. Rodas, *Preludio* (2021), *disolución del pulso* - c.62-64



A partir del compás 93 nos vamos introduciendo en un recorrido lleno de agitación e intranquilidad, donde el tratamiento rítmico es clave para evocar estas sensaciones. Además, se da la impresión de que el *tempo* está siendo acelerado mediante la grafía, pasando de una figura rítmica a otra de menor valor y así progresivamente produciendo un efecto de *accelerando*. Empezando en el compás 99 con semicorcheas que acompañan al tema principal en la voz inferior, seguidamente para acelerar la sensación rítmica las semicorcheas pasan a ser tresillos y mediante el mismo procedimiento se crea la sensación de máxima aceleración cuando cambian a ser figuraciones de fusas.

Tabla 6. Rodas, *Preludio* (2021), aceleración mediante la grafía

Arpeggios en semicorcheas	Arpeggios en tresillos de semicorcheas
	
Arpeggios en fusas	
	

Dentro de este pasaje también aparecen unas ráfagas de medidas irregulares a manera de *glissando* de arpa. La primera ráfaga, compás 107, conecta e impulsa la transformación rítmica de las semicorcheas a tresillos de semicorcheas. La segunda ráfaga, de tipo cadencia, como una gran catábasis, condensa e intensifica las sonoridades acumuladas hasta el momento; llegando finalmente a un do colosal en el registro más grave del piano que conecta a la sección final. A través de estos recursos se construyó lo que podemos llamar el anticlímax de la obra.

Figura 56. Rodas, *Preludio* (2021), ráfaga ascendente irregular - c.107



quasi glissando

mf

8

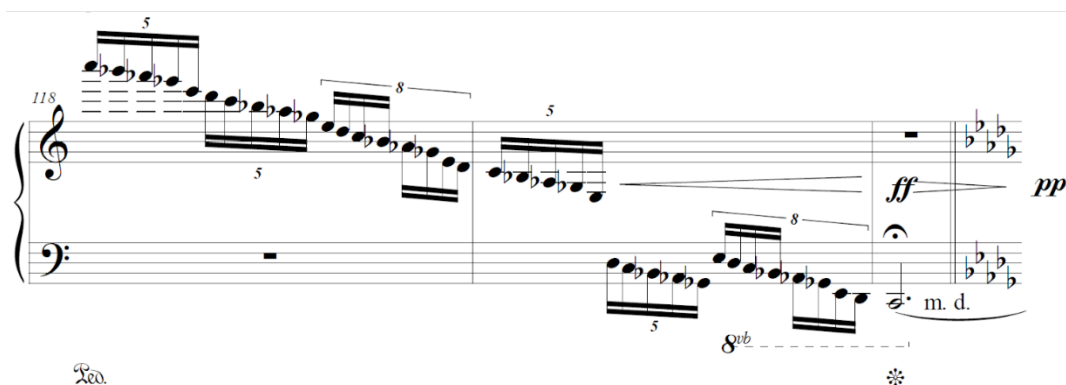
5

5

Leo.

✱

Figura 57. Rodas, *Preludio* (2021), ráfaga irregular tipo cadencia - c.118-120

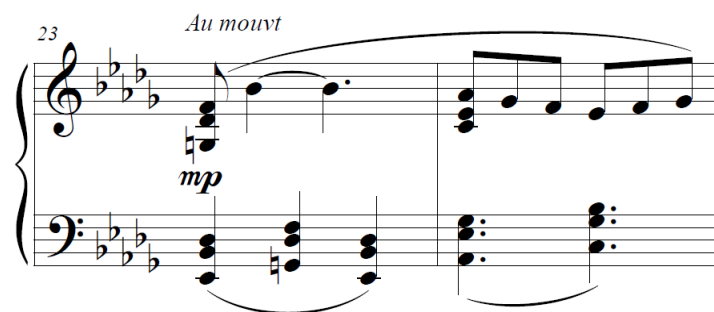


3.3.4. Polirritmia

“El término polirritmia alude a la superposición de ritmos diferentes y, en particular, con desfase mutuo de acentos rítmicos” (Vallejo, 1995). A través del pie rítmico se generaron diversas polirritmias a lo largo de la composición, siendo esta ambigüedad del metro un elemento característico del pasillo: “en partituras del siglo XIX recopiladas por Pablo Guerrero, se puede observar que los primeros pasillos ecuatorianos se escribían indistintamente sea en el compás de 6/8 o 3/4, o ambos a la vez” (Sandoval, 2009).

