

4'33"

REVISTA ON LINE DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

Registro de Propiedad Intelectual: 750765

Propietario: Instituto Universitario Nacional del Arte – IUNA

Editor: Departamento de Artes Musicales y Sonoras – DAMus

Directora: Mgtr. Diana Zuik

ISSN 1852 – 429X

Dirección de Investigación del DAMus

Av. Córdoba 2445 – CABA (C1120AAG) – Argentina

Mail: revista433@gmail.com

Editorial

4'33" es la publicación digital del Instituto de Investigación en Artes Musicales "Carmen García Muñoz" creada como espacio de divulgación de artículos de reflexión, estudios analíticos e informes de investigación cuyas temáticas se desarrollan en el campo de las artes musicales.

El objetivo de esta propuesta editorial es la construcción de una red de intercambio y actualización de enfoques y planteos técnicos, pedagógicos, estéticos y semióticos acerca del hecho musical en sus múltiples contextos.

Sumaremos al cuerpo de escritos académicos, reseñas de grabaciones en soporte CD y DVD y novedades bibliográficas. Esperamos que la lectura de 4'33" resulte de interés para la comunidad docente-investigadora y artístico-musical.

Lic. Julio García Cánepa

AÑO IV - N° 3 Diciembre 2012

ÍNDICE

Editorial.....pág. 1

Índice.....pág. 2

Artículo nº 1: *El lugar del cancionero folklórico en el repertorio escolar durante la primera mitad del siglo XX.*

Lic. Maria Claudia Albini - Lic. Edgardo Cianciaroso – Tec. Cecilia Beatriz Caruso.....pág. 3

Artículo nº 2: *Eduardo Julio Checchi. Su obra y un acercamiento a su pensamiento compositivo.*

Silvina L. Bianco.....pág. 13

Tesina nº 1

Charles Gounod y sus sucesores. Oratorio. Melodie francesa. Opera Lyrique.

Rita Capdevila.....pág. 24

Tesina nº 2

La imagen en la obra de arte. Un viaje sobre el fenómeno del agua a través de la mirada de diferentes artistas. Influencias del Romanticismo sobre el Impresionismo.

Federico Steiner.....pág. 69

ARTÍCULO Nº 1

El lugar del cancionero folklórico en el repertorio escolar durante la primera mitad del siglo XX.

Lic. María Claudia Albini - Lic. Edgardo Cianciaroso – Técnica Cecilia Beatriz Caruso

Palabras clave: folklore -cancionero escolar -sistema educativo argentino- identidad nacional

Key words: folklore- school song repertoire- Argentinian educational system-national identity

Abstract

El folklore, en sus diversas manifestaciones, especialmente música y danzas, ha acompañado las clases de música y los actos patrios durante la escolarización de los argentinos, siendo parte importante del repertorio, ya sea indicado desde el Ministerio de Educación, así como seleccionado por los docentes de música. La canción es un resorte muy fuerte dentro de la formación de la nacionalidad, ya que posee una doble acción en la que el significado del discurso poético se potencia por el significado de la música, de aquí el valor discursivo del cancionero folklórico en la construcción de la identidad nacional.

Esta investigación se propone indagar acerca del lugar que ha ocupado el repertorio folklórico escolar en el sistema educativo argentino en la primera mitad del siglo XX en relación a la construcción de la identidad nacional.

Folklore, in its many manifestations, especially those referring to music and dances, has accompanied the music lessons and the *actos patrios* during the schooling of the Argentinian people, as it takes a noteworthy role in the school repertoire, whether appointed from the *Ministry of Education* or selected by the music teachers themselves. The song plays an important part in the construction of the concept of *nationality*, as it has a dual action in which the significance of the poetic discourse is enhanced by the significance of the music, henceforth the discursive value the folkloric repertoire bears in the construction of the national identity.

The aim of this research work is to inquire into the key role the folkloric song repertoire has played in the Argentinian educational system during the first half of the twentieth century in connection with the construction of the Argentinian national identity.

Todo el que ha sido escolarizado en el sistema educativo argentino tiene registro de que la escuela, a través de su acción socializadora, ha construido una serie de representaciones que hacen a la *identidad nacional* dentro de las que *patria, suelo, tierra, Nación, soberanía, riqueza natural, cultura popular y folklore* tienen especial relevancia y establecen una fuerte relación entre ellas.

Los contenidos ideológicos organizados por las políticas educativas de cada época se adecuaron a los vaivenes de las banderas políticas de cada momento. En todos los casos, es la escuela a través de la enseñanza de la lengua nacional, la historia nacional y los rituales patrios, la que va a asegurar el destino de grandeza, la prosperidad económica, la unidad interior y la expansión de nuestra patria.

En definitiva, la imagen de Argentina se consolidó a través de la escuela, siendo ésta una institución compleja atravesada por las acciones de sus actores y por prácticas que muestran convergencias y controversias: las clases, las conmemoraciones y los rituales diarios.

El concepto de patria fue un elemento integrador en medio de la heterogeneidad cultural que mostraba la Argentina en los comienzos del sistema educativo.

“En los comienzos del siglo, el patriotismo responde como estrategia de unidad, homogeneidad y disciplina, y la escuela es la institución encargada de ese fin. La inclusión de las ceremonias se inscribe como práctica que reafirma, que le da una mística al conjunto de contenidos enseñados para ilustrar la identidad nacional: historia, geografía, lengua. Patria y nación son significantes que buscan articular contenidos referidos a esa idea de colectividad buscada, cargándola de sentidos de pertenencia al territorio y sus instituciones.”¹

Según Martha Amuchástegui, bajo el nombre de “fiestas patrias” se conformó un conjunto de celebraciones, que siguiendo las fechas de los acontecimientos históricos relacionados con personalidades heroicas de la historia argentina, la escuela rendía su homenaje en el que se comprometían alumnos y maestros en un discurso que atravesaba una serie de prácticas reglamentadas.

Era necesario desde el siglo XIX, apuntar a la integridad nacional y los sentimientos patrióticos en una tierra atravesada por la heterogeneidad cultural. La falta de identidad y de integración social y cultural se contrarresta con la acción centralizadora de la educación y la uniformidad del sistema, sobreponiendo la autoridad de la Nación a otras identidades nacionales.

“Así, estos “rituales patrióticos”, cual máscara, habrían recubierto de significación los vacíos presentes tanto en el discurso convocante a formar esta nueva Nación como en el de quienes luchaban por un espacio en la misma.”²

La escuela ha desarrollado los contenidos nacionalizantes que la caracterizaron a lo largo de la historia; diseñó formas de conducta estables y repetidas para rendir homenaje a los próceres, padres de la patria y símbolo de la nacionalidad. Estas conductas repetidas a lo largo de los años y nunca cuestionadas ni resistidas, son los rituales, que a diferencia de los hábitos tienen honda significación para los actores. El silencio, el estar de pie, el fervor, son parte de ese respetuoso ritual de homenaje. Esta práctica está sostenida por la idea de que la conducta tiene la capacidad de despertar sentimientos. Ese aprender por la acción va más allá de lo gestual y del comportamiento, reproduce conceptos y significados compartidos a través de la escolarización.

Mantener las mismas canciones, las mismas posturas, los mismos gestos y realizar las mismas acciones para las mismas efemérides son parte del ritual para enseñar el patriotismo.

El ritual se caracteriza por ser una práctica colectiva en cuya realización se hace explícita una significación.

“Su particularidad se afirma en su necesaria realización grupal y en la carga de significación que poseen los gestos practicados por cada uno y

¹AMUCHÁSTEGUI, M.; 2003: 29.

²AMUCHÁSTEGUI, M., 2003:17.

el conjunto de los participantes. El silencio, la postura firme, la mirada atenta, cobran significación de conducta patriótica cuando su realización es colectiva y dentro de un contexto prefijado: homenaje a la patria, a la nación, a los próceres, a los símbolos”³

El valor de la escuela surgía relacionado con la pertenencia a la Nación. El reconocimiento por la acción de la escuela se ligaba a lo emocional, al orgullo, a la pertenencia, con un sentimiento tan fuerte que no daba lugar a ningún cuestionamiento de las prácticas escolares por parte de docentes ni de la propia sociedad, y, más todavía, siguieron aplicándose aún cuando el mismo Ministerio de Educación no lo exigiera, porque ya había quedado formando parte de la sociedad y de la cultura.

En medio de este marco, los actos escolares, organizados siempre por los maestros de grado y los de música, se presentan como un recurso didáctico para la “enseñanza del patriotismo”.

“Si la escuela fue señalada como la fortaleza encargada de velar por el cumplimiento de este afán de formación patriótica, las ceremonias o actos cívicos fueron considerados como un recurso didáctico apto para enseñar a “amar la patria”, e indicadores del éxito o fracaso de tal propósito.”⁴

Pero la escuela no estuvo sola. El marco jurídico la respaldaba:

“Art. 21. Será obligatoria la enseñanza a los alumnos de 3º a 6º grados, además del Himno Nacional, los siguientes cantos: La Bandera, Mi Bandera, San Lorenzo, Tuyuti, Canción Patriótica de 1810 y Viva la Patria”⁵

El incumplimiento de esta disposición implicaba una sanción tanto jurídica como simbólica lo que implica el “objetivo disciplinador” del concepto de patriotismo que tiene injerencia tanto dentro como fuera de la escuela ya sea a través de la ley como por la disciplina. Y el marco jurídico no se remitía solamente a las *canciones patrias*, sino también a todo aquel cancionero que se enseñara en las clases de música. Toda canción que se enseñara debía ser autorizada por el Consejo de Educación, si no estaba incluida en los cancioneros obligatorios impuestos por los organismos educativos del Estado.

¿Cuál era, durante los primeros años del siglo XX, el dispositivo que permitía divulgar culturas, dar a conocer ideologías e incluso entretener al pueblo? Sin dudas, el libro. No existía, en aquellos tiempos, ningún medio de comunicación masiva que llevara noticias en un instante al conjunto de la población. Los medios reemplazaron a los libros en su función de divulgadores de cultura por la rapidez y el fácil acceso que el público tiene a ellos. Sin embargo, en los comienzos del siglo XX, el libro todavía era un objeto de divulgación hegemónico.

El control del Estado nacional entre los años 1881 y 1916 en cuanto a los textos escolares no sólo fue estrecha, sino explícita. Se sancionaron leyes específicas para regular la circulación de ciertos ejemplares y se implementaron concursos mediante los cuales se elegían los textos que

³ AMUCHÁSTEGUI, M., 2003: 23.

⁴ Art.21 del Poder Ejecutivo Nacional del 30 de Marzo de 1920 en Amuchástegui, Martha; op. cit.; pág. 19.

⁵ AMUCHÁSTEGUI, M., 2003: 22.

serían aceptados para su uso en las escuelas. El Consejo Nacional de Educación fue el responsable de dictar las normas y reglas de un carácter altamente prescriptivo. Tampoco deben dejarse de lado las normativas como el Reglamento General de Escuelas, el Reglamento de Conferencias Pedagógicas, el Reglamento de exámenes y la selección de textos escolares en 1887. Se buscaba un cambio pero perfectamente controlado, normativizado y circunscripto a los intereses homogeneizadores del Estado.

Como establecía la Ley Láinez, el Consejo Nacional de Educación era el organismo encargado de promover la producción de los libros de textos en las escuelas y de controlar su contenido y las condiciones de su circulación. Ya se había logrado un primer acercamiento a este tipo de controles en 1882 cuando se crea la Comisión Nacional de Educación (antecedente del Consejo Nacional de Educación) cuyo objetivo era la homogeneización de la enseñanza y cuya tarea era elegir un muestrario de textos que pudieran utilizarse en el ciclo lectivo de 1883. Los encargados de este trabajo fueron dos de sus vocales: José Hernández – autor del *Martín Fierro*, reconocido político y periodista- y Miguel Goyena –político y diplomático-. Esta tarea, sin embargo, no fue sencilla y los responsables observaron la necesidad de estipular los textos para las escuelas a la mayor brevedad posible:

"Siguiendo el orden establecido en los programas vigentes, en los distintos ramos que abraza la educación que debe darse en las Escuelas comunes, se ve que muchos o casi todos los preceptores han introducido en sus Escuelas textos de enseñanza o de lectura que no han sido previamente adoptados por la autoridad correspondiente, cuya irregularidad en opinión de esta Comisión debe apresurarse a corregir ese Consejo".⁶

Su objetivo se hizo posible cuando finalmente comienza a funcionar el Consejo Nacional de Educación (CNE) que comenzó a realizar la selección y promoción de textos para las escuelas. El 18 de enero de 1887 este organismo aprobó el *Reglamento para la selección de Textos escolares*. A través de esta normativa se fijaron las comisiones que revisarían, aprobarían o vetarían los textos presentados. Las comisiones quedaron organizadas de la siguiente forma:

- 1- Lectura y Escritura.
- 2- Moral e Instrucción Cívica.
- 3 - Gramática e Idiomas Extranjeros.
- 4 - Historia y Geografía.
- 5 - Aritmética y Nociones de Ciencias Matemáticas.
- 6 - Nociones de Ciencias Físico-naturales.
- 7 - Dibujo y Música.

Una vez que las comisiones se expedían sobre los textos recibidos, se publicaba una lista con los textos aceptados y los maestros podían elegir los textos a utilizar entre los que se encontraban listados y aprobados por el Consejo Nacional de Educación.

De la organización de las comisiones podemos sacar dos conclusiones. La primera es la importancia que se le otorgaba al aprendizaje de la lectura y escritura. En un contexto sociopolítico del Estado oligárquico- liberal, la intención de alfabetizar a la población estaba

⁶ Informe de la Comisión de Textos y Libros presentado al CNE para 1883; Bs. As.; diciembre 23 de 1882; publicado en *El Monitor de la Educación Común* N°24; febrero de 1883; p. 157- 159.

ligada a la formación del ciudadano, teniendo en cuenta que no solamente se formaría al niño que asistía a la escuela, sino a toda su familia, en gran parte inmigrante y desconocedora del idioma y las tradiciones del país.

La segunda conclusión que puede obtenerse es cómo la música estaba contemplada en este proceso de conformación de la identidad nacional, observándose que era una materia que formaba parte del listado de asignaturas contempladas por el CNE. Como se realizaba con la literatura, comisiones especializadas establecían cuáles eran las canciones aprobadas o no para su enseñanza en la escuela. De aquí, una vez más, el vínculo entre lo literario y lo musical como dos bastiones utilizados por el Estado para formar el sentimiento patriótico de la población y lograr el sentido de pertenencia al país que se buscaba en esta etapa de la historia argentina.

En cuanto al tema abordado: antecedentes

Respecto al tema abordado, no hay trabajos específicos ni estudios previos en lo que respecta puntualmente al folklore en la escuela durante el período a estudiarse, pero sí a aspectos más generales de la temática, por lo que el problema a tratarse podrá contar con algunos trabajos recientes que le sirvan de encuadre general. Estos aportes podrían organizarse en distintos aspectos:

1. Aportes teóricos de autores que analizan temas recurrentes en la historia de la educación Argentina y que tuvieron un lugar fundamental en la construcción de la identidad nacional.

Un antecedente podría encontrarse en el tratamiento de los textos escolares que ha tenido desde diferentes autores. *La Argentina en la escuela. La idea de nación en los textos escolares* compilado por Luis Alberto Romero, en el que se hace un análisis prolijo de un conjunto relevante de libros de historia, civismo y geografía desde los años 1941 a 1996 tanto de nivel primario como secundario, editados y empleados en Argentina.

El artículo de Anny Ocoró Loango: *“La representación de la negritud en los actos escolares del 25 de mayo”*, centrado en esta fecha patria, considera que es ésta la única instancia escolar en la que circula la cultura afro-americana y que desde los actos escolares se puede reflexionar acerca del papel de la negritud en la construcción de la nacionalidad, contribuyendo a que sea la educación el canal hacia el desarrollo pluralista e inclusivo de todas las culturas que conviven hoy en Argentina.

Otro aporte importante que hace a la cuestión, es un texto, parte de una investigación en curso: *“Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891”* de Lilia Ana Bertoni, que si bien no se corresponde con el período que interesa a este trabajo, es de interés para el mismo. La autora encara el estudio de las efemérides como un proceso que va desde conmemoraciones esporádicas que, carentes de toda regularidad y alejadas de la rutina escolar, se van transformando en un espacio que responde a la preocupación de autoridades nacionales por la desintegración social que presentaba la “gran aldea”, a causa de la inmigración.

2. Textos que a partir del estudio de materiales concretos como son los libros de lectura, resultaron motivadores para el análisis de otros materiales, tales como el cancionero folklórico que circuló en la escuela.

El texto de Catalina Wairneman: *¿Mamá amasa la masa?. Cien años de libros de lectura de la escuela primaria* en los que hace un estudio de los libros de lectura desde comienzos de siglo XX hasta 1996 agrupados por décadas. Aborda la investigación alejándose de todo planteo pedagógico- no obstante algunas reflexiones al respecto- considerándolos como un soporte material de los mensajes estatales para el control y el manejo de la educación.

En cuanto al folklore

Cuando se indaga acerca del lugar que ocupa el folklore en el repertorio escolar es importante tener en cuenta que éste abarca distintas modalidades. Primeramente se trata de las canciones recopiladas de procedencia verdaderamente folklórica dado su anonimato, a través de las que, siguiendo los conceptos de Carlos Vega, se está ante el proceso de recuperación del lugar del pueblo como forjador de la cultura de la que se escogen *supervivencias inmediatas*. Este concepto deja para la etnografía las *supervivencias mediatas* que están verdaderamente alejadas en el tiempo. A este aspecto se refiere, por ejemplo, Leda Valladares cuando menciona a todo ese cancionero que, oculto tras el anonimato, evoca con la aspereza de su canto los precipicios y las grandes alturas cordilleranas como el canto que resuena en las soledades calchaquíes y que ha acompañado los rituales de la siembra, de la cosecha y de las marcaciones de ganado. Ambos aspectos serán considerados en este trabajo como el *folklore* propiamente dicho.

En segundo lugar, se reconoce otro cancionero que, haciendo pie en las especies realmente folklóricas, se proyecta a nuevas creaciones, ya no anónimas sino que reconocen autor, tanto de la poesía como de la música, más cercanas en el tiempo y en el espacio. Se trata de productos culturales urbanos que a pesar de su antigüedad han adquirido popularidad. En la actualidad esta proyección folklórica está potenciada por los medios audiovisuales respaldados por los avances de la tecnología.

Como un subgrupo dentro de las proyecciones vale reconocer los aportes de los músicos académicos quienes, sobre la base de los elementos provistos por el folklore, lo recrean a través del lenguaje armónico, rítmico e instrumental que hunde sus raíces en la música aprendida en los conservatorios y escuelas de música, que en nuestro medio están orientadas a la música europea. De esta forma, sus producciones son resultado de la interculturalidad proveniente de los aportes de la cultura popular ancestral así como del academicismo de las aulas. Son encomiables ejemplos al respecto: Felipe Boero, Julián Aguirre, Alberto Williams, Floro Ugarte, Carlos López Buchardo, Alberto Ginastera, Carlos Guastavino, entre otros.

Desde otra óptica, se reconoce la convivencia de material folklórico musical “sugerido” o “impuesto” por el Estado dentro del repertorio escolar, juntamente a otro material proveniente de diversos autores y que estuvieron a disposición y empleados por los docentes en las clases de música y/o en los actos patrios.

Cancionero folklórico, significado e identidad nacional

Cada canción, como un todo orgánico, reconoce dos aspectos indisolubles- texto y música- pero separables a los efectos de su análisis. El texto corresponde al campo de los lenguajes referenciales, en tanto produce significados extramusicales acerca de acciones, hechos, procesos, conceptos, produciendo representaciones de distinto tipo, y la música aporta significaciones de orden no referencial ya que sus significados fluyen de la obra en sí misma.

Previo al análisis del cancionero folklórico, vale señalar que éste ejerce su acción educadora a través del texto y de la música de las canciones. Ahora bien, cada canción como un todo orgánico, reconoce dos aspectos indisolubles -texto y música- pero separables a los efectos de su análisis. El texto que acompaña la canción corresponde al campo de los lenguajes referenciales en tanto produce significados extramusicales acerca de acciones, hechos, procesos, conceptos, produciendo representaciones de distinto orden. El texto de la “Zamba de Vargas” refiere a la proeza de las tropas en el campo de batalla, “Pueblito mi pueblo” remite a la nostalgia de quien recuerda el terruño de su infancia, por ejemplo.

Toda esta poética referencial descrita en párrafos anteriores se vehiculiza a través de la música que, de acuerdo a Leonard Meyer, posee un significado que no es referencial, salvo excepciones, de modo que el significado de la música descansa solamente en la obra misma.

Siguiendo al mismo autor, la música produce una respuesta emocional que puede o no, generar un comportamiento observable que, mediado por el aspecto social, fomenta distintos tipos de comportamiento emocional como modos socialmente aceptados de respuesta. Esta conducta emocional como respuesta a la música, presenta aspectos observables, llamados por Meyer *comportamiento emocional (afectivo)* que contrariamente a su apariencia de natural, es aprendido, es del orden de la cultura y tiene un propósito: la *comunicación*, por lo que es reconocido como *comportamiento designativo (denotativo)*.

Cancionero e identidad nacional

El cancionero folklórico escolar es receptor de la intencionalidad del Estado para la construcción de la *identidad nacional*, la cual fue de relevancia tanto en el régimen peronista como en torno a regímenes previos de ideología muy distante. Éste es un tema estrechamente vinculado a la construcción de la Nación, que presenta ribetes borrosos y que tiene intersección con conceptos como patria, Estado, conciencia nacional, entre otros. Álvaro Fernández Bravo señala que la identidad nacional se articula con la cultura que es un eje de alta significación en la construcción de aquél concepto. La literatura, la lengua, el arte, son tributarios de la identidad nacional.

La construcción de la Nación no es una ocurrencia ni un hecho eventual, es un proceso, signado por la temporalidad y por la presencia de diversas identidades en su seno, que son sometidas a la presión del Estado que intenta homologar y conformarlas de manera unívoca, lo que explica la dificultad y la demora en la configuración de la conciencia nacional.

Esta acción estatal se potencia a través de los rituales patrios y específicamente, del cancionero patrio y folklórico que, como toda obra musical, se apoya en un estilo propio. Y curiosamente, el estilo del cancionero patrio es un estilo europeo. Las canciones patrias no responden ni en su forma, ni en su escalística, ni en su rítmica, ni en su instrumentación a elementos autóctonos o folklóricos nacionales o bien regionales o latinoamericanos. A modo de ejemplo piénsese en la ausencia de vidalas, tonadas o bagualas, por nombrar especies que son sólo cantadas, o en la ausencia de canciones que correspondan a especies como zambas, gatos o chacareras que corresponden a las danzas, que conformen el repertorio patrio obligatorio.

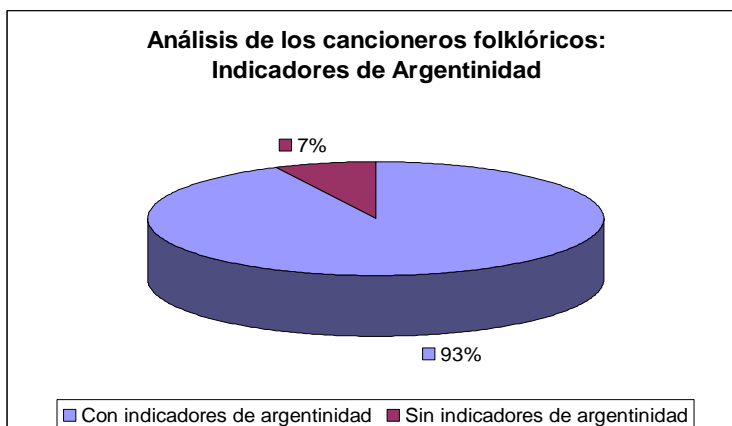
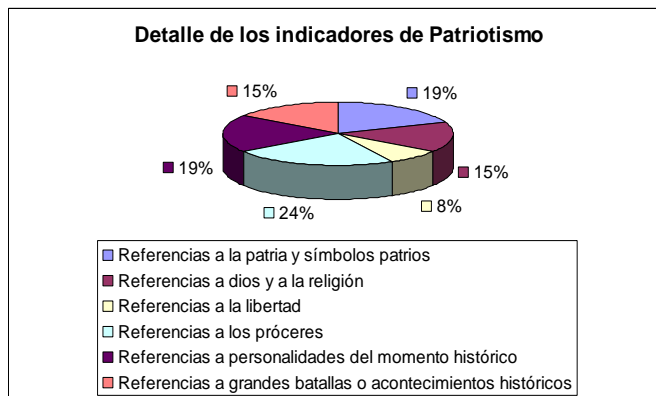
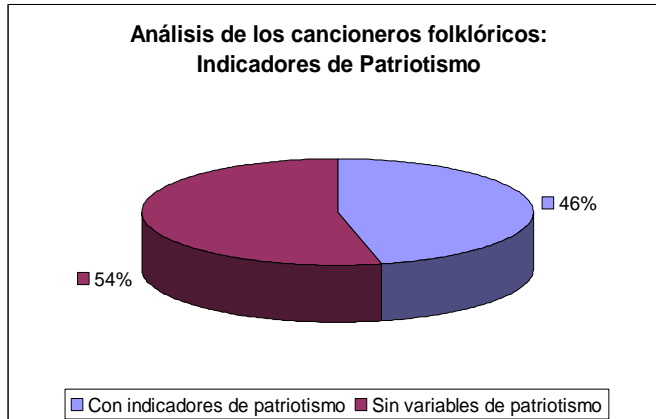
Sin embargo, la ausencia de los elementos y especies de la propia cultura nacional en el cancionero patrio, encuentra su complemento discursivo en el repertorio folklórico aprobado por el Ministerio de Educación que en muchas oportunidades se despliega en las celebraciones patrias y que parece ofrecer un *recurso compensatorio*. En síntesis, la técnica compositiva del repertorio patrio echa sus raíces en el universo discursivo del estilo occidental del modelo europeizante sobre el que se construyó el proyecto nacional, reservándole un lugar destacado al repertorio folklórico en una amplia gama que va desde recopilaciones propiamente folklóricas a formas diversas de proyección, muchas de las cuales arraigan en la música académica.

ANÁLISIS DE LOS CANCIONEROS FOLKLÓRICOS

Las *unidades de análisis* trabajadas han sido las canciones del cancionero folklórico escolar empleado durante el siglo XX. Para ello que se consultó material disponible en la Biblioteca del Maestro del Ministerio de Educación, en la Biblioteca del Departamento de Artes Musicales y

Sonoras, así como el que pudieron acercar algunas docentes coleccionistas. Las variables sobre las que se ha trabajado son “patriotismo” y “argentinidad”, y se ha procedido a analizar los indicadores de esas variables.

Para los fines de esta investigación, se ha procedido a seleccionar un ejemplo de cada especie folklórica encontrada.



Consideraciones finales

El cancionero folklórico escolar ha sido receptor de la intencionalidad del Estado para la construcción de la identidad nacional. Esta acción estatal se potencia a través de los rituales patrios y específicamente, del cancionero patrio y folklórico escolar que ha ido resignificando los conceptos de patriotismo y argentinidad a través de los distintos géneros y de las diferentes épocas históricas.

Bibliografía

- Abbate, Carolyn; Chang, Leiling y otros. 2002. *Música y literatura*; Estudios comparativos y semiológicos. Madrid.
- Aguilar, María del Carmen. 1991. *Folklore para armar*. Ed. de la autora. Buenos Aires.
- Akoschky, Judith y otras. 1998. *Arte y escuela*. Ed. Paidós. Buenos Aires.
- Amuchástegui, Martha, 2003. “Los rituales patrióticos en la escuela pública” en Puiggrós, Adriana (dirección). *Discursos pedagógicos e imaginario social en el peronismo (1945-1955)*. Ed. Galerna. Buenos Aires.
- Aretz, Isabel. 1954. *Costumbres tradicionales argentinas*. Huemul. Buenos Aires, Argentina.
- Aretz, Isabel. 1981. *El folklore musical argentino*. Ed. Ricordi. Buenos Aires.
- Aretz; Isabel. 1988. *Manual del Folklore*. Monte Ávila Editores. Caracas, Venezuela.
- Aretz, Isabel. 2002. [América latina en su música](#). Editorial Siglo XXI. Buenos Aires.
- Capellano, Ricardo. 2004. *Música Popular: acontecimientos y confluencias*. Atuel. Buenos Aires.
- De Pérgamo, Ana. 2000. *Música tradicional argentina criolla*. Magisterio. Buenos Aires, Argentina.
- Fernández Bravo, Álvaro. 2000. *La invención de la Nación*. Manantial. Buenos Aires.
- Fernández Latour de Botas, Olga. 1986. *Atlas de la cultura tradicional argentina para la escuela*. Ministerio de Educación. Buenos Aires.
- Meyer, Leonard. 2005. *La emoción y el significado en la música*. Ed. Alianza. Madrid.
- Planas, María Cristina y [Plaza](#), María Del Carmen. 1998. *El cancionero silencioso y reflexivo*. [Ed.](#) del Sol. Buenos Aires.
- Romero, Luis Alberto (coord.). 2004. *La Argentina en la escuela. La idea de nación en los textos escolares*. Siglo XXI. Buenos Aires.
- Vega, Carlos. 1985. *El origen de las danzas folklóricas*. Ed. Ricordi. Buenos Aires.
- Vega, Carlos. 1960. *La ciencia del folklore*. Ed. Nova. Buenos Aires.
- Vega, Carlos. 1981. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Instituto de Musicología Carlos Vega. Buenos Aires.
- Vega, Carlos. 1986. *Panorama de la música popular argentina*. Ed. Losada. Buenos Aires.
- Veniard, Juan María. 1986. *La música nacional argentina: Influencias de la música criolla tradicional en la música académica argentina*. Instituto Nacional de Musicología. Buenos Aires.

Fuentes:

- Cancioneros folklóricos escolares (material en bibliotecas particulares y en la Biblioteca del Maestro en el Ministerio de Educación)
- Grabaciones disponibles de canciones folklóricas escolares (en colecciones de docentes, bibliotecas y discotecas)
- Prensa educativa: revista “La obra”
- Resoluciones ministeriales.

María Claudia Albin

Profesora Nacional Superior de Inglés (Instituto Nacional Superior del Profesorado “Joaquín V. González”); Profesora Nacional de Música (especialidad piano-Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”); Profesora Nacional Superior de Música (especialidad clave-medalla de oro-Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”); Licenciada en Educación (Universidad Nacional de Quilmes); Licenciada en Artes Musicales (Departamento de Artes Musicales y Sonoras-

IUNA). Investigadora categorizada. Miembro del Banco de Evaluadores de Universidades Nacionales; Miembro de la Comisión Directiva de ARTESOL; Asesora del Instituto de Investigaciones “Carmen García Muñoz”, Dpto de Artes Musicales y Sonoras-IUNA. Expositora en numerosos Congresos y Convenciones nacionales y en el extranjero.

Cecilia Beatriz Caruso

Técnica Superior en Realización de Cine y Video por el CIEVyC (Centro de Investigación y Estudios en Video y Cine). Ha dirigido y guionado numerosos cortometrajes que participaron en festivales nacionales e internacionales (Telefé Cortos, Festival Feisal, Fejorel, Uncipar, Toulouse.) Es estudiante de 4º año del *Profesorado de Castellano, Literatura y Latín* en ISP “Joaquín V. González”. Desde 2010 se desempeña como docente de 1º año de Lengua y Literatura en el Colegio Euskal Echea Capital.

Ha dictado cursos de “Música y Cine” a través de la Secretaría de Extensión Cultural del Departamento de Artes Musicales del IUNA. Durante el 2011, viajó a la ciudad de Washington DC a dictar el taller de arte y literatura “Mitos y Leyendas de las Américas”, en el marco del *World Children’s Festival*.

Edgardo Cianciaroso

Licenciado en Artes Musicales por el Departamento de Artes Musicales y Sonoras del IUNA. Profesor Nacional de Música en la especialidad Piano, Conservatorio Nacional de Música. Estudió música de cámara con el maestro Ljeko Spiller, y canto y repertorio vocal con Dora Berdichevsky de Arias en el Conservatorio Nacional de Música. Desde 1987 se dedica al estudio e interpretación de la música argentina. Se ha presentado como pianista solista y de cámara en numerosas salas del país.

Es profesor de Piano en la Escuela de Música Esnaola. En el Departamento de Artes Musicales y Sonoras del IUNA es profesor de Práctica de Conjunto Vocal e Instrumental y dicta el curso “Ópera en el IUNA”, a través de la Secretaría de Extensión Cultural. Participa regularmente como expositor en Congresos y Jornadas en el país y el exterior.

ARTÍCULO Nº 2

Eduardo Julio Checchi. Su obra y un acercamiento a su pensamiento compositivo.

Silvina L. Bianco

1.- Introducción

Este trabajo está destinado a la presentación del catálogo de la obra completa del compositor Eduardo Julio Checchi. Se incluye también un acercamiento analítico a su lenguaje compositivo, en el que se intenta observar si existe relación entre las diferentes vivencias personales, la experiencia musical y la formación del compositor como elementos constitutivos de su estilo.

El motivo principal de la elección de este tema de estudio es que no hay aún referencias escritas publicadas sobre la obra de Eduardo Julio Checchi, a pesar de ser un compositor argentino en actividad y con cierta trayectoria profesional.

Las fuentes primarias han sido fundamentalmente entrevistas personales al compositor y todo el material que él mismo nos ha suministrado tales como su *curriculum vitae*, partituras, grabaciones y papeles de trabajo¹.

2.- Eduardo Julio Checchi

Compositor argentino nacido en Capital Federal el 16 de septiembre de 1952.²

Egresó de la Universidad Católica Argentina con los títulos de Profesor Superior y Licenciado en Música en la especialidad de Composición, en 1979. Fueron sus maestros de composición Pedro Sáenz, Roberto Caamaño y Gerardo Gandini. Ganador de la beca instituida por Alpargatas S.A.I.C.I. de Argentina para alumnos de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina en el año 1975, ha sido premiado por sus composiciones en varias oportunidades.³ Ha participado, además, en congresos y dictado cursos de especialización y seminarios en diversos ámbitos.⁴

Desde julio de 1993, forma parte de *Cultrún*, Compositores Asociados, y es socio de SADAIC desde octubre del mismo año. Ha integrado jurados en concursos de composición musical: en la Tribuna Nacional del Compositores (TRINAC) para los Premios 2001, 2002 y 2003 por *Cultrún*, compositores asociados y en el Concurso Nacional de Obras Corales CEAMC 2004, para Coros Polifónicos *a cappella*.

En el Conservatorio Superior de Música 'Manuel de Falla' de la ciudad de Buenos Aires, se ha desempeñado como profesor titular de varias asignaturas, Coordinador del Taller de investigación a cargo de los "Cursos de Posgrado y Perfeccionamiento" y Regente de Extensión Académica. De igual forma, tiene a su cargo varias cátedras en la Fundación CEAMC (Centro de Estudios Avanzados de Música Contemporánea) y en la carrera de Producción de Artes Electroacústicas del Instituto ORT Argentina.

1 Cuenta con aprobación del compositor.

2 La información biográfica y de sus obras fue tomada del *curriculum* entregado por el compositor y completada con una entrevista personal mantenida el 20-06-2007, además de la información complementaria obtenida de sus partituras.

3 Ver en anexo final.

4 Entre los seminarios que ha dictado se encuentran: Dos tratamientos formales: Schumann y la variación, Liszt y la sonata (Conservatorio Superior de Música 'Manuel de Falla', mayo-julio 1998); Introducción a los Pitch Class Sets, nivel 1 (Conservatorio Superior de Música 'Manuel de Falla'); Conjuntos de Grados cromáticos Pitch Class Sets, nivel II (Conservatorio Superior de Música 'Manuel de Falla'); El lenguaje musical de Olivier Messiaen a través del análisis del *Cuarteto para el fin de los tiempos* (Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea).

Es también Profesor Adjunto de Orquestación I y II en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA y en varias asignaturas, en el Departamento de Artes Sonoras y Musicales 'López Buchardo', del IUNA.

3.- Su obra

En relación al detalle de las obras compuestas por Eduardo Checchi, he elaborado el catálogo de sus obras, siguiendo las pautas principales que se emplean en el Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega' de la Universidad Católica Argentina⁵ y que figuran como anexo del presente trabajo. El ordenamiento está basado en los géneros frecuentados por el compositor y al final su obra teórica, ordenados de la siguiente forma:

- Música de ópera
- Música orquestal
- Música orquestal con solistas y coro
- Conjunto Instrumental
 - Coro a capella
- Música para instrumento solo
 - Música electroacústica

- Obras teóricas:
 - Publicadas
 - En vías de publicación
 - Inédita

4.- Sus comienzos

Checchi tuvo su primer encuentro con la música en su más temprana niñez. En su casa se escuchaba mucho *jazz* y *rock and roll* de Elvis Presley.⁶ Asimismo, pasó sus primeros años de vida escuchando a su abuelo tocar el piano, lo que ejerció gran influencia sobre él. Recibió sus primeras clases de piano a los cuatro años, y aprendió a leer música antes de aprender a leer y escribir. Con estos conocimientos rudimentarios, comenzó a improvisar melodías como si fuera un juego.

Durante la época de escuela primaria, continuó con sus clases de piano y comenzó a estudiar solfeo y teoría. Más tarde, en los albores de su adolescencia, influido por el éxito y la popularidad de los Beatles, cambió el piano por la guitarra eléctrica, y comenzó a formar parte de grupos de *rock*, género al que se dedicó como instrumentista y como compositor de canciones. El autor destaca que, aún hoy, el *rock* tiene mucho peso en su vida.

Su primer encuentro con la Nueva Música, lo tuvo en la asignatura Apreciación Musical, donde pudo apreciar por primera vez, obras de Penderecki y Ligeti, compositores que lo impactaron fuertemente. Fue a partir de ese momento en que decidió que ésa era la formación y el estilo que quería alcanzar. Dos profesoras que recuerda con mucho cariño y agradecimiento en su etapa de formación universitaria son: la Sra. de Martínez (profesora de solfeo y lectura musical) y la prof. Raquel Arana, investigadora en el área de la historia musical.

⁵ Básicamente me he basado en las pautas elaboradas por Ana María Mondolo, publicadas en el sitio de Internet del mencionado instituto.

⁶ Los datos que se ofrecen fueron obtenidos en una entrevista personal mantenida el 3 de abril de 2007 con la autora. Esto es válido para todas las citas encomilladas que se incluyen en los párrafos de las secciones 6 y 7.

5.- Sus primeros años después de la graduación

Inmediatamente después de obtener su título universitario, Eduardo Checchi estuvo mucho tiempo sin trabajar en la música. Fue empleado en una empresa de medicina prepaga durante muchos años; posteriormente se fue al exterior a trabajar como ejecutivo de una fábrica de cobre, madera y vidrio; más tarde montó un taller de fabricación de repuestos de elastómero para automóviles. Sin embargo, en todos estos años nunca dejó de componer y aprovechó su estadía en el exterior para conseguir todas las partituras y discos de música contemporánea que le fue posible. Sólo en 1988, ya de regreso en el país, comenzó a trabajar como profesor de música.

6.- Dentro de la música contemporánea: Stockhausen

“Me impacta Stockhausen... es un gran compositor...es maravilloso”. Sobre él destaca que admira su honestidad intelectual y tiene un gran respeto por su investigación que puede no ser científica pero, que desde un enfoque artístico, es válida.

Como rasgos sobresalientes de su obra, confiesa que lo que siempre le llamó la atención fue su expresión cortada, la falta de continuidad pues, Eduardo Checchi considera que “entre el sonido y el silencio, puede haber música.” Remarca asimismo que todo lo que Stockhausen dice, lo probó y que esto es algo que muy pocos músicos hacen.

Considera sin embargo que, la declinación del planteo compositivo del mencionado autor se produce, desde su punto de vista, cuando su música comienza a manifestar influencias orientales.

7.- El significado de la composición: investigación y experimentación

“La composición es una investigación para mí”. Con esta frase, el autor resume lo que significa la composición en su vida. Componer satisface su espíritu investigador. La búsqueda incansable de nuevas situaciones divergentes a resolver, es lo que verdaderamente lo impulsa. Es clara su preferencia por aquellos compositores que, a lo largo de la historia, han encontrado cosas nuevas, han modificado conceptos existentes, han influido en los que los sucedieron. Eduardo Checchi los llama “compositores paradigmáticos.” Como ejemplo de ellos, menciona a Guillaume Dufay; Johannes Ockeghem, al que describe como un compositor altamente sensitivo; Jösquin des Prez, al que identifica como “el Beethoven del siglo XV”; y por supuesto, Ludwig van Beethoven, un compositor de quien Eduardo Checchi opina que ha trascendido todos los tiempos. Destaca en particular su admiración por el manejo de la rítmica y el tiempo.

Opina que ningún compositor lo ha igualado.

Aprendió con Pablo Cetta los *Pitch Class Sets*, herramienta compositiva que el autor considera que permite generar todo tipo de música. Subraya que de hecho, muchas de sus obras están elaboradas con *Pitch Class Sets*; y son todas de diferentes tipos. “Para mí lo importante es la experimentación...” Explica que él puede hacer una obra con sonoridades triádicas pero no con relaciones funcionales porque su búsqueda se enfoca en el color, investiga el movimiento, si hay un movimiento Lamarckiano (causa-efecto). Afirma que, desde su punto de vista, el mundo de hoy no tiene nada que ver con el mundo en que se desarrolló la práctica común. Considera que la ciencia es la que delimita las diferentes maneras de ver el mundo. Y en base a este pensamiento, explica que para él, la música contemporánea es justamente eso: demostrar cómo es el mundo tal cual lo concibe el hombre de hoy.

8.- Su búsqueda y compromiso como compositor.

Afirma Eduardo Checchi que no hay en su obra una búsqueda en general, sino que hay cuestiones a resolver. La irreverencia es un rasgo que admite como manifiesto en alguna de sus obras, como por ejemplo, en la fuga que compuso en segundo año de la carrera, y también en la *Sonata*. En ambos casos considera que su búsqueda estaba orientada a ampliar el dominio, en ver hasta dónde lo podía llevar sin desdibujar las formas; sin que éstas perdieran su identidad. En este sentido, sostiene que su búsqueda sigue siendo, en parte, la misma que tenía en sus épocas de estudiante.

En cuanto a la formación personal, es clara su afición por los temas de divulgación científica, lo que constituye un contenido primordial en sus lecturas y parece tener cierta influencia sobre su pensamiento compositivo. Algunos de sus autores preferidos son el físico estadounidense Murray Gell-Mann, y el científico británico Stephen Hawking.

También se interesa por la historia de la matemática y declara firmemente que disfruta trabajando en sus obras con herramientas como los *pitch class sets* y las matrices, porque le han dado una visión distinta de la composición.

En el caso de las matrices, las trabaja por intervalos y lo que básicamente hace es establecer una distancia interválica que de hecho puede ser traspolada a cualquier otra variable tal como, al valor de duración, a la densidad, etc. No reconoce este estilo como serialismo integral.

Si bien se siente comprometido con la Nueva Música, aquella que desde 1950 se manifiesta con diferentes estéticas y diferentes proposiciones, no niega la validez de ningún tipo de textura pues considera que todo es válido en la medida en que sirva a alguna expresión, la que debe de estar perfectamente articulada.

Enfatiza que el elemento que le interesa en particular es el ritmo, al que considera el punto de partida para trabajar el tiempo. “El tiempo me interesa particularmente en la música, aún más que la altura...” Explica que en alguna de sus obras -por ejemplo, en *Dominium*- construye una serie con dos intervalos pero, en la obra no se está manifestando la altura más que en un punto en particular, al solo efecto de marcar un punto culminante, pues la problemática en esa pieza pasa por mostrar los tiempos que tiene cada uno de los eventos musicales.

