

“La cathédrale engloutie de Claude Debussy: un prisma con muchas caras”

Por Enrique Igoa

Es bien sabido que el análisis de la música de Claude Debussy supone siempre todo un reto que pone a prueba nuestros principios sobre la construcción temática, la armonía tonal, la textura o la estructura formal, y en ellas la metodología más sólida o los sistemas analíticos más solventes pueden naufragar estrepitosamente. Por ello vale más en algunos casos acercarse a ella con espíritu de aventura, sin ideas preconcebidas, con una gran flexibilidad mental y con ánimo creativo, pues todo ello puede ser necesario para abordar muchas de las creaciones del gran compositor francés.

Una de las obras que más satisfacciones puede proporcionar en este sentido es, sin duda, *La cathédrale engloutie*, obra que pertenece a los *Préludes* (I Livre) para piano de 1909-1910. En efecto, se trata de una de las creaciones más originales de su autor en todos los aspectos (temáticos, armónicos, tonales, formales, semióticos), y en este trabajo voy a poner en evidencia algunos de ellos mediante la aplicación de varios enfoques analíticos que van a permitir una comprensión más profunda de la obra, sirviendo al mismo tiempo como ejemplo de la utilidad de los mismos.

1. Aspectos temáticos

Uno de los aspectos más enrevesados de *La cathédrale* es su construcción temática, puesto que en la obra parece existir únicamente un tema principal, respecto al cual los restantes materiales temáticos suenan como preparación, interludio o postludio. Me refiero, por supuesto, al *tema* de los cc. 28-42, repetido en los cc. 72-84 en un contexto muy diferente. Además de esto, hay dos claros motivos de tres notas cada uno, muy parecidos entre sí, que ejercen la función de células constructivas en la configuración melódica tanto del *tema* como de los restantes materiales. En este contexto, la terminología temática, funcional y formal se antoja inadecuada o poco realista, pero en aras de la objetividad conviene mantener por lo menos algunas de las denominaciones más básicas, adaptándolas al contexto del preludio.

El *tema* principal puede ser nombrado con la letra *P*, puesto que es el tema central de la obra, al que todos los demás materiales melódicos anuncian o al que siguen.¹ Los dos «motivos germinales» se pueden nombrar como M_1 y M_2 . El motivo M_1 consiste en una 2ª M ascendente seguida de una 5ª J ascendente, y es el motivo que está en el origen de la frase inicial del preludio y en todas sus repeticiones. El motivo M_2 empieza igual que M_1 pero termina con una 4ª J ascendente, y subyace, para empezar, a la construcción de la frase de los cc. 7-13, y más adelante a la del propio *P*. Los motivos se presentan tanto en su forma original como en retrogradación, es decir, empezando por el intervalo grande en sentido descendente y terminando con la 2ª M. En las Fig. 1-2 se muestran ejemplos de la presencia de ambos motivos en la configuración melódica de diversos materiales, así como del tema *P*.

¹ La letra *P* se asocia a *principal*, *primero* o *primario*, y se utiliza para nombrar el primer grupo temático de la sonata o formas similares en la terminología de Jan La Rue y en la de Hepokoski & Darcy (véase la Bibliografía).

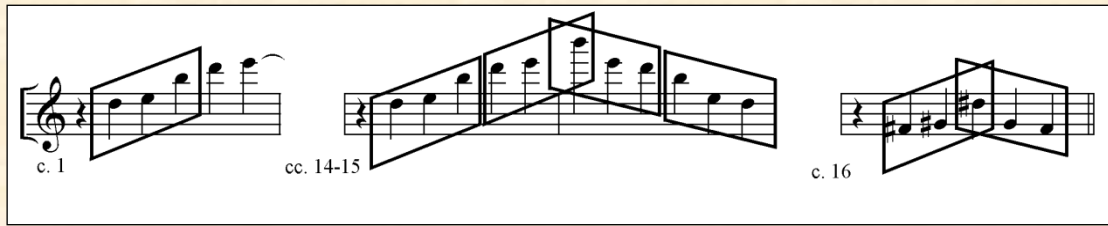


Fig. 1 Ejemplos de la presencia del motivo M_1

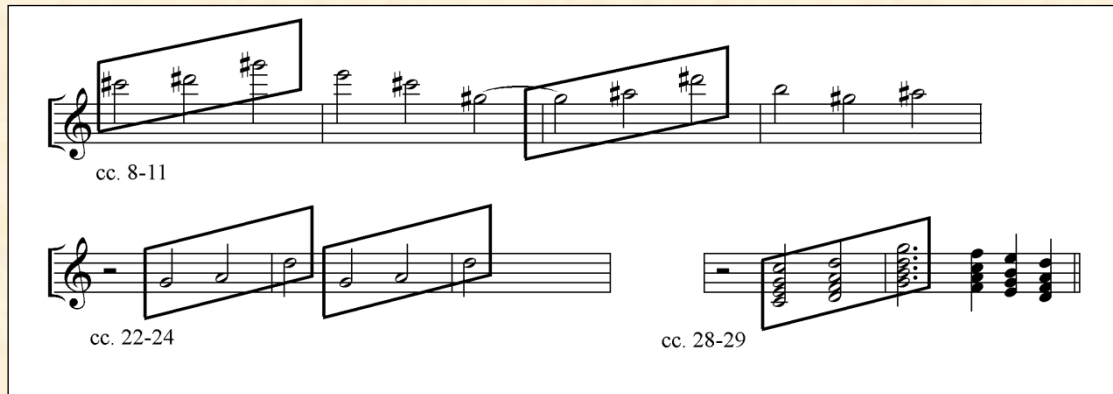


Fig. 2 Ejemplos de la presencia del motivo M_2

En algunos casos los dos motivos alternan en la configuración del mismo tema, mostrando su cercanía en el perfil interválico (Fig. 3). En otro pasaje se emplea en la misma frase la versión original del motivo y su retrogradación (Fig. 4). Si tomamos como variante la conversión de la 4^a final en 3^a en el motivo M_2 se podría considerar la melodía de los cc. 54-56 también como derivada de este motivo, pero precisamente la nitidez de los contornos de ambos motivos, junto con su casi omnipresencia en la obra desaconsejan esta modificación.