La reorganización de las figuras y el uso de figuras irregulares fueron elementos que contribuyeron en esta creación de polirritmias y a sugerir nuevas divisiones del compás. En el primer grupo encontramos por ejemplo el compás 23: mientras el pie rítmico sugiere un compás de 6/8, el acompañamiento explicita un 3/4, generando así una hemíola. Esta hace referencia a tres pulsos de igual valor en el tiempo normalmente ocupado por dos pulsos 3:2 (Vallejo, 1995).

Figura 58. Rodas, *Preludio* (2021), gesto en 6/8 superpuesto con el acompañamiento en 3/4 - c.23-24



De igual manera en el compás 140 se presenta una hemíola de 3 sobre un pulso de 2, al agrupar las corcheas en grupos de 2 en lugar de 3.

Figura 59. Rodas, *Preludio* (2021), hemiola de 3:2 - c.140



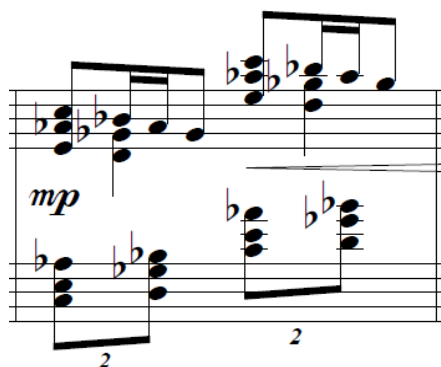
En el compás 44 interrumpe una ráfaga de acordes aumentados que consiste en la disminución del pie rítmico de pasillo, que a su vez se yuxtapone con acordes que marcan una subdivisión a seis frente a los cuatro pulsos que sugiere la mano derecha y nos traen la textura rítmica característica del pasillo. En esta polirritmia 4:6 se puede hablar de ritmos cruzados, que son ritmos basados en diferentes esquemas de pulso que aparecen simultáneamente de forma temporal (Vallejo, 1995). Encontramos la misma textura rítmica desde el compás 50 como puente hacia la siguiente sección.

Figura 60. Rodas, *Preludio* (2021), acordes aumentados en polirritmia de cuatro frente a seis - c. 50-51



En cuanto al uso de figuras irregulares podemos encontrar otra polirritmia de ritmos cruzados, en este caso de 6:4, en el compás 83.

Figura 61. Rodas, *Preludio* (2021), polirritmia de 6:4 - c.83



Y también una polirritmia de 9:6 en el compás 150.

Figura 62. Rodas, *Preludio* (2021), polirritmia de 9:6 - c.150



3.4. Timbres/Texturas

Según Bordón (2014) la textura musical es la forma en la que los materiales melódicos, rítmicos y armónicos se combinan en una composición para determinar así la cualidad sonora de una pieza. El concepto de textura podría relacionarse con un tejido en el cual se encuentran entrelazados hilos de distinto grosor y diferentes colores, dispuestos en un orden configurado con el que adquieren texturas determinadas.

La textura tuvo un papel muy importante en la música llamada impresionista en general y de Debussy en particular. El sonido constituye el alma de la música como el color de la pintura, si el pintor valora el color por sí mismo, el músico impresionista valorará y buscará el sonido por sí mismo, elaborando un lenguaje capaz de transmitir ambientes

difuminados y sugerentes, cuya escritura musical llegó a tener una cierta tendencia al puntillismo⁸ (Alegre Martínez, 2007). Tomando así a los sonidos como colores y las pinceladas como elementos de la textura musical, se abren las puertas -mediante sus diferentes combinaciones y posibilidades- a un mundo de nuevas sonoridades. En esta línea del sonido-color o acorde-color, se puede leer en el completo compendio elaborado por la Sociedad Italiana de Musicología (SIM) (1998) que “la técnica impresionista ha sido reinterpretada como un modo de recuperar el “sonido puro” sobre el que operar con nuevos criterios constructivos” (pág. 43).