No en todas sus composiciones la problemática se enfoca hacia el tiempo. TIEMPO.

Por ejemplo, en *Soles*, como un elemento tangencial, trabaja la cuestión de la percepción en cuánto a que “los elementos contiguos se aproximan y los elementos semejantes se entienden como una continuidad.” En cuanto a estos elementos accesorios que desarrolla como parte de su discurso en algunas de sus obras, sostiene que no son planteos *a priori*, “una cosa es lo que uno piensa hacer y otra es lo que resulta...y en el medio, pasan millones de cosas.”

La relación entre el compositor y su obra en proceso es única e irrepetible. Eduardo Checchi declara que, lo que sí es importante, es que el compositor nunca pierda el control y que su objetivo inicial se mantenga.

9.- La música y su relación con la estética, la literatura y la ciencia

Volviendo al concepto inicial, queremos resaltar que a Checchi le gusta sólo aquella irreverencia que tenga un sentido musical. No está de acuerdo con la irreverencia de John Cage, por ejemplo. Después de haber estudiado sus obras, opina que esa su postura es válida sólo como posición extrema, al punto que musicalmente la considera pobre.

De acuerdo a su análisis personal, vale la pena estudiar si lo estético se aplica siempre a las artes o no. En su opinión, la ciencia está más próxima a la música que la estética. En cuanto a la literatura, él no cree en su relación con la música. Explica que, cuando tiene que pedir una obra coral a sus alumnos de composición, tiene un problema pues considera que no es fácil encontrar el homólogo entre la literatura y la música.

Según su perspectiva, para poner texto en música, habría que tener una formación literaria que, desde su punto de vista, los músicos en general no tienen. Nuevamente, trae la ciencia a colación y afirma que la música tiene más relación con la física que con la literatura.

10.- La relación con su música y con el público

Eduardo Checchi se muestra muy claro en sus definiciones como compositor.

Declara que cuando se sienta a escribir, trata de anotar sus obras de la forma más fácil para interpretar y para percibir, sin traicionar las ideas que quiere transmitir.

Básicamente considera que éste es el desafío más grande al que se enfrenta cuando compone y allí radica el verdadero arte de comunicarse a través de la música.

Al momento de crear siempre está en control y, como parte de su procedimiento compositivo, escribe un detalle de todo lo que hace, por eso cada una de sus obras tiene su correspondiente análisis. Otro de sus principios para componer es que una vez terminada una obra, no la vuelve a tocar. Queda tal como está. Y de igual manera, aquellas obras que quedaron sin terminar, no las retoma *a posteriori* pues considera que el momento es otro distinto a aquel en que las comenzó.

Si bien tiene una cantidad considerable de obras escritas, nuestro compositor confiesa que ha tenido largos períodos de su vida sin producir. Actualmente está trabajando en un cuarteto de cuerdas⁷ pero tiene varias problemáticas a resolver aún.

En cuanto al elemento disparador que lo lleva a sentarse a componer, lo explica muy sintéticamente casi como una actitud de curiosidad: para él, es el plantearse “a ver qué pasa si...”

Eduardo Checchi desarrolla varias actividades musicales. Acaba de terminar un tratado sobre la práctica común,⁸ actualmente está escribiendo otro sobre contrapunto,⁹ además de su labor como docente. Sobre esto declara que lo que más disfruta es su actividad de compositor. En este aspecto, el momento más gratificante sucede cuando la obra está terminada y lo más importante para él, es sentir el respeto que despiertan en el público.

Su necesidad de escribir obras teóricas se refiere fundamentalmente, a poner un punto final o una suerte de rúbrica a temas sobre los que no quiere volver a hablar. Más allá de considerar que la validez de dejar consignado por escrito las conclusiones a las que ha arribado, se relacione con aquellos temas sobre los que ha investigado.

En cuanto a su relación conexión con el público, no resulta un condicionante al momento de escribir. No se siente identificado con la previsibilidad de las obras del neoclasicismo, en las que el público sabe claramente cuándo empieza la obra, cuándo termina y cuándo hay que aplaudir. Considera que el mensaje de sus obras va a llegar a aquellos quienes quieran recibirlo. “Cuando uno se expresa, se expresa...no voy a forzar al otro a escucharme.”

11.- Breve descripción analítica de sus obras¹⁰

Tanto *Preludio y Fuga*, que es la primera obra como tal, escrita durante su segundo año de aprendizaje en la facultad y *La sonata*, también compuesta durante la época de estudiante, vale la pena que sean incluidas en los análisis porque, de alguna manera, inauguran el planteo presente en casi todas las obras de Eduardo Checchi: la búsqueda constante de los límites. Lleva las situaciones hasta el extremo, sin llegar a romperlas.

El cuarteto de todos los tiempos desarrolla un elemento temático que se manifiesta claramente a lo largo de los tres primeros movimientos, desarrollándose de manera cíclica. Este elemento resulta ser, en sí mismo, una relación interválica.

Pasajes para orquesta se basa en una serie dodecafónica que se divide en tres partes iguales de tres, cuatro y cinco sonidos. A lo largo de los tres movimientos, se va desarrollando cada uno de

estos segmentos hasta formar tres series dodecafónicas distintas que discursan simultáneamente.

Los estudios para piano también trabajan la idea de ciclicidad. En el segundo estudio, en particular, trabaja las relaciones rítmicas de manera proporcional.

En *Épocas inolvidables...* el compositor desarrolla el concepto de aleatoriedad, en el sentido de que las partes pueden ser o no tocadas por el intérprete. La obra está escrita para que el instrumentista pueda interpretar de ella lo que considere apropiado. Sin embargo, esta aleatoriedad no otorga libertad total, sino que el compositor establece para la ejecución ciertos condicionamientos.

Piezas para dos es básicamente, la reunión de las obras realizadas en un período delimitado entre fines de la década del 70 y principios de los 80. En estas obras, se pone de manifiesto desde las primeras experiencias del compositor en cuanto a la búsqueda de los límites en la armonía hasta situaciones de pura experimentación.

En *Para Ti* se trabaja una relación de alturas con el objetivo de mostrar, con alturas mínimas, todos los intervalos posibles.

En *Petei Po Saca* el compositor trabaja tres secuencias de alturas donde los sonidos pueden volver a repetirse y la rítmica es analógica.

Como elemento novedoso, en *Encuentro fugaz* se trabaja con un piano preparado, en la búsqueda de nuevos timbres y sonoridades. Por ejemplo, hay una búsqueda de sonoridades metálicas.

En *Soles*, lo característico es un *ostinato* que se presenta a lo largo de los siete movimientos de la obra. Estos *ostinati* tienen como intención lograr una sonoridad global.

La primera obra compuesta aplicando la técnica de los *pitch class sets* es *Elegía para cello y piano*. En su estructura formal esta obra presenta un tema A, un tema B y un desarrollo a cargo de los solistas. No hay reexposición.

Canon 7-19, es una obra elaborada a partir de matrices. Cada elemento de la matriz implica una relación interválica. Trabaja el *set* 7-19 en formas variadas. En el primer movimiento, se particiona; en el segundo movimiento las particiones se van multiplicando; en el tercer movimiento aparece el *set* completo y en el cuarto, las matrices de las particiones del *set* 7-19.

Otra obra elaborada a partir de *pitch class sets* es *Por cada sonido para cada silencio, por cada silencio para cada sonido*. En la primera parte encontramos tres piezas. En la primera de ellas, los *sets* se trabajan de más consonantes a más disonantes.

De forma inversa se trata a la segunda pieza y en la tercera, la voz superior va de disonante a consonante y la voz inferior de consonante a disonante, haciendo referencia un poco a las expresiones de acordes desplegados de Scriabin. La segunda parte está elaborada con matrices simples y la tercera parte, está conformada por una sola pieza muy larga denominada *Pentatriz*, por estar elaborada sobre el *set* pentafónico 5-35.

La ópera *Morgana* trabaja desde la altura, una serie dodecafónica que es partida en dos secciones iguales, de seis elementos donde cada elemento conforma una especie de modo diferente. *Camelot* es un concierto para piano de cuatro movimientos, donde el material musical está elaborado con ocho alturas. El primer movimiento se desarrolla como una exposición de sonata, donde el tema B es excepcionalmente largo y el tema A, breve. El conjunto de alturas

7 Este cuarteto no figura en el Catálogo, como obras en elaboración, por decisión del compositor.

8 Ver anexo.

9 *Ibid.*

10 El análisis de sus obras surge como resultado de una entrevista personal mantenida el día 13 de abril de 2007 y de la lectura pormenorizada de la hoja de análisis con que acompaña la mayoría de sus partituras.

está fragmentado y cada partición conforma una especie de cuadro en el cual, los elementos se van uniendo unos con otros, obteniendo de esta manera diferentes caminos por los cuales transcurre el discurso musical. El segundo movimiento trabaja matrices, alturas, registros, intensidades y aquí aparece el piano por primera vez, pero en un registro agudo. El tercer movimiento está armado con la yuxtaposición de secciones. Mientras que la orquesta se manifiesta en *adagio*, el piano lo hace en un *presto*. Así se van alternando el piano y la orquesta hasta que, finalmente, culmina en una situación de bloque arpegiado tomado por el piano y mantenido por la orquesta. La obra queda abierta en el cuarto movimiento, si bien la coda como en una suerte de ironía, es una cadencia auténtica para darle fin.

En cuanto a las obras electroacústicas, en la primera de ellas, *Reflejos*, todos los timbres fueron creados por frecuencia modulada. Los timbres de *Mainumbi* tienen relación con un conjunto de alturas, las que manifiestan el total de las clases interválicas. *Dominium* tiene una serie dodecafónica donde sólo se emplean dos relaciones interválicas. Si bien la altura es recurrente, no podemos decir que esta obra se elabora sobre la altura, sino que se elabora sobre un gesto, y la altura puede ser percibida por sus dos intervalos base, en sus puntos culminantes; lo que es aproximadamente cerca de la proporción áurea.

Solplosop, es una obra elaborada a base de soplos generados con frecuencia modulada. *Facundia* está compuesta sobre un conjunto de siete notas y su complemento de cinco, que se van distribuyendo a lo largo de la obra. En cuanto a su forma, podemos decir que es una suerte de primer movimiento de sonata, donde en A aparece el desglose y la melodía acompañada y el B son matrices que se forman con timbres indeterminados. Hay luego un desarrollo elaborado sobre A que desemboca otra vez sobre matrices en las que vuelven los timbres no tónicos de una manera casi grotesca.

La obra termina en *pizzicati* articulados a destiempo. En el caso de *Iras Ancestrales*, la obra está elaborada sobre el reprocesamiento de dos sonidos del clave solo, pertenecientes a la obra Canon 7-19.

12.- Conclusión: el mundo de la creación musical como un universo sin fronteras

A lo largo de este trabajo hemos podido observar como el rasgo más característico de Eduardo Checchi, el de un hombre con una gran coherencia como compositor. Desde los comienzos de su carrera, el motor de búsqueda que guió sus pasos fue la constante necesidad de investigar y experimentar y la incesante búsqueda de los límites en el planteo de situaciones compositivas. Esta característica se hace presente en la mayoría de sus obras, en las que denota además, un fuerte control sobre las variables que emplea y un proceso de minuciosa elaboración intelectual. Investigación, experimentación, control, racionalidad son conceptos que están en perfecta consonancia con su inclinación natural hacia el pensamiento científico, en cuanto a la búsqueda de nuevos caminos en la composición, en este caso.

Asimismo, manteniendo la sinceridad de su postura, los compositores paradigmáticos a los que refiere fueron hombres que constituyeron importantes puntos de inflexión en la historia de la música occidental. Las cuarenta y dos obras que conforman su catálogo denotan con claridad a un compositor que, si bien siente un enorme respeto por los logros del pasado, en relación a su obra, está permanentemente mirando hacia el futuro, ávido por descubrir los nuevos caminos de la creación musical.

Anexo: Catálogo de sus obras

Música para Escena u Ópera

Moriana (1997). Encargo de la Dirección de Enseñanza artística del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Se estrenó en Buenos Aires (17/07/1997).

Música orquestal

Pasajes para orquesta (1981). El estreno estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigido por el Mtro. Andrés Spiller, en el Auditorio Belgrano. (12/11/1997) Primer premio compartido en el concurso Coca Cola en las Artes y las Ciencias, en la categoría *Música* (1981).

Amanecer en Malvinas (1978). Boceto sinfónico.

Sinfonía concertante para trompeta y orquesta (1985).

Camelot (2000). Para piano y orquesta.

Música orquestal con solistas y coro

Cantemos al Tolima (1984). Para orquesta sinfónica, coro mixto y solistas.

Conjunto instrumental

Recuerdos (1982). Canción para órgano, guitarra acústica, bajo eléctrico y batería.

Impromptu (1982). Para guitarra española y tiple. *Observaciones:* Obra inédita

Tres en tres (1982). Para guitarra eléctrica, tiple y batería. *Observaciones:* Obra inédita

El cuarteto de todos los tiempos (1983). Para arcos. Partes: 1) *Allegro assai*, 2) *Andante sostenuto*, 3) *Presto*, 4) *Allegro assai*. Se estrenó en concierto de *Cultrún*, compositores asociados, en el Salón Dorado del Teatro Colón. (15/08/1997). Primer premio del concurso de Asociaciones Musicales en la categoría *Composición* (1985).

Observaciones: Obra inédita.

Sinswing (1987). Para piano eléctrico, guitarra eléctrica y batería. *Observaciones:* Obra inédita.

Remolinos. (1987) Para teclados. *Observaciones:* Obra inédita

Agonía I (1987). Para flauta y once instrumentos. *Observaciones:* Obra inédita.

Intentos (1988). Para piano, teclado, guitarra acústica y eléctrica, bajo eléctrico y batería. *Observaciones:* Obra inédita

Agonía II (1989). Para piano y catorce instrumentos. *Observaciones:* Obra inédita.

Petei po saka (1990). Quinteto de flauta, clarinete en sib, piano, violín y cello. Se estrenó en concierto de *Cultrun*, compositores asociados, en el Salón Dorado del Teatro Colón el (30/11/1994). Grabación en CD, producido y editado por *Cultrun*, compositores asociados. (1997). *Observaciones:* Obra inédita.

Caprichos...de piano y marimba (1993). Para piano y marimba. *Observaciones:* Obra inédita.

Encuentro fugaz (1993). Para flauta, flauta en sol, clarinete bajo en sib, piano y viola. Se estrenó en concierto de *Cultrun*, compositores asociados, en la Sala Enrique Muiño del Centro Cultural Gral. San Martín (23/08/1996). *Observaciones*: Obra inédita.

Soles (1997). Para flauta, corno inglés, clarinete en sib, vibráfono, dos pianos, violín y cello. Partes: 1) *Andante*, 2) *Allegro*, 3) *Andante*, 4) *Allegro*, 5) *Andante*, 6) *Allegro*, 7) *Andante*. Se estrenó en el Salón Dorado de la Casa de la Cu de la ciudad de Buenos Aires, organizado por la Dirección General de Enseñanza Artística. (30 /11/1998). Premio TRINAC 2000. *Observaciones*: Obra inédita.

Canon 7-19 (1998). Para flauta y clave. Se estrenó en concierto de Profesores del Conservatorio Superior 'Manuel de Falla'. (10/09/1998). *Observaciones*: Obra inédita.

Elegía (1999). Para cello y piano. Se estrenó en concierto de *Cultrun*, compositores asociados, en la Scala de San Telmo. (17/09/1999). *Observaciones*: Obra inédita.
Coro a cappella

Pater Noster (1982). Para coro polifónico *a cappella*. Distinción otorgada en el II Concurso Internacional de Composición ciudad Ibagué, para *Obras polifónicas a capella*.

Ave María (1984). Para coro de cámara *a cappella*. *Observaciones*: Obra inédita.

El valle de Tarma (1986). Para coro femenino *a cappella*. Se estrenó en concierto de la cátedra de Coro de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, en el Pabellón de las Artes de la Universidad. (01/11/2003). *Observaciones*: Obra inédita.

Música para instrumento solo

Andanadas (2007). Para piano. Serie de piezas que se incluyeron en EL JARDIN DE LAS DELICIAS, espectáculo realizado en el Festival de Música Contemporánea del Teatro San Martín realizado en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras del IUNA en noviembre del 2007

Ensueño (2008). Para cello. Fue estrenada en el Teatro Rojas en abril en un espectáculo de danza contemporánea titulada 4 x 4 x 4 x 4. Se estrenó en su versión de concierto en el que realizara Ademys del IUNA.

Épocas inolvidables, de sonorís Domenico Scarlatti (1985). Para clave. Se estrenó en concierto de *Cultrun*, compositores asociados, en el Centro Cultural Buenos Aires, de Recoleta. (30/07/1996). Grabado en CD, en la Segunda Serie del Panorama de la Música Argentina, producido y editado por el Fondo Nacional de las Artes e Irco video S.R.L. (1998). *Observaciones*: Obra inédita.

Estudios I (1988). Para piano. Se estrenó en concierto de *Cultrun*, compositores asociados, en la Sala Enrique Muiño del Centro Cultural Gral. San Martín (27/11/1995). *Observaciones*: Obra inédita.

Estudios II (1989). Para piano Se estrenó en concierto de *Cultrun*, compositores asociados, en la Sala Enrique Muiño del Centro Cultural Gral. San Martín (27/11/1995). *Observaciones*: Obra inédita.

La barranca (2002). Para piano. Fue estrenada como tango integrante de la International Tango Collection, en la temporada de conciertos Ceamc 10 años, en el Instituto Goethe, por Haydeé Schvartz. (26/09/2003). *Observaciones:* Obra inédita.

Musas, piezas y rondas final (1998). Para piano. Se estrenó en concierto de *Cultrun*, compositores asociados, en el Salón Dorado del Teatro Colón (12/11/ 1998).

Nocturno (1974). Para guitarra española con plectro. *Observaciones:* Obra inédita.

Para Ti (1986). Para piano.

Piezas para dos. (1976-1989). Para piano. *Observaciones:* Obra inédita

...por cada silencio...para cada sonido...por cada sonido...para cada silencio...

(1998). Para piano. Se estrenó en concierto de *Cultrun*, compositores asociados, en la Scala de San Telmo. (27/07/2001)

Preludio y fuga en Do (1974). Para piano

Sonata para piano en Si (1976)

Música electroacústica

Reflejos (1991). Sobre una Cx5 de Yamaha. Estrenado en concierto organizado por el Centro de Estudios Electroacústicos de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA (10/09/1991). *Observaciones:* Obra inédita.

Mainumbí (1992) Sobre un SY-77 de Yamaha. Partes: 1) *Mainumbi I*, 2) *Mainumbi II* 3) *Mainumbi III*. Mainumbí I se estrenó durante la Semana de la Música Electroacústica, en el Centro Cultural de Buenos Aires (26/10/1992) y Mainumbí III se estrenó en un concierto organizado por el Centro de Estudios Electroacústicos de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA (20/11/1992). *Observaciones:* Obra inédita.

Dominium (1996). Sobre un SY-77 de Yamaha. Se estrenó en la XII^{ma}. Jornadas de la Música Electroacústica, Centro Cultural Buenos Aires, de Recoleta. (21/10/1996). *Observaciones:* Obra inédita.

Soplosop (1997). Sobre un SY-77 de Yamaha. Se estrenó en las XIII^{as}. Jornadas de la Música Electroacústica en el Centro Cultural Buenos Aires, de Recoleta. (20/10/1997). *Observaciones:* Obra inédita.

Facundia (1998). Sobre un SY-77 de Yamaha. Se estrenó en la XIV^a Reunión Nacional de los Medios y la Música Electroacústica '98; semana de los Medios y la Música Electroacústica en Recoleta, organizada por la Federación Argentina de la Música Electroacústica *FARME*. (28 /10/98). *Observaciones:* Obra inédita.

Iras ancestrales (2001). Sobre sonidos del clave de Canon 7-19. Se estrenó en concierto de *Cultrun*, compositores asociados, en la Scala de San Telmo. (03/05/2002). *Observaciones:* Obra inédita.

Rondas vacuas. (2005). Sobre sonidos diversos. *Observaciones:* Obra inédita

Obras teóricas Publicadas

Análisis de la obra Talea de Gerard Grisey (...). Ensayo para el Cuaderno de Estudio Nº 5 “Altura-timbre-espacio” de la Universidad Católica Argentina.

Sintaxis Musical de la Práctica Común (diciembre de 2008). Tratado inédito.

En vías de publicación

Contrapunto y Polifonía. (en vías de terminación). Inédita

“Las partituras gráficas. Representación de la altura en diversas expresiones de la nueva música” (Trabajo realizado para el curso de posgrado “Constantes gráficas en la notación musical de alturas en Occidente”- febrero de 2007)

TESINA Nº 1

Charles Gounod y sus sucesores. Oratorio. Melodie francesa. Opera Lyrique.

Rita Capdevila

Licenciatura en Artes Musicales orientación Canto

Profesor Tutor: Prof. Agata Chisari

Profesor Cotutor: Lic. Claudia Gómez

Año: 2012

Introducción

Sin duda, Charles Gounod, una de las figuras centrales del renacimiento musical francés, es acaso la más representativa de las nuevas tendencias de la ópera lírica durante las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XIX.

Se le atribuye ser uno de los compositores que sentó las bases para el moderno estilo de la música francesa, influyendo en otros compositores hasta bien entrado el siglo XX. Su estilo musical muestra una suavidad, un “encanto emocional”¹ y una dulzura ensalzada por muchos críticos y músicos.

Aunque es más conocido durante su vida como compositor de música de ópera y de música secular, Gounod también es reconocido como el primer compositor del género de *mélodie*, y por lo tanto se convirtió en una influencia significativa para un linaje entero de compositores de canciones que va de Saint-Saëns y Fauré pasando por Debussy y Ravel.

Celebrado durante su vida como salvador de la música sacra y maestro de ópera, sorprende que este importante compositor, quien escribió literalmente todos los géneros de su época, haya sido relegado a pie de página en la historia de la música y sea recordado por un limitado número de composiciones al igual que varios de sus contemporáneos.

En el presente trabajo se pretenderá mostrar entonces la relación estilística/técnica/musical del estilo romántico francés que surge a partir de Gounod seguida por un número de compositores franceses contemporáneos.

En principio se brindará una visión de algunas de las más importantes fuentes primarias y secundarias pertenecientes a la vida y la música de Gounod. Esta fuente se divide en dos secciones principales: biografía del compositor, y estilo, donde se explorarán sus influencias musicales, los elementos musicales e influencia sobre otros autores.

Se expondrá detalladamente cada género musical estudiado, histórica y estilísticamente.

Por otra parte, se brindará un panorama conciso de los principales compositores que siguieron la línea estilística de Gounod. Se analizarán algunos fragmentos musicales de las arias que se interpretarán en el concierto, señalando en ellas las características más sobresalientes del estilo de cada compositor en relación con Gounod.

Debido a la extensión del trabajo, debieron ser omitidos algunos compositores como Edouard Lalo o Gustave Charpentier, cuya relación con Gounod es efímera ya que además presentan influencias de otros compositores y estilos.

Es de esperar que este trabajo sirva de inspiración y apoyo, renovando el interés de estos valiosos compositores, cuya música y lugar en la historia es digna de re-evaluación

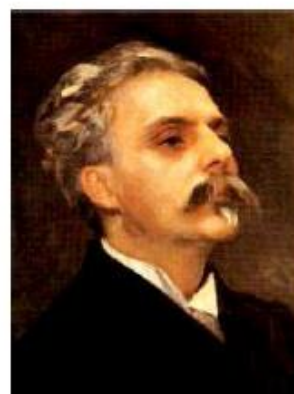
1 Según Huré: “El arte musical de Francia es encontrar de nuevo la mayor parte de las cualidades de la raza, la que nunca debimos abandonar. Una nueva escuela entera ha nacido y está creciendo. Su obra se compone de dulzura, de un encanto con sobriedad emocional, de forma discreta y contenida, de la elegancia sin trivialidad. En un estilo muy diferente y original en su totalidad, ha habido un cambio natural en las cualidades de Couperin, de Rameau y de Charles Gounod”. Huré, Jean, *The immediate Future of French Music*, *The Musical Quarterly* 4, no. 1 (Enero 1918), publicado por Oxford University Press, pag 75; <http://www.jstor.org/stable/738137?seq=2>.



Felicien David
(1810-1876)



Leo Delibes
(1836-1891)



Gabriel Faure
(1845-1924)



Cesar Franck
(1822-1890)



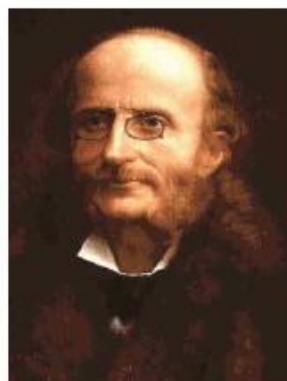
Charles Gounod
(1818-1893)



Camille Saint-Saëns
(1835-1921)



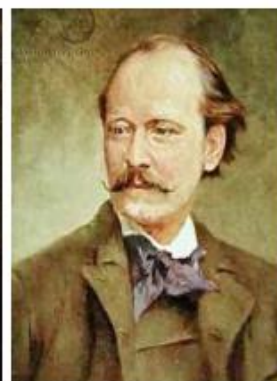
Ambroise Thomas
(1811-1896)



Jacques Offenbach
(1819-1880)



Georges Bizet
(1838-1875)



Jules Massenet
(1842-1912)

Repertorio del concierto

Oratorio

1. Charles Gounod: *Benedictus* – Messe solennelle en l'honneur de Sainte Cécile – 1855
2. Camille Saint-Saëns: *Expectans, expectavi Dominum* – Oratoire de Noël Op.12 – 1858
3. Cesar Franck: *Panis Angelicus* – Messe solennelle à trois voix - 1872

Melodie francesa

1. Charles Gounod: *Le Soir* – ca. 1840-42
2. Felicien David: *Le nuage* – ca. 1846-47
3. Leo Delibes: *Bonjour, Suzon!* – 1863
4. Gabriel Fauré: *Notre amour* – 1879

Opera

1. Charles Gounod: Recitativo y Aria: *Air des bijoux* – Aria de Margarita - Fausto – 1859
2. Georges Bizet: Recitativo y cavatina: *Me voilà seule dans la nuit – Comme autre fois* – Aria de Leila – *Les pecheurs de perles* – 1863
3. Ambroise Thomas: Aria: *Adieu dit-it ayez foi!* – Aria de Ophelia – Hamlet – 1868
4. Jacques Offenbach: Romanza: *Elle fui la tourterelle* – Aria de Antonia – Les contes d'Hoffmann – 1879
5. J. Massenet: Gavota: *Obéissons quand leur voix appelle* – Aria de Manon – Manon – 1884

I. Charles Gounod

I. 1 Biografía

Charles François Gounod nació en París, Francia, el 18 de junio de 1818. A los cinco años quedó huérfano de padre -el pintor François- Louis Gounod- y fue educado por su madre, Victoire Lemachois, pianista y profesora, quien le impartió sus primeras lecciones de música.

Aunque demostró sus aptitudes musicales muy precozmente, fue inscripto como alumno interno del Lyceé St.-Louis, donde obtuvo el título de bachiller en 1836. Durante este período de sus estudios clásicos, Gounod continuó los estudios musicales con A. Reicha, prosiguiendo los mismos en el Conservatorio Nacional de París, bajo la guía de Halévy, Lesueur y Paër.

En 1838 compuso un apreciado *Agnus Dei*, y un año más tarde le fue concedido, por unanimidad, el "Grand Prix de Rome" por su cantata *Fernand*, que le permitió arribar a la Villa Medici en Roma. Allí, su distracción favorita era la lectura de Fausto, de Goethe. Lo llevaba siempre consigo y anotaba las ideas que se le iban ocurriendo a fin de servirse de ellas el día en que se decidiera a afrontar el tema.

Asimismo tomó contacto con la creación de Vincenzo Bellini, Gioacchino Rossini y Gaetano Donizetti, pero también con la de los grandes maestros del Renacimiento y Barroco italianos de los siglos XVI y XVII. A su vez, sus selectas vinculaciones, entre las que se encontraba Fanny Hensel, hermana de Félix Mendelssohn, le mostraron nuevas perspectivas.

Su encuentro con este compositor, en Leipzig, le permitió conocer y estudiar la obra de Bach. Viajes posteriores le dieron una aproximación a Gluck y Mozart, pero particularmente a las exuberantes manifestaciones del Romanticismo germano, con el cual quedó profundamente ligado en el curso de su vida.

Al retornar a París, después de un viaje por Austria y Alemania para dirigir algunas de sus composiciones, Gounod asumió el cargo de organista y maestro de capilla en la parroquia de las Misiones Extranjeras, para luego dedicarse al arte lírico.

Durante este período, su ánimo se vio turbado por una crisis mística, manifestada en extrañas formas externas: a partir de 1846 firmó sus obras con el nombre de “Abbé C. G.”, y llevaba constantemente un anillo con el monograma de Cristo. Logró apartarlo de la vida sacerdotal la mezzosoprano Pauline Viardot (1821-1910, hermana de la cantante María Malibrán). Gounod compuso para ella su primera ópera, *Sapho*, representada en París, en 1851, acogida tibiamente por el público y la crítica tras varios problemas de censura.

Hacia el año 1852 había compuesto una nueva ópera, con libreto de Scribe y Delavigne, que había sido rechazado por varios músicos, como Meyerbeer y Verdi. Su título era *La nonne sanglante* –La monja sangrienta-, y fue presentada en 1854 con escaso éxito. Una gran popularidad, por el contrario, le había proporcionado el *Ave María* (compuesta sobre un preludio de J. S. Bach), ejecutada por primera vez el 10 de abril de 1853, mientras que la *Messe solennelle de Ste. Cécile* (presentada el 29 de noviembre de 1855 en la iglesia de Saint Eustache) le consagró como compositor litúrgico.

Por el año 1857 se dedicó a la composición de *Ivan le terrible*, que no llegó a concluir por sufrir una embolia cerebral. Superada la crisis, se dedicó a la composición del tan ambicionado *Faust*. La elaboración del libreto fue confiada a Jules Barbier (1825-1901) y Michel Carré (1821-1872). La creación de la obra avanzaba rápidamente, pero la puesta en escena de *Fausto*, del comediógrafo Adolphe D’Ennery, con música, en el Teatro de la Porte-Saint-Martin, aconsejó retrasar el estreno de su ópera. Entretanto, Gounod se dedicó a la composición de una ópera cómica, *Le médecin malgré lui* -El médico a palos- con libreto de Barbier y Carré, a partir de la obra de Moliere la cual fue acogida triunfalmente en el Théâtre Lyrique, el 15 de enero de 1858. De este modo, se llegó, en septiembre de 1858, a los ensayos de *Fausto*. El estreno tuvo lugar el 19 de marzo de 1859, en forma de *opéramique*, con escenas habladas, y obtuvo un discreto éxito por parte del público y de la crítica. En la Scala se estrenó en 1862 y en 1869 fue puesta en escena en el Teatro de la Opera de París, con la adición de un ballet (opcional, durante el brindis de *Fausto*, en el acto V).

Por otra parte, en 1860, Gounod había presentado, en el Théâtre Lyrique, *Philémon et Baucis*, severamente criticada, así como la ópera-comique *La colombe*, que tuvo una mejor acogida. En cambio, fue un gran fracaso *La reine de Saba*, con libreto de Barbier y Carré, estrenada en la Opera en 1862.

Superados estos fracasos, Gounod se dedicó a la composición de *Mireille*, que estuvo concluida al cabo de dos meses. Inspirada en la obra homónima de Mistral y muy ligada al folklore provenzal, dicha ópera fue estrenada en el Théâtre Lyrique el 19 de marzo de 1864 y obtuvo un escaso éxito. Aquel mismo año compuso Gounod la música para *Les deux reines*, de E. Legouvé, y comenzó la composición de la ópera *Roméo et Juliette*, a partir de la obra de Shakespeare, otro tema que tenía en la mente desde su juventud.

Hacia 1870 Gounod abandonó a su esposa, Anna Zimmermann, hija de un profesor del conservatorio, con la que había contraído matrimonio en 1852, y tras el estallido de la guerra francesa franco-prusiana se trasladó a Londres.

Allí convivió con una célebre cantante del país, Georgina Weldon, aunque tales relaciones fueron deteriorándose, a causa de los amigos del músico que lograron que regresase con su mujer. Su amante le llevó a juicio y retuvo como fianza el manuscrito de su nueva producción *Polyeucte*. Gounod retornó a París en julio de 1871.

En julio de 1873 regresó con su familia y fue citado por Georgina Weldon. Gracias a intervenciones diplomáticas, *Polyeucte* fue devuelta al compositor, aunque éste ya la había reescrito de memoria. Entretanto, en París había tenido lugar la representación de *Les deux reines* (Salle Ventadour, 27 de noviembre de 1872), así como *Faust*, *Roméo et Juliette* y *Mireille* alcanzaban grandes éxitos.

En 1877 se presentó en la Opéra Comique una nueva ópera, *Cinq-mars*, dirigida por el propio autor. *Polyeucte* se estrenó en 1878, en la Opéra, y las alabanzas recayeron en los intérpretes (la soprano Gabrielle Krauss y la bailarina Rosita Mauri), más que en la obra. Su nueva ópera, *Le tribut de Zamora*, constituyó un rotundo fracaso y le indujo a abandonar el género.

En sus últimos años, Gounod se dedicó a la composición de música sacra en la que destacan 2 réquiem, numerosas misas y motetes, y seis oratorios, entre ellos *Jésus sur le lac de Tibériade* - Jesús en el lago Tiberíades, 1878-, *La rédemption* -La redención, 1882- y *Mors et vita* - Muerte y vida, 1884-.

Tras su muerte, en St. Cloud el 18 de octubre de 1893, sus exequias se celebraron en la iglesia de la Magdalena, de París, y a ellas acudieron las más ilustres personalidades de la cultura francesa. Dotado de una gran vena literaria, Gounod dejó numerosos escritos referentes a la ópera (entre ellos, algunos ensayos muy importantes acerca del *Don Giovanni*, de Mozart, y de Saint-Saëns), así como una minuciosa autobiografía (*Mémoires d'un artiste*, París, 1896).

I. 2 Estilo

I. 2. 1 Influencias musicales de Gounod

Son muchas las influencias que se pueden distinguir en la música de Gounod, entre ellas Mozart, a quien idolatró desde su juventud, como así también Beethoven, Felix Mendelssohn y Giovanni Pierluigi da Palestrina.

El impacto de la música de Palestrina en el joven compositor durante su estancia en Roma, se manifiesta en la armonía y la sencillez melódica de gran parte de su música sacra –motetes, secciones de misas, oratorios- e incluso en alguna de sus obras dramáticas, según lo requiriera.

Gounod no trata de imitar el estilo contrapuntístico de Palestrina o las estrictas reglas de sus fórmulas melódicas, sino la sencillez y el sobrio movimiento armónico que encontró útil. El concepto de la música al servicio de los textos, que inquietó a Palestrina y a otros compositores renacentistas, fue una estética con la que Gounod se identificó; él apreciaba el valor de su texto, tanto para fines religiosos como dramáticos y el uso de la música para acentuar y aumentar su potencial dramático.

Tal vez el ejemplo más notable sea escuchado en *Les Sept Paroles du Christ en Croix* -Las siete palabras de Cristo en la cruz, 1855- y en el prólogo de la ópera *Roméo et Juliette*, con sus sombrías y homofónicas reminiscencias de declamaciones corales al estilo de la salmodia fauxbourdon2.

Durante este viaje, Gounod conoció también a Felix Mendelssohn donde escuchó su *Sinfonía Escocesa*. Lo que Gounod pudo haber recibido de Mendelssohn fue más una concisión clásica y un diseño formal artístico que elementos específicamente estilísticos. La claridad de la música de Mendelssohn, su delicadeza y clásica precisión son también características de la música de Gounod. Es por ello que se puede observar entre ambos compositores una analogía melódica, armónica y rítmica.

También la música de Mozart influyó la clásica simplicidad sobre el estilo de Gounod. En su ensayo sobre el *Don Giovanni* de Mozart, el compositor señala algunos de los elementos más importantes de la música de Mozart que en gran medida afectaron a su propio estilo musical.

Para Gounod era necesario evitar la “búsqueda del efecto” a través de una acentuación exagerada. Es así como a lo largo del ensayo, Gounod alaba a Mozart por la acentuación y la expresión de su texto el cual permite que la música hable por sí misma, pura y simplemente. Esto también fue algo en lo que se esforzó continuamente Gounod en sus propias canciones y música dramática.

Existen otros compositores también, cuya influencia se escucha en la música de Gounod. Si bien esta influencia es más sutil en algunos aspectos, existen otros en que se manifiesta de forma más directa, tal como con la *Séptima Sinfonía* de Beethoven. Claramente, Gounod estaba muy familiarizado con esta sinfonía y utilizó su segundo movimiento –Allegretto- como modelo para el segundo movimiento –Allegretto Moderatto- de su primera *Sinfonía en Re Mayor*, de 1854. Solo lo suficiente, este mismo tema de Beethoven sirvió de inspiración en su *Agnus Dei* movimiento de la *Misa en Sol Mayor*.

Si bien, Gounod fue producto de su época y su mirada a compositores como Meyerbeer, Halévy, y LeSueur fueron su modelo y orientación, él no fue un imitador e hizo contribuciones únicas e innovadoras a través de sus óperas.

Se puede señalar especialmente el uso de la mediante mayor en la relación armónica (III), la importancia de la orquesta con la voz dominada por el género de la ópera, y la manera creativa en la que Gounod utiliza algunas de las técnicas más tradicionales, tales como la *rosalia*³. Tal vez el verdadero genio de Gounod radica en su uso creativo de material musical más que en la creación de nuevos métodos y estilos.

I. 2. 2 Influencia de Gounod sobre otros compositores

Como ya se ha dicho, Gounod fue un músico ecléctico, que se dejó influir por la producción sacra italiana de los siglos XVI y XVII, así como por la pureza formal de Bach y por el clasicismo de Mozart.

A él se le debe la revitalización de la melodía, la adaptación del texto y la armonía francesa, ésta última influenciada por el estilo de la primera etapa de Wagner⁴. Es por ello que, tanto en la *opéra-comique* como en la simple romanza de salón o en la suntuosa *grand-opéra*, supo siempre acuñar un lenguaje propio, en el que coexisten el pasado, el presente y el futuro, mediante una síntesis perfecta que, por un lado, marcó el camino de la música francesa hasta Debussy y Ravel (a través de Massenet, Delibes, Chabrier, Fauré y Dukas), y por otro conservó una rígida corrección formal y una armonía rica y refinada, aún ligada al mundo tonal (mientras Berlioz, en el mismo período, se lanzaba a explorar nuevas soluciones).

En la evolución de la ópera novecentista, Gounod está asociado con la extremada brillantez de determinadas arias y coros, aunque no se le aprecia tanto por su sistema de disposición de vocablos, muy controvertido en su época. Mientras que los compositores de la generación de Meyerbeer, influenciados en parte, por la estructura poética italiana, valoraban los modelos rítmicos regulares y las frases musicales periódicas, Gounod y sus sucesores

2 El **fauxbourdon** es una técnica muy antigua que consiste en armonizar los tonos de la salmodia tradicional del gregoriano. Pieza de música de varias partes, sin compás y con notas casi iguales, como la de la salmodia.

3 La **rosalia** es una fórmula melódica constituida por la repetición de un mismo motivo en grados consecutivos. Si la repetición es exacta, respetándose los intervalos, la tonalidad estará en perpetuo cambio, como en la canción popular italiana *Rosalia, mia cara*, de la cual toma su nombre. En la música clásica, este procedimiento, correspondiente al terreno de la imitación, se emplea generalmente sin que la tonalidad se vea afectada (Ejemplo de *rosalia* en el aria “*Salut, demeure chaste et pure*” de *Fausto*).

prefirieron sacar partido de la libertad inherente a la poesía francesa, en la que, a menudo, su “ritmo hablado” sobrepasaba su estricto ritmo prosódico.

Por otra parte, con la ópera *Mireille*, Gounod aparece como el padre del llamado “verismo”, estilo anterior a las contribuciones de Leoncavallo y Mascagni de los años 1890. Esta ópera, compuesta más de veinticinco años antes de *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, tiene todas las características básicas que han llegado a definir el “verismo” en la ópera. Para ella, Gounod se basó en un texto provenzal del poeta Mistral, situándola en la zona de Arlés, empleando la música tradicional popular: la *farandola*⁶ provenzal, e imitando las costumbres de su gente. Gounod viajó realmente a Provenza y pasó un tiempo componiendo la obra allí, absorbiendo el ámbito local. Es así como *Mireille* se convierte en una obra importante, no sólo en la historia de la ópera francesa, sino de la ópera en general.

Como características técnicas de sus obras, el cromatismo y su rica orquestación, fruto de un perfecto conocimiento de los recursos tímbricos de la orquesta, han hecho que sea considerado como un músico más moderno e innovador de lo que realmente fue. De todos modos, Gounod tuvo el mérito de dotar a Francia de una música nacionalista, después del prolongado período de dominio italiano y de la escuela de Meyerbeer. Ello puede apreciarse, sobre todo, en *Fausto*, cuya aparición en el panorama operístico francés coincidió con la cumbre del Segundo Imperio y con la exigencia de una renovación de la ópera.

Gounod supo responder, en su obra maestra, a las necesidades culturales de la época, mediante el retorno a los clásicos, la reincorporación del elemento religioso y la referencia a famosas fuentes literarias. La propia génesis de la obra y su evolución, en un año, de *opéra-dialogué* a *opéra*, revela el puesto que asume dentro de la ópera francesa.

El estilo compositivo, el predominio de la música sobre el texto, la compaginación de lo sagrado y lo profano y del misticismo y la sensualidad, así como la belleza de las melodías y la clara elegancia formal, aseguraron el interés por la obra y su elevación a la categoría de modelo por las escuelas francesas posteriores. Como señala Giorgio Vigolo, con *Fausto*:

*“del sauce llorón del melodrama brotó una olorosa flor que había de generar tantas
nubes de perfume musical en Massenet, Fauré e, incluso Debussy, sin contar los efluvios
en los italianos Mascagni, Puccini y Cilea, así como en Tchaicovski y otros.
Con Gounod, surgió el idílico lirismo, el encanto, la efusión, más sentimental que apasionada,
y la lágrima de mirra que trazarían el camino de la ópera posterior del siglo XIX.
Sin ellos, es probable que nunca se hubiera llegado a los extenuados suspiros de Pelléas.”* ⁷

Lo cierto es que Gounod acercaba una nueva concepción al teatro musical de Francia. Supo llevar consigo el pasaje de la *opéra-comique* y la *grand-opéra* a la *opéra lyrique*, que tuvo en el autor, junto a Thomas y Massenet, a los auténticos precursores. Se dejaban atrás temáticas argumentales variadas para abordar puntualmente conflictos de las relaciones humanas.

⁴Según Roger Parker en *Historia Ilustrada de la ópera*, Ed. Paidós, pág. 152. Sobre este aspecto muchos autores coinciden en que el estilo de Gounod no ha sido influido por la técnica de Wagner.

⁵ Ciudad al sur de Francia, en el departamento de Bocas del Ródano, en la antigua provincia francesa de Provenza.

⁶ Danza provenzal, de origen antiguo, en que los bailarines, muy numerosos, forman una larga cadena que avanza serpenteando detrás de uno o varios tocadores de caramillo y de tamboril. En *Mireille*, hay una *farandola* coro de pura fantasía.