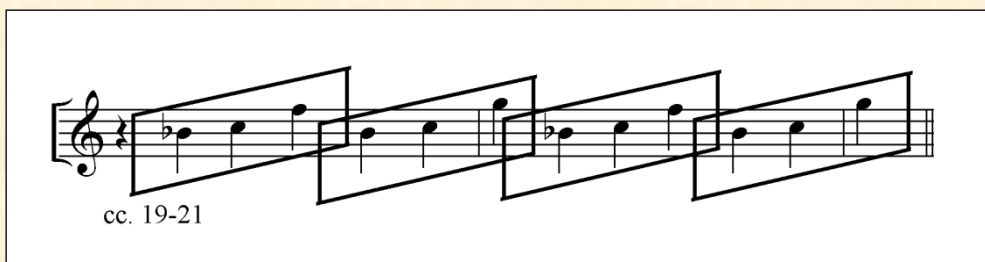


Fig. 3 Alternancia de los motivos M_2 y M_1 en la misma frase

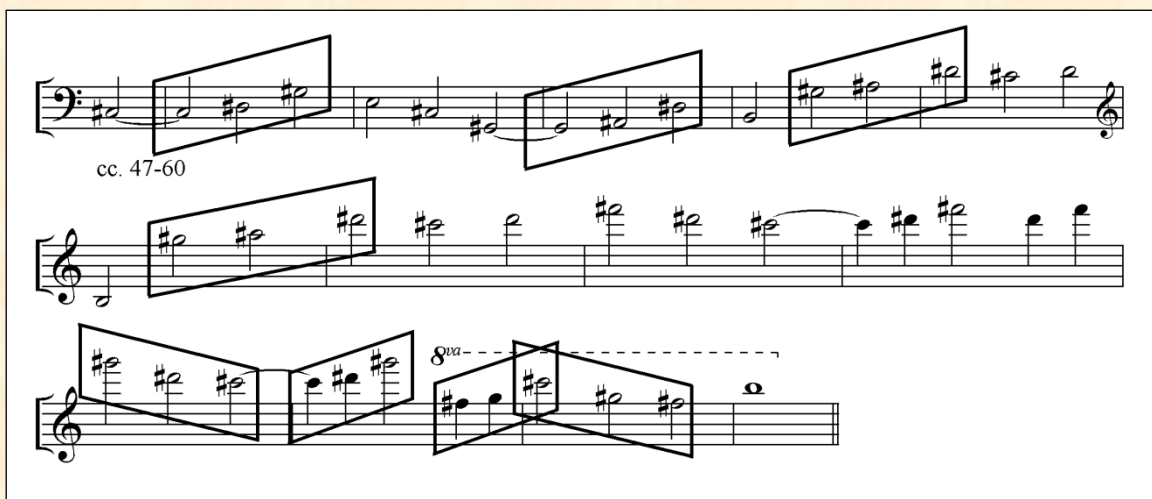


Fig. 4 Presencia del motivo M_2 en su versión original y en retrogradación

Tras presentar al tema P y a los motivos M_1 y M_2 , queda por nombrar el resto de los materiales temáticos del preludio. Para ello nos vamos a servir de letras «asépticas», sin implicaciones funcionales, con el fin de evitar cualquier connotación tradicional y a la vez explicar su verdadera función en el preludio, mostrando las identidades, las variantes y las diferencias entre ellos.

La secuencia de quintas que abre la obra se puede nombrar como A_1 , y está formada por tres «impulsos» ascendentes sobre un bajo cambiante. El tercero de estos impulsos se transforma mediante un sonido común (cc. 6-7) en una descarnada melodía casi monódica con un color armónico altamente contrastante, que llamaremos B . La vuelta de la secuencia de quintas (c. 14) es alterada por la simetría en espejo del diseño, que pasa a ser ascendente-descendente, y esta variante se designa como A_1' . A partir del c. 16 se presentan tres materiales contruidos a partir del contorno de A , pero ahora las diferencias de textura aconsejan continuar la numeración para evidenciar las divergencias. Así, A_2 es la frase de los cc. 16-18, A_3 la respuesta de los cc. 19-21 y A_4 la preparación cadencial de los cc. 22-27. En este momento llega el gran tema P en su versión «grandiosa» (cc. 28-42), desintegrándose en uno de esos pasajes que hay que considerar atemáticos, con carácter de enlace. El que se produce en estos cc. 42-46 lo nombraremos como x .

La doble barra marca un punto de inflexión, tanto por el cambio de armadura, de registro y de material temático como por el radical contraste entre la brillantez y el poderío sonoros precedentes con la tenue oscuridad que se presenta en este punto. El contenido temático consiste en una reprise de la frase B en un registro grave, pero en esta ocasión se produce una expansión que lleva la frase desde las profundidades del teclado hasta la zona más aguda, acompañando este ascenso de una intensificación de la textura desde una simple melodía a una voz hasta los bloques de acordes que la cierran. La técnica empleada para la expansión es la *variación progresiva*,² como se puede

² «Entwicklende Variation» en alemán. Se traduce también por *variación en desarrollo* o *variación evolutiva*. Consiste en una derivación de material a partir del segmento anterior que genera un material nuevo mediante algún tipo de variación que no impide, al mismo tiempo, escuchar la relación entre el segmento nuevo y el precedente. Estas derivaciones se suceden una a la otra hasta alcanzar a veces materiales muy contrastantes respecto al comienzo del pasaje. Clemens Kühn pone como ejemplo el

comprobar en la Fig. 5. Cada segmento marcado tiene su origen en un segmento anterior, y el procedimiento empleado en este preludio consiste en una mera repetición con uno o dos sonidos diferentes (cc. 51-53 con cc. 53-55, cc. 55-57 con c. 57-59, o cc. 58-60 con cc. 60-62), en una adición de sonidos (c. 49-51 con cc. 51-53, o cc. 54-55 con cc. 55-57) o en una breve retrogradación (cc. 54-55 y cc. 58-59). A partir del c. 55 se produce un ascenso hacia picos melódicos cada vez más agudos, para el cual parece que la melodía «retrocede» para tomar impulso y subir cada vez más agudo (de ahí las retrogradaciones).