En esta obra encontramos diversos recursos que la dotan de sus cualidades texturales características, como son: mixturas, texturas homofónicas, texturas de grandes y veloces arpeggios que recorren el piano, pedales armónicos, melodías acompañadas, pedales y diferentes tesituras que recorren todo el espectro tímbrico del piano.

Chiantore, al respecto del timbre, se hace eco de las palabras de Debussy con respecto a la ausencia de digitaciones de sus *Études*: “¡Busquemos nuestras digitaciones!”. Aunque en un principio pudieran parecer problemáticas opuestas o simplemente inconexas, digitación y timbre están estrechamente relacionadas. Si el punto de contacto del dedo con la tecla produce variedades en el timbre, la elección de la digitación es de suma importancia en cuanto a una música que hace del parámetro timbre uno de los puntos centrales de su estilo, siendo este, un “terreno exclusivo del pianista [intérprete]” (Chiantore, 2001, Pág., 493).

En línea con el credo de Debussy tampoco se incluyen digitaciones en esta composición, permitiendo que sea “el ingenio del intérprete” quien decida cuáles convienen mejor a su mano y al resultado sonoro que se desea lograr (Chiantore, 2001, Pág., 493).

⁸ Técnica pictórica que consiste en yuxtaponer las pinceladas de color sobre la tela en lugar de mezclar los colores en la paleta.

3.4.1. Mixturas

Se encuentran mixturas de acordes de novena, de séptima dominante, de séptima diatónica y de acordes aumentados. Estos acordes se emplearon como entes independientes según su colorido, es decir una armonía compuesta por bloques sonoros, todos con interválica de la misma especie, que se combinan entre sí como si fuesen colores, creando atmósferas únicas y envolventes a través de esta yuxtaposición de sonidos.

Los desarrollos más extremos de la textura que se presentan ahora con frecuencia son tales que varias melodías o figuras representativas corren simultáneamente sin consideración alguna del hecho de estar en la misma tonalidad, o de representar armonías consistentes [...] (Fessel, 2007).

Las mixturas de acordes extendidos juegan un papel estructural dentro de la organización de la obra. Una cierta sonoridad suele caracterizar toda una frase o sección separándola y diferenciándola con respecto al resto. Se pueden “emplear sucesiones de acordes como ingredientes de la textura, sin poner la menor consideración en las falsas relaciones y choques de notas subordinadas que resultan de este modo” (Fessel, 2007), integrándose en la morfología de la música sin cumplir una función estructural.

Tabla 7. Rodas, Preludio (2021), mixturas

Mixtura de acordes con novena	Mixtura de acordes de séptima de dominante
	
Mixtura de acordes de séptima diatónica	Mixtura de acordes aumentados
	

Figura 63. Rodas, Preludio (2021), acordes extendidos - c.138-139



3.4.2. Dos pedales mil colores

Los pedales son fundamentalmente herramientas de color que modifican el timbre del piano según el grado en el que se pone uno, otro o ambos. El s. XX y en particular el movimiento que se ha dado en llamar impresionista descubre en los pedales del piano una herramienta de color de posibilidades casi infinitas. A través del pedal de resonancia y *una corda*, con indicaciones muy precisas se pueden conseguir sonoridades peculiares y especiales para la creación de atmósferas determinadas.

Desde el último cuarto del siglo XIX distintos intérpretes franceses se preocuparon por crear un estilo más refinado gracias a la utilización del pedal. Su principal interés era modificar al máximo el sonido percutido del piano y se esforzaron en buscar un sonido más etéreo. Así, con la ayuda del pedal una corda y del de resonancia crearon efectos de armonías que se prolongan y parecen perderse en un horizonte vaporoso y sonidos más blandos y mullidos (González, 2013).

Mediante el pedal *una corda* al modificarse el punto de contacto de los martillos contra las cuerdas se produce una modificación en el sonido producido. Éste es algo más tenue y el timbre es ligeramente distinto. Por tanto, su función es obtener un cambio de color en el sonido y suele usarse en pasajes de gran suavidad pero también en aquellos casos donde deseemos modificar la cualidad del mismo (González, 2013), como podemos observar a partir del compás 134.