II. MÚSICA SACRA

- Charles Gounod
- Camille Saint-Saëns
- Cesar Franck

II. 1 Situación de la música sacra en París en el siglo XIX

En el siglo XIX, la música sacra no ocupa ya el centro de la vida musical, lo que explica el reducido ámbito de la música sacra litúrgica. La secularización (1802-03) fue un reflejo de la emancipación de la sociedad burguesa frente a la iglesia. La Ilustración y la Revolución dejaron un vacío espiritual que la religión romántica y la idea de fraternidad universal trataron de cubrir, sin embargo, la vida realista del siglo XIX ya no podía llevarse.

Francia vivió con la Revolución y la Restauración largos paréntesis en su producción de música sacra. Pero la tradición de la misa se extendió. La mejor música eclesiástica católica de comienzos de siglo XIX se desarrolló en París a través de Luigi Cherubini.

El Romanticismo francés se caracterizará en la música sacra por obras aisladas muy espectaculares y expresivas. Hector Berlioz escribe en 1837 su *Grande Messe des Morts* para una distribución masiva de varios centenares de cantantes, 5 orquestas con 8 pares de timbales. Lo habitual es una música sacra refinada y culta con misas, motetes, cantatas, oratorios y música para órgano, compuesta entre otros compositores por Le Sueur, Gounod y Dubois.

En el caso particular de Gounod, si bien sus misas y otras músicas sacras de gozaron de elevada estima en su época, debido a su peculiar mezcla de piedad y suave romanticismo, tuvo la desdicha de contemplarlas parodiadas tan asiduamente (aunque sin intención) por compositores posteriores, que su música perdió la mayor parte de su validez original.

Ya para finales del siglo XIX, París era una especie de microcosmos de la Europa musical de entonces, además de conservar algunos distintivos específicamente franceses, en lo referente a la práctica y gustos musicales del momento. La ópera, se levantaba en la imaginación de los franceses por encima del resto de los géneros musicales en los que se sentían menos autosuficientes, sobretodo en música instrumental, y es precisamente en este campo donde se puede apreciar en París la variedad y los conflictos constantes que caracterizan la vida musical europea de aquellos años.

En 1871, al calor de la Guerra Franco Prusiana, se fecha el renacimiento musical francés, con la fundación en París de la Sociedad Nacional para la música francesa con el propósito expreso de interpretar música no-operística, compuesta por autores franceses.

Todo el movimiento que estaba simbolizado por la Sociedad fue nacionalista en sus comienzos, tanto por el hecho de que estaba motivado por un ideal patriótico como porque trataba deliberadamente de recuperar las excelencias características de la música nacional. Sin embargo, buscaba inspiración no solo en la canción popular, sino asimismo en la resurrección de la gran música del pasado; señal de esto son las ediciones y ejecuciones de Rameau, Gluck y los compositores del siglo XVI.

Por otro lado, una tendencia importante de la música europea se manifestó en la proliferación de sociedades dedicadas al cultivo del oratorio. La música sacra estaba sujeta a las mismas presiones en Francia que en el resto de Europa, y el movimiento cecilianista⁹ francés era aún más vigoroso, si cabe, que cualquier otro.

⁷ **George Vigolo** (Roma, 1894 - Roma, 1983) escritor italiano, miembro de la llamada *Escuela Romana*. En 1913 publicó su primer "poema en prosa" *Ecce ego adducam Aquas*, y en 1923 su primer libro de poemas, *La città dell'anima*. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial comenzó a trabajar como crítico musical de la revista "Epoca", "Risorgimento liberale" e "Il Mondo". Entre sus obras más importantes se destacan *Canto del destino* y *La luce ricorda*.

Este movimiento ceciliano – nombre en homenaje a Santa Cecilia, patrona de la música - se vio estimulado en parte por el interés romántico hacia la música del pasado y hasta cierto punto actuó a favor de un resurgimiento del supuesto estilo *a capella*, del siglo XVI, y de la restauración del canto gregoriano a sus formas prístinas, aunque sólo dio pie a una escasa producción de música nueva de importancia por parte de los compositores que se dedicaron a estos ideales.

En la segunda mitad de siglo, se fundaron en París dos escuelas de música para apoyar la causa del canto llano y la polifonía sacra tradicional: la École Niedermeyer¹⁰ y la Schola Cantorum¹¹.

La Schola Cantorum dio pie a amplios estudios histórico-musicales, en contraste con la estrecha formación técnica que caracterizaba a la ópera y que había prevalecido en el antiguo conservatorio desde su fundación, en tiempos de la Revolución. El resultado de todas estas actividades y de otras similares fue el ascenso de Francia, durante la primera mitad del siglo XX, una vez más, a un puesto rector en la música entre las naciones del mundo. Así, el renacimiento francés, que se inició con objetivos similares a los de los movimientos nacionalistas de otros países, terminó por producir resultados de importancia primordial para el panorama musical internacional.

En la historia de la música francesa desde 1871 hasta los primeros años del siglo XX, pueden detectarse tres líneas evolutivas principales dependientes unas de otras. Dos de ellas se definen de la mejor manera mediante su trasfondo histórico: en primer lugar, la tradición cosmopolita, transmitida por medio de César Franck y continuada por sus discípulos; y en segundo término, la tradición específicamente francesa, transmitida a través de Saint-Saëns y proseguida por sus alumnos, sobre todo por Fauré. La tercera evolución, posterior en sus inicios, estaba enraizada en la tradición francesa y se vio llevada hasta consecuencias imprevistas por la música de Debussy.

II. 2 Franck, Gounod, Saint-Saëns y su repertorio de motetes a una sola voz

Los líderes del resurgimiento de la música religiosa francesa fueron los tres más grandes compositores franceses de la segunda mitad del siglo XIX:

Cesar Franck, Charles Gounod y Camille Saint-Saëns. Sin considerar las contribuciones de otros compositores, el repertorio de motetes a una sola voz de estos tres compositores es lo suficientemente sustancial para establecerlo firmemente como un género. Su lugar en la música litúrgica y sus contribuciones al género del motete a una sola voz con acompañamiento de órgano conlleva, por lo tanto, a una mirada más cercana.

El hecho de que Gounod y Saint Saëns estuvieron apasionadamente involucrados en la música litúrgica, componiendo para la iglesia y trabajando para rescatar la música litúrgica francesa del deplorable estado que había alcanzado por el 1850, ha pasado casi

9 El **cecilianismo** fue un movimiento musical nacido a finales del siglo XIX en el seno de la Iglesia Católica vigente aproximadamente hasta la segunda década del siglo XX. Reaccionó contra los excesos de la música sacra romántica y reivindicaron la interpretación en la liturgia del canto gregoriano y de las obras de los grandes polifonistas del Renacimiento como Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso o Tomás Luis de Victoria.

10 La **Escuela Choron**, renombrada École Niedermeyer, fue fundada en 1853 por Abraham Louis Niedermeyer (1802-1861). Era una escuela para el estudio y la práctica de la música religiosa con el apoyo de Napoleón III en la línea del Instituto Real de Música de Iglesia Alexandre-Étienne Choron. Varios músicos franceses estudiaron allí, entre ellos Gabriel Fauré y André Messager.

11 La **Schola Cantorum** es una escuela francesa de música, abierta en París en 1896 y que nació con el fin de difundir y engrandecer la música religiosa. Charles Bordes, Alexandre Guilmant y Vincent d'Indy, fueron los instigadores de un movimiento consistente en recuperar la grandeza de la música religiosa gregoriana y palestriniana.

inadvertido a la sombra de sus logros más celebrados. Gounod fue el compositor francés más famoso de ópera de su tiempo, y Saint-Saëns fue un pianista y compositor de renombre mundial, así como el más grande organista improvisador de su generación. Cesar Franck fue conocido como organista, músico de iglesia, y maestro; y pocas de sus composiciones con excepción de obras sacras y para órgano recibieron atención durante su vida.

II. 3 Relación entre Gounod y Saint-Saëns

La tradición específicamente francesa transmitida por Saint-Saëns es algo esencialmente clásico: se basa en una concepción de la música como forma sonora, en contraste con la concepción romántica de la música como expresión. El orden y el comedimiento son fundamentales. Esta música puede ir desde la melodía más sencilla hasta el esquema más sutil de sonidos, ritmos y timbres; sin alardes emocionales o descripciones musicales pero siempre tiende a ser lírica o danzante, económica, reservada y, sobre todo, no se preocupa por transmitir un mensaje, bien sea éste referente al destino del universo o al estado anímico del compositor. Este tipo de música fue el cultivado por Gounod.

Sin embargo, una peculiaridad de Saint-Saëns es que habiendo escrito tanta música religiosa, era un ateo declarado. Pocas semanas después del estallido de la primera guerra mundial, un joven sacerdote del ejército francés, el abate Renoud, escribió a Saint-Saëns interesándose sobre los puntos de vista religiosos del compositor. La respuesta fue clara y directa:

"No soy un descreído virtual. Soy un descreído extremo. De niño fui muy religioso pero a medida que mi mente se desarrollaba las creencias se fueron erosionando y finalmente se destruyeron totalmente, lo que me devolvió la paz mental tras años de dudas. Sin embargo, puedo apreciar el papel desempeñado por las diversas religiones y sé que son necesarias para la evolución de la humanidad. Respeto todo lo que es respetable." ¹²

Esta postura inesperada contrasta con el rico legado de música religiosa de Saint-Saëns. Su creatividad en este campo ha de contemplarse a la luz de otro comentario suyo:

"En el arte, no es suficiente ser un santo. También se requieren talento y estilo. Y qué mejor lugar para el gran estilo que la iglesia, con su tremendo desdén por el aplauso y el éxito, que tanto empobrecen el arte". ¹³

El "gran estilo" fue lo que intentó imponer Saint-Saëns como organista en la Madeleine desde diciembre de 1857 en adelante. Sin embargo tuvo problemas. La acomodada congregación de esta parroquia se componía en su totalidad de entusiastas de la ópera y lo que esperaban -y exigían- era que el organista utilizase célebres arias en sus improvisaciones. Saint-Saëns deseaba restaurar la dignidad de la música de iglesia utilizando un material más auténtico: Bach y el canto llano, la polifonía y el contrapunto.

Saint-Saëns ha sido entonces el prototipo del talento musical ecléctico. Sus dones musicales granaron en el estudio de los clásicos, pero sin perder detalle del nuevo movimiento musical; lo conocía todo y todo lo empleaba. Practicaba todos los géneros y en cualquiera de ellos sentíase igualmente cómodo, ya que su acervo intelectual, positivo,

¹²Artículo sobre la música de iglesia en el diario *Echo de Paris*, 10 de octubre de 1914

¹³ *Ibidem*, 22 de junio de 1912

inteligente, ordenado y exacto – antítesis del de Franck- señalaba invariablemente al músico creador que en él moraba. Pero su música, aunque de ingeniosa invención, no destila convicción ni fervor, y hoy se la tiene por desvaída.

II. 4 Relación entre Gounod y Franck

Los elementos medievales, así gregorianos como polifónicos, tan superficiales y poco convincentes en los oratorios de Gounod y Franck –aún cuando no queda duda respecto a la sinceridad de sus compositores-, se mezclan aquí del modo más feliz con la técnica del moderno sinfonista. Da nueva vida al espíritu del drama litúrgico medieval, pues campea sobre la masa sonora un éxtasis religioso que se conserva noblemente católico y medieval sin caer en lo arcaico.

Si bien los extensos interludios orquestales de estos oratorios se desviaban hacia el poema sinfónico y hay partes donde cae en lo operístico, por el vivido dramatismo del que se hace gala, no es la primera vez que tales elementos han estado presentes en la música de la Iglesia Católica, y bien se sabe que no son incompatibles con su espíritu. Católico es asimismo el inconfundible e inocultable gozo de vivir, especialmente notable en las partes instrumentales; lejos de destruir el clima devoto, acentúan éstas la notable unidad característica de tales trabajos.

Las no pocas disparidades aparentes al estilo de Franck, sus momentos felices tanto como los tortuosos laberintos cromáticos, confirieron atractivos singulares a este arte en los albores del siglo XX, porque expresaba lo que el decadente mundo occidental tanto apetecía: fe en un ambiente de incertidumbre. La índole extática, aunque sensual e inquietante, de la música de Franck halagaba a los oídos sensibles de un público refinado, no conforme ya con la lógica armónico-diatónica; al mismo tiempo se admiraba la santa devoción del hombre, su indiferencia ante los éxitos y los buenos negocios, su celo apostólico por conmover a un público impermeable a la música pura y su cariño por los fieles discípulos que le rodearon.

II. 5 Sobre la música sacra de Gounod

Antes del éxito de su ópera *Faust*, estrenada en 1859, Charles Gounod fue conocido principalmente como compositor de música sacra. Sus obras eclesiásticas constituyen una gran parte de su obra. Gounod escribió no menos de quince reajustes de misas, dos *réquiem*, una serie de oratorios e innumerables obras menores para su uso en la liturgia y el culto. Tuvo un impacto considerable en la evolución de la música de iglesia en Francia.

A partir de Gounod y Camille Saint-Saëns, se formó la joven generación de compositores para encontrar un modelo y punto de partida que duró hasta el momento de Gabriel Fauré. Esas mismas características que se elogiaron en las óperas de Gounod - la accesibilidad de su lenguaje musical, sus timbres ricos y el delicado lirismo de sus melodías- se pueden encontrar también en la configuración de su música sacra.

Fue en Roma, entre los años 1840 a 1842, donde Gounod se familiarizó con la tradición de principios de la polifonía vocal clásica, introduciéndose en la obra de Palestrina. Estas impresiones dieron origen a sus primeros reajustes en misas para coro masculino a capella. Incluso en sus últimos trabajos se pueden escuchar alusiones a la música del siglo XVI y al canto Gregoriano, si bien Gounod nunca se apoyó en una reconstrucción histórica.

La obra sacra de Gounod puede dividirse en dos partes. En la primera aparecen aquellas obras de envergadura para coro y orquesta, entre las que se destaca la trilogía sacra *Mors et vita* por su amplitud, estética y espiritualidad.

Su *Messe solennelle en l'honneur de Sainte-Cécile*, si bien es de una grandiosidad teatral, en algunos fragmentos parece algo vacua.

En la segunda parte se pueden englobar las composiciones sacras para voces con o sin acompañamiento de órgano, tan sencillas como inspiradas.

Gounod contribuía así a un cierto renacimiento de la música sacra francesa basado en un mayor recogimiento e intimismo, muy en la línea de lo que finalmente recomendaría Pío X en el Motu Proprio de 1903.

II. 5. 1 Aria Nº 5: “*Benedictus*” - Messe solennelle en l’honneur de Sainte-Cécile

La *Messe solennelle en l’honneur de Sainte-Cécile* se trata de una misa con poco acompañamiento orquestal. En esta obra, el compositor fue capaz de añadir varios elementos dramáticos, siempre sutil a su estilo sobrio y refinado, y por lo tanto, la combinación de ambos lados muestran su naturaleza musical y personal entre lo sagrado y lo secular.

Es esta grandiosidad teatral la que denota que en algunos fragmentos parezca algo vacía de contenido misterioso y trascendencia religiosa, inclinándose a un concepto más plano y oficialista y concordando más con el drama que con la meditación y la plegaria. Al poseer Gounod una poderosa vocación sacerdotal, no es de extrañar el concepto, religioso ortodoxo, plano y nacionalista que infundió a su obra.

Gounod, compuso esta obra sacra en 1854, y la estrenó en la iglesia de Saint-Eustache en París el día de Santa Cecilia, el 22 de noviembre de 1855. La misma fue dedicada a la memoria de su profesor y suegro Pierre-Joseph Zimmermann. Las partes de la obra corresponden a lo tradicional de las misas, es decir cantos de textos invariables: Kyrie (Señor ten piedad), Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei (Cordero de Dios), a los que se añaden un movimiento instrumental, el Ofertorio y, al final, una plegaria litúrgica propia de Francia: Domine Salvum.

La plantilla orquestal consta de dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, cuatro fagots, cuatro trompas, cuatro trompetas, trombones, percusión, seis arpas y cuerdas, con un órgano incluido también. Además de una espléndida muestra de timbres, el establecimiento de orquesta también revela sofisticados efectos instrumentales que se muestra en el teatro.

En toda la misa, el compositor oscila entre melodías simples, directas y expansivas, sin contener melodías operísticas, algunas de las cuales están reservadas para los solistas. Esta técnica demuestra la atención cuidadosa de Gounod en el texto, lo que fue siempre su preocupación.

El manuscrito de *Benedictus* perteneciente a esta misa, que se encuentra en la biblioteca de la Northwestern University Music, muestra como Gounod cambió el ritmo en el solo de la soprano de lo que había concebido originalmente, con mayor precisión en el acento del texto latino. El ajuste delicado y sutil de este texto también demuestra el cuidado del compositor con el efecto de la liturgia y del drama: se trata del punto más sagrado de la misa, el de la consagración del pan y del vino.

Adagio.

Soprano Solo.

Be-ne-dictus qui ve-nit in no-mi-ne Do-

Piano or Organ.

pp

cresc. dim.

- mi - ni, in no - mi - ne, Do - mi - ni.

cresc. dim. p

(“Bendito el que viene en nombre del Señor”)

En este número se pide un acompañamiento de piano u órgano. La escritura es casi en su totalidad homofónica, las armonías sencillas.

Las grandes pinceladas de las sonoridades y los ritmos predominantemente moderados, concebidos para el desempeño en las grandes iglesias, determinan el carácter de esta misa; además de la hermosa ordenación regular y clásica de su composición, y la pureza de su estilo, la elegancia, la ternura de su melodía, sus progresiones y sus traslados.

II. 6 Camille Saint Saens

Charles Camille Saint-Saëns (París, 9 de octubre de 1835 - Argel, 16 de diciembre de 1921) fue compositor, director de orquesta, organista y pianista.

En 1848 ingresa en el Conservatorio de París, donde asistió primero como oyente a las clases de órgano de François Benoist, y más tarde como alumno oficial. Estudió composición con el maestro Halévy.

Obtuvo el primer premio de órgano, pero nunca logró ganar el prestigioso Prix de Rome, al que se presentó en 1852 – y posteriormente en 1864-, del que fue rechazado por ser aún muy joven. Sin embargo, la cantata *Ode à Sainte-Cécile* presentada en 1852, consiguió el primer premio en el concurso organizado por la Sociedad Santa Cecilia de Burdeos.

En 1853, a los 16 años, compuso su primera *Sinfonía en Mib Mayor*, una obra que remitió anónimamente a la misma Sociedad Santa Cecilia. La misma fue admitida y, una vez conocida su autoría, fue estrenada el 11 de diciembre de 1853, con gran éxito. Provocó el asombro de varios críticos y compositores asistentes, como Gounod¹⁴, Schumann, Rossini y Berlioz.

A comienzos de la década de 1860-1870 ingresaría en la École Niedermeyer como profesor, realizando, además, importantes giras como pianista, y componiendo gran número de obras en todos los géneros. Pronto sería considerado como un auténtico campeón de la música moderna. Fue amigo de Franz Liszt y de Gabriel Fauré, y, si bien fue un defensor infatigable de la música francesa, Saint-Saëns menospreciaba abiertamente a muchos de sus colegas franceses, como Jules Massenet o César Franck.

¹⁴ Gounod le escribió una pequeña nota en la que le dijo que había escuchado su obra. «Conserve siempre y recuerde este día, sábado 13 de diciembre de 1853, en que incurrió en la obligación de ser un gran maestro». BROOK, Donald: *Five Great French Composers: Berlioz, Cesar Franck, Saint-Saëns, Debussy, Ravel; their lives*. Barrie & Jenkins, 1947 (reimpreso 1971).

Además, detestaba la música de Claude Debussy. Fue defensor de la música de Wagner aunque no se consideraba seguidor de la ópera wagneriana.

II. 6. 1 Aria Nº 3 “*Espectans, expectavi Dominum*”- Oratoire de Noël Op. 12

Dentro de la amplia y poco conocida obra sacra de Saint-Saëns, aparecen tres oratorios: *Oratorio de Noël* (1858), *Le Deluge* (1875) y *La Terre promise* (1913).

En diciembre de 1857 Saint-Saëns fue nombrado titular de órgano de la Madeleine, puesto que mantuvo hasta 1877. Pronto recibió el encargo de componer un oratorio, del que Joël-Marie Fauquet opinará en un estudio:

“El hecho de que en el Oratorio de Navidad, op.12 haya influencias de Bach y de Gounod, no debe impedirnos apreciar la obra en su justo valor. En principio, reacciona contra un italianismo que había desvirtuado la música religiosa (del que el *Stabat Mater* de Rossini representaba entonces un modelo). Después, asegura al órgano y al coro un lugar en primer plano. Así se encuentran reforzados la sobriedad del lirismo y el cálido clasicismo de la partitura. Del conjunto resulta la economía de la formación requerida: un quinteto vocal, un quinteto de cuerda, arpa y órgano”. 15

En este caso, el aria para mezzosoprano *Espectans, expectavi Dominum* es sobria y estilizada, estableciendo un juego de intercambios de la melodía entre solista y cuerdas, imprimiendo un carácter sereno a la vez que tierno e intimista, dentro de una atmósfera de calma.

MEZZO - SOPRANO SOLO

Violons

Violoncelles

Orgue

dolce

dolce

Viola

Expectans, Expectans, ex - pec - ta - vi Do - mi - num;

II. 7 César Franck

César Auguste Jean Guillaume Hubert (Lieja, 10 de diciembre de 1822 - París, 8 de noviembre de 1890) fue un compositor y organista de origen belga. No fue un compositor prolífico y la mayor parte de su producción data de la última década de su vida. El órgano constituyó su principal instrumento, que se traduce en su escritura polifónica, en el carácter de improvisación que tiene casi toda su obra, los desarrollos y transiciones; en las dificultades que plantea su música para piano y en los “cambios de registro” de su orquestación.

Trabajó principalmente con las formas instrumentales tradicionales (sinfonía, sonata, variaciones, música de cámara) y las de oratorio; en su estilo se conservaron los

15Tesis doctoral sobre las *Sociedades de música de cámara en París de la Restauración a 1870* (1981, publicado en 1986) de Joël-Marie Fauquet; musicólogo, historiador y sociólogo francés (Nogent-le-Rotrou 1942). Autor de una tesis sobre *Alexis de Castillon* (1976). Director de Investigación en el CNRS desde 1993 y Co-Director del Centro de Información y Documentación "Music Search".

procedimientos ortodoxos fundamentales de conformar y desarrollar los temas, y su textura fue esencialmente homofónica, aunque enriquecida hasta cierto punto por rasgos contrapuntísticos. Subyacente a toda su obra emana un cálido idealismo religioso. En su música son evidentes cierta lógica antirromántica en la elaboración de las ideas y un acentuado soslayo de los extremos expresivos románticos, así como suaves innovaciones cromáticas en la armonía y una aplicación sistemática del principio cíclico.

Su música religiosa permanece a mitad de camino entre la expresividad abiertamente operística, que bordea a veces el sentimentalismo de la *Messe solennelle de Sainte-Cécile* de Gounod y *Les sept paroles du Christ* del joven Théodore Dubois (1837-1924) y la relativa austeridad de Fauré, d'Indy (1851- 1931) y las obras de Dubois que compuso en el siglo XX.

El estilo sumamente individual de Franck no permitió imitaciones; sin embargo enseñó a un nutrido grupo de compositores, transmitiéndoles el sentido de una suprema seriedad, con insinuaciones patrióticas y religiosas, además de una interpretación diferente de la armonía cromática y de la estructura musical que contribuyó a la ruptura de los conceptos de tonalidad y forma en el siglo XIX; en ello reside la contribución más importante que legó a la posteridad.

II. 7. 1 Aria Nº 5: “*Panis angelicus*”, *Messe solennelle -à trois voix- Op. 12*

Panis angelicus fue escrita en 1872 como un movimiento de la *Messe solennelle à trois voix* Opus 12 (FVW 6), publicada por Bornemann. Sin embargo, el musicólogo Joël-Marie Fauquet¹⁶ sostiene que la misa fue compuesta en el verano de 1860. El hábito de referirse a la misa como Messe Solennelle provocó la confusión de la obra con la “*Misa Solennelle*” de Franck de 1858, mientras que la sustitución del compositor - o de la editorial – de la recién compuesta *Panis Angelicus* para el movimiento Salutaris, original de 1872, dio lugar a más errores de cronología de la composición.

Por otra parte, la *Messe à trois voix* se calificó inicialmente con acompañamiento de orquesta, forma en que Franck llevaba a menudo en sus actuaciones, aunque su arreglo de 1872 para órgano, arpa, chelo y contrabajo lo ha suplantado. La versión original fue escrita para voz de tenor.

El texto corresponde a la penúltima estrofa del himno *Solemniis sacris* escrito por San Tomás de Aquino para la fiesta del Corpus Christi. La primera estrofa que comienza con las palabras "Panis Angelicus" (pan de los ángeles) a menudo se ha puesto en música por separado del resto del himno.

Como se ha comparado, es posible encontrar en la obra de Franck un rastro, una mancha, de Gounod; y si, por ejemplo, este célebre *Panis angelicus* hubiese aparecido sin nombre de autor, habría sido posible atribuirlo tanto al uno como al otro de los dos músicos de las dos *Redenciones*.

VIOLONCELLE.

HARPE.

CHANT.

ORGUE.

Pa - nis an - ge - licus Fil - pa - nis ho - minum

III. MÉLODIE FRANCESA

- Charles Gounod
- Léo Delibes
- Felicien David
- Gabriel Fauré

III. 1 Generalidades

La *mélodie* francesa fue una forma de canción que logró prominencia en Francia durante el siglo XIX y comienzos del siglo XX. Esta palabra francesa del siglo XIX fue utilizada para denominar una “canción de arte” equivalente a la *Lied* alemana y para diferenciarla de la *chanson* ligera y menos literaria.

La *mélodie* se desarrolló a comienzos del siglo XIX a partir de formas simples como el *romance* (canción estrófica con melodía muy sencilla. Evitaba la ornamentación y la bravura en la línea vocal), la *bergerette* (canción festiva con temática de ninfas y pastores) y la *scène* (de inspiración melodramática).

La transformación del antiguo y simple romance francés, en la más compleja y refinada *mélodie*, fue influida en parte por las canciones de Schubert, y tal como el lied dependió de la poesía romántica alemana, la *mélodie* lo hizo de la naciente escuela romántica que encabezaban en Francia autores como Lamartine, Víctor Hugo y Alfred de Musset, con textos que abarcaban desde contenidos profundos y apasionados hasta temas domésticos y sentimentales, con cierta fascinación por lo oriental y lo exótico.

Aunque la musicalización de Niedermeyer del poema *Le Lac* (1825) de Alphonse de Lamartine es considerada la primera *mélodie*, en realidad consiste en una *scène* de dos versos seguido de un *romance* de tres versos (nombres originales usados por el compositor). Saint-Saëns reconoció la importancia de Niedermeyer al seleccionar textos de poetas franceses mayores, “preparando el camino para Gounod y todos los que siguieron su ejemplo”¹⁷.

Mélodies irlandaises de 1829 de Berlioz, con traducciones francesas de *Irish Melodies* de Thomas Moore, fue una de las primeras composiciones con la palabra *mélodie* en el título. Aunque casi todas estas canciones retuvieron el simple lirismo y la forma estrófica del romance, fueron demasiado individuales y extraordinarias para conformar una base de una tradición a seguir.

III. 2 El estilo de Gounod

La ópera dictaba en París y las figuras dominantes de la música francesa en esa época como Gounod, Massenet y Saint-Saëns, daban un aire renovado al creciente repertorio de la *mélodie* gracias a su afinidad con la voz, la incorporación de efectos armónicos y orientalismos, así como la amplitud de contenidos.

Gounod por su parte escribió más de 100 *mélodies* (además de 30 canciones en inglés e italiano), aunque entre ellas hay numerosos cánticos y adaptaciones de arias de ópera. Descartando este tipo de piezas, se pueden distinguir dos estilos en Gounod:

- un estilo “romance”, muy refinado y de auténtico interés musical, caracterizado por ejemplo en *Venise* -Venecia, 1855-, sobre texto de A. de Musset,
- y un estilo “serio”, influido por el Lied germánico que conoce a través de Fanny Mendelssohn. Algunas son las más frescas y adorables del siglo XIX, como la conocida *Sérénade* (1857) con versos de Victor Hugo, pero es víctima de su propia facilidad, que lleva

¹⁷ Leslie Orrey/Roger Nichols para *Diccionario Enciclopédico de la Música*; Alison Latham; Fondo de Cultura Económica; México, 2008, pp. 938

a menudo a la superficialidad y el sentimentalismo.

En ambos casos, estableció un estilo en el que una melodía suave y lírica flota sobre un acompañamiento rítmico regular, adornado con inflexiones armónicas sutiles. Su estilo de composición se desarrolla de forma imperceptible e ilustrativa de *romance a mélodie*.

Prácticamente todo compositor francés de 1850 en adelante escribió *mélodies* más o menos de este tipo, como Franck, Saint-Saëns, Bizet, Massenet, Lalo, Delibes, Roussel y Hahn, conformando un repertorio de varios millares de canciones.

Desde los diecisiete años, Gounod componía cada año cinco o seis melodías y motetes para una voz. Para él era una forma habitual de pensar. La melodía, la canción, que puso a la vanguardia de la creación de la música surgieron en forma natural con una fecundidad sorprendente. En enero de 1840, estando en Roma, la separación con su madre provocó una tristeza grande, y compuso *Le Soir* y *Le Vallon*, sobre los poemas de Lamartine anticipando ya a Fauré y Duparc.

Según, Reynaldo Hahn:

“el lied estrictamente hablando no existe, esto es una melodía construída sobre un poema y entrelazada en el sentido, mientras se restaura el ritmo prosódico. Lo que luego, fue una especie de romance pobre. Finalmente llegó Charles Gounod. Él se convirtió, en cierto sentido, en el Schubert o Schumann francés. Sabía en sus melodías como aliarse a la gracia y el sentimiento, sin abandonar su estilo, sin el cual no hay arte. Para hacer bien sus melodías, canta, simplemente, y articula bien indicando matices sin exagerar”.¹⁸

Por su parte Maurice Ravel no duda en decir que:

"Gounod ha encontrado el secreto de una sensualidad armoniosa, perdida desde los clavecinistas franceses de los siglos XVII y XVIII. De hecho, el renacimiento musical que se produjo en Francia, hacia 1880, no tiene más real precursor que Gounod".¹⁹

III. 2. 1 Aria (Serenata): *Le soir* (El atardecer) – cerca 1840 - 42

Dos melodías profanas, compuestas por Gounod en sus años en Villa Medici en Roma, sobreviven a ensayos religiosos de la misma época: *Le soir* y *Le vallon* -El valle-. Gounod, con 20 años por ese entonces, tenía como lecturas favoritas el Fausto de Goethe, y las poesías de Alphonse de Lamartine. Fue este último a través de sus “Meditaciones poéticas” de 1820, quien le inspiró la primera melodía. Tanto una como otra página tienen, en sus restringidas dimensiones, un valor ejemplar o típico.

El principio de *Le vallon* en su mezcla de recitativo y de canto, demuestra la precisión, la gravedad, la grandeza de la declamación lírica.

Le soir, es la esencia de la melodía de Gounod por excelencia: una larga canción lenta, romántica en la expresión y en la forma clásica. Su pureza de la melodía y su amplitud, su reproducción, o su traslado en el ritornello, a niveles y como a pisos diferentes, su desarrollo y sobre todo su caída; la clásica gallardía de la forma y la íntima ternura del sentimiento, a los veintiún años, muestra al propio Gounod, y a él solo, si no en su integridad.

¹⁸<http://www.charles-gounod.com/vi/conferen/autour/index.htm>

Conferencia pronunciada por Jean-Pierre Gounod en octubre de 1983, en Ginebra frente a sus amigos de las "reuniones del lunes" de "amistad internacional".

Reynaldo Hahn (Caracas, 9 de agosto de 1874 - París, 28 de enero de 1947), Fue compositor, cantante, pianista, director de orquesta y crítico musical francés, venezolano y alemán. Nacido en Venezuela, se radicó desde muy niño en Francia y poseía, además, la nacionalidad alemana.

¹⁹ Ibídem

III. 3 Leo Delibes

Léo Clément Philibert Delibes nació en Saint-Germain-du-Val, (hoy un barrio de La Flèche, en el departamento de Sarthe) el 21 de febrero de 1836.

En 1847 se trasladó a París y se inscribió en el Conservatorio donde estudió con Le Couppey y Adolphe Adam entre otros.

Fue organista y obtuvo varios puestos de director de coro, primero en el Théâtre-Lyrique y, desde 1864, en la Opéra, donde adquirirá gran fama tras estrenar dos exitosos ballets: *Coppélia*²⁰ (1870) y *Sylvia* (1876), trabajos que marcarán una etapa fundamental en la historia del ballet por el papel dominante de la música con respecto a la coreografía.

Su música es ligera, elegante y refinada. Sus óperas se construyen sobre un modelo convencional. La textura armónica es moderna, y la invención melódica abundante. El tratamiento orquestal es siempre excelente.

Delibes recurre en sus composiciones a elementos folclóricos y exóticos, ya fuera en el ritmo, la melodía o la armonía, capturando en cierta medida el carácter de obra, pero también reveló una particular preocupación por la estructura de los textos y su efecto en las líneas vocales. Su ópera *Lakmé*, estrenada en la Opéra-Comique en 1883, sigue la línea de la corriente orientalista de moda en su tiempo.

Se ha sugerido que al no tener Gounod experiencia alguna en la escritura de ballet, pagó a Delibes para componer el ballet, añadido en 1869, para la escena de la noche de Walpurgis del quinto acto de *Fausto*²¹.

Delibes muere el 16 de enero de 1891 en París, dejando inacabada la ópera *Kassya*, orquestada luego por Jules Massenet y estrenada en 1893.

III. 3. 1 Aria: "Bonjour, Suzon!" (Buenos días, Susana!) - 1863

La poesía pertenece al escritor francés Louis Charles Alfred de Musset (1810-1857), publicada en *Poésies posthumes* editado en 1888. La canción por su parte, pertenece a la colección *Trois mélodie* publicada en París.

Se trata de una melodía simple de 2/4 en Fa M, cuya introducción es una melodía por terceras sobre un pedal de tónica.

Allegretto vivo.

PIANO.

f

p

rall.

a tempo.

Este pedal continuará en el canto que comenzará sobre la tónica haciendo una especie de semicadencia hacia el final de cada frase, pero en el final de la segunda realizará una inflexión hacia el III grado menor de FaM (lam) para ir a la dominante (DoM), hacer una progresión y volver a la tónica de FaM.

²⁰ El argumento está basado en uno de los cuentos de E.T.A. Hoffmann, colección de relatos fantásticos de la literatura alemana. El mismo tema, como se verá más adelante, será el que inspiró también al compositor francés Offenbach en su ópera titulada "Los cuentos de Hoffmann", cuyo segundo acto relata el episodio del doctor Coppélius y su muñeca animada, de quien se ha enamorado el joven Franz.

²¹ E. Johnson: "de Gounod o Delibes? - autoría del ballet de la música en el Fausto ", marzo 1991 y John Matheson, director de la producción de Fausto de 1974 en el Covent Garden, en entrevista para la BBC.

Je re- viens tel que tu me vois, — Dun grand vo- yage en I - ta - li - e.

(“Vengo como me ves, de un gran viaje en Italia”)

Luego de otras pequeñas inflexiones, repetirá nuevamente la misma melodía con otra letra y otra intención (A, A'), pues en la primera parte el protagonista lamenta la indiferencia de Susana ante su llegada (*“mais que t’importe”* – “pero que te importa”), mientras que en la segunda parte, es él el que ignora su infortunio (*“mais que m’importe”* – “pero que me importa”) para concluir despidiéndose de la desdenosa Susana... que nunca le abrió la puerta.

piu lento.
Ou- vre tu por- -te, ou- vre ta por- -te. — *a tempo.* Bon- jour, Su- zon! bon- jour, Su- zon!

(“Abre la puerta, abre la puerta. Adios, Susana! Adios, Susana!”)

III. 4 Felicien David

Felicien César David nació en la localidad provenzal de Cadenet en 1810. Huérfano desde los cinco años, estudia música y canta en las colonias de Saint-Saveur, en Aix-en-Provence. A los 19 años, consigue el puesto de maestro de capilla en la Catedral de Aix donde nació su talento musical y muchas de sus composiciones. Compone sus primeras obras religiosas hasta su marcha a París en 1830 donde estudia en el Conservatorio Cherubini.

En 1831 se unió a los sansimonianos y comenzó a componer coros para sus ceremonias. Cuando el culto se disolvió en el año 1832 David se unió a un número de adeptos que visitó el Oriente Medio hacia la búsqueda de una poderosa fuente de inspiración musical en las costumbres y el paisaje de Egipto, donde durante casi dos años dio clases de música, compuso canciones y piezas para piano. Allí encontró una fascinante fuente de inspiración musical.

Su fascinación por el orientalismo protagonizará buena parte de su enorme legado creador, el cual incluye sinfonías, odas sinfónicas, piezas de cámara y pianísticas además de numerosas óperas de temática exótica entre ellas la ópera *La perle du Brésil* (1851), *La captive* (1860) y *Herculanum* (1859).

En 1844, David compondrá la obra que le otorga fama de forma inmediata, la oda sinfónica en tres partes para narrador, tenor, coro masculino y orquesta, *Le Désert* sobre textos de su correligionario en la fe sansimoniana.

En 1862 fue nombrado Caballero de la Orden de la Legión de Honor y obtiene un nuevo éxito con su ópera cómica *Lalla Roukh*. Muere en La Pecq (ahora Saint-Germain-en-Laye) Yvelines, en 1876.

Con sus melodías orientales pondrá de moda el exotismo, a través de sus melodías sugestivas, sus personajes y su rico colorido, añadiendo el color musical de aquellas tierras lejanas trasladando al público de ópera a mundos de fantasía. Ejemplos de ello son *Les pêcheur de perles* (1863), de Bizet, en Ceilán; *Aida* (1871), de Verdi, en Egipto; la *Lakmé* (1883), de Delibes, en la India, o la *Thais* (1894), de Massenet que se desarrolla nuevamente en Egipto.

III. 4. 1 Aria: “Le nuage” (La nube) - 1846-47

La poesía pertenece a Edward Plouvier (1821-1876), poeta, escritor, dramaturgo y libretista francés. Dicha melodía corresponde a la colección de “*Vingt cinq mélodies pour chant a piano*” editada en París en el año 1860 por la editora Choudens. Esta colección contiene otras melodías publicadas en el año 1836, bajo el título de “melodías orientales”.

La melodía es simple pero a la vez lírica con un dulce carácter melancólico. David usa la melodía en línea ondulada en su mayoría por grado conjunto y pocos saltos sobre todo en los finales de frase.

Las frases son cortas y simétricas, alcanzando su elevación máxima en la mitad de la frase para luego descender.



legato e sostenuto.

Où vas - tu blanc nu - a - ge Qui se - ras loin dé - main,

(“Dónde vas blanca nube, que lejos estarás mañana”)

El canto es ligado y sostenido, siguiendo este juego de contrastes dinámicos de crescendo y disminuyendo para darle movimiento a la melodía.

En lo formal se trata de una sencilla forma de canto con tres estrofas musicalmente iguales (A A' A''). El ritmo armónico dará una sensación de movimiento y progresión constante. El lenguaje poético recuerda a *Le soir* de Gounod, cuya poesía junto al carácter musical de la obra, transporta al oyente a un estado contemplativo.



reux Et ja loux d'u - ne é - toi - le Que tu cache à nos yeux?

rall. a tempo Ped

rallent.

(“Y celosa de una estrella Que se oculta a nuestros ojos?”)

III. 5 Gabriel Fauré

Hijo de un maestro de escuela, Gabriel Fauré nació el 12 de mayo de 1845²², en Palmiers (Ariège), Francia y muere en 1924 en París.

Fue uno de los fundadores de la Sociedad Nacional para la música francesa y primer presidente de la Sociedad musical independiente, la cual se escindió de la asociación original en 1909. Después de estudiar composición con Saint-Saëns entre 1861 y 1865, Fauré ocupó diversos cargos como organista; fue nombrado profesor de composición en el conservatorio de París en 1896 y director del mismo entre 1905 y 1920, fecha en que se vió obligado a renunciar a causa de su sordera.

La refinada y cultísima música de Fauré encarna las cualidades aristocráticas de la tradición francesa. Salvo algunas canciones, sus obras jamás han llegado a gozar de amplia popularidad. Compositor fundamentalmente de piezas líricas y de música de cámara, sus escasas composiciones de mayor envergadura incluyen el *Réquiem* (1887), la música incidental para

Pelleas et Mélisande (1898) de Maeterlinck y las ópera *Prometheé* (1900) y *Pénélope* (1913). Su música no se destaca por su color: Fauré no era diestro en orquestación –su única sinfonía quedó inédita–.

Los principales triunfos de Fauré están en sus canciones, y en ellas es donde se puede notar, con mayor evidencia, el contraste entre la *chanson* francesa y el *lied* alemán. Sólo a fines del siglo XIX disfrutó Francia de una escuela de poetas comparable a la de Alemania entre 1770 y 1850. Semejante a la poesía evocadora, insinuante, sugestiva, vacilante y controlada en sus efusiones de estos escritores es la versión musical de Fauré, si bien carece de la exuberancia de Schubert y más aún de Schumann, de la sensualidad idealizada y sublimada de Brahms o de la “fidelidad” al texto de Wolf.

Fauré comenzó escribiendo canciones al estilo de Gounod y Massenet, pero que pronto le dio a la canción francesa un carácter nuevo y único.

Innovaciones en el terreno armónico fueron acompañadas de una mayor flexibilidad en la línea melódica, flexibilidad que permitió capturar todas las sutilezas de los textos con una extraordinaria sensibilidad.

La melodía lírica, sin despliegue alguno de virtuosismo, siguió constituyendo siempre la base de su estilo; además gustó de las dimensiones reducidas. Sin embargo, en su madurez, a partir de 1885 aproximadamente, estas formas pequeñas comenzaron a colmarse de un lenguaje que era nuevo.

Aparte de una capacidad en constante evolución para crear una melodía viva y plástica, hubo innovaciones armónicas.

Es típico de las canciones de Fauré un acompañamiento muy activo – aunque esté subordinado – del piano, sobre el cual flota la melodía. Fauré evita cuidadosamente que su *chanson* pueda parecerse a la canción convencional o a las escritas en estilo estrófico; a veces el piano entabla un diálogo con la voz.

La melodía de la canción francesa no participa de la tonada ni de la declamación pues se mueve, de manera característica, dentro de un ámbito bastante restringido teniendo por objeto, utilizar al máximo la limitada sonoridad vocal de la lengua francesa con sus diptongos y sus “e” mudas.

Normalmente se le critica a Fauré que casi la mitad de sus canciones fue compuesta con poemas más bien mediocres. Sin embargo, la mayoría de las veces elegía sus textos por su carencia de referencias a sonidos y buscando obtener la atmósfera que buscaba y no imágenes precisas o detalladas. De ahí su preferencia por poetas como Armand Silvestre.

Su estilo se caracteriza por una línea melódica equilibrada, una declamación correcta pero no pedante, preferencia por voces medias (mezzosoprano y barítono), tensión armónica moderada y estructuras flexibles.

Sus últimos ciclos revelaron un lirismo restringido con extremo refinamiento, y tanto la línea vocal, con su rango más limitado y pequeños intervalos, como las sutilezas en el piano, potenciaron la intimidad de estas obras tardías.

III. 5. 1 Comparación de la obra de Fauré – Gounod *Aria: Notre amour (Nuestro amor)* - 1879

El énfasis de Gounod en la melodía es quizás lo que se ve más profundamente reflejado en sus óperas y en sus decenas de canciones.