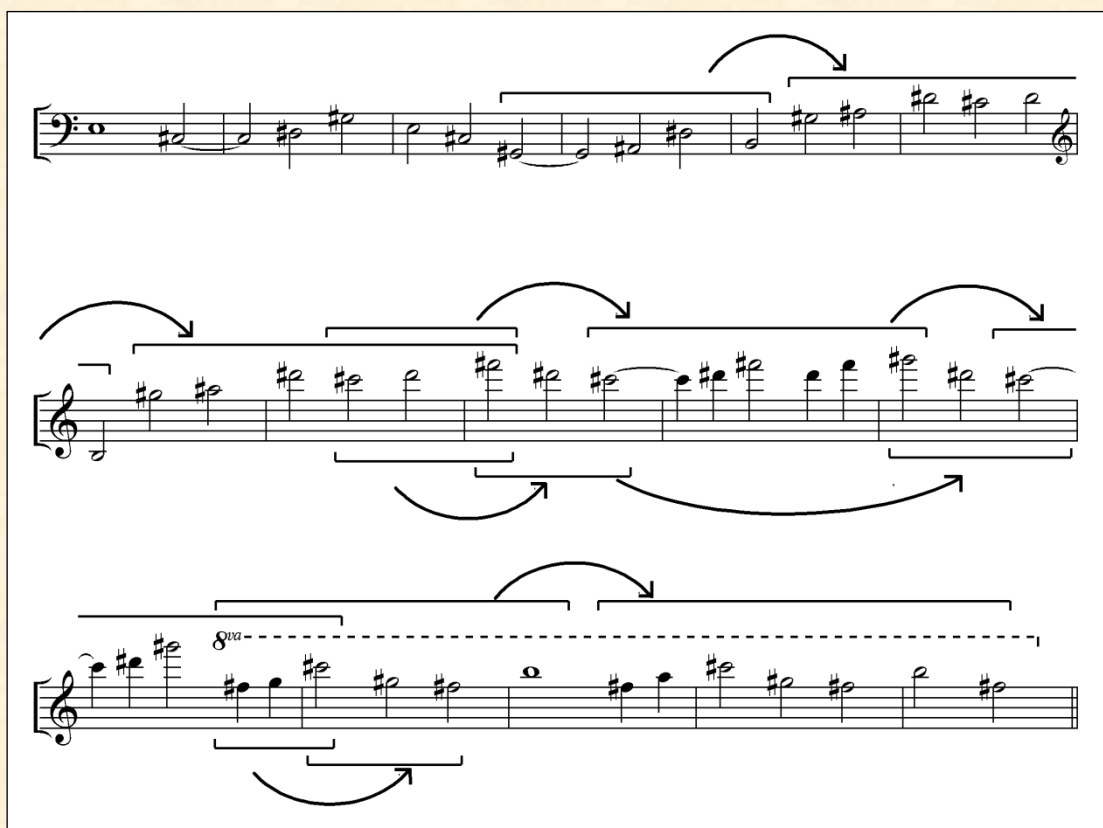


Fig. 5 Variación progresiva en la frase *B* (cc. 47-62)

Esta expansión de *B* se puede señalar mediante el símbolo B_{EXP} , donde el subíndice denota la expansión producida en *B*. Esta frase se cierra con la aparición de otro segmento atemático, una secuencia de acordes de 7^a de dominante que desemboca en una pedal que pronto se transforma en una figura de dos corcheas. A la secuencia le llamaremos *y*, mientras que el pasaje de la pedal de redondas y luego de corcheas (antes de la doble barra) lo denominaremos *z*. La figura de dos corcheas se convierte –tras la doble barra– en una figura de cuatro notas que cubren una 9^a de extensión, creando así una base sonora en forma de figura pedal para la reprise del tema *P* en el registro medio-grave. La obra termina de forma simétrica con la vuelta de la secuencia de 5^a ascendentes, en una versión que debemos nombrar como A_5 por las variaciones en la textura y en la intencionalidad, que ya no es la de abrir expectativas sino la de cerrar la obra con tres acordes repetidos en un suave final.

comienzo del grupo subordinado en el 4^o movimiento de la *Sinfonía n.º 1* op. 68 de Brahms (c. 118 y ss.), así como el comienzo del 1^o movimiento de la *Sinfonía n.º 9* de Mahler (Kühn 1992: 101-105).

Las características armónicas y los perfiles de todos los materiales temáticos serán tratados en el siguiente apartado, al hilo del estudio de los fundamentos tonales y modales del preludio.

La distribución temática, por tanto, se puede resumir de la siguiente forma:

c. 1	7^2	14	16	19	22	28	42	47	62^3	66^2	72	84
A_1	B	A_1'	A_2	A_3	A_4	P	x	B_{EXP}	y	z	P'	A_5

2. Aspectos tonales y modales. Mixturas. Aplicación de la teoría de conjuntos

2.1. Aspectos tonales y modales.

Explicar *La cathédrale* desde el punto de vista exclusivamente tonal sería sencillamente imposible, pues si bien algunos pocos pasajes se podrían entender bajo este reducido prisma, la mayor parte de la obra responde a una construcción escalística claramente modal, irreductible por ello al mero sistema tonal bimodal. No es necesario explicar a estas alturas la atracción de Debussy por diversas escalas más allá de la tonalidad clásica, lo que incluye tanto los modos de origen no europeo como los heredados de los modos griegos y eclesiásticos. La escala pentáfona (como trasunto de la escala *slendro* de Java y de Bali) y las escalas frigia, lidia, mixolidia, eólica y jónica son las utilizadas aquí, en lo que es una muestra más del extendido *neomodalismo* que impregna muchos pasajes, secciones e incluso obras enteras desde los comienzos del siglo XIX y que seguiría vigente hasta bien entrado el siglo XX.³ Este recurso técnico supone una ampliación del sistema tonal y una alternativa al cromatismo finisecular.