Figura 64. Rodas, *Preludio* (2021), pedal *una corda* - c.134-135



Por otro lado, a través del pedal de resonancia se puede realizar la prolongación y superposición de sonidos y armonías, que resulta clave para la conjunción de distintos planos sonoros y tímbricos.

Además, al estar todos los apagadores elevados cuando pulsemos una tecla no sólo vibrará la cuerda perteneciente a esa nota, sino que, por simpatía, vibrarán las cuerdas pertenecientes a los armónicos naturales de ese sonido,

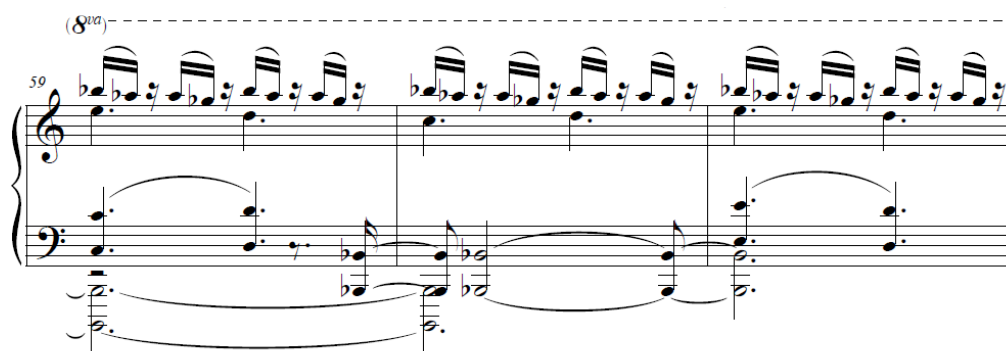
produciendo un enriquecimiento del timbre y de la calidad del sonido (González, 2013).

Figura 65. Rodas, *Preludio* (2021), pedal de resonancia - c.131-132



Otra opción de escritura del uso del pedal de resonancia, tal y como lo hacen Debussy, Ravel, Poulenc y otros, es mediante la grafía. Esto lo podemos encontrar en pasajes donde los bajos al estar ligados por varios compases sugieren que es necesario el pedal para lograr la duración deseada.

Figura 66. Rodas, *Preludio* (2021), escritura mediante grafía del pedal de resonancia - c.59-61



“En otros casos el uso del pedal está implícito en indicaciones de expresión como *harmonieux* (armonioso), *flottant* (flotante), *lointain* (lejano), *caressant* (acariciante), etc.; o en los títulos de las mismas piezas” (González, 2013).

Figura 67. Rodas, *Preludio* (2021), uso del pedal implícito en indicaciones de expresión - c.153-157



González (2013) enumera también un tercer pedal, situado entre los otros dos: el pedal tonal. El mecanismo que lo activa es similar al pedal de resonancia, excepto por que el pedal tonal libera únicamente los apagadores de las teclas que están pulsadas en ese momento. Esto permite crear planos sonoros de diferente cualidad y articulación, así como superponer tesituras extremas en el piano, que de otro modo sería imposible sostener. La música francesa requiere del uso de este pedal en no pocas ocasiones. Ravel, Poulenc, Satie y por supuesto Debussy requieren de él en numerosas obras. No se indica el uso específico de este pedal ni se usan símbolos particulares para ello excepto a través de la escritura, con ligaduras muy prolongadas entre compases, texturas densas que requieren de simultaneizar registros excesivamente alejados en el piano y para los que la anatomía humana es insuficiente, planos sonoros que combinan sonidos prolongados con motivos de articulación precisa y *staccato* etc.