22 Algunas primeras fuentes como Copland argumentan que Fauré nació el 13 de mayo; no obstante, en el registro civil de esa fecha se lee «nació ayer» y autores como Nectoux, Jones y Baker marcan por tanto el 12 de mayo como su fecha de nacimiento.

Asimismo, es en el repertorio de canciones de Gabriel Fauré donde la influencia de Gounod es quizá donde más se siente. Para ambos autores, la línea vocal tiene prioridad sobre el acompañamiento, y mientras que la melodía es el proveedor principal del texto, el piano ayuda más diligentemente en la transmisión de la atmósfera y el estado de ánimo de la poesía.

Comparando *Au rossignol* (1867), de Gounod y *Prison* (1894) de Fauré, se observa que ambos tienen acompañamientos simples, directos y corales que resaltan el texto, y que en cada canción los compositores prestan mucha atención a la acentuación vocal del poema, en un estilo casi recitativo.

Curiosamente, Fauré compuso esta canción en 1894, casi un año después de la muerte de Gounod.

Au Rossignol – Gounod – Poema de Lamartine (compases 8-11)



Quand ta voix cé-les-te pré-lu-de Au si-lence des belles nuits, — Bar-de ai-

(“Cuando el preludio de luz celestial, el silencio de las noches hermosas...”)

Prison – Fauré - Poema de Verlaine (compases 1-4)

Quasi adagio. (♩ = 60.)



Le ciel est par-dessus le toit si bleu, si cal - - me,

(“El cielo sobre el techo es tan azul, tan tranquilo”)

En otro ejemplo, Fauré toma el poema de Leconte's de Lisle *Les roses d'Ispahan* (1884) que en su forma estrófica clara y no artificial revela la influencia de Gounod, el cual en gran medida favorece la estrofa y modifica su formato para muchas de sus canciones.

También, algunos de los acompañamientos en tresillos pueden ser escuchados haciéndose eco en canciones de Fauré. Solo basta comparar *Au printemps* (1865) de Gounod con *Notre amour* (1879) de Fauré.

Au printemps – Gounod – Poema de Jules Barbier (compases 1-6)

Animé et avec entrainement.

Le printemps se les hi-verz Et sou-rit dans les ar-bres ver-z,

PIANO

(“La primavera persigue a los inviernos y las sonrisas entre los arboles verdes”)

Notre amour – Fauré – Poema de Armand Silvestre (compases 1 a 5)

Allegretto. $\text{♩} = 126$.

Notre a-mour est cho-se lé-gè-re, Com-me les par-fums que le vent Prend aux ei-mes de la fou-gè-re,

lleggero e legato

lleggero

PIANO

(“Nuestro amor es algo ligero, como los perfumes en el viento, toma la corona de los helechos”)

III. 7 Otros compositores

La influencia de Gounod sobre el futuro de la *mélodie* fue tan importante como aquella ejercida por **Jules Massenet**, quien concibió los verdaderos primeros ciclos de canciones en Francia e introdujo un tipo de prosa musical análoga al verso libre de los poetas de la época. En sus canciones, la voz y el piano adquirieron una estrecha dependencia, donde uno completa la frase iniciada por otro, el piano conecta las frases vocales que no tienen acompañamiento o la melodía principal aparece en el piano mientras la voz declama.

Georges Bizet publicó unas dos docenas de canciones durante su vida y las mejores aparecieron recopiladas en 1873 con el título de *Vingt Mélodies*.

Siete años antes, sin embargo, la colección *Feuilles d'album* ya demostraba la calidad de las canciones del autor y su gran talento melódico. Además, Bizet seleccionaba con cuidado los poemas y los trataba con un efectivo sentido dramático, revelando un estilo lírico en el que cada frase tiene su efecto vocal y estructural, a veces utilizando armonías exóticas, tal como lo demuestran las canciones *L'adieu de l'hôtesse arabe* y *Guitare* (ambas de 1866).

Camille Saint-Saëns es la otra figura dominante en la *mélodie* de esta época. Algunas de las mejores son las de su juventud, como *La Cloche* (1855) o *L'attente* (1855), que revelan su fascinación por la belleza de sonido y los efectos armónicos que se convertirán en lo característico de la futura *mélodie*.

Estas canciones tempranas también muestran una sensibilidad hacia la poesía no muy asociada con el compositor y una escritura más ilustrativa que la cultivada por Gounod, Massenet, Bizet o Delibes. Los amplios intervalos de la línea vocal y la atmósfera lírica se funden con los sentimientos de nostalgia y profunda emoción, como en *Rêverie* (1851), poema de Victor Hugo,

mostrando la influencia de Schubert y Schumann. Lo pintoresco y oriental aparece en obras como las de la colección *Mélodies persanes* (1870). Sin embargo, sus canciones no tuvieron una evolución estilística ni plasmaron algo nuevo o único.

IV. OPÉRA LYRIQUE

- Charles Gounod
- Georges Bizet
- Ambroise Thomas
- Jacques Offenbach
- Jules Massenet

IV. 1 La ópera francesa del siglo XIX

En la segunda mitad del siglo XIX se produjo en Francia una reacción muy viva contra las tendencias de la *Grand Ópera*. Esto produjo que se introdujera nuevamente en la ópera el elemento poético –prácticamente desaparecido-, y que se le diese mayor importancia al lirismo, relegado a un segundo término debido a la importancia que se le concedía a lo espectacular.

Con el Segundo Imperio, la ópera cómica francesa se ramifica en dos vías: una que se funde con el género serio que lleva hacia la ópera lírica y otra que se desvía hacia la opereta, la revista y las vanidades.

Si bien entre 1852 y 1870 muy pocas nuevas óperas francesas se sumaron al repertorio debido al riesgo que esto acarrearía, León Carvalho, director del Théâtre Lyrique, se mostró hospitalario con la nueva música.

Aparecerá entonces el drama lírico de “semicaracter”, donde se fusionan elementos de la *opéra comique* y de la *grand opéra*. No hay personajes solemnes pero tampoco triviales. Los temas proceden primero de la historia, de las leyendas, después las fuentes serán la novela y la literatura contemporánea, con mordaces historias de amor, profundizando en el estudio de los caracteres mientras la música se encarga de las funciones psicológicas.

El término “semicaracter” surge para calificar aquellas obras que no pueden catalogarse como óperas “serias” ni como óperas cómicas por haberse difuminado las diferencias entre ambas modalidades. El objetivo general es crear un verdadero drama que se aparte de la concepción wagneriana, pero que, sin embargo, comparte su postulado sobre la unidad dramática y las técnicas para proceder a ella: aproximación de los recitativos y de las arias a través de un airoso situado a medio camino entre ambos; abandono general de la forma discontinua o en números; aprovechamiento de la orquesta como medio de profundización expresiva, en estrecha relación con la acción y con el sentido del texto. El drama será “lírico”, pues todo en él aspira a un ideal de flexibilidad, de refinamiento y de sublimación.

IV. 2 La ópera melódica de Gounod y sus sucesores

La ópera francesa tiene su estilo musical propio, en general, una concentración de un lirismo expresivo y refinado con armonías extremadamente sensibles: la “lírica francesa”.

La escuela comenzó con Charles Gounod, cuya esencia se convirtió no en épica sino lírica, no temática sino melódica, no heroica sino pura y apasionadamente personal. Esta nueva lírica francesa evolucionó para dar un nuevo aura de la dignidad del sujeto de sus acciones, retratando intensas relaciones personales, marcando fuertes personalidades, y profundos valores humanos, una antítesis de los adornados espectáculos de la *grand-opéra* de sus predecesores: Halévy, Meyerbeer y Auber.

Con Gounod, la pasión humana ya no era simplemente el factor de motivación dentro de una historia de la ópera, sino que se convirtió en tema principal de la acción. Su melodía es clara; su estilo, armonioso y ponderado.

Los argumentos de las óperas de esta nueva escuela, tratan casi exclusivamente del amor y a menudo son distorsiones de obras maestras literarias. La expresividad de la *opéra lyrique* proviene principalmente de un condimento cromático, de un compuesto de metros (sobre todo 9/8 y 12/8) y de largas y líricas melodías, frecuentemente con finales “femeninos” en las cadencias internas.

Gounod fue inspirador en una serie de grandes practicantes de esta nueva escuela de la lírica en Francia:

- **Ambroise Thomas**, de estilo ecléctico, compuso *Mignon* (1866) y *Hamlet* (1868), inyectando sus óperas con arias floridas y adornadas para el nuevo estilo lírico-coloratura.
- **Georges Bizet**, quien como todos los compositores jóvenes franceses tenía la ambición de abordar el género operístico, produjo *Les Pêcheurs de perles* -Los pescadores de perlas, 1863- para el Théâtre Lyrique, dentro del gusto oriental.
- **Leo Delibes**, su ópera *Lakmé* (1883) para la Opéra-Comique continúa la moda del exotismo, ambientándose en la India. Tiene claras influencias de *Les Pêcheurs de perles* y de *Carmen* de Bizet, mostrando un refinado gusto por la orquestación descriptiva y delicadeza.
- **Félicien David**, autor de la ópera cómica *Lulla-Roukn*, bastante celebrada, y del poema sinfónico *Le Desert*, obra en la que fija sus impresiones musicales de un viaje a Oriente y cuyo colorido orquestal es novedoso por los caracteres del exotismo que presenta.
- **Camille Saint-Saens** compuso *Samson y Dalila* (1877), cuya novedosa combinación del estilo de la *grand opéra* y una composición memorable de las piezas ha sido criticada por el excesivo estilo oratorio del acto I, influenciado por Bach y Händel, pero cuyo segundo y tercer acto, más líricos y dramáticos, recuerdan a Meyerbeer y Gounod, emanando una intensidad casi incomparable de la pasión.
- **Jacques Offenbach**, con su ópera *Les contes d'Hoffmann*, estrenada póstumamente, libera de los charros efectos que caracterizan a la mayoría de sus operetas y debe considerarse como una de las últimas óperas líricas.
- **Jules Massenet** produce óperas francesas saturadas de exquisita música romántica fusionada con un profundo sentimiento: *Manon* (1884), *Werther* (1892) y *Thais* (1894).
- **Gustavo Charpentier** y su ópera *Louise* (1900) proporciona un retrato sentimental y romántico del "bohémio" París, con el popular himno de la heroína al amor: “*Depuis le jour*”

Todos estos grandes compositores franceses se inspiraron en Gounod, el innovador de un único estilo de composición. **IV. 2 Sobre los libretistas de la opéra lyrique: Jules Barbier y Michel Carré** Jules Barbier (1825-1901) y Michel Carré (1819-1872) formaron una de aquellas parejas de libretistas que trabajaron en equipo para proveer al compositor de turno de un libreto para su espectáculo.

El momento de mayor esplendor de su labor literaria ronda los años 1860 del París imperial, cuando, después de haber estrenado el *Fausto* de Gounod, intervienen juntos en la confección de *Dinorah* de Meyerbeer (1859), de *Mignon* de Thomas (1866), de *Romeo et Juliette* de Gounod (1867), de *Hamlet* de Thomas (1868), de *Les contes d'Hoffmann* de Offenbach (1881) o *Francesca da Rimini* de Thomas (1882).

Michel Carré, en especial, había intervenido ya en el *Faust et Marguerite* de Couder (1850), colaboró con Eugène Cormon en el libreto de *Les Pêcheurs de perles* de Bizet (1863) y escribió por su cuenta el texto de *Mireille* de Gounod (1864) de modo que ante la propuesta de Gounod y

tras la fracasada experiencia con Couder, se mostró receloso y participó en mínima parte, hasta el punto de poder hablar tranquilamente del *Fausto* de Barbier.

En cuanto la elección de *Fausto*, no hay la menor duda que en aquellos meses en que libretista y autor trabajaron sobre el texto de Goethe, éste era enormemente popular entre el potencial público al que iba dirigido el espectáculo. Sin embargo, en una simple lectura del libreto comparado con el original, se puede constatar que buena parte de la acción y los presupuestos sobre los que giran las actitudes y decisiones de los protagonistas, se dan ya por conocidas y, en consecuencia, se pasan por alto, creando un mar de lagunas argumentales que sorprenden a primera vista.

IV. 4 Opera FAUSTO

Características de la Obra: Grand-Opéra en 5 actos.

Libreto: Jules Barbier y Michel Carré sobre el poema de Goethe.

Escenario y época: La acción transcurre en una ciudad de Alemania en el siglo XVI.

Aspectos estilísticos

Gounod, miembro de una generación que se alejaba de lo heroico y lo grandioso, se sintió atraído de un modo especial por el aspecto religioso que plantea la obra de Goethe. Sus inquietudes místicas, que ya le habían llevado en su juventud a ingresar por algún tiempo en el seminario, lo llevaron a considerar de gran interés el episodio de Marguerite, aunque dulcificándolo para transformarlo en una historia en la que acabara resplandeciendo la virtud frente a las tentaciones del diablo que está presente en la escena.

De este modo, compuso en 1859 para el Théâtre Lyrique, *Faust*, con diálogos hablados y gran lirismo, con la cual logra que vuelva a predominar en la ópera el elemento musical entre todos los demás elementos constitutivos del género lírico-dramático.

. Para su presentación en Estrasburgo al año siguiente agregó recitativos y, para su llegada a la Ópera de París, música de ballet. De tal manera, una obra compuesta dentro de la tradición de la *ópera comique*, con números independientes, algunos de ellos relacionados distintivamente con la música de salón, se transformaba en una gran ópera (de acuerdo con lo que el título pudiera sugerir).

Inspirada en el drama homónimo de Goethe, no es una obra muy profunda, pero contiene numerosos pasajes de auténtica poesía musical, y su ardiente lirismo contrasta sobre manera con la banalidad de las óperas que hasta entonces se representaban para convertirse en la definición de la voz francesa de la estética musical de todo el siglo XIX.

En *Fausto*, Gounod se propuso resumir con la aportación sonora todos aquellos matices literarios que la dinámica operística no podía incorporar al texto. A causa de este proceso, la ópera de Gounod acentúa características, destaca perfiles humanos, diluye matices pero consigue recrear una nueva unidad, no demasiado alejada de la proporcionada por el texto original. Esta unidad nueva acentúa, por ejemplo la ingenuidad, el candor, la inocencia en parte culpable de Marguerite. Dibujado a grandes trazos, confía en la interpretación de la soprano lírica la construcción de todos los matices que el texto no puede aportar.

Pero además del elenco vocal solístico, *Fausto* cuenta con un tratamiento delicado, polícromo y vibrante del coro; la ópera francesa gustaba del aparato escenográfico en el que indudablemente tenía un papel predominante la intervención de los grandes movimientos de masas. En todas las ocasiones en que interviene el coro resuenan ecos ampulosos conseguidos tanto por la distribución de las voces como por el acierto rítmico y, naturalmente, por la colaboración

orquestal. La homofonía y la polifonía se combinan siempre en la dirección de acentuar el aspecto transparente, prístino y mediterráneo de la música coral francesa, de honda tradición en el campo religioso, operístico y, en el siglo XIX, popular. El control cromático de la tonalidad adquirió la misma importancia que la propia sensibilidad francesa a la disposición de los vocablos.

Para Gounod resultaba axiomático que la orquesta pudiera desempeñar una función más significativa que la narrativa. Así, la identidad orquestal se convertía en un elemento variado y omnipresente al mismo tiempo, capaz de sugerir una amplia gama de aspectos de psicología interior y orientación exterior. Posiblemente de todos los productos orquestales que el tema de Fausto ha suscitado entre los más variados compositores, sea este el que con mayor propiedad se puede tildar de cantable, lírico y colorístico y a ello contribuye en especial el tratamiento dado por el autor al sustrato orquestal de su partitura.

La orquesta contribuye eficazmente a diseñar los mejores momentos líricos de la ópera gracias a la distribución estratégica de los instrumentos solistas que, según la tradición musical del momento podía realizar con mayor acierto tal cometido, los violines, el oboe, la flauta, el clarinete o las trompas.

En cada ocasión la intervención acertada del instrumento requerido perfila los sentimientos que el número está exponiendo por medio de pinceladas oportunas que ejercen de apunte.

Contrariamente a la ópera italiana del momento, en Gounod no aparecen largos pasajes para instrumento solista a modo de breves conciertos solistas puesto que, a diferencia de aquella escuela, la francesa utilizó siempre la orquesta como medio de expresión, no como objeto virtuoso en sí mismo. Ello quiere decir que la función solística de los instrumentos señalados para cada caso se acaba en cuanto deja de servir.

Se puede, de este modo, asistir a una descripción del drama fáustico no sólo en clave vocal sino en una clave particularmente interesante que proporciona la unidad íntima de voz e instrumentación que, si por un lado elimina la inclinación belcantista presente en los autores italianos del romanticismo, aporta por otro la complejidad de una obra rica en matices proporcionados tanto por la inflexión vocal como por la dinámica orquestal y las pinceladas instrumentales solistas.

El moderno uso que hacía Gounod de la armonía wagneriana abrió un sinfín de posibilidades de análisis de carácter operístico. Pero, simultáneamente, el libre manejo de la orquesta permitió gozar de oportunidades más dinámicas para que la ilustración musical de la escena pudiese adquirir una mayor relevancia. Su música de amor contribuyó a confirmar la tendencia wagneriana de la ópera francesa que, por otra parte, tuvo que enfrentarse a la durísima oposición de la crítica profesional.

IV. 2. 1 Acto III: Escena y Aria: “*Chanson du Roi de Thulé*” – “*Air des bijoux*” - Aria de Margarita

Marguerite hace su primera aportación lírica con una canción extraída directamente del texto goethiano. Musicalmente se trata de un episodio bastante banal desde el punto de vista lírico pero en cambio es crucial para dibujar el carácter indeciso y emotivo de la muchacha.

Sin poder disimular la emoción por conocer aquel galán que le había ofrecido el brazo en la verbena, se dispone ante su ruca y se deja llevar por sus pensamientos; mientras canturrea con aire parsimonioso el texto que hace referencia a una leyenda nórdica, la balada del rey de Thulé, van aflorando constantemente sus anhelos amorosos hacia el desconocido lo que explica los dos estratos musicales que se van sucediendo constantemente.

El primero, cuenta con un episodio instrumental introductorio para dar paso a la historia, introducida por un ritmo de danza arcaizante y misteriosa. El canto a pesar de la monotonía de

su línea melódica, pone de relieve la dimensión narrativa del fragmento, como un rezo intenso pero sin exaltación.

Ma. *un peu retenu*
Il é - tait un Roi de Thulé, — Qui, jusqu'à la tom - be fi - de - le,
pp stacc.

(“Erase una vez un rey de Thulé que, fiel hasta la tumba...”)

El segundo más próximo al recitativo expresivo que al cantable, ejerce de paréntesis en su discurso. Éste aparece en los comentarios de la moza entre estrofa y estrofa, en la que se pregunta quién puede ser el joven apuesto que la contemplaba.

Ma. *Andante* (s'interrompant)
lé. — Il avait bonne grâ - ce à ce qu'il m'a semblé.

(“Tenía buenos modales, al parecer”)

Una vez que concluye la canción, comienza un recitativo con un nuevo carácter, mucho más vivaz, en el cual recuerda la caballerosidad de Fausto.

Sin embargo, abandona rápidamente ese pensamiento, que la hace sentir culpable, e invoca a su hermano Valentin. En la siguiente frase expresa en realidad, su sentimiento de

Ma. *Andantino*
Me voi - là toute seu - le!..

(“¡Aquí estoy completamente sola!”)

libertad ante Valentin que la domina, de otra manera, no le dejaría pensar en Fausto y enamorarse.

Súbitamente descubre los presentes de sus dos enamorados.

Naturalmente le llama mucho más la atención el cofrecito de joyas que el ramo; abre pues la caja y, no pudiendo evitar la coquetería, se va colocando una a una las piezas del joyero. El *Air des bijoux* (“Aria de las joyas”) presenta una Marguerite de carácter mucho más extrovertido. El aria no es más que un vivo reflejo de la sorpresa y emoción que siente al descubrir en el espejo el rostro de una reina engalanada con tan ricas joyas.

Ma. *al m.*
Ah! — Je ris — de me voir Si belle en ce mi - roir.

(“Ah! Me río al verme tan hermosa en este espejo”)

El aria cuenta con dos temas de carácter muy diferente; el primero introducido por un “crescendo” psicológico en cual estalla la coloratura en todo su esplendor. Empieza con un

comprometido trino en pianissimo y luego arriba y abajo por toda la extensión, con staccati, filati y demás agilidades. El segundo tiene un aspecto descriptivo y anhelante a la vez y estructuralmente ejerce un efecto de paréntesis entre las diversas repeticiones del tema principal.

IV. 3 Georges Bizet

Bautizado como Alexandre-Cesar-Lepolde Bizet, nació en París el 25 de octubre de 1838. Admitido en el Conservatorio de París en 1848, inicia sus estudios de Piano con Marmontel, y contrapunto con Zimmermann y Gounod, completándolos más tarde con Halévy. En 1857 gana el Premio de Roma por una composición de su autoría, la cantata *Clovis et Clotilde*, lo que supone a una estancia en Italia de 3 años, pero 12 meses después de obtenido el premio, sufre una crisis musical junto a un período de escasa producción.

De regreso a París en 1860, se dedica principalmente a la ópera, pero su principal fuente de ingresos proviene de la realización de arreglos para piano y de las lecciones particulares que imparte, por lo que se vuelve a sumir en una nueva crisis espiritual y creativa en 1868. Un año después contrae matrimonio con Geneviève Halévy (hija del compositor)

Fue indudablemente, entre todos los contemporáneos de Gounod, el compositor más notable y uno de los más importantes que ha tenido Francia.

Gounod ejerció profunda influencia sobre el desarrollo de Bizet. La temprana *Sinfonía en Do* de Bizet, es, prácticamente, una copia de la *Petite Symphonie pour neuf instruments à vent*, Op. 216 (1885) de Gounod. Pero las melodías pertenecen a Bizet. Desde el principio mostró un sentido melódico superior y refinado, y el correspondiente buen gusto.

Contribuyó como ninguno a fijar el estilo francés en la ópera librándola de las tradiciones que sobre este género venía ejerciendo la música italiana. Y si bien musicalmente iba creciendo su talento y la calidad de sus composiciones, la incompreensión del público continuaba, incluso después del estreno de *Carmen* en París en 1875. Bizet, nombrado Caballero de la Legión de Honor de Francia ese mismo año, moría en París el día de la vigesimotercera representación de *Carmen*.

IV. 3. 1 Opera LES PÊCHEURS DE PERLES – Los pescadores de perlas

Estreno: Teatro Lírico de París, 30 de septiembre de 1863

Libreto: Michel Carré y Eugène Cormon. Ambos habían escrito tres años antes el texto de base para la ópera *Les pêcheurs de Catane* de Louis-Aimé Maillart.

El argumento sufrió varias modificaciones: el escenario pasó de México a Ceilán, y el nombre primogénito, *Leila*, cambió al actual, días antes del estreno.

Características de la Obra: Opera en 3 actos

Escenario y época: La acción se desarrolla en la exótica isla de Ceilán en la antigüedad.

Génesis de la obra

Dicha ópera nace por un encargo del director del Théâtre Lyrique, León Carvalho, a quien el conde Alexandre Walewski entregaba una fuerte suma anual a condición de que la utilizara para comisionar a jóvenes compositores.

Aspectos estilísticos

Les pêcheurs de perles fue una de las muchas óperas contemporáneas que reflejaban la moda del exotismo como *L' Africaine* de Meyerbeer, *Mireille* de Gounod y *Lakmé* de Delibes. Los franceses siempre se sintieron fascinados por el exotismo del Cercano y del lejano Oriente

La obra, que contiene un número considerable de fragmentos expresivos de rico colorido, muestra un Bizet influenciado por Gounod y Verdi. Sin embargo, la crítica de la época la consideró como una ópera cuya instrumentación, brillante e impetuosa, carecía de medida, gusto e inventiva melódica, donde su exuberancia y falta de melodías recuerda a Wagner.

Se utilizará el recurso orquestal frente a motivos repetitivos, canalizando hacia la audiencia un tiempo, un lugar lejano, o un recuerdo dramático, como el aria "*Au fond du temple saint*", empleado reiteradamente para recordar el impacto cautivador de la sacerdotisa Leila sobre los dos amigos, Zurga y Nadir.

IV. 3. 2 Acto II: Recitativo y Cavatina: "*Me voila seule dans la nuit*" - "*Comme autre fois*"- Aria de Leila

La agitada introducción instrumental al recitativo de Leila (Allegro agitato $\frac{3}{4}$ Re menor) se enlaza significativamente a la tonalidad de la salida del sacerdote Nourabad de la escena anterior. Las palabras de la muchacha, (Recitativo/Andantino, $\frac{3}{4}$), expresan sentimientos de miedo y de soledad, mientras que haber encontrado a Nadir la ilumina de inquietud y de esperanza.

(regardant du côté de la terrasse)

Mais il est là mon cœur de vi-ne sa présen - ce

(\"Pero él está ahí, mi corazón adivina su presencia\")

Estos son los sentimientos expresados en la próxima gran aria (Andante, 9/8, Fa Mayor): una página en tres secciones (A-B-A') de impecable composición, cuya atmósfera nocturna expresa un romanticismo de color oscuro y un aire misterioso. Los tiempos introductorios son dominantes de la voz de los cornos: el corno I anticipa el tema del aria, un período

Cornos I y II

y se desarrolla en una línea paralela a la de la soprano en la primera sección A

Flautas I y II

Clar. Clar.

Corns. Cornos III y IV

articulado sobre tres frases. Un breve pasaje de flautas y un clarinete en la región aguda, sobre un pedal interno de los cornos hace de cierre con el segmento central (*Plus vite* –más rápido-), en el cual la armonía se lleva a la región de la dominante en la región, que se introduce elegantemente sobre una tríada de Re b (VI grado descendente).

La instrumentación de este pasaje (arpeggios del clarinete en el registro grave -más adelante retomados separadamente por los arcos- sobre doble cuerdas de los violonchelos) confirma la estilización nocturna y enrarecida. La recapitulación (A') se lleva a cabo sin variaciones o alteraciones: vuelve a aparecer el episodio de flauta y clarinete, que esta vez conduce a una comprometida cadencia vocal, en la que la soprano tiene que demostrar –a modo de desahogo- el Do5.



Où, comme autre fois, je puis rêver ah! _____ en paix _____

(“Si, como en aquellos lejanos tiempos, puedo dormir en paz”)

La coda instrumental retoma los elementos de mayor lucimiento: el tema principal vuelve a estar en los cornos –como en la introducción- y el diseño del comienzo vuelve a las maderas. El carácter sombrío de la ambientación sonora es finalmente sellada en la instrumentación a través del bicordio repercutido (Fa-Do) confiado a los timbales, en la que el aria concluye *smorzando*.



Flautas

Clarinetes en Sib

Fagotes

Cornos en Fa

Cornos en Do

Timbales en Do-Fa

smor - zan - do *lan.*

IV. 4 Ambroise Thomas

Louis Ambroise Thomas (Metz, 1811 – París, 1896). Nacido en una familia de músicos, a los 10 años ya era pianista y violinista. Ingresó en el Conservatorio de París en 1828 y en 1832 ganó el Premio de Roma con su cantata *Herman et Ketty*. Durante su estancia en Italia, escribió toda su música de cámara: un trío de piano, un quinteto de cuerda y un cuarteto de cuerda.

En 1835, Thomas volvió a París para comenzar una carrera escribiendo para el teatro. En 1851, Thomas fue elegido miembro de la Académie des Beaux-Arts en lugar de Félicien David, y Berlioz, y en 1852 fue nombrado profesor de composición en el Conservatorio. Durante los 14 años siguientes siguió escribiendo óperas aunque con poco éxito.

Finalmente en 1866 con un enfoque más fresco, renovado y más sencillo de la melodía y la trama, compone *Mignon*, basada en la novela de Goethe “*Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*” de 1796, que inevitablemente llevaba a una comparación con *Faust* de Gounod. El éxito de esta obra fue igualado por *Hamlet* en 1868, consolidando la reputación de Thomas y dando

lugar a su nombramiento como director del Conservatorio de París en 1871, sucediéndolo a Auber. En 1894 se convirtió en el primer compositor en ser galardonado con el Gran Cruz de la Legión de Honor.

Su música puede ser considerada distinguida, refinada. Fue un profundo conocedor de la tradición del teatro francés. Escribió admirablemente para la voz, entendiendo el arte de la instrumentación, donde sus resultados posteriores abundan en delicados efectos agradables. Si bien su talento no ha sido tan profundo como el de Gounod, tenía estilo y encanto.

En los últimos años, Thomas adoptó una postura nacionalista crítica, manifestando desinterés total en Wagner y defendiendo la música francesa de la invasión alemana. Se consideró enemigo de César Franck y mostró resentimiento hacia una nueva generación de compositores, entre ellos Fauré y Debussy.

IV. 4. 1 Opera HAMLET

Estreno: Ópera de París (Salle Le Peletier) el 9 de marzo de 1868.

Libreto: Michel Carré y Jules Barbier, basado en una adaptación francesa de Alejandro Dumas (padre) y Paul Meurice de la obra de Shakespeare Hamlet.

Características de la Obra: Opera en cinco actos.

Escenario y época: La acción se desarrolla en Dinamarca, en el castillo de Elsinore, durante la Edad Media.

Génesis de la obra

Después del gran éxito de *Mignon*, Thomas quiso crear una ópera de verdadero empeño y eligió el argumento de la producción shakesperiana readaptada por Dumas. La ópera tuvo un éxito estrepitoso considerándose la más importante ópera francesa desde los dramas de Halévy

Aspectos estilísticos

Dicha obra integra una serie de elementos -la *grand-opéra* como punto de referencia, las influencias de Gounod y de la orquesta de Berlioz, la utilización del saxofón- formando una atractiva miscelánea hecha por un eficaz artífice como era el compositor.

El mejor momento de la obra es la escena de la locura de Ophelia, coincidiendo con la tradición italiana en un juego enrarecido de virtuosismos canoros, y ensamblándose en la francesa por el modo blando y delicado de las soluciones melódicas y armónicas.

Sin embargo, Hamlet fue criticado debido a su libreto, que se considera como una corrupción grave de su origen, entre otras alteraciones importantes, su final: Hamlet sobrevive para convertirse en rey. De todos modos, Thomas escribió un final alternativo para el Covent Garden, en el que Hamlet muere.

IV. 4. 2 Acto II: "Adieu, dit-il, avez foi" - Aria de Ophelia

En los jardines del castillo, después de un breve interludio, aparece Ophélie con un libro en la mano. Ella se lamenta ante la indiferencia de Hamlet, sintiendo que su mirada es como un reproche y recitando:

OPHÉLIE. *Récit.*

Sa main depuis hi - er n'a pas touché ma main!

("Su mano no ha tocado la mía desde ayer")

Angustiada, lee su libro, cantando la melancólica "Adieu, dit-il, ayez-foi!"

Allegretto sostenuto.

«A - dieu, dit-il, a - yez foi!

("Adiós, dijo, confía en mí!")

Detailed description: This is a musical score for a vocal line. It is in 2/4 time and the key signature has one flat (B-flat major). The tempo is marked 'Allegretto sostenuto'. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The lyrics '«A - dieu, dit-il, a - yez foi!' are written below the notes. A dynamic marking 'p' is placed above the first measure. Below the score, the Spanish translation is given: ("Adiós, dijo, confía en mí!").

Luego aparece Hamlet en el fondo del jardín y percibe la presencia de Ophelia, quien conteniendo su emoción, retoma su lectura, sin dejar de observar sus movimientos. Sin embargo, Hamlet se aleja precipitadamente.

Ophelia confirma el relato de su libro con la escena y continúa su canto con mayor desesperación

Allegro moderato.

Les serments ont des ai - les!

("Los juramentos tienen alas!")

Detailed description: This is a musical score for a vocal line. It is in 2/4 time and the key signature has two sharps (D major). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The melody starts with a half note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. The lyrics 'Les serments ont des ai - les!' are written below the notes. A dynamic marking 'p' is placed above the first measure. Below the score, the Spanish translation is given: ("Los juramentos tienen alas!").

El aria concluye con el primer compás de la melodía de la segunda parte

I Pedal de tónica "mi" V I V I V I

Detailed description: This is a piano accompaniment score. It is in 2/4 time and the key signature has two sharps (D major). The tempo is marked 'ff'. The bass line features a tremolo on the note 'mi' (F#4), which is identified as the 'Pedal de tónica "mi"'. The right hand plays a series of chords and arpeggios. Below the score, the sequence of chords is indicated: I V I V I V I.

Se puede comparar, en este caso, cómo los finales de esta aria y del "Aria de las joyas" de *Fausto*, utilizan los mismos giros melódicos y armonías para su cierre.

En principio, ambas están en la tonalidad de Mi Mayor. Luego del estallido agudo de la soprano, la melodía comienza descendiendo, para luego ascender a la nota aguda con la que comenzó el fragmento. El bajo tremolo tiene la nota "mi" como pedal de tónica.

En el final del aria de Ophelia, los compases 1 y 3 se repiten igual, una melodía en octavas con dirección oblicua, mientras que el tercer tiempo de los compases 2 y 4 realiza una secuencia ascendente de 3ra menor. Los acordes finales forman una cadencia auténtica por descenso.

En el final del aria de Marguerite, la melodía en $\frac{3}{4}$ se expande más. En principio, desciende también en octavas por grado conjunto, alternando con un cromatismo para volver a grado conjunto. Luego comienza a ascender de a dos negras en dirección oblicua. Realiza una secuencia de 3ra mayor ascendente que vuelve a descender igual que el modelo, solo que cuando asciende de a dos negras lo hace en dirección directa ascendente. Concluye también con una cadencia auténtica pero por ascenso.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system is marked 'ff a Tempo' and includes a 'pedal de tónica' instruction. The second system includes dynamic markings 'V2' and 'I'. The score is in G major and 2/4 time.

IV. 5 Jacques Offenbach

Nació en Colonia, Alemania, el 20 de junio de 1819. Su padre, Isaac Offenbach, cuyo nombre de familia original era Eberst, fue un cantor y compositor menor judío. Estudió violonchelo en el conservatorio de París y en 1837 trabajó como violonchelista en la Opéra-Comique de esta ciudad, donde conoció al compositor Halévy, quien lo instruyó en la composición. Desarrolló una extensa vida profesional como violonchelista virtuoso, participando en la temporada de 1844 en Londres.

Las obras de juventud de Offenbach fueron principalmente para su propio instrumento, junto con algunos modestos intentos de composición de música teatral. En 1849 fue nombrado director del Théâtre Français y más tarde dirigió el teatro Bouffes-Parisiens (1855-1861). Allí escenificó obras escénicas musicales breves e ingeniosas con gran éxito lo que le permitió ampliar su repertorio y viajar con la compañía al extranjero.

En 1873 decide independizarse y asumir la gestión del Théâtre de la Gaité, con el que no tuvo el éxito económico esperado y que lo obligó a realizar una gira financiera por los Estados Unidos

Para 1875 ya había compuesto 90 operetas, la mayoría de ellas con libretos del escritor francés Ludovic Halévy. Con sus operetas (término acuñado por él en 1856 para la rose de Saint-Flour) impuso un género que fue imitado por Johann Strauss hijo, Arthur Sullivan y Franz Lehár y por otros autores musicales del siglo XX. Su estilo musical desenfadado con melodías y la acertada elección de libretistas ingeniosos, se convirtió en el prototipo del estilo del Segundo Imperio francés, a la vez que satirizaba sus excesos.

El 5 de octubre de 1880 falleció en París. Su obra póstuma, *Les Contes d'Hoffmann* fue su principal esfuerzo para dar mayor seriedad a su reputación.

IV. 5. 1 Opera LES CONTES D'HOFFMANN – Los Cuentos de Hoffmann

Estreno: Opera-Comique, París, 10 de febrero de 1881

Libreto: Es una combinación de tres historias cortas de E.T.A. Hoffmann, adaptadas por Jules Barbier y Michel Carré de una pieza teatral homónima, *Fantastiques d'Hoffmann* de 1851.

Características de la Obra: Se la puede calificar de ópera fantástica en tres actos, con prólogo y epílogo. A menudo también se la denomina “ópera en cinco actos”, con lo cual se esfuma el hecho formal de la “acción básica”, pero alcanzando el prólogo y el epílogo la importancia que les corresponde.

Escenario y época: prólogo y epílogo en la taberna de una ciudad alemana, los tres cuadros restantes en otras diversas ciudades. Época en la que vivió el poeta alemán E.T.A. Hoffmann, hacia comienzos del siglo XIX.

Génesis de la obra

En 1877, Offenbach se propuso incursionar en la lírica escribiendo una ópera de carácter serio y de mayores dimensiones. Así, comenzó su trabajo pensando tener terminada la ópera en algunos meses, pero debido a la composición de operetas, se fue retrasando cada vez más, hasta sorprenderlo la muerte, dejando su tarea incompleta y sin haberla aún orquestado.

Su pronta representación llevó a la familia de Offenbach y a León Carvalho a llamar al compositor Ernest Giraud para completar y orquestar la obra. Así la misma tuvo su estreno a cuatro meses de la muerte de Offenbach.

Argumento y estilo

Las tres partes de *Les contes...* narran de modo autobiográfico, amores frustrados. Offenbach dotó a los diálogos de un tratamiento a base de recitativos que van desde el *secco*, rápido y ágil, hasta la declamación dramática con un acompañamiento orquestal muy decorado. También existen canciones estróficas con refranes corales de gran mordacidad, como las de sus operetas, y coros de dinámica cambiante influenciados por el estilo de Rossini.

IV. 5. 2 Acto II: Entreacto y Romanza “*Elle a fui, la tourterelle!*” – Aria de Antonia

Con excepción de la a veces practicada permutación de los actos – el cuadro de Antonia en segundo lugar, el de Julietta en el tercero de *Los Cuentos*- 23 el más trágico de los tres cuadros, el de la joven cantante Antonia, evidencia las discrepancias (o las mutilaciones) relativamente más insignificantes en las distintas versiones, en particular, porque este acto se caracteriza por la música casi continua, o sea con poca prosa o recitativos. Hoffmann conoció a Antonia en Munich, donde ambos se enamoraron. Impulsado por su gusto artístico, la estimulaba a cantar, pues la joven había heredado la bella voz de su difunta madre. Pero su progenitor Crespel se lo prohíbe, llevando a su hija a otra ciudad, convencido de que Hoffmann no podría hallarla.

En el comienzo del acto, la introducción de la orquesta es sombría, un recio acorde orquestal cede a ominosos acordes de los vientos.

Un arpa insinúa con arpeggios la música que Antonia toca en el piano, para acompañar su melancólico canto.



A la luz crepuscular de un lento atardecer, Antonia canta, sentada al clave, la canción que tanto embelesaba a Hoffmann, de quien sigue enamorada. Antonia comienza su canción y la interrumpe después de unas pocas notas, pues la domina el recuerdo de Hoffmann que a menudo hizo música con ella, lleno de afecto.

(Elle est assise devant un clavecin) Récit.

ANTONIA

Elle a fui la tour-te-rei-le Ah! souvenir trop doux! i-ma-ge trop cru-el-le

(“La tórtola ha huido... Ah! Recuerdo demasiado dulce! Imagen demasiado cruel!”)

Luego retoma la melodía y la canta hasta el final. Suena como un aire popular, entrañable, un poco soñador, de extensa expresión y demuestra el don melódico patente que poseía Offenbach, con cuanta sencillez sabía concebir y elevarlo a la altura de la ópera.

A.

foi Mon bien ai-mé, mavoix'im plo-re Ah! que ton cœur vienne à moi! Que ton cœur vienne à moi!

(“Mi bien amado, mi voz te implora. Ah! Que tu corazón venga a mí!”)

Se puede establecer fraseológicamente en esta romanza, una relación estrófica, armónica y psicológica con el aria de *Roi de Thule* de Fausto.

Roi de Thule

(Margarita entra por la puerta pequeña y permanece en silencio sobre la escena)

MARGUERITE

(Recordando su encuentro con Fausto)

Me gustaría saber
quién era aquel joven,
si es un gran señor,
y cómo se llama.

(se sienta ante su rueca, y mientras
hila canta una vieja balada:
la canción del rey de Thule)

Elle a fui la tourterelle!

(Antonia, sentada, canta y se acompaña con el clavicordio)

ANTONIA

La tórtola ha huido...
(Deja de cantar, recuerda a Hoffmann)

¡Ah! ¡Recuerdo demasiado dulce!
¡Imagen demasiado cruel!
¡Ay! De rodillas ante mí
¡sigo viéndolo, oyéndolo!

(Volviendo a cantar)

Interrupciones del recitativo: evocan el recuerdo de su "amor"

"Érase una vez un rey de Thule que, fiel hasta la tumba, (V – Dominante) conservó, en recuerdo de su amada, una copa de oro cincelada" (III – Suspensión)	La tórtola ha huido. ¡Ha huido lejos de ti! (V - Dominante) Pero es siempre fiel y conserva su fe. (III – Suspensión)
--	--

(Recordando su encuentro con Fausto)

Tenía buenos modales, al parecer.

(Continuando con la canción)

¡Ningún tesoro poseía ya encanto! ¡Ningún tesoro poseía ya encanto! = letra Progresión x gr.conj.desc.	Mi bien amado, mi voz te llama, sí, todo mi corazón es tuyo ≠ letra =melodía
--	--

¡La utilizaba en los días importantes, (V) Resolución en suspenso de ambas frases	todo mi corazón es tuyo (VII)
--	-------------------------------

y cada vez que de ella bebía (VI) Recapitula tomando la melodía del motivo principal	La tórtola ha huido (VI)
---	--------------------------

sus ojos se llenaban de lágrimas." (I) Resolución en final de frase	Ha huido, ha huido, lejos de ti (I)
--	-------------------------------------

IV. 6 Jules Massenet

Jules Émile Frédéric Massenet (Saint-Étienne, 12 de mayo de 1842 - París, 13 de agosto de 1912) realizó sus primeros estudios de piano con su madre. En 1851 estudia en el Conservatorio de París, obteniendo en 1863 el Gran Premio de Roma de composición con la cantata *David Rizzio*. Vivió en Roma durante tres años y a su vuelta a París compone su primera ópera, *La Grand' Tante*, para la Opéra-Comique en 1867.

En 1884, creó *Manon*, su obra más popular, basada en la novela *Manon Lescaut* de Abbé Prévost. Tras el estreno de su ópera *Le Cid* en 1885, Gounod, felicitándolo le dijo. "Ven a mis brazos, besa a papá!"²⁴. La prensa lo tomó muy mal y maliciosamente Massenet recibió el apodo de "hija de Gounod". Sus óperas más famosas serán *Hérodiade* (1881), *Werther* (1892), *Thaïs* (1894), y más tarde *Le Jongleur de Notre-Dame* (1902) y *Don Quichotte* (1910).

Jules Massenet fue uno de los sucesores más exitosos y prolíficos de Georges Bizet. Utilizó la técnica del leitmotiv de Wagner, pero le dio una ligereza francesa, que algunos critican, considerándola demasiado edulcorada.

Tuvo una influencia religiosa y a menudo ha sido considerado como el heredero de Charles Gounod. Las historias que elegía, al igual que las que apreciaba su rival italiano Puccini, enfatizaban un discreto erotismo y tenían mucho color local.

Es difícil definir un estilo en Massenet, porque en general fue cambiando y adaptando la afinidad del drama a las circunstancias de la época y a la mentalidad de la audiencia, logrando óperas de carácter bel cantista, verista, impresionista, expresionista, etc. La influencia de Massenet se manifestará en muchos compositores de ópera, como Ruggero Leoncavallo, Pietro Mascagni, Giacomo Puccini o en el *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy.