³ El empleo esporádico de los antiguos modos griegos y eclesiásticos, así como de los modos ligados a la música tradicional, en determinados pasajes o en secciones de algunas obras es una práctica que, en realidad, no ha conocido interrupciones en toda la historia de la música. Durante el Barroco se produjo la paulatina consolidación del sistema tonal, pero todavía en J.S. Bach o en Antonio Soler es posible encontrar resquicios de la práctica modal, por ejemplo, en obras con armadura «dórica» (*do menor* con dos bemoles o *re menor* sin armadura, como muestra). El propio Mozart emplea el modo lidio en su *Pastorella* del *Galimatthias musicum* KV 32, en una clara emulación de la música popular centroeuropea, y sin duda la obra «fundacional» del *neomodalismo* en el siglo XIX es el famoso 3º movimiento del *Cuarteto op. 132* de Beethoven, escrito, según avisa el propio autor, en modo lidio. A partir de ahí se pueden recordar los pasajes en modo frigio de la mazurca op. 41/1 de Chopin, y del mismo autor los temas en modo lidio de las mazurcas op.56/2 y 68/3, o el desconcertante comienzo abierto de la mazurca op.24/2, escrito sin armadura, que tanto puede sonar a *Do mayor* o *Do jónico*, a *la eolio* y a *Fa lidio*, todo ello también como evocación de la música popular polaca. Por ello mismo los autores nacionalistas rusos del Grupo de los Cinco hicieron también uso abundante de este recurso, y quizá las obras que mejor lo muestran son la genial ópera *Boris Godunov* de Moussorgsky (donde es posible hallar, entre otras, arias en modo eolio, canciones en modo frigio y la famosa polonesa en modo lidio) y *Sheherazade* de Rimsky-Korsakov, con el solo de violín en modo dórico y otros temas en modo eolio y mixolidio. Cercano a ellos está Grieg, quien emplea el modo mixolidio en el triunfante tema final de su *Concierto para piano y orquesta*. Ya en tiempos de Debussy, autores como Ravel (*Musette* del *Menuet*, del *Tombeau de Couperin*, escrita –salvo en su parte central– en estricto modo dórico), Bartók (*6 Danzas rumanas*, con secciones enteras en eolio, dórico, lidio y mixolidio), Holst (modo mixolidio en *Jupiter*, de *The Planets*), etc., han continuado la práctica. También en estos años se introdujo el empleo de escalas de origen popular o tradicional, como las escalas húngaras, napolitana, andaluza y española, entre las europeas, y pentáfonas varias (mayor, *slendro*, *kumoi*, *pelog*, *hirajoshi*), y oriental, entre las asiáticas. Por último, ya

La escala pentáfona es utilizada por Debussy en dos de sus órdenes,⁴ y las restantes escalas modales aparecen en su versión completa o defectiva (carente de algún sonido). En este último caso hay que averiguar qué sonido falta para completar y definir la supuesta escala, un proceso muy claro en ocasiones, pero que en otros casos permite dos alternativas y, por tanto, dos posibles modos resultantes, como veremos. Al igual que en la tonalidad, la presencia de uno u otro modo está asociada siempre a una polaridad que ejerce aquí el papel de «tónica» modal. A partir de este sonido se despliega la escala modal de la cual se obtienen los sonidos empleados en el pasaje o fragmento en cuestión, sonidos cuya interválica y distribución interna caracterizan el «sonido particular» de cada modo, lo que implica la exclusión total del resto de sonidos posibles. En las Fig. 6-10 se puede observar el material modal empleado en cada fragmento de la obra, incluyendo la polaridad y la escala empleada (con mención de los sonidos integrantes). La letra mayúscula o minúscula del nombre del modo (*Do mix.*, *sol frigio*) alude al modo mayor o menor del acorde de I grado derivado de la escala.

2.2. Mixturas

Y es en este punto cuando resulta necesario recordar y a la vez revisar un concepto armónico con implicaciones melódicas esencial para la música del siglo XX: las *mixturas*, nombre que da Diether de la Motte a los acordes paralelos de la armonía tradicional, en alusión a la suma de sonidos (altura real, octava, duodécima, tercera más doble octava, etc.) que se obtiene en cada tecla del órgano mediante la activación de los registros correspondientes (Motte 1989: 256-261). El problema de su exposición es la confusión que plantean los excesivos tipos de mixtura que propone. Por ello propongo una clasificación mucho más sencilla derivada de la variación o el mantenimiento de la interválica, del uso de alteraciones y de la escala empleada. La *mixtura real* es el desplazamiento paralelo exacto de un acorde sin variar su contenido interválico, lo que implica la pérdida momentánea de la polaridad reinante. La *mixtura variable* (mixtura atonal en la Motte) es el desplazamiento paralelo de acordes con variación de su contenido interválico (p.ej., mayor-menor, diferentes posiciones de un acorde, etc.) y amplia utilización de alteraciones, lo que sigue implicando la pérdida momentánea de la polaridad reinante o su debilitamiento. La *mixtura tonal o modal* es la conducción paralela de acordes formados por sonidos propios de una tonalidad o modalidad, lo que implica cambios en su contenido interválico (3ª M/m, 5ª J o d, etc.).

Naturalmente, las mixturas no son algo nuevo en la historia de la música. De hecho, la polifonía occidental empezó por la simple suma de la octava y la quinta a los sonidos de un canto monódico, aunque poco a poco se fueron evitando paralelismos considerados como «duros» (octava, quinta) a favor de otros más «suaves» (tercera, sexta). Hasta el final del siglo XIX la armonía tradicional aceptaba sólo las típicas series de acordes de tercera y sexta, por lo que las abundantes mixturas «prohibidas» de las obras de Debussy –que incluyen 5ª, 7ª y 9ª paralelas– provocaron un cierto estupor en

en el siglo XIX surgieron escalas de nueva creación que fueron utilizadas como modos. La más famosa es la escala de tonos enteros, pero también hay que reseñar la escala hexáfona simétrica, la escala Prometeo –que debe su nombre a la obra homónima de Scriabin (en realidad es una escala armónica sin el 5º grado), la escala octófono, la escala enigmática y, por supuesto, los modos de Messiaen.