La mayoría de pianistas no tienen acceso a pianos que cuenten con el pedal tonal, puesto que su inclusión sólo se ha estandarizado en pianos de cola de gama media-alta. Por esta razón la composición no requiere del uso del pedal tonal ni se usa -como no lo hacían los compositores franceses- una grafía específica para indicar su posible uso. Los únicos pedales que se han indicado en la composición son debidos a un uso específico que se aleja de la norma, requiriendo duraciones extraordinarias o la superposición de armonías diferentes

que tradicionalmente requerirían de un cambio de pedal. Todos los pasajes que podrían beneficiarse del pedal tonal pueden interpretarse sin problemas con el uso del pedal de resonancia, no obstante algunos pasajes de la obra en los que sería de especial utilidad podrían ser:

Figura 68. Rodas (2021), uso del pedal tonal para mantener los bajos mientras se ejecuta libremente el resto de sonoridades - c. 71-73 y c. 108-109

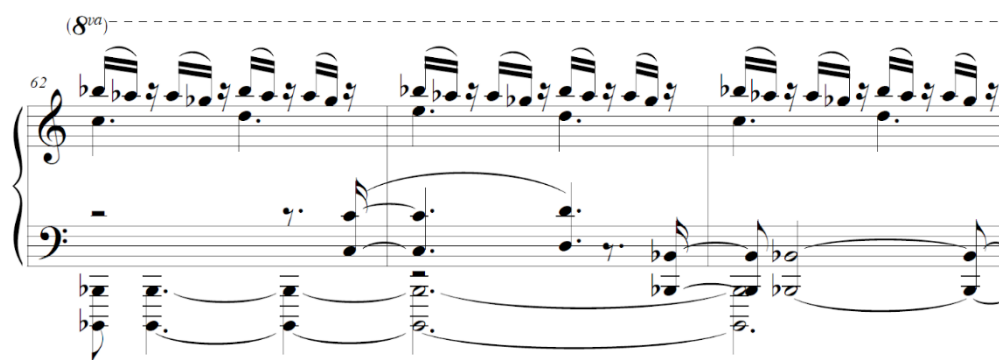
The image displays two musical staves for piano (Pno.). The top staff, labeled '108', shows a treble clef with rapid sixteenth-note runs and a bass clef with sustained chords and triplets. The bottom staff, labeled '71', shows a treble clef with eighth-note patterns and a bass clef with sustained chords and triplets. Both systems include a dashed line labeled '(8va)' indicating an octave shift.

3.4.3. Tesituras

Una parte fundamental de la historia del piano es la expansión de su registro, como lo atestiguan los pianos de Beethoven y la búsqueda incesante de nuevas posibilidades en sus obras para el instrumento. La exploración tímbrica a través del uso de extremos de la tesitura del piano permite generar fuertes contrastes bien sea entre secciones distintas, con una función estructural, o entre elementos de una misma sección, generando planos sonoros bien diferenciados. Como es el caso de la sección B, donde encontramos la presencia de notas

pedal en un ámbito grave y un ostinato rítmico en el registro agudo. Esta separación de registros, sumado al uso del pedal de resonancia y *una corda*, crea una sensación de vacío, puesto que los registros extremos son disgregantes, es decir los sonidos no se funden entre sí, mantienen muy marcada su individualidad. Y en un tercer plano tenemos una melodía que poco a poco aparece en el registro tenor del piano, siendo un registro cálido con grandes cualidades para el canto.

Figura 69. Rodas, *Preludio* (2021), uso simultáneo de tesituras extremas - c.68-70



Conclusiones

Igual que las lenguas evolucionan con el tiempo, bien sea por el uso que se les da internamente o bien porque se enriquecen al estar en contacto con otras, cualquier lenguaje musical puede enriquecerse al maridarse con músicas que en un principio podrían considerarse incluso opuestas.

Al surgir el Impresionismo como un antiestilo (antialemán), y constituirse en la búsqueda de una identidad musical propia, hay una cierta libertad, una mayor flexibilidad en los elementos que lo componen, lo que permite ese entronque con lenguajes o géneros que en un principio no tienen ningún punto en común. No es así, sin embargo, con el género pasillo y la música tradicional ecuatoriana, ya que diversos de sus rasgos pueden asimilarse al estilo impresionista o a ciertos rasgos del Impresionismo con relativa facilidad. Si a esto se suma que la música académica ecuatoriana se encuentra inmersa también en un proceso de búsqueda de su identidad, los límites entre una y otra comienzan a parecer más difusos.

Como toda música popular, la estructura del pasillo es más bien sencilla, y se encuentra más o menos estandarizada, asimilada a las estructuras estróficas de la canción. El impresionismo y Debussy en particular, recurre con frecuencia a estas formas más sencillas, cuyo origen se encuentra en las danzas del gran pasado del arte francés, permitiendo corresponder la estructura formal de un pasillo a cualquiera de las composiciones del genio francés.