IV. 6. 1 Opera MANON

Estreno: Opera Cómica de París, 19 de enero de 1884.

Libreto: Henri Meilhac y Philippe Guille basado en la novela “Les Aventures du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut” del Abate Prévost.

Características de la Obra: Ópera-Comique en 5 actos

Escenario y época: La acción se produce en Amiens, París y cerca de El Havre, en 1721.

Génesis de la obra

A pesar del éxito de algunas de sus composiciones anteriores (como *La coupe du roi de Thulé* y *Le Grand-Tante*), su consagración como músico dramático no llegaría hasta el estreno, en 1884, de *Manon*. Gran parte de esta ópera la escribió Massenet durante el verano de 1882, en La Haya, en el mismo cuarto en que Marcel Prévost había vivido. Massenet en su obra, recoge sólo algunas escenas de la obra del Abate Prévost. La recepción de la misma por parte de la crítica, no fue del todo favorable, a pesar del éxito obtenido en su estreno. Y en pocos años la ópera se hace célebre, al punto de alcanzar las 2000 representaciones en París en el año 1952.

Aspectos estilísticos

La obra está definida por Massenet como *opéra-comique*, es decir que, a pesar de su argumento dramático, mantiene la estructura del género, con la alternancia de partes habladas y partes cantadas. Sin embargo, contiene un elemento técnico-musical que le confiere un carácter único y fascinante: el melodrama, que consiste en hablar sobre un fondo musical, pero en este caso apenas se da la intensidad de expresión que se suele asociar con el melodrama. El procedimiento no es una invención de Massenet, sin embargo, en *Manon* su imbricación en la trama lírica es tan sutil que exige de los cantantes una aguda intuición para lograr la síntesis más armoniosa entre palabra y acompañamiento musical.

Pero además, en *Manon* se da una llamativa diversidad respecto de las maneras posibles de unir las palabras a la música, sea en la utilización del aludido melodrama (sobre armonías, frases melódicas neutras, motivos expresivos, etc, siempre a cargo de la orquesta), como en el manejo de los recitativos, de los ariosos, de las arias, sean las de alto virtuosismo, como aquellas formalmente sencillas propias de la *opéra-comique*. La libertad de Massenet en el uso de formas antiguas y modernas, y la variación en el estilo de canto, que partiendo del tono fácil y popular arriba a acentos de exacerbado lirismo la convierte en uno de los grandes títulos del teatro lírico francés.

A su vez, bajo el influjo del drama wagneriano, su orquesta empieza a manifestar una relación dialéctica con la historia de los personajes, al comentar la acción o los sentimientos, anticiparlos, provocar reminiscencias y además afirmar el timbre que corresponde a cada momento de la obra, al tiempo que es misión también suya la de conferir la necesaria cohesión temática, gracias a la utilización de motivos recurrentes.

En el uso que le dio a la voz femenina a través de sus registros, y en su versificación, Massenet mantuvo un lugar especial entre los compositores franceses. Sus óperas son piezas de género, que sobresalen dentro de los límites que él les estableció, que atraen al público en general debido a su encanto y sentimiento sincero.

Massenet opinaba sobre la obra en una entrevista en el diario Le Figaro con ocasión de su estreno:

“Cada escena posee su propia tonalidad y su propia atmósfera, el exacto color de su espacio y su tiempo. Y la nota humana, apasionada e intemporal es la que aportan Manon y des Grieux. Ese

contraste entre sensación de tiempo y lugar y sentimientos humanos se encuentra entre aquellos afectos que me siento capaz de llevar a cabo”

Aquí es donde juega un papel fundamental la orquesta massetiana, delicada, variada, expresiva, elegante siempre y que sabe jugar con el neoclasicismo de la gavota o del ballet del tercer acto.

IV. 6. 2 Acto III: Romanza y gavota: “*Je marche sur tous les chemins*” – “*Obéissons quand leur voix appelle*” – Aria de Manon

La primera escena del tercer acto se remonta a París, el paseo de Cours-la-Reine en un día de fiesta. Entre el gentío que asiste en la fiesta y los vendedores ambulantes de todo tipo, aparece Guillot, todavía coqueteando con las tres jóvenes actrices, Poussette, Javotte y Rosette. También está Lescaut, cantando sobre los placeres del juego. Llega Brétigny, pronto seguido por Manon, suntuosamente vestida y con un cortejo de admiradores.

En el segundo acto, Brétigny había entonado “*Manon, bientôt vous seres reine*” (“Manon, pronto seras reina”). Ahora, Manon afirmará “*Je suis reine*” (“Yo soy reina”). Sin embargo, la pieza termina con una sugerencia: “*Et si Manon devait jamais mourir*” la cual genera una carcajada que conduce al punto más alto del aria “*Ce serait, mes amis, dans un éclat de rire*”.



La yuxtaposición de la premonición con la risa, confirma la veracidad de su anterior estado introspectivo en el aria “*Adieu notre petite table*”: “*faiblesse et fragilité*” (“debilidad y fragilidad”).

Poco después del estreno de la ópera en 1884 Massenet agregó una segunda aria que se ha incorporado en la mayoría de las producciones desde entonces: la gavota²⁵ “*Profitons bien de la jeunesse*” (“Aprovechemos nuestra juventud”)²⁶. Además de acentuar la edad de Manon, la pieza introduce arcaísmos adicionales en una obra ya llena de pastiches de la música del siglo XVIII, como los doble ritmos punteados en el sexteto del Acto I o el posterior minué para la gente del pueblo “*Il faut tout voir*”.

Massenet copió el minué neoclásico que sustenta gran parte del diálogo en el Acto III, del *Louise de Mézières*, una cantata sobre un poema de Eduardo Monnais del siglo XVIII que escribió para su primer (y fracasado) intento en el Prix de Rome. La gavota, por su parte, se basa en una temprana *mélodie*, *Serenata*, con poesía de Molière. Tal pastiche, produce el color local de un tema francés del siglo XVIII:

Sérénade

Allegro moderato.

C'est un a - mant, ouvrez la por - te, Il est plein d'a - mour et de foy. Que fai - tes -
vous? é - tes - vous mor - te? Ou ne l'êtes - vous que pour moy?

(“Este es mi amante, abre la puerta, Él está lleno de amor y fe. ¿Qué estás haciendo? estás muerto? ¿O haces eso por mí?”)

GAVOTTE

Moderato e leggiero

O - béis - sons quand leur voix ap - pel - le Aux tendres amours, Toujours, toujours, toujours,
Tant que vous êtes belle, usez sans les comp - ter - vos - jours,

(“Obedeced, cuando su voz llama al tierno amor, siempre, siempre, siempre, mientras que seas bellas. ¡Aprovechad sin temor todos vuestros días!”)

El lenguaje de Massenet es inmediato, sensual y cargado de emociones, el pastiche más neutral y objetivo. La gavota pertenece más a la estructura de la obra que por su contenido, siendo las dos arias separables.

Conclusiones

Gounod, el compositor francés más representativo de mediados del siglo XIX, fue un músico ecléctico pero individual, un melodista insinuante, capaz de una cierta profundidad, dotado de un oído fino para los efectos de la armonía y el color en la música, con carácter excepcional y sensible a las cualidades de un texto. Sin embargo, la familiaridad ha tendido a generar desprecio por la música de Gounod, a veces injustamente en comparación con la de los compositores de finales del siglo XIX.

Es curioso observar que, después de la producción de Fausto, Gounod fue acusado por el wagnerismo y oscuridad. Tales críticas se pueden entender sólo cuando se recuerda la música de ópera que los parisinos acostumbraban a oír en el año 1860. El estilo de Gounod es, de hecho, admirablemente lógico y bien proporcionado, verdaderamente francés, aunque teñido de un cierto grado por el sentimiento italiano, y con toques ocasionales de solemnidad, que recuerdan que era un compositor de música tanto de iglesia, como de teatro.

Por lo pronto Gounod consiguió todo esto en sí mismo. Pero también en los maestros: Bach, Mozart, Beethoven. Constantemente se ha referido a ellos, mencionándolos como sus ejemplos, sin temer nada, de su propia autoridad, en lo que concernía a su propia independencia.

Por otra parte, no es rara, entre Gounod y Mendelssohn, la analogía melódica, armónica, rítmica. “La influencia de Mendelssohn es uno de los elementos proporcionados por el genio de Alemania, y de la Alemania clásica, al genio musical francés”

25La **gavota** (gavotte, gavot o gavote), es una forma musical que toma su nombre del pueblo de Gavot en el país de Gap, región del Delfinado. Esta danza tradicional francesa que todavía se bailaba en la Bretaña a mediados de siglo XX; también fue una danza cortesana y una forma instrumental muy popular desde finales del siglo XVI hasta finales del XVIII. La gavota cortesana era una danza viva y rápida, en métrica binaria, descendente del branle del siglo XVI.

26 Massenet escribió la pieza para Marie Roze para las presentaciones en *Her Majesty's Theatre* de Londres. En 1895 reemplazó la gavota por un brillante “Fabliau” (cuento escrito con el propósito de provocar la risa; centrado en ambientes y personajes reales) para Mme Bréjean-Gravière el cual encontró pocos partidarios posteriores. Dicho fabliau se encuentra en el anexo de la partitura.

El Gounod de las “melodías”, por ejemplo, ha elevado, sin duda y en varios grados, el nivel de lo que antes de él se denominaban “romanzas”. En este género, lo han ennoblecido y purificado todo, el canto, el acompañamiento y las armonías y finalmente el sentimiento y el estilo. La “melodía” francesa, aunque renovada por Gounod, sigue siendo neta y regular, permanece fiel, en general a la simetría de las coplas y de las estrofas. Por el contrario, la fantasía y la independencia, un sentimiento más profundo y más íntimo, bajo formas más libres y más vagas, tal es, sobre todo Schumann, la esencia y el mismo ideal del lied alemán.

Al recordar tanto la extensión como la duración de su influencia y, tal vez durante veinticinco años, que de Gounod se hizo en Francia, algunos de los compositores citados, antes de hallarse a sí mismos, se buscaron, por así decirlo, a través de Gounod. Tal como las primeras obras de Bizet (la analizada “*Les pêcheurs de perles*”, “*La Jolie fille de Perth*”, “*Djamileh*”), muestran rastros de esta interposición.

Con más poesía, y más profunda que la ópera cómica de ese entonces, la ópera de Gounod poseyó una intimidad mayor a la de la *grand opera*. Pero, lo que a esta música falta en extensión, lo recupera en profundidad. Melodía, recitativo, orquesta, los tres elementos se equilibran y concuerdan en la obra de Gounod, sin que jamás predomine ninguno de los tres. Es posible tomar ejemplos de su estilo en cada uno de estos tres órdenes de belleza.

Sea cual sea el veredicto de la actualidad en la música de Gounod, hay que recordar que en la década anterior a la guerra franco-prusiana, fue él quien, casi, solo, mantiene características cualidades de francés en música dramática. Ravel ha evaluado de este modo su importancia para la escuela más tarde en francés: "La renovación musical, que se llevó a cabo con nosotros hacia el 1880, no tiene ningún precursor de más peso que Gounod"

Es de esperar que este trabajo haya podido exponer el estilo francés del XIX en compositores tanto conocidos como desconocidos, reconociendo el valor de su composición.

Bibliografía

1. Flynn, Timothy S., "Charles François Gounod: A research and information guide", Routledge Music Bibliographies, New York, E.E.U.U., 2009, pp. IX, 4, 9, 12, 18, 20, 21.
2. Estevez, María Antonia (Realización), "Gran Enciclopedia de la Música Clásica", Editorial Sarpe, Madrid, España, 1980, Tomos 1-3 pp. 324, 415, 453-455, 527-530, (Adaptación libre de la obra "Grande Enciclopedia della Musica Clasica", Armando Curcio Editore, Roma, 1980)
3. Grout, Donald J. – Palisca, Claude V., "Historia de la Música occidental" Tomo II, Alianza Editorial S.A., Madrid, España, 1984, segunda reimpresión 2003, Capítulos 17, 18 y 19 pp. 806, 807, 814, 815, 878, 880 (Traducción León Mames, Título original: A History of Western Music", fifth edition, W.W. Norton & Company, Inc., E.E.U.U., 1960)
4. Bellaige, Camille, Gounod, Colección "Los maestros de la Música", Nº 8, Editorial Tor; Buenos Aires, Argentina, 1942; Capítulos I y II pp. 20, 21, 38, 39, 48, 168, 169. (Traducción Pedro E. F. Labrousse, Título original: Les Musiciens Célèbres: Gounod Henri Laurens, Editeur Sans Date (v. 1930), Paris, 1930)
5. Longyear, Rey M., "La música del siglo XIX: El Romanticismo", Colección "La música y los músicos", Editorial Victor Lerú, Buenos Aires, Argentina, 1971, Capítulos 5, 7 y 9, pp. 109, 110, 180, 182, 183, 237, 238 (Traducción Carlos Coldaroli, Título original: Nineteenth-Century Romanticism in music, Prentice Hall Inc., New Jersey, E.E.U.U., 1969)
6. Plantinga, León, "La música romántica", Ediciones Akal S.A., Madrid, España, 1992; Capítulos X y XII, pp. 355-361, 472-477 (Traducción Celsa Alonso, Título original: Romantic Music, W.W. Norton & Company Inc., E.E.U.U., 1984)
7. Láng, Paul Henry, "La música en la civilización occidental" Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1ra edición 1963, 2da edición 1969, Capítulos XVII y XIX. pp. 682, 686, 739, 741, 743 (Traducción José Clementi, Titulo original: Music in Western Civilization, W.W. Norton Company, New York, E.E.U.U., 1941)
8. Benefield, Richard, "Motets for one voice by Franck, Gounod, and Saint- Saëns", The organ-accompanied solo motet in nineteenth-century, A-R Editions, Inc., U.S.A., 2003, pp. XVIII (Introducción)
9. Plaza, Juan Bautista; "Escritos Completos". Compilador y editor Felipe Sangiorgi. CDROM. Fundación Juan Bautista Plaza, Caracas, 2004. En <http://fundacionjuanbautistaplaza.com/his29.htm> 11/12/2011
10. Latham, Alison, "Diccionario enciclopédico de la música", Fondo de cultura económica, México, 2008, pp 443, 573, 671-672, 937, 939, 1078 (Scholes, Percy A., Titulo original:" Oxford Companion to Music", Oxford University Press, Oxford, 1978)
11. Fournier, Heraclio (editor), "Historia de la Música Codex", Tomo IV, Editorial Codex, Madrid, España, 1966, pp. 70 -72, 225, 226, 230, (Original Fratelli Fabbri Editori, S.R.L., Milan , Italia, 1964)
12. Riding, Alan & Dunton-Downer, Leslie, "Eyewitness Companions: Opera", Dorling Kindersley Limited, New York, E.E.U.U., 2006, pp. 290.
13. Burrows, John, "Música Clásica, Guías Visuales", Editorial El Ateneo, Buenos Aires, Argentina, 2010, pp. 203, 256, 265, 338, 339. (Titulo original: "Eyewitness Companions: Classical Music", Dorling Kindersley Limited, New York, E.E.U.U., 2005)
14. Pahlen, Kurt, "Los cuentos de Hoffmann – Jacques Offenbach", Colección: La ópera en el mundo, Javier Vergara Editor S.A., Buenos Aires, Argentina, 1992, pp. 8, 136, 242, 263 (Traducción: María Antonieta Gregor, Título original: "Les contes d'Hoffmann", B. Schott's Sötine, 1980)

15. Alier, Roger (Dirección), Faust, Charles Gounod, Colección “Introducción al mundo de la ópera”, Editorial Daimon, Barcelona, España, 1985, pp. 15, 16, 29, 30, 80, 83 (Traducción, estudio y comentarios: Xosé Aviñoa)
16. Burton D. Fisher, “A History of Opera: Milestones and Metamorphoses”; Opera Journeys Publishing, U.S.A., 2003-05, pp. 180, 186, 187.
17. Harold C. Schonberg, “Los grandes compositores”, Ediciones Robinbook, Barcelona, España, 2007, pp 419, 420, 432, (Traducción de Anibal Leal, Título original “The Lives of Great Composers”, Hardcover - February 2008
18. Programa de radio “Los raros” dedicado a Felicien David, presentado por Juan Manuel Viana, Radio Clásica, España, 01/11/11. En <http://www.rtve.es/alcarta/audios/los-raros/raros-felicien-david-01-11-11/1238323/> Visitada el 23/12/11
19. Página dedicada a Charles Gounod. En <http://www.charlesgounod.com/vi/conferen/autour/index.htm#melodie> Visitada el 14/11/11
20. Joaquim Zueras Navarro, “Sobre la música sacra de Gounod”, Crítica de discos, Revista de Música Clásica virtual Opus Música, Nº 15, Mayo 2007. En <http://www.opusmusica.com/015/gounod.html> Visitado el 18/11/11
21. Joaquim Zueras Navarro, “Oratorio de Noël / Motets”, Crítica de discos, Revista de Música Clásica virtual Opus Música, Nº 21 - Diciembre 2007 - Enero 2008. En <http://www.opusmusica.com/021/noel.html> Visitado el 19/11/2011
22. Suñen, Luis, “Manon: Ensayo y sinopsis argumental”, en Massenet “Manon”, Colección “Los clásicos de la ópera 400 años”, Editorial Santillana S.A., 1ra edición, 2007, Madrid, España, pp. 19
23. Oplustil, José, “La Mélodie” (Primera parte), 13/8/2010. En http://www.beethovenfm.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=4456&Itemid=59 Visitado el día 17/12/2011
24. Suarez Urtubey, Pola, “Massenet y el alma femenina”, artículo publicado en Programa de mano Teatro Colón, ópera Manon de Jules Massenet, Temporada 2003, Buenos Aires, Argentina, pp. 26-29.
25. Pollini, Margarita, “Comentario”, artículo publicado en Programa de mano Teatro Avenida, ópera Los pescadores de perlas de Georges Bizet, Temporada 2011, Buenos Aires, Argentina, pp. 6.
26. Ferrando, Enrico Maria, “Libreto”, publicado en Programa de mano, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, ópera Les pêcheurs de perles, Venecia, Italia, abril 2004, pp.36, 37.
27. de Candé, Roland, “Nuevo diccionario de la música”, Volumen 1, Ediciones Robinbook, Barcelona, España, 2002, pp. 239 (Título original: Nouveau dictionnaire de la musique, Editions du Seuil, 2000)
28. Blog de Felicien David, 10/03/2008. En <http://feliciendavid.unblog.fr/2008/03/10/bonjour-tout-le-monde/#comments> Visitado el día 12/11/2011
29. Foro de Música Clásica en castellano. En <http://www.foroclasico.com/foro/archivo/mensajes.asp?f=franceses&idC=W292> Visitado el día 17/05/2012
30. Pajares Alonso, Roberto L., Historia de la música en 6 bloques, Bloque 2 Generos Musicales, Editorial Visión Libros, Madrid, España, 2010, pp.324, 337, 338, 343

31. http://issuu.com/liriacomplutense/docs/slc_dossier_sta._cecilia Visitado el día 17/05/2012
32. <http://www.refinandonuestrossentidos.com/archivos-2008-sitemap/charles-gounod/> Visitado el día 03/04/2012
33. <http://www.todoperaweb.com.ar/biblio/MassenetBiografia.html> Visitado el día 17/05/2012
34. <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/docver.aspx?id=89c8a211-8614-422b-94aa-26acd854ba55>, *artículo fue publicado el 02/06/2010*
35. http://es.wikipedia.org/wiki/Camille_Saint-Sa%C3%ABns#Bibliograf.C3.ADa Visitado el día 12/02/2012
36. <http://www.answers.com/topic/le-soir-song-for-voice-piano> Visitado el día 26/12/2011
37. <http://www.nndb.com/people/376/000093097/> Visitado el día 03/04/2012
38. <http://www.answers.com/topic/david-f-licien-c-sar> Visitado el día 14/04/2012
39. <http://www.allmusic.com/work/messe-solennelle-for-3-voices-chorusorgan-harp-cello--double-bass-op-12-m-61-c179819/description> Visitado el día 15/11/2011
40. <http://www.classicalarchives.com/composer/3460.html#tvf=tracks&tv=about> Visitado el día 17/12/2011

TESINA Nº 2

La imagen en la obra de arte. Un viaje sobre el fenómeno del agua a través de la mirada de diferentes artistas. Influencias del Romanticismo sobre el Impresionismo.

Federico Steiner

Licenciatura en Artes Musicales orientación instrumento

Profesor Tutor: Prof. Elba Lanata

Año: 2012

*“La música es la voluptuosidad de la imaginación”
Eugène Delacroix.*

PREFACIO

No pocos compositores han vertido en su conciencia imaginativa, sensaciones y pensamientos suscitados por la entrada en su sensible sentido, del cielo, de la tierra, de las aguas, de los estrépitos, de los murmullos, de los silencios, de la mayor fuente de inspiración musical desde los albores creativos. Unos pretendieron simplemente describir la naturaleza, imitando los sonidos naturales o reproduciendo el fenómeno físico-acústico; otros crearon originales sonoridades que, por efecto sinestésico, nos evocan sus paisajes. En lo natural parece hallarse la clave de la música humana, pero, este lugar natural ¿no es también un espejo?, ¿el hombre no es parte del paisaje natural?, ¿no es acaso una naturaleza propia, la que cada individuo posee y cierra el círculo de la extrapolación artística de lo natural, más allá de las características que todos los seres humanos poseen en común, de sus cualidades constitutivas como parte de una raza humana? Así desde su primitivo significado territorial y sexual, hasta el refinamiento de sus emociones y su desarrollo espiritual, en el universo todo parece estar conectado, como también posee un margen contrario. La búsqueda incesante de equilibrio de la cual la naturaleza parece estar provista es aquello que el hombre anhela.

Para ello tomaré como punto de partida en el paisaje sonoro, la influencia de un elemento vital en la naturaleza humana: el agua, dada la prueba fehaciente de la evocación de los fenómenos producidos por este elemento, que es a su vez integrante de la constitución biológica en el hombre y que ha producido una extrapolación imaginativa en las obras de los artistas. Suponiendo también en un sentido freudiano, su relación con la psique humana y su parte más emocional. Los creadores han dedicado a este fenómeno natural la mayor cantidad de sus obras, por ello intentando circunscribirme en el ámbito que me compete, desarrollaré esta cuestión centrándome en el movimiento Impresionista dado que por definición este se describe en la experiencia natural desde el afuera de la percepción del hombre ante el entorno natural y, por su capacidad de sugestión del lenguaje abordado, describe al individuo en el estado originario de pura emoción y asombro a través de lo que oye ,ve o toca. También abordaré a algunos compositores que por su obra abren camino a este primer movimiento de las llamadas vanguardias artísticas, y que manejan o intentan abordar en sus obras la relación descriptiva del hombre en relación a la naturaleza, inspiran su música a través de un programa subyacente o simplemente tiene alguna relación del tipo técnico-musical. Me refiero a antecesores Románticos o Post-románticos. Valiéndome del análisis ora técnico ora histórico de las obras de aquellos compositores que se emparentan con este movimiento, bosquejaré una valoración de la

naturaleza del artista, su lenguaje y el significado de su obra, con una mirada estética filosófica adecuada.

Las obras tratadas aquí serán principalmente pianísticas, ya que es ese principalmente el carácter del tema de la tesina, pero no por ello dejaré de tener en cuenta obras de mayor envergadura que guardan relación con el elemento natural, tanto en su orgánico como con el período histórico que le compete a cada una.

Para concluir sólo intento crear, si es posible, un acercamiento entre los artistas de las diversas artes que en definitiva y a mi entender nunca se han sentido del todo confortados con ciertas valoraciones, a veces un tanto rígidas y, definiciones que fueron surgiendo en el tiempo y con cada movimiento o revolución cultural que ocurre inevitablemente en la historia del hombre.

INTRODUCCIÓN

Desde su origen el hombre se ha inclinado hacia la naturaleza, ya sea por lo que ésta le proveía para su supervivencia o por el impacto u asombro que le producía. Ya en un principio comenzó a reverenciarla con loas, como consta en pinturas o grabados encontrados e hizo de estos rituales una causa o “razón” para su existencia. Todo ello acumulado a través del tiempo en las diferentes manifestaciones artísticas confirma la relación del hombre con la naturaleza y su intento por comprenderla para asimilar y utilizar lo que esta enseña.

Ahora bien, al considerar que todo lo producido por el hombre cuando transmuta los valores naturales hacia la conciencia imaginativa que para algunos es la psique, la mente, o la subjetividad individual; o como la naturaleza propia de cada individuo que lo hace distinto de sus semejantes, surgen preguntas: ¿no es de este modo que la naturaleza humana es un elemento más en la cadena de “lo natural”, del contorno interior por el cual se describe éste o aquel suceso de la naturaleza exterior del mundo? Si esto es así se tendrían, como bien ocurre, diferentes manifestaciones de los distintos eventos naturales según la perspectiva de cada artista. Los accidentes comparten características que pueden ser comunes para la comprensión de la mayoría de los seres humanos, una sensación percibida por los sentidos, por ejemplo. No obstante, siempre habrá un reconocimiento plagado de incertidumbre del factor productor. Pero el evento desencadenante será siempre impar para la vivencia del artista y los recursos empleados para manifestar su arte dependerán de su musa inspiradora.

Yendo a la raíz de la expresión no hay otro escape que decir: la obra o habilidad del hombre siempre está en menor o en mayor medida imbuida por los fenómenos del afuera.

Bien podría ser el “*Paisaje sonoro*”¹ o las sensaciones y elucubraciones personales de cada individuo, las cuales “forman conciencia concreta” cuando el quehacer es arrojado finalmente como lo que consideramos obra de arte.

Mi planteo en definitiva es considerar con cautela el juicio o la definición sobre la creación artística. Nuestra subjetividad y prejuicios siempre afectarán de una manera concreta u abstracta la raíz de los significantes. Así, sólo podemos tomar cada momento único e irrepetible en forma sincrónica y sólo si es posible, hacer extrapolaciones que ayuden a las creaciones presentes y a los futuros trabajos posteriores.

El Impresionismo será el punto de partida de este trabajo y consideraré no sólo las definiciones enciclopédicas que evocan el ambiente sonoro natural circundante del hombre, como además los antecedentes e influencias: los ciclos estacionales Barrocos; las campiñas Beethovenianas; los poemas sinfónicos Lisztianos; los paisajes Debussyanos; o las obras de relojería suiza Ravelianas.

¹ Me refiero al entorno sonoro concreto de un lugar real dado. Al menos así lo entendían los miembros del ‘*World Soundscape Project*’, los primeros en utilizar este concepto.

También trataré como breviarío la multiplicidad de autores posteriores, que buscan representar a través del sonido las más diversas cualidades del mundo que nos rodea.

1

Impresiones e ideas

En *Los principios del arte*^{1b}, el filósofo Robin Collingwood sostiene siguiendo a Benedetto Croce², que las obras de arte son esencialmente expresiones de la emoción. Veía el arte como una función necesaria de la mente humana, y lo consideraba una actividad colaborativa.

Sensación e imaginación

Las sensaciones no pueden dividirse por ninguna prueba en reales e imaginarias. Esa experiencia a la que llamamos sensación es solo de una clase, y no es susceptible de las distinciones entre lo real e irreal, verdadera y falsa, verídica e ilusoria. Lo que puede ser verdadero o falso es el pensamiento y, a nuestros *sensa*³ se los llama reales o ilusorios solo cuando pensamos verdaderamente o falsamente sobre ellos. Pensar sobre ellos es interpretarlos, lo que quiere decir enunciar las relaciones en las que se encuentran respecto de otros *sensa* actuales o posibles.

La distinción del sentido común entre los “*sensa reales*” y los “*sensa imaginativos*”, no es, por lo tanto falsa. Hay una distinción, es cierto. Pero no es una distinción entre ellos, es una distinción entre las diversas maneras en que los *sensa* pueden hallarse relacionados con el trabajo interpretativo del pensamiento.

La intervención de la conciencia establece nuevas reglas, pues el mero hecho de que algo se encuentre presente frente a los sentidos no significa que sea objeto de atención, entonces pues sucede que la atención no es una respuesta al estímulo, es decir no recibe órdenes de la sensación. El sentimiento es llevado de este modo aceptando el lugar que la conciencia le dé en el campo de atención; no es ya impresión sino idea. Un ser consciente por lo tanto no es libre de saber que sentimientos ha de tener, pero este sí podrá ser libre para saber que sentimientos colocara en el foco de su conciencia, la decisión implica la conciencia misma; en este nivel los sentimientos son dominados por el yo que los posee, de este modo mientras la huella de la sensación permanezca ahí donde por acto de la conciencia y su atención, dominando y aislando la situación de sensación en cuestión, la procese de modo similar reconstruyéndola; se transformara de impresión en idea. Entonces puedo decir a fin de cuentas que puede diferenciarse entre el mero sentimiento y el sentimiento modificado por la conciencia por el doble resultado de dominarlo y aislarlo, esto es la sensación en bruto en imaginación. La conciencia es lo primero y la imaginación lo segundo. Luego la imaginación forma parte de un nivel definido de la experiencia, intermediaria entre la sensación y el intelecto.

Así tenemos el punto en que la vida del pensamiento establece contacto con la vida de la experiencia puramente psíquica. Decimos entonces que no son los *sensa* los que suministran los datos para el intelecto, sino estos mismos transformados en ideas de la imaginación, por el trabajo de la conciencia. Por lo tanto la conciencia es un nivel intermediario que conecta a la

1(b) Este libro se compone de tres etapas o divisiones interiores la primera se titula *libro primero; Arte y no arte, libro segundo; La teoría de la imaginación*, y *libro tercero; La teoría del arte*, y describen de manera profunda y detallada todos los aspectos que competen al quehacer artístico en lo referente a la estética y mas allá, viajando hacia el pasado así como también en miras al futuro.

2 **Benedetto Croce** (25 de febrero de 1866 – 20 de noviembre de 1952) fue un escritor, filósofo, historiador y político italiano. Croce abarco de entre sus escritos el tema del arte; para este El arte no es por lo tanto una producción exclusivamente sensible, sino una reflexión conceptual que si bien no es un mero hecho social (a la manera de los positivistas), posee un estatuto particular y específico: el arte es la expresión de una intuición lírica que conmueve emotivamente al intelecto, pues vincula sentimiento y sentido.

3 En la sensación esta implícito el acto de sentir, por lo cual ello implica una carga emocional de lo que es sentido.

sensación con el intelecto. Pero esta no es otra cosa que el pensamiento, pero el pensamiento en un estado o nivel que no es todavía el del intelecto, pues este cumple su función, aprehendiendo y construyendo relaciones.

Ahora bien, ilustraré aquí un pequeño ejemplo: Supongamos que dirigimos nuestra atención a cierto sentimiento de los tantos que llegasen a suscitarse, tomando conciencia de él, luego por el acto mismo de la conciencia se da el hecho de que nos asustamos de lo que hemos reconocido en él, pero no porque el sentimiento como una impresión sea una impresión temible, no encontramos manera de dominarlo y nos da miedo seguir perseverando por lo tanto desistimos y dirigimos nuestra atención hacia otro foco, así es como se corrompe la conciencia, que en su fin mismo es distraída de ese sentimiento, lo rechaza, esta bipolaridad propia de la conciencia como una forma de pensamiento contagia a las imaginaciones que construye. Cuando una esta corrompida la otra participa de la corrupción, en el mero imaginar algo esta corrupción o desplazamiento, no existe, pues ella es meramente un elemento de mi experiencia sensual-emocional sobre el que fijo mi atención, así lo estabilizo y la perpetuo como una idea.

No puede haber ningún elemento de mi experiencia que no tenga el derecho de ser tratado así, por lo tanto la imaginación como tal no puede ser nunca corrompida si la conciencia cumple con la función que les es propia, de otro modo degenera en fantasías.

Aquí se entra en una etapa posterior o siguiente donde se hace preciso diferenciar entre la verdad y el error, considerada como las distinciones entre las explicaciones verdaderas y falsas de las relaciones entre las cosas. Pero hay una forma particular en que esa distinción se aplica a la conciencia y por lo tanto a la imaginación: la conciencia no puede atender nunca a más de una parte del campo sensual-emocional total; pero o reconoce esto como perteneciente así misma o rehúsa reconocerlo. En este caso ciertos sentimientos no son pasados por alto en virtud de otros en los cuales se focaliza la atención, sino que son rechazados; el yo conciente rechaza la posibilidad de ellos, y así trata de escapar a ser dominado por ellos sin el trabajo de dominarlos. Esta es la conciencia corrompida de la que hable antes, que es la fuente de lo que los psicólogos llaman represión, las imaginaciones de esa conciencia corrompida participan de la corrupción y son traducidas en fantasías, cuadros de una experiencia sentimentalizados o expurgados, de este modo la mente que se refugia en ellas, como hechos de la experiencia se entrega al poder de los sentimientos a los que ha rehusado enfrentarse.

En resumen todo pensamiento presupone un sentimiento; y todas las proposiciones que expresan el resultado de nuestros pensamientos pertenecen a uno de dos tipos: o son de juicio sobre nuestros sentimientos, en cuyo caso se les llama empíricos, o juicios sobre el procedimiento del pensamiento mismo en cuyo caso se les llama a priori.

Pensamiento significa aquí intelecto, y sentimiento significa aquí imaginación, pues el sentimiento propiamente dicho es otra cosa: es sensación y emoción.

Formar una idea de un sentimiento es ya sentirlo en la imaginación. La conciencia atiende a un sentimiento que tengo aquí y ahora. Por lo tanto al atender a ese sentimiento lo perpetúa a costa de transformarlo en algo nuevo. No ya sentimiento puro o en bruto, es decir impresión, por el contrario, sentimiento e imaginación. Ahora está domesticado por el acto de la atención y la conciencia. De esta forma se elevará el proceso hacia el mundo de las ideas.

Imaginación y conciencia

El lenguaje aparece con la imaginación, como una peculiaridad de la experiencia en el nivel consciente. Es aquí donde recibe sus características originales, que nunca pierde completamente, por mucho que sea modificado, al adaptarse a los requerimientos del intelecto. En su estado original o nativo el lenguaje es imaginativo o expresivo, llamarlo imaginativo; es

describir lo que es, llamarlo expresivo; es describir lo que hace. Es una actividad imaginativa cuya función es expresar una emoción, el lenguaje intelectual es esto mismo intelectualizado o modificado para expresar el pensamiento.

Hasta aquí he discutido la forma en que el trabajo de la conciencia convierte a las impresiones de la sensación bruta y emoción bruta en ideas, algo que no simplemente sentimos, sino que sentimos en esa nueva manera que llamamos imaginación.

La conversión de las impresiones en ideas por el trabajo de la conciencia multiplica inmensamente las emociones que exigen expresión. En el nivel de la experiencia puramente psíquica, lo que oigo en el momento presente es el ruido, que lleva una carga emocional, si hago que mi atención se enfoque en ese ruido, podré oír en el diferentes ruidos del tráfico, diferentes canciones de pájaros, el tic-tac de mi reloj, el rasgueo de mi lapicera, un paso en la escalera, cada uno de ellos aislado del resto por el trabajo de enfoque de la atención y cada uno de ellos llevando una carga emocional propia, así también por otros actos de la atención puedo recobrar sonidos que todavía suenan en mi memoria, aunque en verdad no debería describir mi situación diciendo que las oigo realmente en el momento dado. Para todas las experiencias la mente consciente debe inventar expresiones, en tanto que la expresión puramente psíquica, al oír un ruido con un tono emocional, solo necesita una expresión o es vehículo de una sola expresión.

“La experiencia imaginativa acude creando por si misma, por un trabajo infinito de refracción, reflexión, condensación y dispersión, una infinidad de emociones que exigen para su expresión una sutileza infinita en las articulaciones del lenguaje que crea al expresarlas”⁴.

Pero solo las emociones de la conciencia pueden expresarse por medio del lenguaje o las emociones psíquicas elevadas al nivel de la conciencia y, es esta misma conciencia que las convierte de impresiones en ideas; que da origen y simultáneamente también las transforma en su expresión lingüística apropiada.

He usado la palabra lenguaje, el lenguaje por el que comúnmente se percibe la palabra lenguaje, en un uso corriente se refiere al sistema de símbolos⁵ que utiliza el habla, este es el más corriente y el más preciso para definir cualquier tipo de expresividad dado su variación en diferentes cualidades específicas a la hora de expresarse, pero esto parece depender del desarrollo histórico de ésta o aquella civilización, pues es el más desarrollado en el ámbito de lo cotidiano, y es solo al fin de cuentas uno de entre los muchos lenguajes posibles entre varias clases de lenguaje, el habla es después de todo un sistema de gestos que tiene la peculiaridad de que cada uno produce un sonido característico, de tal manera que puede ser escuchado por el oído tanto como visto por el ojo. Pero todas las diferentes formas del lenguaje tienen algo en común: una relación con el gesto corporal.

La expresión de una emoción no es una especie de vestido hecho a la medida de una emoción ya existente, sino una actividad sin la cual, la experiencia de esa emoción no puede existir. Si quitamos el lenguaje y luego quitamos lo que el expresa, no queda más que la expresión en un nivel meramente psíquico.

La música es un orden de lenguaje y el habla es otro; cada uno expresa lo que le compete con absoluta claridad y precisión; pero lo que ellos expresan son dos tipos diferentes de encause de la emoción: dos niveles distintos o dos clases. El desprecio puede por ejemplo, expresarse gritando un insulto a un hombre o realizando un gesto indiferente con el cuerpo. La alegría puede en cambio expresarse en un poema o en una sinfonía. Pero con una leve diferencia: la clase de desprecio o alegría que es expresada de una manera no se convierte en la clase que pueda ser expresada de otra y viceversa.

Cada persona siempre que se expresa utiliza toda una serie de acciones, movimientos corporales de diversos tipos, desde los órganos del habla hasta los gestos manuales, o la inclinación de la visión junto con la manera en que respira. Esto asume lo que se llama lenguaje original que no es otra cosa que el lenguaje en un sentido radical, como conjunción de gestos de las más diversas índoles. Así lo que nosotros llamamos habla, lengua o lenguaje, incluye también el lenguaje artístico que tan sólo es una especialización y que nunca llega a separarse completamente del organismo “paterno” o motor que le dio origen. Es pues desde el objeto de la sensación que pasa a ser objeto de la imaginación. Y por lo tanto es convertido por el trabajo sobre la conciencia de impresión a idea, de sensación a imaginación.

En su forma más elemental el lenguaje no va dirigido a ningún público, los primeros balbuceos de un niño no van encaminados a ninguna parte, no se les puede describir como conducente al mundo en general o así mismo. La distinción entre hablar consigo mismo, hablar al mundo en general y hablar a una persona o grupo particular, es una diferenciación posterior introducida en un acto original que era simplemente el acto de hablar. El habla es una función de la autoconciencia. Como consecuencia de esto, aun en esta etapa primaria una persona que habla es consciente de que habla y de este modo es un escucha de sí mismo, la experiencia de hablar es también la experiencia de escuchar. Las personas crean un nuevo y posterior conjunto de relaciones entre ellas, que surgen de sus conciencias de si mismas, de una y otra sucesivamente; estas son las relaciones lingüísticas.

Aunque el arte nunca exprese el pensamiento como tal, sino solo la emoción, éstas expresan no sólo las de un experimentador consciente, sino además las de un pensante, y por lo tanto debemos considerar por ejemplo la siguiente cuestión: Escucho cantar un pájaro, por la mera sensación oigo en un momento una nota o fragmento de una nota, por la imaginación lo que he estado oyendo continua vibrando en mi pensamiento como una idea, de tal modo que la frase completa de la canción está presente en mi como una idea en un momento, puedo continuar un paso más e imaginar el canto de los pájaros del pasado verano o primavera, permaneciendo todavía en el nivel de la experiencia que ocupa la imaginación, distinto del intelecto; aun aquí las relaciones entre las partes se hallan presentes como un todo, pero si parto de la misma experiencia de escuchar la canción del pájaro, pero ahora empiezo a pensar en ella en sentido estrecho, es decir la analizo en partes, se convierte en una unidad múltiple, una red de cosas con relaciones entre ellas, puedo pensar en las cualidades mismas una a una y diferenciar, aquí está esta nota, mas fuerte o más alta, u en otro registro, o hasta hablar del carácter de las diversas canciones o cantos de los pájaros. Aquí se presenta el pensamiento analítico.

Otra cosa también que se puede hacer es establecer relaciones con otras cosas que no estoy imaginando ahora. Pero se evoca algún recuerdo (esto es una imaginación), y surge aquella canción, junto con las condiciones en que hube de escucharla. La memoria juega aquí un papel central, pues es como una especie de grabado intelectual, que no puedo cambiar por el oro intelectual del primer sentido. Es el pensamiento de algo que ocupa cierto lugar; en la estructura de las cosas (aquí en el espacio y el tiempo) sin el pensamiento de lo que la cosa que ocupa ese lugar sea realmente ella misma. La imaginación no puede ser nunca analítica y nunca abstracta. Los lenguajes deben ser adaptados para la expresión de nuevas clases de experiencias. Así el proceso final debe consistir en inventar un sistema de relaciones entre las partes divididas. De este modo debemos insistir en descubrirlas. El lenguaje puede ser convertido en un vehiculo perfecto, para la expresión del pensamiento que en su sentido más estrecho es el intelecto.

4 Robin Collingwood. *Los Principios del Arte*.

5 Un símbolo es aquello a lo que se llega por común acuerdo y que es aceptado por quienes participan de dicho acuerdo como valido para cierto propósito.

Así se tiene en lo referente al arte un discurso o lenguaje artístico como tal, es decir el lenguaje que utiliza la expresión de la emoción, un “uso emotivo del lenguaje”, y el discurso o lenguaje que expresa los propósitos del intelecto, un “uso más bien abstracto o científico”, que analiza la cuestión, pero aun así ninguna forma del discurso se libera por completo de su carga emocional, pues en la proporción en que un escritor u orador tenga la habilidad para hacer que su público capte el significado de lo que el quiere transmitir; la atención a su selección de palabras y tono de voz, sus gestos y mirada, revelara una textura sutilmente apropiada para su expresión emocional.

Hablamos de dos usos del lenguaje, uno para expresar el pensamiento y otro para la emoción, ahora bien si hablase de simbolismo volviendo unos párrafos atrás, este es lenguaje y no lo es, pues es inventado para servir a un propósito para servir a una finalidad lógica, matemática o de cualquier otra clase; se supone que no tiene ninguna expresividad emocional. Pero una vez que un simbolismo se ha llevado al uso y dominado, readquiere la expresividad emocional del lenguaje propiamente dicho. El simbolismo es lenguaje intelectualizado, es lenguaje porque expresa emociones, es intelectualizado porque esta adaptado a la expresión de emociones intelectuales. En su forma imaginativa original puede decirse que el lenguaje tiene expresividad, pero no significado. En ese lenguaje no podemos distinguir entre lo que el hablante dice y quiere decir; puede decirse que quiere decir precisamente lo que dice, o puede decirse que no quiere decir nada, que solo esta hablando (en donde hablar desde luego significa no hacer ruidos vocales, sino expresar emociones). El lenguaje en su forma mas intelectualizada tiene al mismo tiempo expresividad y significado. Como lenguaje expresa ciertas emociones, como simbolismo se refiere, mas allá de esa emoción, al pensamiento que está cargado de emoción. Esta es la distinción familiar que existe entre lo que decimos y lo que queremos decir, lo primero es lo que inmediatamente expresamos: la emisión ansiosa, vacilante, triunfante, dolorida en la que estas emociones y los gestos o sonidos que las expresan; son partes inseparables de una sola experiencia. Lo que queremos decir es la actividad intelectual de la cual ellas son la carga emocional, y donde las palabras que expresan emociones son una especie de anuncio, que señalan para nosotros la dirección de la que hemos partido, y para otra persona la dirección que debe tomar si quiere entender lo que decimos: reconstruir por si y en si misma la experiencia intelectual que nos ha llevado a decir lo que dijimos.