⁴ La escala pentáfona mayor es una de las escalas que más confusión genera en su nomenclatura, a pesar de su aparente sencillez. A partir de la típica escala pentáfona *do-re-mi-sol-la* se puede denominar *escala pentáfona (1º orden)* a esta primera ordenación, la más utilizada, además, porque incluye una tríada mayor como posible acorde central estable. El segundo orden empieza en el 2º grado de la escala original (*re*), el 3º orden en el 3º grado (*mi*), el 4º orden en el 4º grado (*sol*) y el 5º orden en el 5º grado (*la*), siendo este último orden también bastante empleado, porque permite una tríada menor como acorde estable.

muchos músicos en su tiempo (y la irritación de los profesores de armonía). Sin embargo, a partir de los años finales del siglo XIX y en el siglo XX esta práctica melódico-armónica acabaría generalizándose, y no es difícil encontrar ejemplos de mixturas en la mayoría de los principales compositores en el cambio de siglo y mucho después.⁵ En el análisis pormenorizado que sigue podremos comprobar el variado uso de mixturas que propone Debussy en el preludio.

2.3. Aplicación de la teoría de conjuntos

La teoría de conjuntos, expuesta por Allen Forte en 1973, es un intento de acercarse objetivamente a toda aquella música carente de una referencia tonal o modal, o bien dodecafónica o serial, es decir, a la conocida en sentido amplio como música *atonal* (término que desagradaba sobremanera al propio Schönberg). Su propuesta es precisamente buscar un marco de referencia a través de la búsqueda de conjuntos de sonidos que se repiten (en igual altura o transportados), se amplían o se contraen, se complementan entre sí, etc. En estas obras el material temático y armónico es explicado, pues, como derivado del uso de conjuntos concretos que actúan en un espacio definido dando paso en el siguiente espacio a otros conjuntos.⁶ Los conjuntos pueden tener desde 3 hasta 9 sonidos, puesto que un conjunto de uno o dos sonidos difícilmente podría ser el origen de ningún material melódico o armónico significativo, mientras que un conjunto de diez o más sonidos se acerca peligrosamente a la totalidad dodecafónica y a la indiferenciación que ello implica. Forte presenta en su libro una tabla con todos los posibles conjuntos existentes de 3 a 9 sonidos, donde el dígito inicial indica el número de sonidos del conjunto y el segundo su número de orden. Por ejemplo, 6-32 se refiere a un conjunto de 6 sonidos ordenado como el número 32 en su tabla.

No es éste el lugar para una explicación minuciosa del funcionamiento de esta teoría, que se puede consultar en el propio texto de Forte o en el de Lester.⁷ Sólo será necesario aclarar que el sonido entre paréntesis en las Fig. 6-10 indica el sonido desde el cual se construye cada conjunto y se obtiene la «mejor forma», aquella que proporciona la versión más prieta de los sonidos que integran el conjunto, es decir, la que ocupa menos espacio y además ubica la o las 2ª m al comienzo, seguidas de la o las 2ª M, etc. Es importante observar que los conjuntos de pueden construir hacia arriba o hacia abajo, y en este caso se adjunta una flecha descendente. También es esencial observar que el

⁵ Ravel: mixturas modales en la citada *Musette* en el *Menuet de Le tombeau de Couperin*. Stravinsky: mixturas reales en el final de *El pájaro de fuego*, mixturas reales junto con variables en las *Rondas de primavera* de *La consagración*, y mixturas modales en el tema inicial de *Petrouchka*. Bartók: mixturas reales en los majestuosos acordes mayores que marcan la apertura de la 5ª puerta en *El castillo de Barbazul*. Albéniz: mixturas modales (escala andaluza) en *El Albaicín*. Messiaen: muchos pasajes de sus obras son mixturas modales (con aspecto de variables) que derivan, naturalmente, de sus siete modos.

⁶ No es difícil observar que, en realidad, toda música podría ser analizada mediante la teoría de conjuntos. La música modal medieval o la música tonal clásica estarían basadas, según esto, en un conjunto de siete sonidos, con la posible inclusión de una a cinco alteraciones. El paso del modo o tonalidad inicial al modo o tonalidad con una alteración implicaría la actuación de un conjunto inicial seguido de otro con el que se produce una intersección de seis sonidos. Una modulación de *Do M* a *La M* mantendría una intersección de cuatro sonidos (*si, re, mi, la*); los tres sonidos restantes sin alterar pertenecerían sólo al primer conjunto, mientras que estos tres sonidos alterados estarían sólo en el segundo conjunto.

⁷ Véanse en la bibliografía final los títulos de Allen Forte y Joel Lester. Si bien la teoría de conjuntos podría ser un acercamiento muy válido para el análisis, en los últimos tiempos se ha producido un cierto descrédito respecto a la misma. Es cierto que parte de la culpa la tiene el propio Forte, cuyo libro es un ejemplo de texto hermético, poco claro y poco práctico, aunque sea la fuente de la teoría inicial. Más fácil resulta leer los fundamentos de esta teoría en el libro de Lester, aunque éste no incluya la tabla de conjuntos, que es la herramienta esencial para nombrarlos y compararlos.

sonido del paréntesis no tiene que coincidir necesariamente con la polaridad. Esto se observa perfectamente en la escala de *Do mayor* o *Do jónico*, donde la polaridad es, por supuesto, *Do*, pero la mejor forma del conjunto es la que empieza por el *Si*.