Esta metarreferencia al pasado de las danzas francesas, reflejado en el uso motivico de los pies rítmicos que las caracterizan, entronca con la fuerte identidad del pie rítmico del pasillo, que además recibe aquí un tratamiento motivico del mismo modo en el que los motivos forman parte del desarrollo discursivo de la obra y su forma en el Impresionismo. Además, esto constituye también otro elemento en común entre los dos parámetros conjugados en esta composición puesto que los motivos y su tratamiento pueden asimilarse con facilidad a las estructuras melódicas típicas del pasillo que se han expuesto con anterioridad.

Por último, aunque fuertemente influenciado por los esquemas tonales de la música europea, muchos pasillos conservan, mezclados con los rasgos identitarios occidentales, ciertos giros, cadencias e incluso melodías, inspiradas en las escalas pentáfonas del folklore andino. Del mismo modo, el estilo de Debussy sobre todo, incluye escalas de origen folklórico, como son las escalas de las orquestas de gamelán de Java y las diversas escalas pentáfonas japonesas constituyendo un nexo más entre el mundo impresionista y el nuestro.

Por otro lado, debemos tomar en cuenta que la música popular, de tradición oral - aunque se han escrito y transcrito infinidad de pasillos-, se caracteriza por la sencillez y repetición de ciertos esquemas y patrones y, por ende, se traduce en la partitura en un lenguaje pianístico sencillo. Posiblemente, esto tenga que ver con la persistente ausencia de la música nacional en los programas formativos y que, mediante este trabajo, se pretende subsanar o al menos, abrir una vía en pos de ello.

Sin renunciar completamente a los rasgos identitarios del pasillo, se ha elaborado la forma, dotando a cada sección, de características propias y funciones específicas dentro del todo formal, en torno a diversos picos de actividad e inactividad cinética y emocional que no forman parte ni del lenguaje tradicional del pasillo ni de ninguna música de origen popular o folklórico. Para ello, se han explotado los recursos del piano en una búsqueda para desarrollar un género tan nuestro nutriéndose de influencias externas incluyendo pasajes de gran complejidad pianística que lo hacen apto para su inclusión en cualquier programa de concierto.

El pie rítmico del pasillo al poseer una cualidad única, junto con el tratamiento motivico de Debussy dio brote a un rico mundo sonoro y distinguido por un propio lenguaje musical con facturas pianísticas complejas, sin que por ello se perdiera la identidad ni las raíces del ritmo característico del pasillo ni la esencia impresionista. La unión de ciertos ritmos nacionales con músicas o estructuras de otro tipo puede ser una de las vías para la construcción de una música nacional académica que mantiene señas identitarias inequívocas sobre su origen y raíces en las que se inspira mientras que permite proyectarla más allá de su propio mundo. Siendo así el maridaje entre música académica y popular una vía clave para

la creación de estilos innovadores, donde las virtudes de los dos mundos, se den la mano para crear una nueva identidad al mismo tiempo que se cultiva y realza la propia.

Bibliografía

- Alegre Martínez, M. A. (2007). *La música francesa entre los siglos XIX y XX. El impresionismo. Especial referencia al repertorio pianístico*. Baeza: Universidad Internacional de Andalucía
- <https://buleria.unileon.es/handle/10612/493>
- Alvarado, J. (2019). *Música y literatura en Cuenca. El pasillo: performatividad, identidad e historia*. Cuenca: Don Bosco Ed.
- Bordón, E. (09 de 06 de 2014). *La textura en la música*. Obtenido de abc:
<https://www.abc.com.py/edicion-impres/suplementos/escolar/la-textura-en-la-musica-1253837.html>
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial
- Code, D. J. (2013). Plus ça change...; thinking again about Debussy and Ravel. *Music&Letters*, Vol. 94 No. 3 (Agosto 2014) 511-518 Nueva York: Oxford University Press
- <https://www.jstor.org/stable/24547187>
- Debussy, C. (1901). *Pour le piano*. París: E. Fromont
- Debussy, C. (1904). *Deux Arabesques*. París: Durand & Fils
- Debussy, C. (1905). *Suite Bergamasque*. París: E. Fromont
- Debussy, C. (1910). *Préludes pour piano Livre I*. París: Durand et Cie.
- Debussy, C. (1913). *Préludes pour piano Livre II*. París: Durand et Cie.
- DeVoto, M. (2005). Some Aspects of Parallel Harmony in Debussy. En A. Bempéchat (Ed.), *Liber Amicorum Isabelle Cazeaux: Symbols, Parallels and Discoveries in Her Honor*. (459–485) Maesteg: Pendragon Press.