La intelectualización progresiva del lenguaje, su conversión progresiva, por el trabajo de la gramática y la lógica, en un simbolismo científico, representa de este modo, no un desecamiento o pérdida progresiva de la emoción, sino su articulación y especialización progresiva. No significa un alejamiento de una atmosfera emocional, en dirección a una atmosfera seca o racional. Es en cambio la adquisición de nuevas emociones y nuevos medios para expresarlas.

Imaginación y verdad

La actividad que genera una experiencia artística es la actividad de la conciencia, esto descarta todas las teorías que sitúan el origen del arte en la sensación o en sus emociones, es decir en la naturaleza psíquica del hombre. Su origen no radica ahí sino en la naturaleza del hombre como ser pensante. Al mismo tiempo, descarta todas las teorías que sitúan su origen en el intelecto, y que lo relacionan con los conceptos. Cada una de estas teorías puede ser considerada como una protesta contra la otra; ya que siendo la conciencia un nivel intermedio entre lo psíquico y lo intelectual, el arte puede adscribirse a cualquiera de estos dos niveles: como una manera de decir que no puede adscribirse al otro.

La experiencia artística no se genera de la nada, presupone una experiencia psíquicaemocional, a esta se la llama con frecuencia su materia; y es realmente transformada de cierto modo (no

exactamente), en materia prima, desde el acto que genera la experiencia artística: transformando la sensación en imaginación, o la impresión en idea.

Un artista lo que trata de hacer es expresar una emoción dada. Aquí expresarla y, expresarla bien son la misma cosa. Formularla es lo mismo que cobrar conciencia de ella. La actividad crítica de un artista de su propia obra con su ojo vigilante y discriminador decide en cada momento del proceso si está teniendo éxito o no. Esto no es subsecuente a la obra sino una reflexión a una parte integral de ella misma. La emoción necesita de la construcción de una imaginación ya que ésta es la única que posibilita su expresión. En el campo del lenguaje del arte cada imaginación está creada para expresar una emoción que surge dentro del artista; en ese momento de su vida único e irrepetible que es cuando el artista expresa su verdad. El mérito de la obra y su verdad son la misma cosa, pues el arte no es indiferente a aquella como se suele creer.

Al contrario la persigue, aunque ésta no sea del tipo de relación: es una verdad del hecho individual. Las verdades que el arte descubre son aquellas individualidades únicas y completas en sí mismas que desde el punto de vista intelectual se convierten en los términos entre los cuales el intelecto tiene como función establecer o aprehender relaciones.

Teóricamente, el artista es una persona que llega a percibir y bucear hondamente entre sus propias emociones. Esto es también conocer su mundo, es decir, lo que puede ver, lo que puede oír, etc. Al integrar estos conocimientos logra su experiencia imaginativa total. Los dos conocimientos son para él uno solo. Siente que lo que ve y oye. Está impregnado de la emoción con la que contempla; ese mundo es su lenguaje: cuando la emoción se comunica con su conciencia. Por medio de esta acción se convierte y se refleja así mismo reconociendo sus turbaciones y así logra dominarlas, afirmándose como su dueño; no ha entrado aun en la vida de la moralidad, pero ha dado un paso indispensable hacia ella. Ha aprendido a adquirir por sus propios esfuerzos un nuevo conjunto de dotes mentales. Deberá aprender primero para luego adquirir por su propio arrojo los patrimonios que le fluyan de la mente, cuya posesión lo acercarán a su ideal moral.

La experiencia estética

La experiencia estética es total y enteramente imaginativa, no contiene ningún elemento que no sea imaginativo y el único poder que puede generarla es el poder de la conciencia de quien la experimenta, presupone una experiencia sensible que contiene un elemento externo, en el caso del pintor por ejemplo su sensación visual de los colores y las formas de su objeto, sus propios gestos sentidos a medida que manipula su pincel, las formas vistas de las manchas de color que sus movimientos dejan sobre la tela: en resumen, la experiencia sensible o sensual – emocional de alguien que trabaja enfrente a un caballete. Pero todos los elementos de la experiencia sensible no surgen por sí solos en la obra del pintor, es decir, sólo por acción de la inercia del quehacer artístico, al contrario, estos elementos surgen ante los ojos de la conciencia del pintor mientras realiza su obra y por lo tanto se convierte en experiencia imaginativa desde su aparición.

El pintor pone mucho mas de su experiencia del objeto que quien simplemente lo mira, dado los elementos que hay en juego en un simple mirar.

Este trabajo de captar las impresiones o sensaciones es precisamente lo que el artista recrea en su obra a lo largo de toda su vida de manera imaginativa total. Ahora bien si desde el lugar que ocupa el público se formulase la siguiente pregunta: ¿Qué es lo que quiere significarse al decir que el pintor “registra” en su cuadro la experiencia que tuvo al pintarlo? Lo que significa es: cuando el cuadro es visto por otra persona, o por el mismo artista o pintor, se producen posteriormente en quienes lo ven experiencias sensuales emocionales o psíquicas que al ser

elevadas desde las impresiones a las ideas por la actividad de la conciencia del espectador, son transmutadas en una experiencia de visores diferentes, que depende del como sea el acercamiento al objeto. El que ha “pintado” la obra es el que tiene la experiencia más rica y mucho más organizada que aquel que sólo haya observado.

El artista y la comunidad

Ahora bien ¿Cómo puede saberse si la experiencia imaginativa que el espectador, por el trabajo de la conciencia, recrea con las sensaciones que recibe de una pintura, repite o es idéntica a la experiencia que el artista tuvo al pintarlo? Pues bien se sabe que no se puede nunca tener una seguridad absoluta de si la experiencia imaginativa es idéntica a la del artista, pero sabemos aun así que un entendimiento parcial e imperfecto, no es lo mismo que una completa falta de entendimiento. La experiencia imaginativa contenida en una obra de arte no es un todo cerrado, no tiene sentido proponer el dilema de que, o se le entiende o no, (es decir se adueña uno completamente de esa experiencia), pues entenderla es siempre algo complejo en si mismo, que consiste en muchas fases, cada una completa en si misma, pero conduciendo cada una a su vez a la siguiente. Un público particular penetrara suficientemente este complejo, si la obra de arte dispone de un valor para extraer, pero no necesita por ello pensar que ha extraído el significado de la obra, puesto que no existe tal cosa. La doctrina de una pluralidad de los significados expuesta por Santo Tomás de Aquino respecto a la sagrada escritura por ejemplo, es en principio perfectamente válida; al menos desde el lugar que él la presenta. La única dificultad es que no va suficientemente lejos. En una u otra forma podríamos aplicar su concepto al significado del lenguaje.

El público se entrega a una búsqueda infinita, el artista puede tomar en cuenta las limitaciones de su público cuando compone su obra; en cuyo caso le parecerán no limitaciones en la medida en que su obra resultara ser comprensible, sino condiciones que determinan el contenido, tema o significado de la obra, de este modo el artista se impone la tarea humilde de entender a su mundo, y así hacer, posible que el mundo se entienda a sí mismo, de este modo no solo expresará sus propias emociones privadas, sin tomar en cuenta si alguien más las siente o no, en cambio tendrá en cuenta las emociones de su público, es decir del yo en relación con el mundo. Sin embargo no necesita ser un esclavo de la aprobación de su audiencia para plantearse concretamente si ha hecho bien o mal su trabajo; éste es siempre de alguna manera un elemento variable si consideramos su comprensión o las vivencias de similares emociones.

La función del artista consiste en expresar emociones. Como las vierte o las experimenta constituye un acto íntimo pletórico de contradicciones que sólo él puede justificar o no. Pero cuando concede importancia al juicio de su público, es porque considera que las emociones que trata de expresar deben ser inevitablemente compartidas, para completar el círculo a través del afuera y del adentro. De este modo el trabajo que realiza no es sólo un esfuerzo personal por y para sí mismo sino un trabajo en nombre de la comunidad. Él invita a ésta a participar, ya que la función de sus miembros en tanto público no es la de aceptar pasivamente lo ofrecido sino convertirlo en uno con todos.

La actividad estética, es una diligencia del pensamiento en forma de conciencia, que convierte a la imaginación en una experiencia que sea además sensible. Esta actividad es corporativa pues ningún artista puede negar el hecho de la influencia que otros artistas anteriores o contemporáneos ejercen sobre él. De esta manera se establece un acto de colaboración. Lo mismo ocurre con los intérpretes.

Como mencioné más arriba: la obra acaba, en rigor comienza a existir y se fortalece, cuando se produce la relación público-artista. La creación emprende así un sin fin de derroteros renovándose constantemente.

“El arte es la medicina de la comunidad para la peor enfermedad del espíritu, la corrupción de la conciencia”⁷.

El hombre y su Percepción. Naturaleza del artista

El diccionario describe como naturaleza *“Esencia y propiedad característica de cada ser”⁸* por lo que se puede inferir que la naturaleza del arte se remonta al primer humano que haya existido pues como el título lo dice el arte es algo natural que viene con uno mismo y lo expresamos de una u otra forma. Así pues su naturaleza (del arte) es intrínseca del ser humano y aparece con la necesidad de expresarse.

La palabra artista proviene del latín *“ars”* o *“artis”⁹*. Platón dio la primera definición de esta palabra, al decir que el artista era un hombre de Dios. También se refería a una *“locura divina”¹⁰*, dividiendo la locura en dos: una psicópata y una teópata. La primera hacía referencia a las enfermedades de los seres humanos. La segunda era la enfermedad de los artistas, místicos, poetas y filósofos. Consideraban a este segundo tipo de locura una alteración del estado normal del hombre causado por la divinidad o por un ser supremo.

El artista debe ser auténtico e íntimo en relación a su arte. El mundo necesita del arte porque de algún modo realiza una mediación entre los conflictos de la existencia humana y los poderíos de las ideologías conservadoras y autoritarias. Los artistas no responden a ninguna voz, solo a la de su propia vida, poseen ciertas características que los diferencian de los demás, de lo común, y eso los hace ser únicos.

Deben lograr unir el cuerpo con el espíritu, su creación con lo imaginario. El artista transforma la percepción normal que tiene el hombre del mundo para que logre verlo como algo infinito e imperecedero, aunque sepamos que algún día todo terminará. Ya la concepción que se tenía del arte en tiempos de la Antigua Grecia ha cambiado. Hoy se espera que el artista refleje un mundo desvelado por tantas diferencias, que eleve en su arte una visión utópica de la realidad, de las situaciones del hombre en el mundo, el anhelo del horizonte perdido, en eterna búsqueda de perfección y deseo.

En general los artistas tienen una alteración del estado normal del hombre, pero podría decir que su sintomatología responde a la necesidad de una revolución de ideas para el mundo y un hablar silencioso dentro de sí mismos, el cual muchas veces no es comprensible por los expertos, sino sólo por ellos. En cada obra de arte el artista deja algo de su vida y de su existencia, por lo tanto, cada vez que sus manos se alejan de su creación se va también una parte de él, por eso necesita de su savia infinita, que nutre a su espíritu; aquella inspiración que le permita dar ese nuevo aliento.

El artista es capaz de mirar más allá de la realidad accidental y atravesar hasta la realidad esencial. Construye y hace suyos sus propios códigos y leyes, se apodera de la razón hermética de lo legal, en un intento despiadado por traspasar los límites de lo prohibido ante los ojos de los demás. Ese es el poder manifiesto del arte, es el poder de su naturaleza inagotable, fuerte y conflictiva. Ese es el artista que siente, vive, llora y sufre de una manera muy extraña y solitaria,

⁶ Hago alusión a un sentido único y cerrado a modo de categoría única, de la obra de arte en la mente del artista comprendido en toda su especificidad y dimensión por un público en general.

⁷ Robin Collingwood, op. cit., pág., 8.

eso y más transmite en sus obras de arte, en cada pincelada, en cada trazo, en cada palabra, en cada sonido, pero que celebra cuando en sus obras observa cómo la vida le sonríe, y le regala a la humanidad motivos para existir.

El hombre canaliza sus sentimientos reprimidos y sus ideales que siente inasibles, en la obra artística; también encuentra en el arte el medio de evadirse de la monotonía, por una parte, y de las presiones de la vida por otra, aunque en distinta forma que el artista.

El arte por lo tanto es un medio de liberación, transformándose en una necesidad, cumpliendo una importante función: La sublimación de todo lo que de trágico o grotesco tiene la vida; expresa sus inquietudes, sus anhelos, sus sueños, su rebeldía y aun sus agonías y sus fracasos, y recibe múltiples influencias. Hay sin embargo una cualidad en el artista común a todos los hombres, un principio *teleológico*¹¹ por el cual aspira a la plenitud, a la perfección de sus facultades, de lo que es mejor para su naturaleza, pero en este caso es la expresión de la perfección, o más bien quisiera llamarla, la expresión de una plenitud, traducida a través de sus obras, de su representación artística del mundo, de las cualidades que le son propias a un artista. Su objetivo final es conmover a los demás, cosa que el artista logra cuando comienza por hacer foco en expresar la plenitud en su arte.

Resulta sumamente difícil definir el arte, y no por falta de elementos, sino porque cada filósofo, cada historiador de arte y aun infinidad de artistas lo han definido de muy diversas maneras. La mayor parte de las definiciones coinciden en que este; es una expresión de la emoción humana. En efecto, no es otra cosa que una proyección del espíritu que se materializa, es la objetivación de un ideal, la materialización del sentimiento, o bien, si se quiere, la espiritualización de la materia. El arte es un medio de evasión aunque sea momentánea; la realidad humana es transfigurada por la magia del arte, al mismo tiempo que cobran conciencia y plenitud todos los sentimientos que yacen dormidos bajo la capa de los intereses prácticos de la vida actual; el arte se aparta de la realidad para enriquecerla, va más allá de la filosofía y de la ciencia. En efecto, en la vida diaria normalmente la imaginación y los sentimientos se encuentran reprimidos, en infinidad de ocasiones resultan incompatibles con el vértigo del vivir actual, con el ritmo de vida que la industrialización ha impuesto al hombre, y así todos los deseos, emociones o ideales que muchas veces constituyen nuestro verdadero ser, son sometidos a las contingencias de la vida diaria, en donde no tiene lugar la expresión de la emoción ni el sentimiento; los valores espirituales quedan de esta manera relegados porque no resultan prácticos.

En un sentido más amplio y generalista, el arte solo es la representación de un mundo a través de la mirada de su autor; de lo que este elige como foco capital para poner de manifiesto con suma plenitud en la obra.

Consideraciones acerca de la Estética

Etimológicamente, la palabra estética deriva de las voces griegas "*aisthesis*" *sentimiento o sensación* e "*ica*" *relativo a*; ¹² la definición sería entonces, atendiendo a sus raíces: ciencia relativa a los sentimientos, más concretamente a la belleza.

La Estética, estudia e investiga el origen sistemático del sentimiento puro y su manifestación, que es el arte, según asienta Kant en su *Crítica del juicio*. Se puede decir que es la ciencia cuyo objeto primordial es la reflexión sobre los problemas del arte. Se manifiesta como arte, en la cultura su facultad es el sentimiento y su valor la belleza. Si la estética es la reflexión filosófica sobre el arte, uno de sus problemas será el valor que se contiene en su forma de manifestación

⁸ Diccionario Filosófico. Ferrater Mora.

⁹ Se traduce como *Artes*.

¹⁰ Platón. *Fedro* y *La república* (*diálogos*).

cultural, y aunque un vario número de ciencias pueden ocuparse del arte, solo la estética analiza filosóficamente los valores que la obra contiene. Entre la lógica y la ética, entre la ciencia del ser y la del deber ser, existe un vacío que la conciencia cultural exige llenar, hay una contradicción entre la naturaleza, donde la casualidad produce todo fenómeno natural, y la moralidad, en que la voluntad se encamina a producir el bien; este vacío, esta contradicción, es resuelta por la estética, porque en el arte la naturaleza se presenta como moralidad y la moralidad como si fuera naturaleza. En efecto, en el arte el ser presenta como deben ser, y el deber ser como siendo. Lo real de la lógica y lo ideal de la ética encuentran su fusión en el arte, puesto que sólo en el arte lo real, mediante el sentimiento, aparece como ideal y lo ideal como real. La estética mediante el sentimiento, que es facultad espiritual característica, se manifiesta como arte y realiza como valor fundamental la belleza. De esta aseveración se deduce que el arte es una manifestación de la cultura estudiada por la estética, entonces la estética es la ciencia que se encarga de explicar filosóficamente el arte como manifestación de la cultura, pero el arte es además manifestación de belleza, puesto que es el valor que realiza; entonces, la estética se puede definir atendiendo a su forma de manifestación en la cultura, a su facultad espiritual y al valor que realiza, de la siguiente manera: la estética es la ciencia que se ocupa filosóficamente del arte, de sus manifestaciones y las experiencias del hombre en relación con el mismo.

El hombre estético

En una entrevista¹³ a Jacques Rancière, concerniente a su libro, *“El inconsciente estético”*, el cual trata sobre la revolucionaria transformación que sufre la teoría del arte; se le hicieron una serie de preguntas:

1-¿En qué consiste el cambio de régimen del arte de la "poética" a la "estética"?

“El régimen poético o de la representación, paradigma clásico del arte, instalaba un acuerdo entre las reglas de producción y las de recepción sensible del arte. Según el modelo poético, se supone que en la obra debe haber un acuerdo entre cosas que se pueden mostrar y cosas que no se pueden mostrar, toda una serie de supuestos acerca de lo decible y lo visible. A esto llamo yo poética en el sentido de un poieîn, un hacer, porque allí la apreciación de lo bello depende de ciertas reglas de la práctica artística.

Frente a esto, el régimen estético da cuenta de la ruptura de ese modelo de un acuerdo entre reglas de producción y formas de apreciación sensible. Kant afirma que lo bello es sin concepto: ya no se puede deducir la apreciación de lo bello de un saber o de una adecuación al saber de quién produjo la obra”

2-¿Y cómo se concibe la crítica desde esta perspectiva?

¹³ La entrevista la realizó la periodista Ivana Costa para el *Diario Clarín*.

“En el régimen clásico, la crítica de arte mira una obra y explica por qué esa obra es buena o no. Con la estética de fondo, la crítica ya no puede ser normativa, pues la obra se caracteriza por una suerte de identidad de contrarios: hay algo en ella que fue querido, pensado, preparado en relación con un fin; y a la vez, para ser apreciada, la obra tiene que ser separada de esa conceptualidad, de esa finalidad; mirada como algo que está ahí sin significación, sin ser el resultado de una voluntad o un saber. Por lo tanto aquí la crítica no puede remitir lo que una obra es a lo que ella debe ser; en cierto modo, debe manifestar el régimen de presencia de lo

¹¹ Viene de **Teleología**: (del griego τέλος, fin, y logía). Es el estudio de los fines o propósitos de algún objeto o algún ser. La tendencia a crecer y desarrollarse hasta alcanzar su telos, su fin y perfección.

¹² Ferrater-Mora. , op. cit., pág., 14.

sensible en la obra. En el fondo la crítica se encuentra entre dos lógicas: la lógica clásica que consiste en decir

"Esto es lo que el autor ha querido" y la lógica estética que dice "Esto es lo que nosotros vemos". Esto nos hace pensar lo que vemos. La crítica constituye algo así como un mundo en el cual está alojada esa obra.--Si la normativa es pasado, ¿la crítica es mera descripción?--Pienso que es algo más que una descripción. Las obras se consideran como pertenecientes a un mundo de obras, un universo propio. Y allí la crítica no sólo describe: crea la topografía en la que esa descripción cobra sentido o remite a algo más"

3-a) Al inscribir la obra en un universo de obras ¿la crítica "estética" puede determinar cuáles son mejores o peores?

b)-¿Es posible, en este régimen, hablar de obras fallidas?

"Efectivamente, el régimen estético no suspende una apreciación del valor, de lo mejor o peor. Lo que suprime es la posibilidad de remitirlos a criterios objetivos. Si tomamos una crítica de cine, por ejemplo, ¿qué se espera generalmente? Que le dé un salto de vida nueva a la obra constituyendo como un tejido de palabras alrededor de esa obra.

Se dice que una obra es bella y por qué es bella pero se constituye algo así como otra obra. La crítica se vuelve ella misma una obra, como un complemento agregado a la obra y requerido por ella. La dificultad es que la crítica debe constituir un doble discurso: intenta reconstituir el camino del artista y a la vez es un sistema de desplazamientos. Pero suele haber un cortocircuito en el primer momento y se mira la obra buscando si está conforme con lo que la crítica misma piensa, al punto de que algunas sólo dicen: Esto entra en las categorías de pensamiento con las que yo critico; si no, no entiendo".

4-¿Qué es lo que define la belleza de una obra de arte?

"Como ya no hay criterio objetivo de belleza, ésta se define, me parece, por una cierta forma de sorpresa. La belleza es lo que no se esperaba en ese momento, en ese lugar; esa cosa cualquiera que de pronto vemos bajo un ángulo o una luz que la hace cambiar de estatuto. O una extensión en algunos segundos de lo que se esperaba que fuera el plan. Está claro que es muy difícil pararse frente a La Gioconda y verla bella, porque ya se sabe qué es lo bello y por qué lo es; hoy es más fácil ver más bella una reproducción de La Gioconda sobre un pilar destruido, algo que de pronto puede hacer cambiar la relación entre lo que es arte y lo que no lo es. Creo que este punto de equivalencia entre lo que es y lo que no es arte está siempre presente en la belleza tal como la apreciamos en el régimen estético. Cuando uno ya sabe qué es arte, cuando uno va a ver arte esperando ver arte, ahí no pasa nada"

5-Pero tras identificar la clave de "lo clásico"¿la búsqueda de belleza en el arte se vuelve una planificada, reiterada y repetitiva muestra de lo oscuro, lo siniestro y el mal gusto?

"Claro: como la belleza no se define por el equilibrio y la armonía aparece la ortodoxia de las estéticas de recambio, que identifican lo bello en el exceso, lo horrible o lo minimalista. Desde hace 40 años, el arte se dirime entre lo minimalista --que dice

Yo hago arte porque no quiero hacer belleza-- y el exceso-- que dice Yo voy más allá de la norma y el gusto; soy artista porque soy de mal gusto. Aquí hay dos cosas: la postura del artista y los procedimientos artísticos. Por un lado, una especie de postura del artista que quiere hacer arte y estar en el mercado y por otro, toda una serie de procedimientos consagrados integrados al mercado, a la circulación del arte subvencionado. El problema es que desde que existen el mercado y las subvenciones y ayudas del Estado, está claro que hay toda una serie de modelos

reconocidos, encarnados por artistas reconocidos, que hacen que hoy encontremos más o menos el mismo arte en todos los rincones del mundo”.

Queda clara la visión que nuestro autor tiene acerca de la Estética y su función cuando habla del régimen estético, a saber qué; no suspende una apreciación del valor en la obra de arte, sino más bien suprime la posibilidad de remitirse a criterios objetivos que eleven a una categoría determinada ese valor.

La crítica accionará aquí, no juzgando sobre lo “bueno o malo” de la obra. No podrá ser normativa o absoluta, pero intentará reconstituir el camino del artista a la vez que mostrará un sistema de desplazamientos en la búsqueda del valor. La obra se caracterizará como una identidad de opuestos dado que en ella hay un elemento que fue querido, preconcebido para un fin determinado. Al ser apreciada, la obra deberá ser separada de esa conceptualidad atribuida, de ese fin, contemplada como algo que permanece ahí sin significación alguna, sólo producto de la voluntad o un saber.

Concluyendo, caben aquí dos lógicas posibles: la antigua lógica clásica que consiste en decir "Esto es lo que el autor ha querido decir, transmitir, emular en su obra" y la lógica estética que dice "Esto es lo que veo".

2

Una mirada al pasado

Antecedentes del Impresionismo Musical. Compositores Románticos y Postrománticos más destacados que influyeron sobre el Impresionismo.

Louis Hector Berlioz

Nació en Francia en La Côte-Saint-André, entre Lyon y Grenoble, Francia el 11 de diciembre 1803, entre Lyon y Grenoble. Su padre era médico y envió al joven Héctor a París a estudiar medicina. Berlioz quedó horrorizado por el proceso de disección y a pesar de la desaprobación de su padre, abandonó la carrera para estudiar música. Asistió al Conservatorio de París, donde estudió composición y ópera.

Su obra más conocida es la *Sinfonía fantástica* de 1830. Berlioz fue un gran orquestador y la influencia de su música fue extraordinaria. Esta *Sinfonía fantástica* generada por emociones de naturaleza autobiográfica está considerada como una obra de carácter programático¹⁴ y en la época de su estreno, requería que los oyentes leyeran un folleto con su "argumento" antes del concierto, esto hizo que se le considerase, entre otras cosas, con justicia, sensacional e innovadora. De esta forma propició un impulso renovador a la música sinfónica que desencadenaría en la llamada música programática. Ese mismo año Berlioz ganó el *Premio de Roma*, la beca más importante del mundo de la música. Fue un estudioso de la literatura. Se dice que la obra "*Confesiones de un inglés comedor de opio*", del escritor Thomas Quincey, fue germen de inspiración para crear la *Sinfonía*. No obstante, probablemente haya sido Harriet Smithson la musa inspiradora de la sinfonía, ya que Berlioz estaba profundamente enamorado de ella. Atormentado por la frustración que le produjo ser rechazado por la actriz inglesa, Héctor Berlioz abordó la composición de esta atrevida sinfonía con el objeto de plasmar tantas románticas emociones. La obra ha pasado a la historia por su singularidad, su atrevimiento y su fuerza dramática. La imaginativa orquestación y el imponente despliegue instrumental aportan un adelantado concepto de la composición.

Lo interesante de esta obra es que contiene lo que Berlioz mismo llamó *idée fixe*, que es un motivo que aparece periódicamente y que se asocia con un objeto no musical, como puede ser una idea, un sentimiento o una persona. Este recurso es utilizado a menudo en toda la música escénica posterior y sobre todo en el cine hasta la saciedad.

Recordemos para el caso, la película: La guerra de las galaxias. El tema principal aparece aquí transformado a lo largo de la película, según las situaciones por las que atraviesan los personajes. Wagner lo utilizará en sus óperas pero ahora más conocido como *leitmotiv*¹⁵ el acorde de *Tristán* o el motivo de *Sigfrido*, entre otros. En la *Sinfonía fantástica* ese motivo principal representa a la bien amada; aparecerá en diversas ocasiones a lo largo de la obra, transformado según las circunstancias dramáticas.

El programa de esta sinfonía no es algo que hayan deducido los historiadores o críticos musicales. El propio Berlioz lo redactó para las notas que se entregarían con el programa del estreno:

*“La intención del compositor ha sido la de desarrollar, en lo que tienen de musical, diferentes situaciones de la vida de un artista. El plan de un drama instrumental, privado del socorro de la palabra, tiene que exponerse por adelantado. El programa siguiente debe, pues, considerarse como el texto hablado de una ópera, que sirve para introducir las movimientos musicales y para motivar su carácter y expresión”*¹⁶

Berlioz fallecería en París el 8 de Marzo de 1869.

Franz Liszt¹⁷

Nació en Doborjan, (Imperio austríaco), el 22 de octubre de 1811, y falleció en Bayreuth, (Imperio alemán), 31 de julio de 1886. Sus contemporáneos afirmaban que era el pianista técnicamente más avanzado de su época y quizás el más grande de todos los tiempos. También fue un importante e influyente compositor, un profesor de piano notable, un director de orquesta que contribuyó significativamente al desarrollo moderno del arte de su época y un benefactor de otros compositores y artistas, intérpretes o ejecutantes, en particular de Richard Wagner, Héctor Berlioz, Camille Saint-Saëns, Edvard Grieg, Alexander Borodín entre otros. Compuso una extensa y variada cantidad de obras para piano (rapsodias, estudios, transcripciones y demás, en estilo concertante para piano y orquesta y también una extensa producción orquestal). Influyó a sus contemporáneos y sucesores y anticipó algunas ideas y tendencias del siglo XX. Algunas de sus contribuciones más notables fueron la invención del poema sinfónico, desarrollando el concepto de transformación temática como parte de sus experimentos en la forma musical, y hacer desviaciones radicales en la armonía.

Música pianística

La más amplia y más conocida porción de la música de Liszt es su obra para piano. Su obra maestra profundamente revisada *Années de Pèlerinage* (Años de peregrinaje). Este conjunto de tres suites va desde el virtuosismo de la *Orage* (Tormenta) a las sutiles e imaginativas visualizaciones de las obras de arte de Miguel Ángel y Rafael en el segundo conjunto. Esta gran obra contiene algunas piezas que son transcripciones perdidas de las primeras composiciones del propio Liszt; el primer año recrea sus piezas tempranas incluidas en el ciclo *Album d'un voyageur* (Álbum de un viajero), mientras que el segundo libro incluye revisiones de sus transcripciones de

¹⁴ Dícese de la música que tiene un argumento por detrás. Ver Liszt pag. 20 Música programática.

¹⁵ Motivo conductor.

¹⁶ *Memorias de Hector Berlioz' de 1803 a 1865 y sus viajes a Italia, Alemania, Rusia e Inglaterra, contados por él mismo*, Taurus, colección «Ensayistas» (nº 258), Madrid, 1985, traducción en castellano de José Vega Merino.

¹⁷ Romántico que al final de su vida evoluciona hacia un postromanticismo.

la canción *Tre sonetti de Petrarca* (Tres sonetos de Petrarca). El relativo anonimato de la gran mayoría de sus obras se puede explicar por la inmensa cantidad de piezas que compuso y el nivel de dificultad técnica que estaba presente en gran parte de su composición.

Sus obras para piano se dividen normalmente en dos tipos. Por un lado: las obras originales. Por el otro: las transcripciones, paráfrasis o fantasías de obras de otros compositores. Ejemplos del primer grupo son obras como las piezas *Harmonies poétiques et religieuses* de 1833 y la *Sonata para piano en si menor* de 1853. Del segundo tipo: las transcripciones de las canciones de Schubert, sus fantasías sobre melodías operísticas y sus arreglos para piano de sinfonías de Berlioz y Beethoven.

También realizó arreglos especiales para piano sobre obras propias instrumentales y vocales. Ejemplos de este tipo son: el segundo movimiento de su *Sinfonía Fausto* y el primer *Mephisto Waltz* también conocido como *Liebesträume* nº 3 y los dos volúmenes de su *Buch der Lieder*.

Música Programática

Liszt, en algunas de sus obras, apoyó la idea de la música programática, cuya intención es evocar ideas extramusicales. Las ideas de un programa o idea programática pueden ser tomadas de la literatura, historia, la geografía y también prestada de la historia o la propia imaginación del compositor. Del mismo modo podemos considerar las impresiones visuales¹⁸. Esto último muy típico del impresionismo, por ejemplo: *Reflejos en el agua*, *Jardines bajo la lluvia*, *la isla alegre*, todas de Debussy. Además *Juegos de agua* de Ravel. Fuera del impresionismo pero con influencias sobre él: *Juegos de agua de la villa del Este*. Sobre leyenda antigua: *Balada en si menor*. Ambas dos, de Liszt¹⁹.

Creada desde una historia propia y descripta más arriba: *La sinfonía fantástica*, de Berlioz. El concepto de música programática contrasta en algún sentido con la música absoluta (una idea radicalmente nueva en el mundo musical del siglo XIX) la cual se sostenía por sí misma sin ninguna referencia particular al mundo exterior.

El punto de vista del propio compositor respecto a la música programática en la época en la que era joven se puede encontrar en el prefacio de *Álbum d'un voyageur* de 1837.

Según él, un paisaje puede evocar un cierto tipo de estado de ánimo. A partir de una pieza musical se podría evocar también un misterioso parecido con la posible imaginación despertada por el paisaje. En este sentido, la música no pintaría un paisaje, sino que correspondería con el paisaje en una tercera categoría: el estado de ánimo. Esta idea es de gran importancia puesto que asume la intervención de la psiquis humana como creadora de una impresión peculiar en el ánimo del artista.

En julio de 1854 Liszt escribió su ensayo sobre Berlioz y *Orlando en Italia*, en el cual afirmaba que no toda la música era música programática. Si en el calor de un debate una persona llegara tan lejos como para afirmar lo contrario, sería mejor dejar aparte las ideas sobre la música programática. Sin embargo, es posible considerar la armonía, modulación, ritmo, instrumentación y otros recursos propios de la creación musical para permitir que un motivo musical soporte o lleve a un destino. En cualquier caso, sólo se debería añadir un programa a una pieza musical si fuera estrictamente necesario para un adecuado entendimiento de la pieza.

¹⁸ The Harvard brief Dictionary of Music.

¹⁹ Analizare las obras citadas en detalle más adelante.

El poema sinfónico

Los *Poemas sinfónicos* son una serie de trece obras orquestales. Los primeros doce fueron compuestos entre 1848 y 1858, el último: *De la cuna a la tumba*, después de 1882. Estas obras ayudaron a establecer el género de la música programática orquestal.

También sirvieron de inspiración para los poemas sinfónicos de Bedrich Smetana, Antonín Dvorák y Richard Strauss, entre otros.

La intención de Liszt en estas obras con un único movimiento era aplicar la lógica del desarrollo del pensamiento sinfónico y mostrar la complejidad en la interacción de sus temas ya que se hace similar a la que habitualmente está reservada para el movimiento de apertura en la sinfonía tradicional. Esta sección principal era considerada normalmente como la más importante en el conjunto más amplio de la sinfonía (pensado en términos de logros académicos y de arquitectura musical.) Al mismo tiempo, quería incorporar la capacidad de la música programática para instar a los oyentes a imaginar escenas, imágenes o estados de ánimo. Para capturar estas cualidades dramáticas y evocadoras y a la vez alcanzar las proporciones del movimiento de apertura, combinó elementos propios de la obertura y de la sinfonía en un diseño modificado de la sonata. La composición de los poemas sinfónicos resultó desalentadora. Fueron sometidos a un proceso de experimentación continua que incluyó muchas etapas de composición, ensayo y revisión para llegar a un equilibrio en la forma musical.

Consciente de que el público apreciaba la música instrumental con contexto, Liszt escribió prefacios para nueve de sus poemas. Sin embargo, la visión que tenía del poema sinfónico tendía a ser evocadora, usando música para crear un estado de ánimo general o una atmósfera en lugar de ilustrar una narración o describir algo literalmente.

Otras consideraciones

Algunas obras de los años finales de la estancia de Liszt en Weimar se desvían cada vez más del gusto musical de su tiempo. Mientras que en las armonías del siglo XIX se empleaban generalmente tríadas (acorde de tres notas) mayores o menores, Liszt tomó la tríada aumentada como acorde central para agregar disonancias.

Se pueden encontrar más ejemplos en el tercer volumen de *Années de Pèlerinage, Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este* (Las fuentes de la Villa de Este), compuesta en septiembre de 1877, presagia el impresionismo de piezas sobre temas similares de Debussy y Ravel. Sin embargo, otras piezas como la *Marche funèbre*, (en memoria de Maximiliano I, Emperador de México) compuesta en 1867 no tiene correspondencia con el estilo de los siglos XIX y XX.

En una etapa posterior Liszt experimentó con recursos “prohibidos”, que se alejaban de la estética de la época y sentarían las bases armónicas para una ulterior búsqueda de otros compositores, como las quintas paralelas en la *Csárdás macabre* y la atonalidad en *Bagatelle sans tonalité* (Bagatela sin tonalidad). Obras como el segundo *Mephisto-Waltz* son impactantes, con repeticiones casi interminables de motivos breves. También son característicos los *Via Crucis* de 1878, así como, *Nuages gris* de 1881, y las dos obras tituladas *La lúgubre góndola* de la década de 1880.

Esta gran obra constituye en su conjunto un logro asombroso que ocupó de modo intermitente a Liszt desde su juventud hasta la vejez. Son veintiséis piezas repartidas en tres cuadernos, cuya composición se extiende a lo largo de 40 años, y nos muestran la evolución del compositor en prácticamente todos sus aspectos.

En 1841 Liszt publicó la obra *Álbum d'un voyageur*, obra que se convertiría en el germen de la futura *Années de Pèlerinage*. En su prólogo el compositor nos ofrece una interesante declaración de intenciones:

“Habiendo yo recorrido en estos últimos tiempos muchos nuevos países, muchos lugares distintos, muchos sitios consagrados por la historia y por la poesía; habiendo experimentado que los aspectos variados de la naturaleza y de las escenas que con ella se relacionan no pasaban ante mis ojos como imágenes vacías, sino que removían en mi alma profundas emociones; habiendo experimentado también que entre ellas y yo se establecería una relación vaga pero inmediata, un lazo indefinible pero real, una comunicación inexplicable pero cierta, he tratado de convertir en música alguno de mis sentimientos más vivos y de mis más hondas percepciones. A medida que la música instrumental progresa, se desarrolla y se desprende de sus primeras trabas, tiende a impregnarse más y más de esta idealidad que ha marcado la perfección de las artes plásticas, y a convertirse no en una simple combinación de sonidos, sino en un lenguaje poético más apto, tal vez, que la poesía misma para expresar todo cuanto en nosotros va más allá de los horizontes usuales, todo cuanto escapa al análisis, todo cuanto se relaciona con profundidades inaccesibles del alma, con deseos inagotables, con presentimientos infinitos. En esa convicción y dentro de esta tendencia he emprendido la obra que hoy se publica, dirigiéndome con ella más bien a unos pocos que a la multitud, ambicionando, no el aplauso, sino los sufragios de la minoría, los sufragios de quienes conciben para el arte otro fin que el de llenar las horas perdidas y le piden otra cosa que el liviano pasatiempo de una distracción pasajera.”

Aunque hubo un periodo en el que muchos consideraron las obras musicales de Liszt como llamativas o superficiales, ahora se considera que muchas de sus composiciones, sobre todo en sus últimos trabajos muestran un alejamiento de la tonalidad utilizando recursos modales austeros o escalas por tonos enteros con acordes aumentados superpuestos, tríadas paralelas aumentadas y disminuidas y disonancias no resueltas. Ver por ejemplo *Via Crucis* o *Nuages gris*, citadas anteriormente. La influencia de Liszt ha ido más allá de la segunda mitad del siglo XIX: *“En realidad podemos decir que Liszt más que Berlioz o Wagner, ha sido la verdadera figura germinal para la mayoría de la música del siglo XX”*.²⁰

Richard Wagner

Cabe mencionar en este escrito al compositor Richard Wagner, quien fuera uno de los que cimentó las bases de la armonía moderna. En su opera *Tristán e Isolda*, por ejemplo, tal vez uno de los más grandes dramas músico-teatrales de la literatura musical jamás escritos, el compositor utiliza diferentes procedimientos que forjarán un desarrollo notable para la música de finales de siglo XIX y principios del XX. El radical cromatismo de la composición, su nulo descanso tonal, sus constantes modulaciones y sus novedosas armonías hacen de esta obra un paradigma que guiará el porvenir musical. Wagner trató el amor en este drama con una pasión extrema la cual adquirió tal trascendencia que marcó un hito en la historia del teatro musical. Además, creó también un nuevo lenguaje basado en la utilización psicológica del *leitmotiv* y la búsqueda de la melodía infinita, recursos ya utilizados previamente por dicho compositor en otras obras. Como mencioné más arriba el *leitmotiv* viene ya marcando su ruta a través de Héctor Berlioz con su *idée fixe* y la *transformación temática* utilizada por su amigo y compañero Franz Liszt. Wagner, como indicaré más abajo, debe mucho a Liszt por el desarrollo de artilugios armónicos, y la forma de utilización del cromatismo.

Como es de ejemplificar vemos en el famoso acorde de Tristán formado por las notas *fa*, *si*, *re#* y *sol#*, un buen ejemplo de un acorde que no conduce a una definida nueva tonalidad sino que abre un espectro de posibilidades. Se trata del primer acorde que se escucha en el movimiento *“langsam und schmachtend”* (lento y languideciendo) de la ópera *Tristán e Isolda*. En la época del

²⁰ Rey M. Longyear. *Nineteenth-Century Romanticism in Music*.

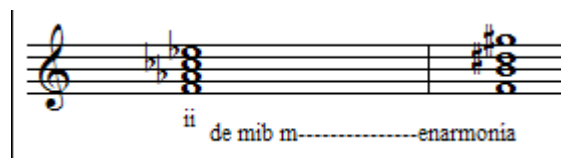
estreno, se consideró innovador y atrevido iniciar una obra musical con este acorde disonante, y en consecuencia pasó a la historia.



Partiendo de la nota más grave *fa*, una cuarta aumentada *si*, una sexta aumentada *re#* y una novena aumentada *sol#*.

El acorde tiene diversas interpretaciones, en función de las notas que tomemos como "reales" del acorde. Existe controversia respecto a qué nota debe interpretarse como real, el *sol#* o el *la*. Las diferentes lecturas en función de las notas reales son:

1. *Sol#/si/re#/fa*: Séptima de sensible de *la* menor de con 5ta aumentada (*re#*). Función de dominante.
2. *Si/re#/fa/la*: Dominante de la dominante con séptima y 5ta disminuida, de *la* menor (Dominante de *mi*, que es a su vez dominante de *la*). En este caso la función es de Subdominante, ya que el acorde vendría a formar parte de la zona previa a la dominante (*mi*) de la tonalidad (*la*).
3. *Si/re#/fa/la*: Sexta aumentada a la francesa. Observamos que entre el *fa* y el *re#* hay una 6ta aumentada. El resto de notas (*la/si*) rellenan el acorde de sexta aumentada "a la francesa". Los acordes de sexta aumentada no tienen función de dominante, sino que amplían la zona previa a la dominante. Por lo tanto su función sería de Subdominante.
4. *Fa/lab/dob/mib*: Acorde diatónico tomado como el II grado natural con 7ma de la tonalidad de Mib menor²¹



Cabe ahora notar un ejemplo de la literatura pianística Lisztiana compuesto diez años antes que la ópera *Tristán e Isolda*.

Gabriel Fauré

Compositor, pedagogo y organista francés. Nació en Pamiérs (Francia), el 12 de Mayo de 1845 y falleció en París, el 4 de Noviembre de 1924. Es también una de las figuras clave de la evolución de la música francesa desde el Romanticismo hasta la modernidad del siglo XX, representada por Claude Debussy y Maurice Ravel.

Estudio en la "École Niedermeyer"²³ de París donde realizó su formación musical, siendo alumno de composición, piano y órgano del prestigioso compositor Charles Camille Saint-Saëns (1835-1921), con quien luego mantendría una íntima y larga amistad. Fue precisamente este quien le ayudó al finalizar sus estudios en 1865, a encontrar trabajo como organista en la iglesia del Santo Salvador en Rennes (de donde fue despedido en 1870 por fumar durante la homilía), quien lo recomendó en 1877 para el puesto de maestro de capilla de *La Madeleine* de París, y sería también su valedor para conseguir, en 1896, los primeros trabajos prestigiosos y bien remunerados que tuvo: la preciada plaza de organista de *La Madeleine*, y la todavía más preciada cátedra de composición del Conservatorio Nacional de París cuando ya había cumplido los cincuenta y un años. Esto provocó una violenta oposición de un claustro que le reprochaba no haber sido alumno del centro, no haber ganado el Premio de Roma, no ser académico y sobre todo, proceder de la *Escuela Niedermeyer*. A pesar de la fuerte oposición interna, Fauré fue el primer director del conservatorio que se atrevió a hacer una reforma profunda de su funcionamiento, ya que había sido diseñado por Napoleón Bonaparte cien años antes. Y lo hizo con tal firmeza y rigor que le pusieron el apodo de Robespierre. Gracias a él, los alumnos del Conservatorio de París tuvieron la oportunidad de acceder a una educación estética y espiritual, mucho más enriquecedora.