3. Análisis global de *La cathédrale engloutie*

Con todos estos recursos técnicos, podemos ya afrontar un análisis global paso a paso de *La cathédrale*, reconociendo los materiales temáticos, las bases modales, la polaridad y el conjunto empleado. La obra se abre con la frase A_1 , que consiste en tres impulsos ascendentes de 5 negras cada uno formados por mixturas reales y a la vez tonales de $4^a + 5^a$. La polaridad cambia de *sol* a *fa* y luego a *mi*, donde se detiene hasta el c. 13. El modo empleado es la escala pentáfona (1º orden), el modo de *Fa lidio* y finalmente la escala pentáfona de nuevo (pero en el 5º orden). La melodía con sus mixturas emplea sólo notas incluidas en los citados modos, por lo que la frase A_1 es una mixtura modal. Sin embargo, como también se mantienen inalterables todos los intervalos, es al mismo tiempo una mixtura real. Desde el punto de vista de los conjuntos, el que define la escala pentáfona es el 5-35 (Sol), válido para los dos órdenes ya que su «mejor forma» es la descrita. El conjunto que coincide con *Fa lidio* es el 7-35 (Si), la mejor forma de la «escala blanca», y que por ello será también el conjunto que explique cualquier escala modal básica que emplee dichos sonidos (*Do jónico* o *Do mayor*, *re dórico*, *mi frigio*, *Sol mixolidio*, *la eolio* y *si locrio*). Es interesante observar los recursos tonales empleados y sus consecuencias: los conjuntos que abren y cierran el pasaje tienen sólo cinco sonidos, y el conjunto central tiene siete, entre los cuales se incluyen los cinco de la escala pentáfona, por lo que los cc. 3-4 se escuchan como una ampliación tonal de los que anteceden y de los que siguen, con un grado mayor de disonancia respecto a ellos precisamente por ese motivo (Fig. 6).

The diagram illustrates the tonal structure of the first 15 measures of the piece, organized into three horizontal staves: Mode, Ensemble, and Polarity. The Mode staff shows the progression of modes: Sol pent. (1º orden) from measure 1 to 3, Fa lidio from measure 3 to 5, Sol pent. (5º orden) from measure 5 to 7, Mi lidio (def) from measure 7 to 13, and Do jon./lidio (def) from measure 13 to 15. The Ensemble staff shows the corresponding sets: 5-35 (Sol) for measures 1-3, 7-35 (Si) for measures 3-5, 5-35 (Sol) for measures 5-7, 6-Z25 (Mi↓) for measures 7-13, and 6-32 (Sol) for measures 13-15. The Polarity staff shows the pitch contour, with a downward arrow labeled 'P' at measure 13. Above the Mode staff, sections are labeled A_1 (measures 1-7), B (measures 7-13), and A_1' (measures 13-15). Measure numbers are indicated as c. 1, c. 3, c. 5, c. 7, and c. 14.

Fig. 6 Modos, conjuntos y polaridades (cc. 1-15)⁸

⁸ La letra z adjunta a los dígitos 6-Z25 es una cualidad descrita por Forte, quien explica que los conjuntos z-relacionados son aquellos que tienen el mismo vector interválico. Es decir, que existe otro conjunto de seis sonidos que tiene el mismo vector interválico que éste, un detalle que no tiene más importancia en el contexto de este análisis.

La frase *B* es una melodía casi monódica que introduce de repente cuatro alteraciones, lo que junto con la pedal media-superior de *mi* (que se siente como polaridad) conduce a un modo de *Mi lidio*. Este modo es defectivo, puesto que sólo se emplean seis de sus siete posibles sonidos,⁹ aunque en este caso es fácil decidir cuál es el sonido ausente siguiendo el orden de sostenidos en la armadura: si se emplean todos los sonidos desde el *do* hasta el *la*, hay que dar por supuesto que el *fa*, si estuviera, sería también sostenido. Este sonido figura entre paréntesis en la escala del modo. El conjunto que representa este pasaje, sin embargo, muestra sólo los seis sonidos empleados aquí, y es un ejemplo de conjunto cuyo primer sonido es el más agudo, porque la mejor forma es en este caso descendente. Finaliza esta sección con la vuelta de la frase *A₁'*, modificada en su perfil melódico, que aquí se vuelve ascendente-descendente. La polaridad es *do*, lo que unido a los sonidos empleados (todos menos el *fa*) nos lleva a *Do lidio* o *Do jónico* defectivo, puesto que en este caso no es posible saber objetivamente si el *fa* es natural o sostenido. El conjunto 6-32, sin embargo, refleja únicamente los sonidos empleados, que en este caso además podrían ser también dispuestos en sentido descendente: 6-32 (*Mi* ↓). Una observación final para esta sección es la perfecta escala descendente (de esas que hacen feliz a Schenker) que forman las polaridades desde el *sol* hasta el *do*, camino del *si* posterior, donde el *fa* tiene un menor peso específico y el *re* es claramente una mera nota de paso.

La segunda sección (Fig. 7) presenta las frases *A₂* - *A₄* claramente diferenciadas por su base modal y su polaridad. Los cinco acordes de la m.d. forman un perfil simétrico en la frase *A₂*, basada esta vez en la escala pentáfona (1º orden) de *Si*. Es éste justamente el único sonido común con la escala anterior, lo que produce en notable efecto de lejanía armónica, acentuado por el hecho de que el *si* se escuchó como una nota más en el registro agudo (cc. 14-15) y ahora pasa al registro medio-grave en papel protagonista. El conjunto es el ya conocido 5-35 (*Si*).

The figure shows a musical score with three staves: M. (Melody), C. (Counterpoint), and P. (Pedal). The score is divided into three sections labeled A₂, A₃, and A₄.

- A₂ (c. 16):** Mode: Si pent. (1º orden). Set: 5-35 (Si).
- A₃ (c. 19):** Mode: Mi b jon./lidio (def). Set: 6-32 (Si b).
- A₄ (c. 22):** Mode: Sol mix. Set: 7-35 (Si).

Fig. 7 Modos, conjuntos y polaridades (cc. 16-27)

La misma conexión de alturas sirve aquí para entrar en la frase *A₃*. La nota *re* # , que fue el sonido más agudo de la melodía, es la única intersección con la nueva escala

⁹ Como no hay nombres modales para todas las posibles combinaciones de *n* sonidos, hay que recurrir a esta estratagema para poder definir un modo cercano en pasajes como éste. Este problema, sin embargo, no se plantea en los conjuntos, que reflejan únicamente los sonidos empleados realmente.

de los cc. 19-21, ahora en forma de *mi* \flat , ya que los restantes sonidos son diferentes, por lo que el efecto de lejanía armónica es similar al anterior. La base modal es ahora *Mi* \flat *jónico* o *lidio* defectivo (el *la* puede ser \flat o \natural), y el conjunto el ya conocido 6-32 (*Si* \flat).