- Fessel, P. (2007). La doble génesis del concepto de textura musical. Argentina: Universidad del Litoral. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=http%3A%2F%2Fwww.rem.ufpr.br%2F_REM%2FREMV11%2F05%2F5-Fessel-Textura.pdf&clen=64175&chunk=true
- Fundación Juan March. (1990). *Debussy: Obra completa para piano*. Madrid: Mostoles.
- González, Ó. C. (2013). Estudio de la enseñanza del pedal de resonancia del piano a través del análisis de las obras pedagógicas. Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- Grout, D. J. y Palisca, C. V. (2001) *Historia de la música occidental* (Vol. 1). Madrid: Alianza Editorial
- Guerrero, F. P. (Martes de Septiembre de 2014). *Memoria musical del Ecuador*. Obtenido de <http://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/D%C3%ADa%20del%20pasillo>
- Guerrero, F. P. (1996). *El pasillo en el Ecuador*. Quito: Conmúsica
- Hinson, M. (Ed.) (1990). *Pour le piano*. Van Nuys, California (CA): Alfred Publications Co.Rue
- Kilpatrick, E. (2009). *Therein Lies a Tale': Musical and Literary Structure in Ravel's Ma mère*l'Oye. Context, (34), 81-98, 137. <https://universidadviu.idm.oclc.org/login?url=https://www-proquest-com.universidadviu.idm.oclc.org/scholarly-journals/therein-lies-tale-musical-literary-structure/docview/917469552/se-2?accountid=198016>
- Kuhn, C. (2003). *Tratado de la forma musical*. Madrid: Idea Books, S.A.
- Larrinoa, R. F. (1 de abril de 2015). *Historia de la música*. Obtenido de <https://bustena.wordpress.com/historia-de-la-musica-online/el-siglo-xx-y-la-era-del-sonido/unidad-24/>

- Lester, J. (1989). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Livesey, M. K. (2006). *El libro de las Escalas*. Santiago de Chile: Edición particular del autor.
- Long, M. (1963). *Au piano avec Claude Debussy*. París: G. Billaudot
- Michels, U. (2001) *Atlas de música* (Vol. 1). Madrid: Alianza Editorial
- Michels, U. (2003) *Atlas de música* (Vol. 2). Madrid: Alianza Editorial
- Morgan, R. P. (1994). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal/música.
- Núñez, C. A. (s/f). *Explorando la música*. Recuperado el 10 de Noviembre de 2021, de Agógica y dinámica: <http://explorandolamusica.weebly.com/recursos-expresivos-agoacutegica-y-dinaacutemica.html>
- Ramírez, A. C. (2010). Debussy: otro camino al atonalismo. *Música, cultura y pensamiento* 2010, 1-11.
- Sandoval, J. M. (2009). *Música Patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura.
- Sharma, E. (2006). *Músicas del mundo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Sociedad Italiana de Musicología (Ed.), (1998). *Historia de la música*. (Vol VI). Madrid: Editorial Turner
- Vallejo, P. (1995). Del pulso a la polirritmia: una experiencia creativa. *Quodlibet*. Alcalá de Henares: Editorial Universidad de Alcalá. (2) 35-58.
- Walsh, S. (2018). *Debussy: A painter in sound*. New York: Alfred A. Knopf
- Wong, K. (2004). *La nacionalización y rocolización del pasillo ecuatoriano*. Quito: Centro Andino de Acción Popular CAAP
- Wong, K. (2013). *La música nacional*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana

Anexo I. Preludio op. 1 de Agustín Rodas Lisanti

Partitura de la obra *Prelude* compuesta por Agustín Rodas

- Score Piano