Junto con Saint-Saëns, Fauré fue defensor de los valores de la música francesa en un tiempo en que la tendencia predominante en Europa era adoptar los resultados y técnicas de la música romántica alemana. Fauré se inclinó por un sonido más discreto y emotivo, que se enfrentaba con el estilo llamativo de Richard Wagner y sus seguidores.

Compuso en los pequeños géneros, en especial canciones y obras cortas para piano.

Valoró la lógica de la música y nunca permitió que asociaciones literarias o filosóficas juzgaran o interfirieran en el suave fluir de sus obras. Fue el compositor francés más avanzado de su generación y llegó a desarrollar un estilo personal que influyó considerablemente en numerosos compositores del siglo XX. Fauré fue un maestro de la canción francesa y escribió varios ciclos de canciones para solistas y piano. También compuso una considerable cantidad de música pianística de cámara y música sacra, entre la que, sin duda, su Réquiem es la obra más conocida, pero su éxito estuvo precedido por otras obras vocales como sus motetes.

La obra de Fauré se enmarca en el período final del Romanticismo y primeras décadas del siglo XX cuando las innovaciones musicales fueron muy rápidas. Sus contemporáneos consideraron su música revolucionaria y novedosa, en particular no por su alcance formal ni en demasía colorístico, sino más bien por su uso novedoso de ciertas armonías y texturas que inauguran de algún modo el discurso claramente Postromántico de la música Francesa.

En un artículo sobre Fauré publicado²⁴ en 2001 se detalla lo siguiente:

"El valor de Fauré como compositor ha disminuido con el paso del tiempo. Desarrolló un completo idioma musical propio; con sutil y delicada aplicación de viejos métodos, evocó el aura del arte fresco y eterno; con el irresoluto uso de disonancias leves y efectos colorísticos especiales, se anticipó a los procedimientos del Impresionismo; en sus obras de piano, evitaba la virtuosidad en favor de la lucidez clásica de los maestros franceses del clavecín; la precisa línea melódica y auricular de sus canciones se encuentra entre la tradición más fina de la música vocal francesa. Su gran Réquiem y su Élégie para Chelo y Piano han entrado en el repertorio general".²⁵

El biógrafo de Fauré, *Jean Michel Nectoux*, vierte los siguientes conceptos:

“Es ampliamente considerado como el más grande maestro de la canción francesa, y cataloga a sus canciones y sus obras de cámara como «las contribuciones más descomunales de Fauré a la música”. El crítico Robert Orledge escribió también: “Su genialidad era una de síntesis: él reconcilió elementos opuestos tales como modalidad, y tonalidad, angustia, y severidad, seducción, y fuerza dentro de un estilo no ecléctico, tal como en la suite de Pelléas et Mélisande, su obra maestra sinfónica. La calidad de constante renovación dentro de su aparente rango limitado (...) es una faceta extraordinaria de su genialidad, y la reserva, ese estilo elíptico de su Cuarteto de Cuerda singular sugiere que su intenso estilo de autodisciplina aún estaba desarrollándose al momento de su muerte”.²⁶

Entre sus alumnos se encontraron los músicos: Maurice Ravel, Florent Sehmitt, Jacques Aubert Charles Koechlin, Nadia Boulanger y el compositor Rumano Georges Enesco.

3

El nacimiento de una idea

El Impresionismo es considerado el movimiento más importante en la pintura de las últimas décadas del siglo XIX. El marco artístico de ese entorno estaba dominado por un eclecticismo que provocaba pasiones encontradas y que buscaba nuevas rutas, ya que el arte no se desarrolla en un compartimiento estanco sino que tiende a variar constantemente. Así surge lo que se ha llamado La *generación de las rupturas estilísticas*²⁷, una serie de rupturas que darán personalidad propia al arte contemporáneo.

Podríamos considerar como preámbulo de estas vanguardias al Impresionismo: un movimiento cuya prolongada evolución coloca definitivamente al siglo XIX bajo el signo del paisaje buscando un lenguaje nuevo basado en un naturalismo extremo.

La mayor parte de la generación impresionista nació entre 1830 y 1844, pero sólo se encontraron en París en la década de 1860. El acontecimiento decisivo no ocurrió hasta 1869, cuando Renoir y Claude Monet pintaron juntos en *La Grenouillère*²⁸; sin duda el año más importante para el movimiento impresionista. Fue allí donde ambos descubrieron que las sombras no son pardas ni negras, sino coloreadas en su periferia, y que el color local de los objetos queda modificado por la luz que los ilumina debido a reflejos producidos por otros objetos y por contrastes de colores yuxtapuestos. Los dos pintores comenzaron a usar con creciente frecuencia colores puros y sin mezcla. Sobre todo los tres colores primarios y sus complementarios, eligiendo prescindir de los negros, pardos y tonos terrosos. Aprendieron también a manejar la pintura más arbitrariamente: libre y sueltamente, sin tratar de ocultar sus pinceladas fragmentadas.

Con esta técnica la luz se fue convirtiendo en el gran factor unificador de la figura y el paisaje.

En principio, los impresionistas sentían una profunda aversión por toda pintura que fuese demasiado formal o estuviese demasiado trabajada. En ningún momento intentaron llevar al

21 Humphrey Searle, *The Music of Liszt*.

22 Ejemplo extraído de una canción del ciclo '*Vatergruft*' el primer número llamado '*Ich Mochte Hingehn*', compás 126. (La tonalidad de la pieza es la de La Mayor).

23 Es una escuela de música fundada en 1853 por Louis Niedermeyer. El propósito de la escuela, financiada con fondos públicos, era permitir que la educación de los futuros profesionales de las iglesias, tuviera una formación sólida en la música religiosa en todos sus aspectos.

24 Slonimsky, Nicholas. "Fauré, Gabriel (Urbain)", *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, Schirmer Reference, New York 2001.

25 Ibid.

26 Orledge Robert. *Fauré Gabriel, The Oxford Companion to Music*.

lienzo conceptos románticos como la profundidad, la soledad, el silencio o el misterio de la naturaleza. Creían que la misión de la pintura era sobre todo representar exclusivamente a la naturaleza desde el punto de vista óptico. La tradicional *ley de la mimesis*²⁹ fue interpretada por ellos con una radicalidad sin precedentes y lo que había sido criticado por la mayoría de las posturas estéticas del pasado (la captación puramente aparente de la realidad) se erigió en credo absoluto para el Impresionismo.

La representación artística no debía estar mediatizada ni por la imaginación ni por la razón. El único objetivo perseguido era trasladar a la obra las impresiones impregnadas en la retina más que regodear el pincel con las emociones. En este sentido el

Impresionismo iba a defender un arte vinculado a la apariencia, deseoso de reflejar la temporalidad del fenómeno e indiferente por completo a la esencia oculta de la naturaleza.

Es imposible no ver la liberación que supuso la aparición del Impresionismo y de sus consecuencias inmediatas: pintar al aire frente al motivo, observar directamente la naturaleza, otorgar a la luz la hegemonía que le corresponde en el dominio de lo visible, relativizar todos los colores, abandonar la pintura de leyendas polvorientas y toda ideología directa, hablar de las apariencias cotidianas que conforman la experiencia de un público urbano más amplio (fiestas, días de campo, barcos, mujeres al sol). Ningún pintor anterior se había atrevido a tanto. Una pintura impresionista es al mismo tiempo, más precisa y más vaga que cualquier otra pintura que hayamos visto con anterioridad.

En ella todo ha sido más o menos sacrificado en aras de la precisión óptica de sus colores y tonos. El espacio, las medidas, la acción (la historia), la identidad, todo queda sumergido bajo el juego de la luz. Y sorprendentemente todo puede deducirse de una simple afirmación que Monet hizo en diversas ocasiones: de que el motivo es muchas veces del todo secundario; pretendiendo representar lo que existe entre el motivo y el artista. Lo que ha cambiado es fundamental. En el pasado el espectador entraba en la pintura porque su marco o sus bordes eran el umbral. La pintura en cuestión creaba su tiempo y su espacio propios y la experiencia de éstos permanecía inalterable y podía ser vivida una y otra vez. Pero con el Impresionismo se cerró ese tiempo y ese espacio y lo que en realidad el espectador recibe del cuadro se toma de lo que sucede entre él y la pintura porque dentro de ella no sucede nada.

La postura tradicional enseña que cuando la fotografía logró la plasmación real de los objetos, el Impresionismo pretendió la representación desde una nueva técnica: el abandono de la paleta de colores mezclados para usar colores puros que se yuxtaponen en la retina del espectador. Pero aun así, esta afirmación no es del todo cierta; el Impresionismo mezcló a menudo el color en la paleta, lo elaboró, lo preparó, y entonces lo aplicó a la tela previa interpretación del autor y con el aporte exterior de la sensibilidad de cada espectador. Porque de lo que se trataba, entre otras cosas, era de descomponer la forma en pinceladas anchas y escuetas que necesitaban forzosamente la participación del que mira.

En estas coordenadas se entiende que los tres problemas claves del Impresionismo hayan sido la luz, el espacio y el momento. El espacio se enfocaba, desde luego, de un modo totalmente nuevo: el Renacimiento³⁰ tenía, y había legado a la posteridad, un concepto dramático y escenográfico del espacio. Pero el Impresionismo tenía un concepto aprehensivo y totalizador

27 También llamadas "Vanguardias Artísticas", por diversos autores, que introdujeron nuevos modos de definir las estéticas de fines del XIX y principios del XX.

28 La Grenouillère es Óleo sobre lienzo, que representa una escena en un balneario del mismo nombre, muy frecuentado por Monet y Renoir.

29 Se denomina a la imitación de la naturaleza como fin esencial del arte. Es un vocablo latino (*mimēsis*) que deriva del griego (*μίμησις*, *mímesis*) y se traduce como "imitación".

para cuya captación era absolutamente necesaria la concurrencia de la luz. Para la nueva representación no había que acatar la regla del punto de fuga o de la unidad del cuadro bajo un punto. Al ser un espacio total captado de una forma intelectual se podía apreciar por un detalle, por la relación de dos elementos del cuadro, por un enfoque diferente o por la gradación de la intensidad lumínica. Y es que la luz se enfocó fundamentalmente de una manera revolucionaria. Hasta ese momento se trataba de iluminar, de pintar las cosas a la luz y con luz. Para los impresionistas se trataba de pintar la luz y las cosas en la luz porque ella es el elemento esencial que envuelve la materia y por eso resulta inseparable de cualquier figura representada. Esa misma luz sería la que daría la posibilidad de plasmar el instante, lo fugaz, por la sencilla razón de que las cosas son y difieren según los grados de la luz.

Por eso fue tan importante este movimiento: rompió definitivamente la iluminación directa que produce el claroscuro y, con ello, anuló todo el sentido dramático que hasta entonces había imperado en el arte y en la pintura inmediatamente anterior.

Los pintores impresionistas se empeñan en elegir sus temas a partir de las cosas que les rodean. Frente a lacrimógenos cuadros sociales, edulcoradas escenas campesinas o agradables interiores burgueses de un realismo ya domesticado, y enfrentando también a la habitual pintura oficial de historias moralizantes, el Impresionismo plantea la batalla sobre la noción todavía acuciante del tema, transformado ahora en "motivo", y trata de centrarse sobre la afirmación absoluta de la independencia creadora y la necesidad del artista que ya preconizaba Baudelaire: pertenecer a su tiempo es expresar la modernidad.

Sin embargo, no todos los pintores del grupo compartían idénticos ideales ni eran fielmente ortodoxos con respecto a la estética impresionista. Las sólidas estructuras de luz y sombra de Eduard Manet fueron realizadas en su mayoría, en interiores luego de muchos estudios preliminares, conteniendo la dicción formal del arte de estudio y no la frescura de la pintura al aire libre. La atmósfera y el color local no eran al parecer sus objetivos primordiales, ya que cuando representaba lo que parece a primera vista un tema "impresionista", éste podía contener tantas ironías y contradicciones que llegaba a empañar toda su inmediatez. Cabe mencionar aquí a Edgar Degas, incluido por muchos al Impresionismo, pero con una formación clásica en el dibujo y rechazo hacia la pintura tomada al aire libre. Por pérdida gradual de su visión se vio forzado a incluir otras técnicas que lo condujeron a utilizar mezclas brillantes y a usar trazos expresivos desechando de esa manera la línea precisa y el cuidado del detalle.

De hecho, ningún pintor del grupo es tan puramente impresionista como Claude Monet. En su obra el factor dominante es un claro esfuerzo por incorporar la nueva visión: el predominio del carácter de la luz por sobre la composición de grandes masas y superficies que sirven desde ese encare, únicamente para establecer cierta coherencia.

Renoir, por otra parte, es el pintor que nos convence de que la estética del Impresionismo es fundamentalmente hedonista. El placer inmediato y ardiente que produce en él la pintura parece la cualidad más evidente de su obra. Nunca se dejó agobiar por problemas de estilo y llegó a decir que el objeto de un cuadro consiste simplemente en decorar una pared y de aquí, la importancia de usar los colores conllevando agradabilidad en sí mismos. Sin duda, Camille Pissarro fue el menos enfático de los impresionistas ya que es más tonal que esencialmente colorista. Pero sí se lo puede considerar como rector del Impresionismo, pues ejerció un importante papel sobre la conciencia moral y la guía artística del movimiento. Por último encontramos a Alfred Sisley, quien fuera influido a veces por Renoir y otras por Monet. Durante toda su vida siguió fielmente las directrices de los impresionistas aunque nunca llegó a

30 Renacimiento es el nombre dado a un amplio movimiento cultural que se produjo en Europa Occidental en los siglos XV y XVI.

abandonar la caza del motivo³¹, dejándose llevar espontáneamente, con una facultad de comunicación directa, por un Romanticismo subyacente y lleno de poesía.

A finales de la década de 1870 los impresionistas comenzaron a disgregarse, a vacilar, considerando que su alborozado arte era insuficiente. Es algo desconcertante que luego de haber desarrollado un nuevo idioma tan rico y original, este nuevo estilo durase tan poco tiempo. Tal vez y como ha sucedido constantemente en la historia del arte la razón se encuentre en las limitaciones inherentes a un estilo que trata de transcribir simplemente la naturaleza. Si es así, una posible razón consideraría que los pintores se hallaban en un callejón sin salida estilístico.

El Impresionismo musical

Fuera de la pintura, se conoce como Impresionismo al estilo musical o literario que refleja una cierta experiencia a través de una selección subjetiva de algunos de sus componentes. En el caso de la música, el Impresionismo surgió entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX en Francia influido por los pintores impresionistas franceses y por la poesía de Paul Verlaine, Charles Baudelaire y Stéphane Mallarmé.³²

Los músicos adheridos a este movimiento desarrollaron combinaciones novedosas de instrumentos para ampliar la riqueza de los diversos timbres. Así es posible conseguir diferentes efectos. Otra característica es resaltar estados emocionales por medio de técnicas armónicas y melódicas, o buscando analogías pictóricas por sucesión de impresiones tímbricas en el uso de un tiempo “no lineal” como si fueran pequeñas pinceladas de color.

La obra de Debussy se comenzaría a denominar como impresionista alrededor de 1905, aunque ya un poco antes éste había sido criticado por el jurado de la Academia de Bellas Artes de París cuando presentara su obra *Primavera*. Se lo tildó de impresionista:

“Tiene un exagerado sentido del color musical, te aconsejamos que te guardes del excesivo impresionismo que es uno de los más poderosos enemigos de la verdad en el arte”.

El Impresionismo musical fue encabezado así por dicho compositor. Éste combinó elementos innovadores y tradicionales. Por una parte, utilizó la escala de tonos enteros e intervalos complejos que hasta ese momento no se habían utilizado, desde la novena en adelante. También recurrió a los intervalos de cuartas y quinta paralelas propios de la música medieval. Estos recursos técnicos aparecen en el temprano poema sinfónico *Prélude à l'après-midi d'un faune*³³ de 1894. La extensa obra pianística de Debussy requirió nuevas técnicas interpretativas, que incluían un generoso pero sensible uso de los pedales para crear un torrente indiferenciado de sonido.

La música impresionista francesa continuó su evolución en la obra de Maurice Ravel. Y entre otros: Paul Dukas, Albert Roussel, Charles Koechlin, Alexis Roland-Manuel, André Caplet y Florent Schmitt.

A comienzos de 1914 el gran refinamiento y las limitaciones técnicas del Impresionismo provocaron comentarios adversos de otros compositores y críticos musicales. El llamado grupo de “Los Seis” de esencia antirromántica, influidos por Erik Satie, satirizaron y rechazaron lo que consideraban excesos de esa corriente. De esta forma el impresionismo concebido por Debussy, fue visto como la fase final de la música romántica.

³¹ Me refiero aquí al motivo temático subyacente en la obra, es decir una intervención parcial de la razón en la elección del elemento temático radical del cuadro.

Alcances de la música impresionista

Afectado por la personalidad de Debussy e íntimamente relacionado con el modernismo, el Impresionismo musical se extendió por Europa hacia la segunda década del siglo XX. Algunos compositores europeos que se vieron influidos y siguieron ciertos rasgos del estilo de Debussy fueron Frederick Delius y Cyril Scott en el Reino Unido, Ottorino Respighi en Italia, Manuel de Falla (que vivió en París de 1909 a 1914) y Federico Mompou en España.

El Impresionismo alcanzó un punto máximo a finales del siglo XIX y principios del XX aparentemente en coincidencia con el derrumbamiento del Postromanticismo y desde entonces, los sonidos impresionistas al unísono con los de la poesía, conquistaban una importancia inesperada tanto en ambientes de melómanos como en los ambientes de críticos de conciertos y óperas.

La música impresionista aunque elogiada por la crítica académica no es menos exenta de incompreensión y reparo. En ese sentido, Maurice Dumesnil transcribe parte del informe que la *Socièté Nationale de Musique*³⁴ hiciera llegar a Debussy con motivo del estreno de sus cuartetos, fantasías y nocturnos:

"Por cierto que el señor Debussy no puede ser censurado de vulgar o banal. Por el contrario, muestra una inclinación pronunciada, hacia la investigación rara. Sería de desear que se cuidara de ese vago impresionismo que le hace olvidar la importancia de la precisión en la forma y el contorno, y que constituye uno de los peores enemigos de la verdad en las obras de arte. Por lo mismo, la Societé espera, y lo desea, recibir algo mejor de un compositor de tantas condiciones como el señor Debussy".

En la labor del Impresionismo no habrían de hacer mella las burlas, humoradas, los chascarillos y sarcasmos de la crítica diletante. El Impresionismo es también el postulado estético, que honrará por ejemplo en su boceto sinfónico *El mar (La mer)*, como se destaca en la obra de Debussy: su notable crescendo en el juego de las ondas, los notables artilugios para lograr las luces del día y los tenues silbidos del viento marítimo; así como también lo que logra en el *Preludio a la siesta de un fauno*, nombrado anteriormente; fantasía dramática que contiene impresiones armónicas, a veces politonales, para representar los lances amorosos del fauno hacia ninfas a orillas de un lago rodeado de parques con fuentes murmurantes y destellos solares a través de oscuros follajes.

Tras la puesta escénica de Mallarmé en el Teatro de Conciertos de París, éste escribió a Debussy:

"Acabo de salir del concierto, profundamente emocionado. La maravilla: su ilustración de 'La siesta de un Fauno', que presenta una disonancia con mi texto, únicamente cuando uno penetra en realidad mucho más adentro de la nostalgia y la luz, con finura, sensualismo y riqueza. Le estrecho la mano con admiración, Debussy. Suyo: Mallarmé".³⁵

32 En los poemas de Mallarmé (1842-1898) existe una tendencia 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 otro tipo de movimiento.

33 Obra compuesta por Claude Debussy, de la cual sólo subsiste la primera parte; el Preludio a la siesta de un fauno (*Prélude à l'après-midi d'un faune* en francés). El plan inicial consistía de un preludio, interludio y paráfrasis. Basado en un poema bucólico de Stéphane Mallarmé. También fue ilustrado por el pintor impresionista Manet.

Debussy supo transmutar apacibles tonos y semitonos en hábiles colores, al igual que los pintores de la patria del Impresionismo en sus telas. Prueba por lo demás evidente en las armonías y melodías refinadamente románticas de sus canciones sobre *Las flores del mal* basadas en los poemas de Charles Baudelaire. Éstas presentan sonidos agudos y vibrantes, estrictamente equilibrados, bellamente expresivos y febriles o sutilizados. En algunos momentos, la mezcla armónica y tímbrica adquiere imágenes y signos paisajísticos. Pero la crítica parisina sumergida en su atmósfera 'naturalista' o 'realista' encontraba en este ciclo de canciones motivos suficientes para hostigar al músico:

"El señor Debussy ha arrojado el estiércol de su música sobre las Flores de Baudelarie. Por momentos era pura cacofonía. De no ser una broma para con el público, tememos que el sentido auditivo del compositor esté gravemente enfermo, en la misma hora que la visión distorsionada de algunos pintores".³⁶

Claude Debussy

Nació en Saint Germain en la ciudad de Laye el 22 de agosto de 1862 y se formó en el Conservatorio de París, donde comenzó a estudiar a los diez años. Aquí estudia composición con Lavignac y piano con Marmontel, y ya en 1878 comienza sus giras como pianista que lo llevan por distintas localidades de Francia, a Italia, Austria, Suiza y Rusia, siendo precisamente en esta última donde conoce y trabaja como pianista para la baronesa von Meck, protectora de Tchaikovsky. Durante su estancia en Rusia conoció la música de compositores como Alexander Borodín, Mili Balakirev y Modest Mússorgski, así como el folclore ruso y gitano.

En 1880 no contento aún con su formación y deseando también componer, recibe clases de composición de Guiraud. Debussy ganó en 1884 el codiciado Grand Prix de Roma por su cantata *El hijo pródigo*. De acuerdo con los requisitos del premio, estudió en Roma donde se instaló en la villa Medici durante dos años. Es durante esta estadía que tiene la oportunidad de conocer a Franz Liszt. El compositor siguió presentando de modo regular, aunque sin demasiada fortuna, nuevas composiciones al comité del Grand Prix. Entre estas obras se encuentran la suite sinfónica *Printemps (Primavera)* y una cantata, *La señorita elegida*, basada en el poema *La doncella bienaventurada* del escritor británico Dante Gabriel Rossetti.

En 1888 luego de una época muy efímera de influencia wagneriana, recibe gracias a la Exposición Universal de París³⁷ de 1889 las nuevas perspectivas de la música oriental.

Pero ante todo, prima en Debussy su gusto por el colorido orquestal. Su técnica modal de composición, que huye de las reglas del sistema diatónico, utiliza incluso los modos eclesiásticos, generando de esta forma un intento de liberación no sólo de la tonalidad sino de las bases rítmicas clásicas aportando varios planos rítmicos a la vez. Amante de la música de Jules Massenet, logra un asentamiento de la técnica del *bel canto* francés para sus óperas, en las que usa a la orquesta como elemento colorístico y en las que hace un uso artístico del silencio. Debussy hallaba en las óperas de otros compositores que la música predominaba excesivamente sobre la palabra, de ahí que también buscara en sus canciones la misma técnica que en la ópera. Debussy fallece en París el 25 de marzo de 1918 agobiado por su enfermedad, las deudas y una enorme tristeza llena de melancolía por los acontecimientos de la guerra.

Durante la década de 1880, las obras de Debussy se interpretaron con frecuencia y se le empezó a valorar como compositor. Lector versado tenía predilección por Baudelaire, como he dicho; a razón de su música basada en poemas de dicho escritor, Verlaine y otros quienes de alguna

34 «Société Nationale de Musique», fundada por Saint-Saëns en 1870, con el objetivo de promover un nuevo y original estilo musical francés.

manera influían así sobre sus composiciones. También los pintores impresionistas dejaban huellas en sus creaciones.

Su ópera *Peleas y Melisanda*, compuesta en 1902, es considerada por muchos como una obra maestra. Basada en la obra teatral del poeta belga Maurice de Maeterlinck, dio una vuelta de tuerca al reconocimiento de Debussy como compositor. Se considera que esta obra guarda el equilibrio perfecto, buscado por tantos, entre el drama y la música.

Entre 1902 y 1920 Debussy compuso casi de forma exclusiva obras para piano. El tratamiento que le da a la textura musical pianística instaaura precedentes. De este periodo destacan *Estampas* (1903), *L'isle joyeuse* (1904), *Imágenes* (dos series, 1905 y 1907) y dos cuadernos de preludios.

La mayoría de las composiciones del último período de su vida son para música de cámara. Cabe mencionar las sonatas para violín y piano, violonchelo y piano, y flauta, viola y arpa. En estas obras el músico gira más hacia el estilo Neoclásico.³⁸

Debussy es sin duda un precursor de la música moderna a la cual en cierta forma le abrió camino. Él vuelve la mirada hacia otras tradiciones lejanas (música “gamelán” de la isla de Java) o al pasado, para rescatar modos medievales y recursos como por ejemplo la escala de tonos enteros. Nunca dócil, se deleitó en lo prohibido como quintas paralelas, y nuevas variaciones de color como ya he citado, ahora tratadas para crear efectos. Ni que mencionar sus célebres acordes dispuestos en textura paralela y jamás con el afán de resolverlos, sí para lograr nuevas imágenes efectistas.

Piero Rattalino³⁹ refiere al respecto de este compositor: *“El piano como continente por explorar termina con Debussy”*.⁴⁰

La tonalidad en Debussy está enmascarada y el resultado produce una sensación de esfumado sonoro, una suerte de vaguedad de los contornos por lo cual se compara su música con la corriente impresionista pictórica. El compositor francés Pierre Boulez en uno de sus escritos expresa lo siguiente con respecto al compositor:

“Sólo a Debussy podemos situarlo junto a Anton Webern en una misma tendencia a destruir la organización formal preexistente en la obra, en un mismo recurrir a la belleza del sonido por sí mismo, en una misma pulverización elíptica del lenguaje”.⁴¹

Para Boulez el verdadero precursor de la música contemporánea es Debussy, y no la tríada Igor Stravinski, Arnold Schönberg y Bela Bártok. Sin su obra tal vez no se comprenderían ni a Ravel, ni a Edgard Varèse u Olivier Messiaen. Al romper con la forma clásico-romántica de su tiempo, descubrió un lenguaje musical nuevo, libre, oscilante, abierto a otras posibilidades. Un lenguaje que, aunque tenía su origen en Wagner, y mucho abrevado en Chopin, creaba alternativas diferentes. A pesar de ello, no hay que ver en Debussy un artista heterodoxo que reacciona contra el legado del pasado: el barroco francés por ejemplo, reviste una trascendental

35 Mallarmé Stéphane ‘Memorias de un escritor’.

36 Gauthier-Villars, Henry. ‘Ecos de París’. Alfredo Canedo. *El impresionismo musical de Claude Debussy*.

37 Aquí fue donde Debussy escuchó por primera vez la música javanesa de *gamelan*, realizada por un conjunto proveniente de Java. Otra gran atracción principal de la exposición fue Un pueblo Negro (*village nègre*), donde fueron mostradas 400 personas indígenas, El símbolo principal de la Exposición Universal fue la Torre Eiffel, completada en 1889, y que servía como arco de entrada a la Feria.

38 No me refiero aquí al Neoclasicismo de los siglos XVIII y XIX como resurgimiento de las artes clásicas grecorromanas (arquitectura, escultura, pintura) que no alcanzó a la música puesto que los antiguos griegos y romanos no pudieron inventar maneras de conservar la música (mediante soportes gráficos como partituras o soportes sonoros como grabadores). De todos modos los músicos de fines del siglo XVIII, influenciados sin duda por el arte y la ideología de la época, trataron de generar un estilo de música inspirado en los cánones estéticos grecorromanos. Pero en verdad de rigor se llama en música a aquella que después de la Primera Guerra Mundial donde se notaba un retorno a los cánones del Clasicismo de la escuela de Viena (de Haydn y Mozart), entre los compositores más destacados estaban Stravinsky y Hindemith.

importancia en su música, como se observa en las tres sonatas de cámara. El artista que posee esa dualidad otorga a su arte una persistente actualidad.

Maurice Ravel

Nació el 7 de marzo de 1875 en Ciboure, cerca de Saint Jean de Luz. El mismo año de su nacimiento la familia se traslada a París, donde fijarán su residencia definitiva, y allí, Ravel comienza a estudiar música desde los 6 años, recibiendo lecciones de piano de Ghys.

Después de estudiar armonía con Charles René durante 1887, prepara la prueba de ingreso en el Conservatorio de París con Emile Decombes y Eugene Anthiome, logrando entrar en 1889. Allí recibirá clases de Ch. de Bériot y Emile Pessard.

En 1897 vuelve al Conservatorio para estudiar composición con Gabriel Fauré y André Gédalge, y dos años después triunfa con su Pavana para una infanta difunta (para piano).

A partir allí inicia una brillante carrera como compositor, que lo llevará en 1928 a dar una gira de conciertos por EE.UU. Este mismo año compondrá otra de sus piezas más 39 Piero Rattalino (Fossano, 1931) compositor y concertista, se dedicó a la enseñanza, la investigación, la crítica y la gestión musical.. Su incesante actividad como ensayista le ha llevado a publicar docenas de monografías.

En 1932 Maurice Ravel se vio afectado por una enfermedad neurológica. Fallecería más tarde en París el 28 de diciembre de 1937 a los 62 años de edad.

Sus disposiciones armónicas junto con los timbres logrados en consecuencia han inducido a comparar la música de Ravel con la del compositor impresionista Debussy. Ravel sin embargo es más clásico en lo formal. Hábil y extraordinario orquestador, índice de un talento peculiar lo definen como un maestro en su especie. Su colorido orquestal es diáfano y vívido pero menos sensual quizá que la orquestación de Debussy.

Uno de sus discípulos más destacados es el compositor británico Ralph Vaughan Williams.

Se puede decir de Ravel que a pesar de ser uno de los principales exponentes del Impresionismo musical no fue un preconizador de tendencias absolutas sino más bien que estableció un enlace entre las tendencias de las generaciones anteriores y las de los más jóvenes. A pesar de ejercer gran influencia en la música francesa y es interesante marcar aquí que para algunos estudiosos Ravel ha influido también en la música de Debussy, siempre se mantuvo en la tradición de la forma clásica; si bien por supuesto moldeándola con la impronta inconfundible de su genio. En cuanto a su armonía, Ravel y de la misma forma Debussy, extendieron las funciones armónicas que a su vez convivían con los viejos recursos.

Apreciamos su Impresionismo en obras como: las suites para piano *Miroirs* (Espejos, 1905) y *Gaspar de la noche* (1908). También en la *Rapsodia española* para orquesta (1908). Su imaginación y predilección por gestas o temas del pasado se ponen de manifiesto en la *Pavana para una infanta difunta* (1899), los *Valses nobles y sentimentales* (1911); La tumba de Couperin (1917). Más tarde llega a orquestar estas composiciones, mostrando su habilidad y genio en forma excelsa.

En la obra para piano *Juegos de agua* (1902) se aprecia en cuanto forma la estructura de sonata clásica haciendo de la textura un despliegue de recursos que la convierten en una composición brillante y virtuosística. Su predilección, por decir así de la forma clásica también la hallamos en

40 Piero Rattalino. *Historia del piano, El instrumento, La música y, Los interpretes*, Madrid Spam Press Universitaria, 1997.

41 *Hacia una estética musical*, textos compilados y presentados por Paule Thévenin (Caracas: Monte Ávila, 1992).

el Cuarteto para cuerda (1903), la *Sonatina* para piano (1905) y en otras obras de cámara ulteriores como la *Sonata para violín y violonchelo* (1922).

En cuanto a obras escénicas encontramos: *La hora española* (1911), y *El niño y los sortilegios*, éste sobre el libreto de la escritora francesa Colette, (1925).

El *Bolero* (1928), que fuera escrito en principio como acompañamiento para la interpretación solista de la bailarina Ida Rubinstein, causó gran revolución en los medios. Es una verdadera fiesta rítmica, con una célula repetitiva y como desarrollo: la dinámica. El ballet *Dafnis y Cloe* (1912), fue compuesto por el encargo del empresario ruso Sergei Diáguilev. Éste había ya escenificado arreglos de obras anteriores como por ejemplo la suite *Mi madre la oca* (para dos pianos, en 1910, y para orquesta, en 1912).

Transcurriendo los años veinte la amistad entre Ravel y George Gershwin dará sus frutos en la producción de obras en la que ambos compositores muestran el impacto de su influencia. En Gershwin la orquestación cobrará más vuelo mientras que Ravel mostrará “la contaminación” jazzística típica del compositor norteamericano: el *Concierto para piano en sol* y el *Concierto para piano en re para la mano izquierda* (1931), este último de carácter mas sombrío fue dedicado y compuesto especialmente para el pianista vienés Paul Wittgenstein quien había perdido su mano derecha en la I Guerra Mundial.

Para terminar citaré la expresión de Ravel respecto de su música:

“Nunca he intentado la necesidad de formular, para otros o para mí mismo, los principios de mi estética. Si tuviera que hacerlo, pediría permiso para atribuirme las sencillas declaraciones que Mozart hizo al respecto. Se limitó a decir que la música puede emprenderlo todo, atreverse a todo y a pintarlo todo, con tal encanto que al final permaneciese siempre la música”. 42

4

Relación entre lenguajes

Análisis y correspondencias de los diferentes aspectos del arte Impresionista.

Introducción a los aspectos técnicos.⁴³

Debussy siempre ha rechazado la calificación de Impresionismo, este movimiento no puede reivindicar el conjunto de su música porque no está presente en todas sus obras y no es el elemento fundamental de su arte, pues la mayor parte de su fuente de inspiración se halla en la naturaleza. Aunque las intenciones del músico no sean esencialmente descriptivas, se encuentran lazos estrechos entre su música y los recuerdos de las impresiones sentidas delante de la naturaleza. Debussy no es ni el primero ni el último músico que transpone en música sensaciones visuales o auditivas vividas en la presencia de la naturaleza, como he nombrado con anterioridad, y la insistencia con la que él se dedica a esta obra, nos hace pensar en la primacía que los pintores impresionistas la dan al paisaje. Se nota que Debussy se pronuncia a favor de una música proveniente del contacto íntimo del artista con la naturaleza. Su música expresa adecuadamente el movimiento de las aguas, el juego de las olas provocado por los vientos cambiantes, el ocaso del sol. La música está más cerca de la naturaleza que de cualquier otra cosa para este compositor. Solo los músicos tienen el privilegio de poder sentir el poema de la noche y del día, de la tierra y del cielo, de recrear la atmósfera y el ritmo grandioso del susurro de la naturaleza, así como se ha dicho de casi toda la creación de Debussy.

En sus preludios y nocturnos se puede oír el soplo suave del viento campestre, la caída de las hojas muertas, el dialogo del viento con el mar, las gotas de las lluvias que caen encima de los

jardines. Debussy sugiere ese halo emotivo con el cual son rodeadas las huellas de los pies sobre la nieve, la terraza en sombra, el movimiento delicado de las nubes, la tarde perfumada del olor de las flores, y del grandioso susurro de la naturaleza.

El intenta describir el alma del paisaje, su atmósfera lírica, la poesía que respira. Su música es una autobiografía espiritual.

En su ensayo, *El señor Croche antidilettante*⁴⁴ (El señor corchea antidilettante) Claude Debussy habla (por intermedio de su personaje) “*De una partitura de orquesta como si fuera un cuadro*”⁴⁵, casi sin usar términos técnicos. También hace un paralelismo entre la orquestación de Beethoven que él visualizó como fórmula blanco y negro dando por resultado una gradación exquisita de grises y la de Wagner como una clase de maquillaje multicolorado que se separa casi uniformemente, en la cual: “*No podría distinguir más el tono de un violín que el de un trombón*”⁴⁶.

Entre todas las artes, la música expresa mejor la fluidez de la emoción enriquecida con miles de matices cada vez más espirituales que aspira cada vez más hacia la trascendencia. Los momentos de belleza derivan uno del otro, repercuten uno encima del otro como en una lluvia de brillos caleidoscópicos que rechaza la materialidad dura, anclándose en una pura multiplicidad, imagen de la espiritualidad. Los ecos diáfanos de las más finas reverberaciones anímicas se amplían en un gran espiral que transpone en sonidos toda la fluidez interior de los procesos de la imaginación y la conciencia. De este modo, como he mencionado de alguna manera más arriba, el Impresionismo musical por su capacidad de sugestión del lenguaje abordado, describe al hombre en el estado originario de pura emoción y asombro delante de la naturaleza.

Ningún otro supo cultivar mejor la voluptuosidad y la sensualidad del sonido que Claude Debussy, se le consideraba dueño de una escritura musical, matizada y difusa, con contornos vivaces, realizada a menudo por una cierta división de la sustancia musical, que podemos acercar a la técnica pictórica realizada por pequeñas pinceladas propias de impresionistas como Monet, Seurat, Manet u otros.

Analogías intuitivas y consagradas entre los términos del lenguaje pictórico y los términos del lenguaje musical.

La armonía

Representa uno de los elementos principales dentro de una obra impresionista. Sus conquistas estando estrictamente atadas por una dilución del sentimiento de estabilidad tonal, parecen ser de la predilección en la obra de Claude Debussy reanimando formulas armónicas arcaicas que utilizaban la técnica *faux-bourdon*⁴⁷, las quintas paralelas, las relaciones de tipo modal, combinadas con agregados sonoros resultados de los acordes con notas añadidas, acordes por superposiciones tonales o por la utilización de la politonalidad. La impresión dada es de este modo, la de una disolución tonal que evita la cultivación de la disonancia en si, y utiliza todo tipo de procedimientos. La tonalidad no es acerbamente negada sino que busca la funcionalidad de unos bloques sonoros cuyo aspecto se traslada hacia el dominio tímbrico. El oído humano que se enfrenta con la gran variedad de acordes es incapaz de realizar criterios estrictos de jerarquización.

42 Ravel Maurice ‘Esquisse Autobiographique’ (Escritos Autobiográficos).

43 Tomare para este capítulo a la figura de Debussy ya que este fue por mucho el iniciador de este movimiento en música.

44 Editorial *Anaquel*. Año de Edición: 1945. Música.

45 *El señor Croche antidilettante*. Claude Debussy

46 *Ibid.* anterior.

Por esto se habla del carácter nublado, ambiguo, nebuloso que deja sitio a menudo a múltiples interpretaciones de los mismos.

Se suele asociar el aspecto armónico de la música con la dimensión espacial como si los eventos musicales, por sus superposiciones o sucesiones, se desplegasen en el espacio.

En los cuadros impresionistas desaparece la noción de perspectiva, falta sensación de profundidad visual por la renunciación de crear un punto de fuga en función de que se reproduzca la ilusión óptica de la perspectiva. La construcción geométrica está erradicada, lo espacial se obtiene por aquellos matices de colores finos en degrade. De esta manera no se habla de planos principales o secundarios sino de la impresión de uniformizar la perspectiva. El cuadro impresionista busca realizar un efecto de luminosidad en el cual la diversidad de los matices participa en la sinfonía cósmica de la naturaleza. La perspectiva se convierte en una cuestión de colorido local, ya que podemos afirmar, transponiendo la constatación referente a la tónica del dominio musical, que en los cuadros impresionistas todo se ha convertido en perspectiva pero con un número interminable de variantes.

La Disonancia

Se trata en la música impresionista de la desaparición de la noción de disonancia, de la ausencia de su preparación y resolución, de su emancipación en consonancia. Debussy realiza eso por la utilización de los ramos de acordes paralelos que implica quintas, séptimas y novenas privadas de cualquiera obligatoriedad de resolución. En el Impresionismo, la distinción consonancia-disonancia está aniquilada por la supresión del segundo término y su tratamiento en régimen de consonancia. No se siguen las estridencias armónicas o la creación de un perfil dialéctico por la acentuación del antagonismo entre ellas. En el Impresionismo, la disonancia no significa la negación de la consonancia sino la transferencia de las calidades de la consonancia sobre la disonancia.

"Debussy ofrece una calidad consonántica a sus disonancias, si en la música postromántica la tendencia fue de convertir consonancia en disonancia, en el impresionismo, la dirección es al revés".⁴⁸

Transfiriendo esta dualidad al dominio musical en la pintura (dualidad semejante con la utilización de la técnica claroscuro) se nota lo mismo. Estamos hablando aquí del modo en el cual se busca reproducir la sombra en los cuadros impresionistas por la renuncia de los matices negros. En el Impresionismo, todo se convierte en una sinfonía de colores, la sombra no es negra sino que ella misma está coloreada. La tendencia es de sugerir las diferencias entre las partes iluminadas y aquellas de tonos oscuros por una relación de valores de matices, lo que va a traer la necesidad de utilizar matices mas claros que en naturaleza. La sombra, asimilada a la disonancia musical, se convierte en color, siendo disuelta dentro del marco general del cuadro. No existe mas la técnica del claroscuro sino una invasión de luz sobre toda la superficie del lienzo, luz que resulta por la relación de los matices claros con los matices utilizados por las partes de sombra, estos también coloreados.

La Forma

Se afirma en ocasiones que las obras musicales de Claude Debussy no tienen forma, lo que no es verdad. Cuando se afirma esto, se confunde en general la forma con la estructura, olvidándose del hecho de que la forma musical es el vivir auditivo de una estructura en el transcurso de su devenir sonoro haciendo inteligible su contorno.

Porque de alguna manera la forma marca contraste y repetición entre los elementos que la conforman. Es la forma la que media entre la percepción de la estructura. Cualquier obra musical tiene forma esta confusión alude de hecho a la estructura clásico-romántica que no corresponde más en caso de Claude Debussy. Sería equivocado sostener que las obras de dicho compositor no tienen estructura, que los elementos morfosintácticos de la construcción musical no se relacionan entre ellos. Desde este punto de vista, Claude Debussy es un innovador con brillos visionarios. En su música la forma está en continua transformación y su realización hace participar a todos los otros elementos constitutivos del fenómeno musical. El punto culminante lo constituye el ballet para orquesta *Jeux* el cual: "*Marca la instauración de formas musicales que, renovándose instantáneamente, solicitan una manera de audición no menos instantánea*"⁴⁹. La forma se licua, el color se convierte así en generador de formas.

En la pintura impresionista pasa lo mismo. Las formas tomadas desde el contexto de la naturaleza son solo un pretexto para poner en valor la infinita variedad de matices. Su imagen es nebulosa, la pintura impresionista renuncia a los ideales del Renacimiento, promoviendo de este modo una orientación cada vez menos realista. Por primera vez, el artista no está más preocupado por la reproducción objetiva de la cosa vista sino que se deja sorprender por el encuentro entre el universo físico y la conciencia humana. Si las transformaciones del mundo cercano suceden menos despacio, el psíquico humano desiguala por movilidad esta transformación. Pero el anclaje de los pintores impresionistas es la fascinación que sienten por los fenómenos, directamente como subsisten ellos en la conciencia, la forma se pulveriza a la vez con la concienciación del hecho; de la dinámica interior del alma dejando cada vez mas huella sobre ella.

La melodía

La melodía de Debussy no ocupa un papel principal en las obras musicales. Ella pasa al segundo plano dejando prioridad a otros componentes del discurso musical.

Constituida de escalas pentatonales, por escalas de tonos o de diferentes modos arcaicos, la melodía en él, es más bien un reflejo de la armonía utilizada, estando gobernada de otros principios de construcción que la melodía clásica. Ésta también se ve afectada por la visión pictórica específica del Impresionismo. Llega a ser multitimbrica en el sentido de que no está más destinada a la ejecución de un solo instrumento. La melodía nace por la yuxtaposición de variados colores instrumentales (creación de timbres, melodía timbrada, coloreada) así, su contorno se fragmenta en más secciones. Aunque también en instancias podemos hallar procedimientos técnicos parecidos en las obras clásicas, es en los Románticos y Postrománticos, que empieza a ser utilizada conscientemente y en Debussy con insistencia. Definida por primera vez por Arnold Schönberg con el concepto de *Klangfarbenmelodie*⁵⁰ (la melodía de los timbres), ésta evolucionará hacia una pulverización total del contorno melódico que llevará cerca de la mitad del siglo XX, a la aparición del estilo puntillista en la música.