La frase *A*₄ añade un sonido más a la escala hasta llegar a los siete que forman *Sol mixolidio*. La disposición del motivo *M*₂ y el recorrido en escala descendente de la m.d. y luego de la m.i. tienen un claro sentido preparatorio que permitiría entender el pasaje –en sentido tonal– como una gran dominante con 7^a, 9^a y 11^a del supuesto *Do mayor* posterior. Sin embargo, el conjunto es la ya mencionada «escala blanca» 7-35 (*Si*). En este caso hay cuatro sonidos comunes con el conjunto anterior (*do, re, fa, sol*), dos diferentes (*mi* \sharp y *si* \sharp) y uno nuevo (*la*), por lo que el cambio armónico es mucho menos acusado. El recorrido de polaridades muestra en este caso un perfecto ciclo de 3^a mayores en el que todavía late la herencia de la armonía lisztiana.

El gran tema *P* está en *Do jónico* o en *Do mayor*, según se vea. En todo caso, no hay duda de que a partir del c. 32-33 suena más bien a *Do mixolidio* (y aquí ya no hay equivalente tonal). En el c. 36 se inicia la transición hacia *Fa jónico* o *Fa mayor*,¹⁰ y la frase final –una progresión de la anterior a 4^a descendente– reconduce a *Do jónico* o *Do mayor*. Expresado en conjuntos, se trata siempre del mismo conjunto 7-35 desde *Si* (escala blanca) o desde *Mi* (escala con *si* \flat). El tema *P* además, es uno de los mejores ejemplos de mixtura modal/tonal, puesto que emplea sólo acordes tríadas pertenecientes a las escalas de los mencionados modos o tonalidades (Fig. 8).

The figure displays a musical score with three staves. The top staff (M.) is in treble clef and shows a melodic line with four measures: c. 28 (Do jon.), c. 33 (Do mix.), c. 37 (Fa jon.), and c. 39 (Do jon.). The middle staff (C.) shows chords: 7-35 (Si) under c. 28, 7-35 (Mi) under c. 33, 7-35 (Mi) under c. 37, and 7-35 (Si) under c. 39. The bottom staff (P.) shows a single note with a dashed line indicating a transition or continuation.

Fig. 8 Modos, conjuntos y polaridades (cc. 28-41)

El enlace con la siguiente sección corre a cargo del material *x*, cuyas dos difusas polaridades son *si* \flat y *la* \flat , aunque en el fondo resuena un posible modo frigio incompleto sobre *sol* (faltan el *mi* \flat y el *fa*). El conjunto 5-24 recoge, como siempre, sólo las notas realmente empleadas. En todo caso, la transición tiene una clara conducción desde el *Do* anterior a través del *si* \flat hacia el *la* \flat que en el c. 46 aparece escrito como *sol* \sharp para dar paso a la reprise expandida de *B*, como ya se explicó en el

¹⁰ El acorde de *la menor* al final del c. 37 ejerce la función de dominante sustitutiva (de hecho es el relativo de la dominante, **Dp** en la terminología de Riemann). La misma función asume el acorde de *mi menor* al final del c. 39 respecto a *Do mayor*.

apartado anterior. La primera parte (cc. 47-54) emplea seis sonidos (evita el *fa* #), pero la pedal inferior sobre *sol* # permite considerar dos polaridades: *Mi lidio* o *sol* # *eolio* defectivos. El conjunto es el mismo que vimos en los cc. 7²-13, el 6-Z25 (*Mi* ↓). Después llega uno de los más geniales y sutiles cambios armónicos de la obra, que gracias a la teoría de conjuntos se puede explicar perfectamente: cuatro sonidos se mantienen (*sol* #, *si*, *do* #, *re* #), uno desaparece (*mi*), otro aparece (*fa* #) y otro se mantiene pero alterado (de *la* # pasa a *la* ♯). Es el nuevo conjunto 6-33 (*Fa* #). Todos estos cambios son perfectamente audibles por la persistencia en los compases anteriores de sonidos como el *mi* o el *la* #, que en el c. 55 van a dar paso a un acorde que presenta el novedoso *fa* # y el alterado *la* ♯, a la vez que hace desaparecer el *mi*. También aquí existen dos posibles polaridades: *do* # *eolio* y *sol* # *frigio* defectivos. El pasaje culmina con una secuencia de mixturas reales (y) basada en acordes de 7^a de dominante, por lo que es imposible definir una única tonalidad, modalidad o conjunto para esta transición. Sí es cierto que termina en la misma nota pedal que ha estado sonando desde el c. 46, el *sol* # que ahora se mezcla con un *fa* # en el c. 68 (z) en el enlace final que prepara la reprise del tema *P* (Fig. 9).

The figure shows a musical score with three staves: M (Melody), C (Chords), and P (Pedal). Above the staves, three sections are marked: 'x' at c. 42, 'B_{EXP}' at c. 47, and 'y' at c. 62³. An arrow points from 'B_{EXP}' to 'y'. A 'z' is marked at c. 66. The M staff has notes with accidentals and a 'b' in a circle above the first measure. The C staff shows chord symbols: 5-24 (Sol), 6-Z25 (Mi↓), and 6-33 (Fa#). The P staff shows a pedal point on P (sol#) and an arpeggio starting from re# and moving down to do#.

Fig. 9 Modos, conjuntos y polaridades (cc. 42-71)

La vuelta modificada del tema *P* suena como un eco de la primera versión, y está soportada por una figura pedal que dibuja una bordadura del *Do* y un arpeggio a través de la 5^a hacia el *Do* inferior. Todo lo dicho respecto a los modos o tonalidades y a los conjuntos, así como a las mixturas, tiene aquí la misma validez. La obra termina con otro eco, en este caso del material inicial, en una nueva forma que llamamos *A*₅ por la nueva disposición de las mixturas, que ahora se basan en acordes por cuartas (salvo el central), pero que a pesar de ello siguen siendo reales y a la vez modales, puesto que se refieren al ya conocido modo de *Do jónico* o *lidio* defectivo (por la ausencia del *fa* # o el *fa* ♯). El conjunto 6-32 (*Sol*) recoge las seis notas que realmente se usan (Fig. 10). Con esta frase *A*₅ se cierra el prelude de forma simétrica, pues esta reprise de la frase

inicial supone una confirmación sobre la polaridad principal de lo que allí se expuso inicialmente en tres polaridades alternativas (una de ellas la presunta «dominante» *Sol*), abriendo las primeras expectativas que –sólo tras el paso por una frase contrastante como *B*, una vuelta modificada de *A*₁ y las preparaciones *A*₂, *A*₃ y *A*₄– se confirman alcanzando su destino con la llegada del gran tema *P*.

Fig. 10 Modos, conjuntos y polaridades (cc. 72-89)

4. Aspectos simbólicos. Tópicos

Como es bien sabido, este preludio está inspirado en la leyenda celta de la ciudad sumergida de Ys, sobre la cual es fácil encontrar información en libros y en Internet. Aquí interesa más destacar, sin embargo, la transferencia simbólica de contenidos literarios en ciertos rasgos musicales, bien evidente en esta obra, a pesar de que Debussy intentaba evitar las analogías descriptivas escribiendo el título del preludio al final del mismo. En este punto no estaría de más recordar la teoría de los *tópicos*, establecida para el período clásico por Leonard G. Ratner y continuada por Kofi Agawu.¹¹

Los tópicos son signos musicales. Consisten en un significante (una cierta disposición de las dimensiones musicales) y un significado (una unidad estilística convencional, a menudo pero no siempre referencial cualitativamente). Los significantes se identifican como una unidad relacional dentro de las dimensiones de la melodía, armonía, métrica, ritmo, etc., mientras que el significado es designado por etiquetas convencionales tomadas de la historiografía sobre el siglo XVIII (*Sturm und Drang*, *fanfarria*, *estilo académico*, *sensibilidad*, *estilo de caza*, *obertura francesa*, *marcha*, etc.). El mundo de los tópicos, como su emparentado mundo del signo, está potencialmente abierto, por lo que no se puede –ni se necesita– especificar el número total de tópicos de uso corriente en el siglo XVIII (Agawu 1991: 49).

Establecer una posible teoría de los tópicos impresionistas está fuera del alcance de este trabajo, pero está claro que ciertos signos musicales de este preludio tienen un contenido simbólico alusivo al imaginario de una catedral. Los acordes en quintas

¹¹ Véase la Bibliografía al final de este artículo.

vacías que lo abren remiten claramente al primitivo organum polifónico, mientras que la frase *B* bien puede ser una versión moderna de un canto monódico gregoriano. La frase *A*₂ presenta al comienzo de los cc. 17 y 18 unos acordes con 2ª y 9ª que evocan los parciales inarmónicos de las campanas, mientras que la constante presencia de los motivos *M*₁ y *M*₂, con sus saltos de 5ª y de 4ª, son una imagen sonora del ascenso de la catedral a la superficie del mar. El gran tema *P*, por fin, es una versión pianística del sonido pleno de un órgano (pedalier incluido),¹² mientras que la expansión de *B* propone un canto coral en ascenso. La mixtura de 7ª de dominante podría ser otra secuencia de sonidos de campana que anuncia el hundimiento de la catedral, y la reprise del tema *P* es ya el eco bajo las aguas del sonido del órgano, al que ponen fin los tres suaves acordes de campana repetidos que cierran la obra. Además, el evidente uso de modos pentáfonos y gregorianos remite igualmente al mítico mundo medieval del cual procede la leyenda.

Estos breves apuntes son una muestra de las posibilidades que tiene el estudio de una obra bajo diferentes puntos de vista, puesto que los diferentes sistemas utilizados no sólo no se estorban entre sí, sino que más bien se enriquecen y complementan en aquellos aspectos en los que pueda existir alguna carencia (como la derivada de la falta de nomenclatura para ciertos modos, cuya expresión en conjuntos permite objetivar). Además de esto, *La cathédrale engloutie* es una obra muy agradecida, un prisma con muchas caras que permite extraer de ella varias consecuencias que pueden ser útiles, no cabe duda, para muchas otras composiciones.

-
- AGAWU, V. Kofi, 1991. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- CHARRU, Philippe, 1986. "La cathédrale engloutie, prélude de Claude Debussy. Le mouvement musical au rythme de la forme". *Revue Analyse musicale* n° 4.
- FORTE, Allen, 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.
- GUT, Serge, 1986. "La cathédrale engloutie, prélude de Claude Debussy. Interférences entre le matériau, la structure et la forme". *Revue Analyse musicale* n° 4.
- HEPOKOSKI, James & DARCY, Warren, 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- KÜHN, Clemens, 1992. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Editorial Labor [→ Idea Books].
- LA RUE, Jean, 1989. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Idea Books.
- LESTER, Joel, 1989. *Analytic Approaches to XX Century Music*. New York: W.W. Norton & Company. Traducción (2005): *Aspectos analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
- MOTTE, Diether de la, 1989. *Armonía*. Barcelona: Editorial Labor [→Barcelona: Idea Books].
- RATNER, Leonard G., 1980. *Classic Music. Expression. Form and Style*. New York: Schirmer Books.

¹² Este es quizá el signo más claro, porque ya en la segunda mitad del siglo XIX y a comienzos del siglo XX el órgano había reaparecido en algunas obras mezclado con el de la orquesta, en muchos casos en pasajes más bien grandiosos. Así sucede en la *Sinfonía n° 3* de Saint-Saëns, *Also sprach Zarathustra* de Strauss, en la *Sinfonía n° 8* de Mahler, en *El castillo de Barbazul* de Bartók, etc.