En la pintura, el procedimiento puntillista surge de las teorías sobre el color del movimiento impresionista y fue desarrollado como pensamiento científico por el pintor francés Georges Seurat quien funda el Neoimpresionismo y esto ocurre a fines del siglo XIX. Camille Pissarro se sintió seducido por esta técnica pero retoma más tarde su tendencia impresionista. Pissarro usa la descomposición de la realidad en manchas de luces y colores para que sólo permanezca la emoción ingenua. De este modo los contornos o las líneas interrumpidas que faltan en el cuadro impresionista, crean por la yuxtaposición de los matices puros una imagen temblorosa, como si fuera su reflejo en el agua.

Por analogía con el lenguaje visual, el timbre es llamado también “*el color del sonido*”⁵¹, ya que el timbre se produce por el fenómeno de la resonancia natural. En el estilo impresionista, la calidad tímbrica que ocupara un papel secundario en las épocas creadoras anteriores, obtiene ahora otro estatuto en el cuadro musical. El sonido predomina sobre la altura, duración, e intensidad. El espectro sonoro amplía su dimensión impactando nuestra fisiología pero siempre jugando o sufriendo una metamorfosis por el influjo de las otras tres cualidades del sonido.

Arnold Schönberg personaliza esta preocupación prioritaria de los compositores sobre la calidad tímbrica cuando afirma que:

"A mí, me parece que un sonido es percibido esencialmente por su timbre, siendo la altura solo uno de los tamaños del sonido. El timbre es un dominio vasto dentro del cual la altura ocupa solo una parte".⁵²

El Impresionismo musical inicia un verdadero culto del color sonoro a cuyo contorno contribuyen la tonalidad elegida, el registro, el ataque y los matices. Debussy manifiesta predilección para las tonalidades con muchas alteraciones porque ellas resuenan con una cierta delicadeza exótica para la oreja humana. Debussy insistía en la búsqueda del sonido por “hundimiento” en la tecla, en cuanto se refiere a la técnica pianística de su obra, contrario a la tradición del ataque percusivo. Aún en los fortísimos clamaba cuidado.

Tenía preferencia por ciertos compartimentos instrumentales omitidos en otro tiempo.

Apuntaba con minuciosidad a cada detalle del estado de ánimo o del matiz, inventando si era necesario términos y expresiones musicales nuevas de origen simbolista. Siempre la inventiva armónica creaba un efecto global cuyo encanto se imponía no por la fuerza sino en cambio por la diversidad y el refinamiento.

Las dinámicas Debussyanas producen entonces en ciertas obras el efecto de olas movidas por la calma. Cuando busca la estampida ésta es ostentosa. En general encontraremos en sus obras un espacio musical inmenso en el cual las más impresionantes confrontaciones se resuelven a través del color y la intensidad. Luego la funcionalidad armónica-tonal será dependiente de la paleta que la luz ofrece, en este caso la gama de los timbres; y es esto lo que configurará la forma musical.

El Ritmo

El ritmo es de una riqueza incomparable en este compositor. La infinita movilidad del tempo, la utilización consecuente de los valores considerados irracionales, ataques marcadísimos por un lado y por otro lado las superposiciones polirítmicas, las formulas rítmicas obstinadas, las secuencias compartimentadas o las divisiones instrumentales por trémulas secciones, convergen hacia el escalón de dos maneras de acumulación de los eventos sonoros estructurados por un eje denso y rarificado. En los dos casos, la tendencia es de suprimir la barra de compás, sea por la impresión de casi inmovilidad del ritmo o sea por una incesante fluctuación del ritmo cautivado por el frenesí lúdico.

El punto esencial del Impresionismo pictórico es la omisión de la forma y del dibujo y no la renovación del color. Con todo esto sería injusto decir que, si los impresionistas no inventaron plasmar la luz en la pintura, su arte se desarrolló en un ambiente en el que la luminosidad jugó

47 “*Falso bajo*” era una técnica musical de armonización utilizada en la música de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento.

48. C.L. Firca, *Consonancia sugerida*. Enciclopedia Wikipedia.

49 Pierre Boulez. Op. cit., pag., 35.

50 Arnold Schönberg. *Melodía de timbres. El estilo y la idea*.

un papel decisivo. Es una pintura sustraída de lo espacial que se fija y manifiesta bajo una forma sencilla (y no más restringida que una realidad psíquica), los fenómenos de la conciencia. Esta pintura tiene el carácter de continuidad de los estados interiores. Es un despliegue y sustituye las leyes de la experiencia objetiva con las de la experiencia subjetiva. Podría decirse que el soporte de este arte es un sentido armónico y musical en el cual el color tiene sin duda un papel principal.

5

Contorneando márgenes Naturaleza del entorno⁵³

Según el diccionario la palabra *impresión* tiene entre otros, los siguientes significados: Acción y efecto de imprimir; Marca o señal que algo deja en otra cosa al presionar sobre ella; Efecto o sensación que algo o alguien causa en el ánimo.

Podemos decir que *impresión* abarca un sin fin de cosas que explicarán lo que sigue más abajo. También de ello mamará la corriente estética que denominamos Impresionismo, pero aquí es importante señalar que dicha corriente se denominó así fundamentalmente por los artilugios técnicos o estéticos que aplicó en determinada época. Tal vez y luego de leer lo que sigue, concluyamos que dicha modalidad siempre estuvo en ciernes o en germen en la cabeza del artista de cada tiempo pero, convengamos, que como sucede a la hora de nacer, hay un momento y sólo uno.

Paisaje sonoro⁵⁴

Introduciré ahora El término *Paisaje sonoro*, mencionado en la introducción de este escrito; que es relativamente reciente en el uso cotidiano. Con éste se inauguran una suerte de definiciones y actividades a lo largo del siglo XX. En el Arte, y en otro tipo de actividades humanas, dicho término ocupa un lugar bastante destacado.

Los primeros en utilizar este concepto fueron los miembros de la “*World Soundscape Project*”⁵⁵, que se han preocupado más, en alguna manera, de estudiar el impacto de la contaminación acústica que tratar al proyecto como un elemento de comunicación.

Ejemplos de paisajes sonoros:

En un entorno rural: Los pájaros que pían, las ranas que croan, los rumores del agua, las campanas de una iglesia, los susurros del viento, la chispa del fuego, la precipitación del cielo, la profundidad de la tierra, etc.

En un entorno urbano: El tráfico, las bocinas, la aceleración de los coches, la gente conversando, el sonido de las maquinarias industriales, los trenes, subtes y camiones, etc.

Ciertos autores han empezado a utilizar el término paisaje sonoro pero ahora aplicándolo a la imagen sonora propiamente dicha, es decir, como fuente imaginaria que provee los sonidos para la creación de sus obras: con lo que ésta define recrear un paisaje real. Aunque también puede ser la recreación de un entorno sonoro irreal.

El compositor de música concreta, P. Murray Schafer creó y definió el término *Paisaje sonoro* para denominar el “*entorno acústico*”, que es “*el campo total de sonidos donde quiera que estemos*”. Estas palabras pueden derivarse del término paisaje (*landscape*), con la diferencia de que aquellas no se limitan estrictamente a los exteriores. *Paisaje sonoro* hace alusión a las

vibraciones físicas del sonido, a la forma en que los oyentes interpretan un entorno sonoro. Un oyente dentro de un paisaje sonoro es parte de un sistema dinámico de intercambio de información. Los sonidos dan a los habitantes un sentido del sitio; la calidad acústica del área toma la forma de las actividades y la del comportamiento de los habitantes. Los significados del lugar se crean a través de la interacción entre un paisaje sonoro y los oyentes.

Esto significa que los individuos insertos en un paisaje sonoro recibirán todo tipo de señales que serán captadas a través de sus sentidos. De esta manera se producirán diferentes o similares reacciones. Éstas dependerán según la naturaleza de cada uno y del estímulo proveniente de ese *Paisaje sonoro*. Así se producirán un abanico de posibilidades en el campo artístico: desde las asociaciones más disímiles, hasta las coincidencias más extravagantes. Aquí intervendrá la psicología y la educación de quienes reciban dichos estímulos, los cuales, dependiendo de las peculiaridades de cada uno serán evocados o simplemente traducidos en un lenguaje artístico determinado.

Situaciones y elementos naturales que dan realidad a los paisajes sonoros.

Con oídos atentos puedo percatarme que el sonido armónico forma parte del mundo en que vivo. El gorjeo de los pájaros, el zumbido de las abejas, el rumor del mar, el altivo canto de las cascadas o el quejido del viento, están integrados en los ecos del entorno natural y su efecto es evidente. El estado anímico cambia fácilmente por el influjo de los naturales estímulos sonoros, de modo que uno se sosiega si vienen acariciadores o se tensa cuando anuncian peligro o amenaza, como sucede con el estruendo del huracán o el estallido de la tormenta. En una primera experiencia será una sorpresa pero en un futuro identificaré su contenido, de modo que mi cuerpo no sufrirá los mismos sobresaltos. Sin embargo, siempre permanece en los espíritus sensibles la capacidad de asombro frente a los inextinguibles compases de la asombrosa orquesta que la naturaleza brinda.

Las diferenciadas voces nacidas desde el mismo parto de la natural evolución, indujeron a muchos músicos de diversas épocas a reproducir esas voces artificialmente mediante instrumentos sonoros. La música de *La Consagración de la Primavera*, de Igor Stravinsky, hace estallar las entrañas del planeta, a través del incisivo ataque de las cuerdas, los enloquecidos metales y el percutir de los timbales; su genio emula así las imponderables fuerzas que emanan de la tierra. Por otro lado, la *Sinfonía Pastoral* (Sexta sinfonía) de Beethoven nos presenta la cara plácida y amable: la dulce campiña, los verdes prados, las aguas mansas, los ciervos del bosque, el piar de las aves en un entorno de tranquilidad infinita, quebrada por una efímera tormenta tras la cual retorna felizmente la atmósfera de quietud. Realmente un buen ejemplo de la música descriptiva.

Estas magníficas muestras de la capacidad evocadora de la orquesta sinfónica, son suficiente para generar visiones de un mundo atrayente y despiadado, que atemoriza y que fascina. De manera más íntima, también se pueden captar las imágenes del entorno sonoro. Y así nos lo

51 H. Helmholtz publicó un libro titulado *Sobre las sensaciones de tono como base fisiológica para la teoría de la música*, donde demostraba de nuevo su interés en la física de la percepción. Este libro influyó a los musicólogos del siglo XX. Wikipedia Enciclopedia.

52 Arnold Schoenberg. *El estilo y la idea*

53 De cómo influye en la obra de arte el impacto que afecta a la percepción del hombre el entorno de la naturaleza que lo circunda. Su traslación hacia la denominación Impresionismo.

54 El paisaje sonoro puede ser definido como el entorno sonoro concreto de un lugar real dado. Al menos así lo entendían los miembros del la WSP.

55 World Soundscape Project (WSP) es un proyecto a nivel mundial cuya finalidad es registrar los paisajes sonoros actuales los cuales están cambiando a un ritmo acelerado producto de la contaminación acústica. Además de preservar los entornos sonoros, también llevan a cabo una militancia activa contra la contaminación acústica.

demuestran, sin ir más lejos, autores de diferentes regiones y épocas: Franz Liszt: *Juegos del agua en la villa d' este*, de Años de peregrinaje, como muchas otras de esta gran obra; Claude Debussy: *Jardines bajo la lluvia* de Estampes; *La isla alegre* y *Reflejos en el agua*, de Imágenes. Maurice Ravel: *Juegos de agua*, y *Ondine*, número de *Gaspard de la Nuit*. Joaquín Turina: *La playa*. Isaac Albeniz, también con sus piezas: *Recuerdos de viaje*; *En el mar*; *En la playa*. Existen un enorme número de ejemplos de obras inspiradas en objetos y figuras.

El Mar

Arpegios y trémolos como recursos de imitación

Sin duda el medio natural más loado por los músicos, al igual que los poetas es el mar. Benefactora y temible belleza, fuente de vida y seno de muerte. El mar o la mar, que se ama y que se teme por esa inmanente dualidad subyugante que es fuente de vida y lugar de tormento. Inconmensurable matriz y gigantesco templo de música inequívoca.

La devoción marina impulsó a Claude Debussy a componer tres esbozos sinfónicos: *Del amanecer al mediodía en el mar*, *Juego de las olas* y *Diálogo del viento*, recogidos bajo el título genérico: *El mar (La Mer)*, obra que he nombrado más arriba. En ésta el maestro del Impresionismo musical dibuja un tríptico lírico y colorista. Tampoco obvió Jean Sibelius con: *Las Océánides*, la fascinación oceánica, recogiendo el misterio de las profundidades en ese poema sinfónico basado en la mitología griega. Anteriormente Félix Mendelssohn halló inspiración para componer la obertura *Las Hébridas* o *La gruta de Fingal*, cuando realizó una visita a Escocia. Ésta es una impresión sonora de su viaje a ese archipiélago y en particular a una famosa gruta o cueva marina en la isla de Staffa.

En otro plano, Edward Elgar compuso *Cuadros marinos (Sea Pictures)*, para contralto y orquesta. Se basó en cinco poemas pertenecientes su esposa Alice. Con posterioridad, el británico Benjamin Britten elaboró *Cuatro interludios marinos*, pertenecientes a la ópera *Peter Grimes*. Estos interludios nos transmiten sensaciones de soledad, de desolación y de la furia del mar. La primera sinfonía de un compatriota de los anteriores: Ralph Vaughan Williams, lleva por algo el subtítulo de *Sinfonía del mar (A Sea Symphony)*. Incluso Joaquín Turina dejó inacabada su propia *Sinfonía del mar*.

Más cercano en el tiempo, George Crumb ha conseguido capturar el canto de la ballena en *Vox Balaenae*, una obra de cámara para flauta, cello y piano. La sonoridad de esta composición se aproxima a la de Oliver Messiaen.

Los Ríos

Las Melodías como recurso de reproducción

Los ríos también son elementos de la geografía física que han dado pie a la creación de espléndidas páginas musicales. La savia que nutre la tierra y no detiene su curso hasta fundirse con la inmensidad marina. Esto favorece la vida vegetal y animal que anima el asentamiento humano a sus orillas. Los compositores quienes no podían ignorar este hecho se inspiraron en la armoniosa y en ocasiones disonante corriente que se dirige indómita sin detenerse para ser abrazada por el mar. Es a la sazón un estuario sinfónico o un delta concertante. Los ríos afinan las vibraciones y ecos acuáticos fundiéndose en una coda terminal con el otro gran ejecutante: el mar.

Por su difusión y excelencia sonora, dos obras musicales dedicadas a ríos toman un lugar de privilegio: *El bello Danubio azul (An der schönen blauen Donau)*. Uno de los más famosos valses de Johann Strauss; *El Moldava (Vltava)*, de Bedrich Smetana, fascinante descripción sinfónica del

río que atraviesa las tierras de Bohemia y Moravia, en la República checa. Smetana logró pintarlo sonoramente desde su nacimiento hasta su llegada a Praga.

A parte de estas dos obras decimonónicas, varios compositores americanos hicieron su ofrenda musical a las corrientes naturales de agua dulce en el transcurso del siglo XX.

Ferde Grofé autor de las suites *Mississippi*, y *Suite del Gran Cañón (Grand Canyon Suite)*, ambas inspiradas en las escarpadas gargantas excavadas por el río Colorado. En Sudamérica, Heitor Villalobos concibió la partitura orquestal *Amazonas*, la cual está embebida del exuberante colorido de la selva brasileña. Más al Sur, Alberto Ginastera creó el ballet *Panambí*: comienza con el *Claro de luna sobre el Paraná*, río que al recibir las aguas del Iguazú (el de las maravillosas cataratas) marca el límite entre Argentina y Paraguay.

Al margen de la música culta occidental existe mucho material inspirado en los ríos que ha dado también frutos sonoros. Solo miremos a las culturas lejanas que contienen áreas geográficas abrumantes: India y China por ejemplo. Pero adentrarme en estos ámbitos obligaría a salirse de los límites de este escrito. En consecuencia, he de conformarme con mencionar su existencia.

Los Pájaros

El canto y los trinos como recurso de emulación

Las habilidades que los animales distintos al hombre poseen ha impactado a éste desde sus orígenes. Tal vez los más imitados sean los pájaros. Poseen esos diversos cantos que constituyen su lenguaje, cualidad digna de admiración y de emulación. Asombrado con las fiorituras del ruiseñor o del jilguero, el hombre primitivo intentaría su imitación sonora, es decir, reproducir los trinos que utilizan para demarcar territorialidad o para accionar el cortejo. ¿Acaso cuesta imaginar a individuos de nuestra especie, de fino oído, maravillados con los gorjeos de las aves cantoras como el mirlo, el reyezuelo, el pinzón o el verdecillo?, o también ¿los legendarios chillidos del águila? Sí; el hombre pretendió hacer lo mismo con sus labios, o mediante primitivas flautas e instrumentos de viento.

Importantes músicos se inspiraron en estos seres alados intentando atrapar su canto en el pentagrama creando así obras singulares: la suite para orquesta *Los pájaros (Gli uccelli)*, de Ottorino Respighi; de Oliver Messiaen: *El despertar de los pájaros (Réveil des oiseaux)* para piano y orquesta y *Catálogo de pájaros (Catalogue d'oiseaux)* para piano. De Ralph Vaughan Williams: *El remontar de la alondra (The Lark Ascending)* para violín y orquesta. Éste es un poema sinfónico en el que la calandria es imitada sorprendentemente a través de la entonación de un aria logrando un clima desafiante que asciende hacia la libre infinitud.

Jean-Philippe Rameau clavecinista Frances, realizó una singular representación de la gallina, ave de corral, en la pieza para clave *La gallina (La Poule)*. Creación muy distinta de la refinada imitación del canto de los pájaros. Tampoco el cisne emite una melodiosa sonoridad (si negamos el mítico canto anunciador de su final), pero su elegancia fue retratada por Camille Saint-Saëns en la suite *El carnaval de los animales (Le carnaval des animaux)*. Esta suite tiene un carácter de "fantasía zoológica" como la llamó el compositor. Aquí desfilan gallos y gallinas al lado del león, el elefante, los mulos, las tortugas, los canguros y los peces. No falta la parodia a los seres humanos.

El cisne es interpretado a menudo como pieza separada. Ravel en *Historias naturales (Histoires naturelles)*: obra de cinco partes, dedicó una de ellas a *Le Cigne*. En conjunto esta es una pieza para voz y piano sobre textos de Jules Renard.

Entrando en el ámbito de la simbología citaré en este apartado la obra orquestal de Toru Takemitsu: *Una bandada desciende en el jardín pentagonal (A Flock Descends into the Pentagonal Garden)*.

Franz Liszt brindó su homenaje al espectáculo sonoro y visual de la naturaleza en lo que respecta a lo que las aves representan, en la conocida obra para piano: *Légendes I. St. Francois d' Assise. La predication aux oiseaux*.

Grandes llanuras, espacios y Bosques

Los Acordes y octavas como recurso de imitación

La solemnidad de los espacios abiertos y de las umbrías vegetales se respira en la música de algunos maestros. Hay un ritmo propio en las entrañas de los nórdicos bosques de las regiones eslavas y otro diferente en las calidas selvas tropicales. La frialdad de las enormes soledades y la oscura belleza de las densas masas arbóreas palpitan en muchas composiciones sinfónicas. Jean Sibelius pinta estos paisajes en los poemas sinfónicos: *Tapiola; Cabalgata nocturna y amanecer*. Es como viajar a través de las nórdicas brumas y los misteriosos bosques de la mortecina luz de Finlandia. En otro sentido, Wagner ya había elaborado una mágica escena de la naturaleza en los *Murmullos del bosque*: perteneciente a la ópera *Sigfrido*. También Anton Dvorak trató de plasmar la armonía del hombre con su entorno natural; quizás el de Bohemia, en una obertura de título explícito: *En la Naturaleza*.

A gran escala, Gustav Mahler quiso mostrar en su *Tercera Sinfonía* los prados, las flores, los animales, el anochecer y el amanecer, como frutos de la creación natural.

También Richard Strauss construyó un cuadro sonoro con los colores de la alta montaña que le era familiar: *Sinfonía Alpina (Eine Alpensinfonie)*. Mientras que Aaron Copland hizo su particular ofrenda a las montañas Apalaches con el ballet: *Primavera Apalache (Appalachian Spring)*.

Regreso a Liszt, mencionando *Murmullos en el bosque*, obra pianística donde cobran vida muchas de las vivencias e impresiones del compositor.

Los Ciclos u Estaciones

Todo tipo de texturas

También se intentaron atrapar en las partituras las distintas épocas del año terrestre. La vida estalla a través del ojo que observa: sol dominador, doradas hojas caídas, frío blanco. Y los sentidos se aletargan con la lluvia, la nieve que cae o con el misterio de la noche. En este caso u otros similares tal vez se produce una forma más difusa de representar la naturaleza lo cual puede ampliar el rango de la manifestación musical: no limitada a espacios concretos o confinados a regiones específicas.

Se puede considerar a las estaciones desde lo que ofrecen cada una en sí mismas produciendo ensoñaciones que revelan amor, pasión, remembranzas o simplemente el sentido pletórico, exuberante, apagado u obscuro propio del desenvolvimiento temporal.

Hay buenas muestras de ello: *Las cuatro estaciones*, de Antonio Vivaldi o por ejemplo: los *lieder La última primavera y Tormenta de otoño* de Edvard Grieg; el ciclo de canciones *Noches de verano (Nuits d'été)* de Hector Berlioz; el ciclo *Viaje de invierno (Winterreise)* de Franz Schubert. Incluso la primera sinfonía de Robert Schumann es conocida como *Sinfonía "Primavera"*. Aquí podemos recordar también a la 6^{ta} Sinfonía, llamada *Pastoral* de Beethoven.

Los opuestos: noche-mañana; anochecer-amanecer, se han "musicado" en muchas instancias. Baste citar *La mañana* de la obra escénica *Peer Gynt* de Grieg la cual pinta el amanecer en el desierto del Sahara y no, como muchos podrían suponer, en los fiordos de Noruega. Heitor Villalobos: La obertura *Amanecer en la selva tropical (Alvorada na floresta tropical)*; Isaac Albéniz, la canción *Crepúsculo (Crépuscule)*.

Nocturnal la última obra de Edgar Varèse, para voces y orquesta de cámara. En esta composición se denotan las gradaciones que engendra luz en el devenir del día.

Asimismo son muchos los cantos populares que tienen como motivo la labor del hombre para cada ciclo estacional: la siembra, la recolección de los frutos de la tierra (la siega, la vendimia) y de los frutos marinos. Y gracias a estas imágenes que trae el sonido del canto los moradores del asfáltico ciudadano reciben aliento vital.

Detrás de cada paisaje, que los ojos alcanzan a ver, hay algo más, y no todos saben desentrañar. Si para la mayoría un desierto sólo encierra arena que cambia de forma modulada por el viento, para otros esconde historias, fábulas o leyendas. Del mismo modo puede suceder con el bosque más umbrío o cualquier lugar recóndito que exhale su particular magia. Habrá que escuchar los susurros naturales con sus múltiples cadencias. Porque los elementos narran la historia del mundo, pero algunos privilegiados son los que tendrán vista y oídos para hallarla. En cualquier caso, nada es inmutable. Todo cambia para volver al punto de partida. Todo es cíclico.

6

La lupa analítica **Análisis de las obras⁵⁶**

Liszt:

Ballade in b menor 1854 (Programática sobre un mito griego)
Les jeux d' eaux a la villa d' este (Impresión)
Nuages Gris 1881 (Impresión)

Ravel:

Jeux d' eau (Impresión)

Debussy:

Reflets Dans l' eau (Impresión)
Jardins sous la pluie (Impresión)
L'isle Joyeuse (Programática sobre un cuadro)

Ballade in b menor 1854

La obra se basa en el mito griego: **Hero y Leandro**. Dos jóvenes griegos enamorados cuyos padres se oponían a la relación y les prohibían verse. Hero era una hermosa sacerdotisa de Afrodita que había conocido a Leandro cuando éste había ido a llevar unas ofrendas al recinto sagrado. Al tiempo, reconocieron su mutuo amor.

Como sus padres se oponían rotundamente a la relación, decidieron verse en secreto.

Cada noche, la doncella colocaba una linterna en la ventana de su habitación para guiar a Leandro quien estaba en la orilla opuesta al estrecho que separaba ambas casas. Así también evitaban ser vistos. Todos los días, al ver la luz, el joven cruzaba el mar a nado y se veía por unas horas con su amada.



Hero llorando la muerte de Leandro

Pero una noche, cuando él se encontraba cruzando el estrecho, se desencadenó una fuerte tempestad que apagó el candil. Esto provocó que Leandro se perdiera y el fuerte oleaje hizo que se hundiera causando su muerte. Al amanecer, Hero bajó a la playa buscándolo. Mientras trataba de avistarlo, una ola depositó a sus pies el cuerpo de Leandro. La muchacha ante tan la terrible pérdida, se arrojó a las furiosas aguas suicidándose.

Siguiendo el pensamiento vertido por Claudio Arrau⁵⁷ inmediatamente detallaré el análisis de la composición.

Liszt utiliza escalas cromáticas para representar el agua y el estrago que sobrelleva Leandro al nadar durante la noche a través del estrecho del Helesponto con el ferviente deseo de visitar a su amada Hero. Un breve lapso para un amante que debe regresar por la mañana siguiente.



Después del *Lento assai* donde la mano izquierda asciende por grados sucesivos, representando de esta manera los pasos que separan a Leandro de su amada, aparece el tema de Hero. Éste es de una dulzura y candor incomparable y está construido con acordes en posiciones abiertas de 6ta, con 9na 11na y 13na, incluyendo apoyaturas cromáticas sobre las notas de los acordes de dominante (elemento que Liszt utiliza a menudo en sus obras). Aquí se puede comparar con las armonías que utilizará Debussy décadas más tarde en otras funciones.



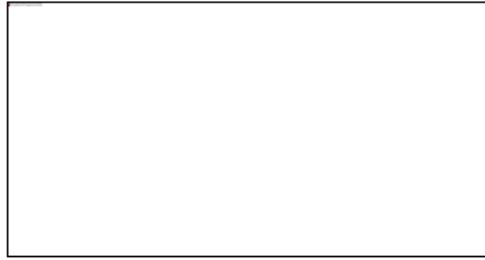
El estrago sufrido por Leandro hasta su muerte se percibe por los cambios dinámicos, en la tonalidad y de la densidad que afecta a la textura cada vez que se desarrolla y se repite esta sección a modo de estribillo.

En efecto, la música para la segunda noche (compás 36) *“debería interpretarse de una forma más tempestuosa y el tema de la mano derecha tendría que sonar mas amenazante”*⁵⁸ y es por eso

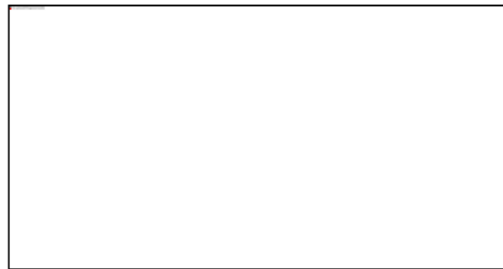
⁵⁶ Nuages Gris no se incluye dentro del programa de concierto

⁵⁷ Joseph Horowitz. *Arrau*.

que vemos que la tonalidad desciende un semitono (el agua se vuelve más voraz y densa) a la tonalidad de *Sib* menor, siete 5tas de distancia con la original.



En la tercera noche (compás 70), se desata una terrible tormenta, sus olas grandes que implican bravura, están representadas por 8vas quebradas que configuran incesantes escalas cromáticas ascendentes y descendentes. Pero aún, Leandro tratando de recuperar su aliento consigue llegar hasta el otro lado:



Un nuevo tema⁵⁹ personifica la desventura de Hero y el consuelo que vierte sobre Leandro al advertir que estuvo al límite de su pérdida. El ejemplo que sigue, un introito al tema en cuestión pone en evidencia la influencia de Liszt sobre Wagner ya apuntado en este trabajo. También evoca la rica paleta de Hugo Wolf (1860-1903) la cual deriva en buena medida de la del gran húngaro. El vocabulario armónico y expresivo de Wolf se puede encontrar en las miniaturas de MacDowell y Grieg.⁶⁰



Compas 131 ↑



Compases 221-224 ↑

La peor tormenta sobreviene durante la cuarta noche cuando Leandro hace el esfuerzo final y es vencido en su absoluta desesperación. Aquí aparece el mayor despliegue técnico de la obra.

Escalas cromáticas en 8vas quebradas, alternando con un diseño rítmico en tresillos imitando llamadas desesperadas.

1er diseño. Compases 162-163↓



Luego a través de un puente de 8vas. Quebradas modula a una tercera mayor ascendente: la tonalidad de *Do* menor y continua el primer tema.

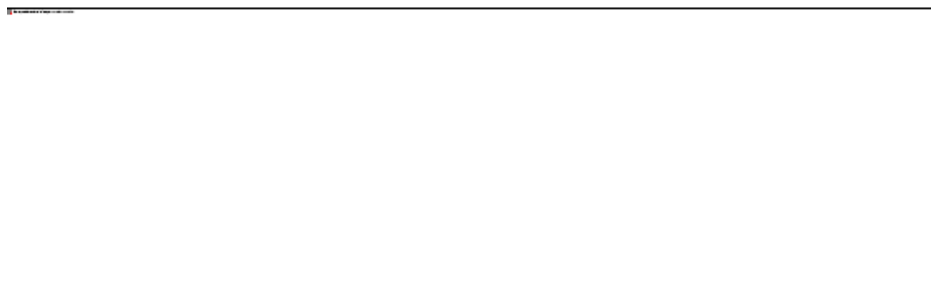
2do diseño. Compases 181-182↓



3er diseño.

Sigue un acorde germano en la figuración de tresillos de la tonalidad de *Si* menor (primeros tres tiempos del compas 207), alternado con el ii7 mas disminuida, en el compas sucesivo (Dominante con fundamental omitida), mientras que los valores en blancas se hallan a distancia de 4ta aumentada. Este trozo representa el dolor y terror de Leandro contra la adversidad.

↓Compases 207-208



Luego sobreviene el *Tema de amor*⁶¹ representando la tristeza de Hero de una manera subconsciente, ya que presiente que Leandro ha muerto.

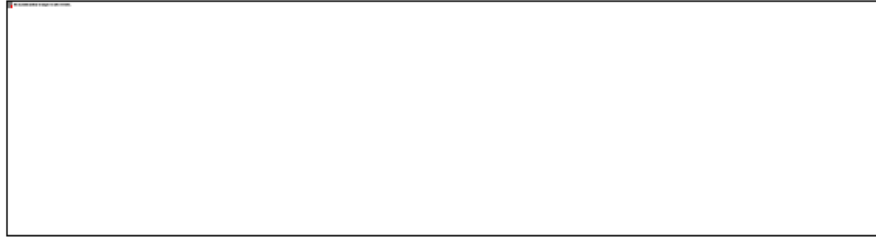
La tonalidad modula a *Si* M (mutación del original de la obra), a través de un enlace de acorde menor con 7ma hacia la dominante de *Si* M, es decir *Fa#* pero en inversión, con la 7ma en el bajo, ambos acordes producen un salto típico Lisztiano de 4ta aumentada entre los bajos, que también puse en evidencia más arriba. Éste es un rasgo que lo caracteriza y que ya ha empleado anteriormente, cuando este tema hace su aparición.

He aquí. Comienza con la tercera en el bajo como era de esperar por su resolución. Se establece una relación vía mediantes, tan típico de la obra de Liszt. (También Chopin).

59 Se considera que el tema de amor del Tristán de Wagner fue tomado de aquí.

60 Longyear Rey M., op. cit., pág, 23.

↓Compases 225-227



Más tarde retoma el tema de Hero, pero esta vez de modo absolutamente distinto, “*casi incorpóreo como buena alusión a una imagen de la conciencia, aparecen las campanas fúnebres*”⁶². Fíjese el modo en que Liszt escribe estos acordes y cómo los dispone; la manera en que genera un pedal y superpone los acordes sobre ese pedal, jugando con el modo mixolidio de *Si* mayor primero y *Mib* mayor después.

1. En el *La* becuadro. ↓Compas 236



2. En el *Reb*. ↓Compases 246-249



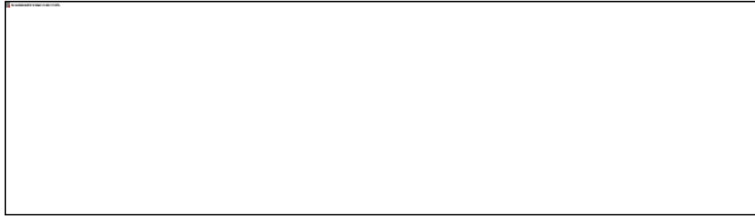
3. Usando lo mismo pero sobre la Dominante de *Si* M para dirigirse hacia el final, que llamaríamos “*la transfiguración*”.⁶³

↓Compases 250-253



Este pasaje quiere significar la reminiscencia del hecho pasado, lo que permanece en la memoria de Hero. Es interesante observar otro diseño textural tan típico de Liszt: llevar la melodía alternada entre ambas manos, cambiando el registro hacia los bajos. Este estilo lo tomarían también Debussy y sobre todo Ravel.

↓Compases 254-257



Es interesante notar uno de los hechos más significativos en la música de Liszt: el de la transformación temática. Se observa que el tema al principio se desenvuelve como metáfora de la lucha con el agua, pero luego torna hacia la evocación de los tiempos pasados.

Hacia el final alternan el *Tema de amor* con la transformación del primero de los temas utilizando para ello acordes y escalas ascendentes y descendentes:

↓Compases 269-271



↓Compases 284-285



Luego las escalas ascendentes generadas por los acordes enfatizan el tema:

↓Compases 292-293

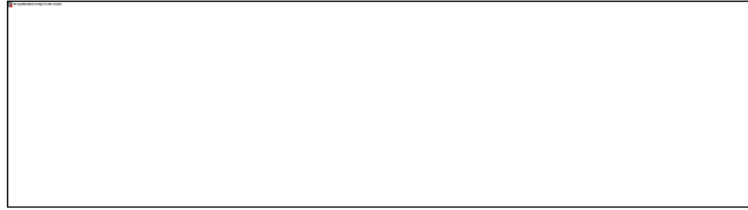


La coda posee varias adaptaciones hechas por el propio Liszt quien luego privilegia el motivo de Hero por sobre otros ejemplos de inapropiada bravura. Y esto porque conviene al carácter dramático del desenlace. Es esta última versión que muestra a la heroína despidiéndose de su amado confrontando su muerte y aceptando su destino.

61 Joseph Horowitz, op. cit., págs., 52-53

En repetidas ocasiones marqué de qué manera Liszt se ha anticipado en sus armonías y ha legado sobre tantos compositores. Nótese por ejemplo el final de la Balada que se puede comparar con rasgos del estilo de Edward MacDowell: 64

↓Compases 310-316



Les jeux d’eaux a la Villa d’ Este

Esta obra de gran efecto por los timbres que logra es la tercera de la colección de tres que Liszt compuso durante su estadía en la Villa d’ Este. De ellas es quizá la más difundida. El uso “*impresionístico de sus armonías diatónicas ha afectado considerablemente sobre Ravel cuando éste escribió su Jeux d’eau y a su tiempo también influyó sobre el período de la escuela impresionística*”.⁶⁵

La obra comienza a modo de introducción con arpeggios ascendentes de 9na mayor y 7ma menor que desencadenan en una progresión de acordes en ambos registros del teclado.

Dichos acordes dispuestos en quintas quebradas y también en sentido ascendente, preparan la entrada del primer tema. (↓Compas 1).

Compases 14-21. Comienzo de acordes quebrados hasta llegar a V7 (22) con el empleo de trémolos en la mano derecha.

Sobre V7 desarrolla un gran puente con un motivo (22-39) que canta en la mano izquierda (compas 30) donde la figuración de negras va generando una tensión progresiva que culminara (compas 39) con una detención y aumento del ritmo armónico, mientras que la derecha sigue presentándose en trémolos. Se ejemplifica en el ejemplo que sigue; (compases 29-33). Aquí juega descendiendo y ascendiendo la 7ma (para alternar brevemente con Si M.)

65 Humphrey Searle, *The Music of Liszt*, op.cit., pag 25.



Dentro del puente, arribando al compás 40 la textura cambia dando lugar a una marcha sobre los grados IV-V-VII-V-IV 11na y 7ma como suspensión del V. (Compases 34-39).

(Compas 40). Inicia el primer tema sobre un motivo de tres notas las cuales jugaran un papel importante durante el desarrollo de la obra.

En el compás 44 y sobre el 1º se inicia un cambio: tremolando en la mano izquierda mientras que la derecha desarrolla un motivo con las notas del acorde de tónica. El tema arriva a su climax propiamente dicho (compás 48) con una célula rítmica que será preponderante a través del desarrollo de la obra (dado que los compases 40-47 pueden ser tenidos en cuenta más bien como una introducción con carácter de motivo a dicho tema) sobre el acorde de V+5. ↓ Compases 34-41



↓ Compases 42-47



Es significativo notar aquí el diseño rítmico de los bajos: tresillo arpegiado de *fa#* mayor ya que en la *Isla alegre* de Claude Debussy, que analizaré más adelante; se observa un procedimiento gestual idéntico, un mismo acorde en una disposición que a diferencia de este obvia la tercera del mismo: Ejemplo de la izquierda corresponde a Debussy.



↓ Compases 48-52



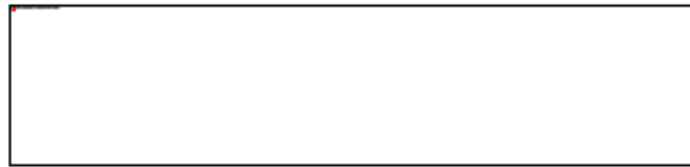
Aquí el tema propiamente dicho cambia la textura (ver mano derecha) pasando del trémolo a acordes quebrados en terceras y cuartas.

↓ Compases 53-63



(Compases 64-71). Retoma el gesto motivico de introducción al tema, que hará su aparición por vez segunda hasta llegar al compás 87.

A lo largo de la obra se observa como toman preponderancia temática los arpeggios y los trémolos. La línea melódica se sitúa siempre en la mano izquierda y se aprecia que el registro relevante de la obra tiende hacia el agudo. En los compases 88-91 podemos hablar de un segundo tema que se desarrolla a modo de progresión descendiendo diatónicamente; dicho registro tratado nuevamente con acordes quebrados en terceras y cuartas, como la textura en el procedimiento inmediatamente anterior.



En los compases que siguen los arpeggios son variados, a la vez que el tema es presentado, seguidos estos por escalas en dobles terceras 108-111.



Recién en el compás 132 se torna a *Mi M* comenzando a recapitular con respecto a la primera exposición. Aquí los bajos alternan con acordes arpegiados y trémolos.

Fundamentalmente es un pedal sobre la tónica y luego aparece el IV° grado (136). Toda la textura está subordinada a producir efectos más que a impactar con cambios armónicos audaces.

↓ Compás 132



En el compás 136 y sobre el IV°=I de *La M* comienza un puente que desciende por grados utilizando la misma escala para luego ascender y descender cromáticamente en los tres últimos compases con delineamiento cromático 141-142-143. El cambio a *Re M* se puede considerar tomando el I° de *La* como V de *Re M* para luego transformarse vía ascenso de 5ta en V+5.

El pasaje que sigue (144) inicia en *Re* M. La mano izquierda pasa a jugar el rol de acompañante y cede su línea a la mano derecha donde se dejan oír las tres notas del principio del primer tema formando arpeggios. Esta vez los enlaces son por mediante: *re* M (144-148)- *sib* M (149-153). Iguala luego este último acorde como V7 de *Mib* M que resuelve en el I° *mib* M (154) y *mi* bemol menor presentado como enarmonía *re#* menor automáticamente (dado que auditivamente se percibe como un acorde minorizado), VI° de *Fa#* M. (158-181).

↓ Compases 144-147



La tonalidad de *Fa#* M se asienta vía la Dominante alterada (V+5ta 9na, y 11na) que repite en el (160). Luego a partir del compás (163) cambia a través de la Dominante a *Do#* M (172).

↓ Compases 158-159



Ahora el segundo tema aparece sobre una tonalidad aparentemente construída sobre la escala frigía de *Do#*. (182-189).



El descenso de *do#* a *do* (190) es más una consecuencia de la continuidad progresiva del pasaje que una modulación. Pero desde el compás (194) vía el IV° torna a: *Do* M, tras un *vii*, y luego II napolitano de *La* m (200-01); V7 de *Mib* M (202-03).

(Compases 198-204). Obsérvese los trémolos en los bajos. Este pasaje y el que le sigue (206-219) aunque invertidos los registros van conformando la tensión que llevará alclímax, con elementos preponderantemente rítmicos del segundo tema. En el compás (204) toma *mib* menor y luego en (205) como enarmonía de *vi* de *Fa#* M. Inicia (206) con el IV *si* hasta (219), luego el despliegue sobre la Dominante (220).

↓ Compases 204-219



↓ Compases 220-222



El pasaje como el de arriba se reitera pero en la tónica (227-233) y otra vez sobre la dominante (234) vía un acorde germano sobre el IV9 de *Fa# m* (236) que desplegará hasta el comienzo del tema (244).

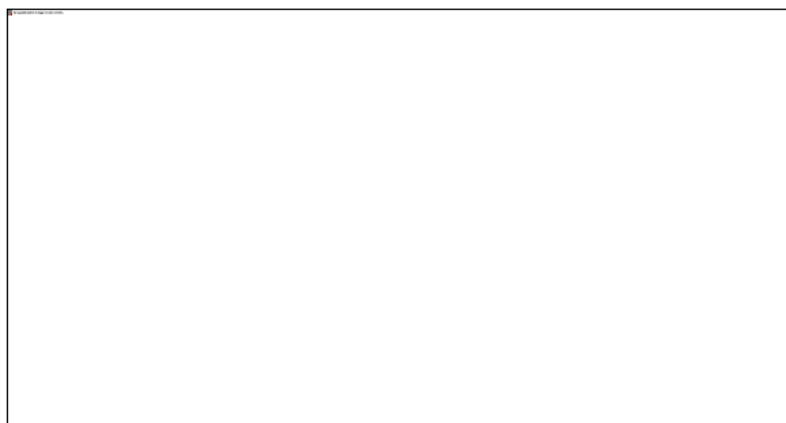
Para terminar sobreviene el primer elemento temático pero comenzando en la segunda sección. Vemos octavas en la mano derecha y trémolos en la izquierda y como anteriormente, finaliza invirtiendo las texturas pero con acordes arpegiados que descienden por 3ras (enlaces por mediante).

↓ Compases 243-247



La pieza finaliza sobre la tonalidad original en una pequeña coda. Para ello transforma el acorde de *lab M* (271) por descenso de grado y enarmonía en *sol# m* (277) entroncando vía este último acorde a *fa# M* (272). Muy breve, este epílogo transcurre sobre acordes de blancas y negras que descienden por grado. Este artilugio produce una atmósfera realmente impresionista.

↓ Compases 264-278



Habiendo recorrido esta hermosa obra me interesa señalar que esta composición se encuadra dentro del procedimiento de transformación temática que Liszt tanto ha utilizado.

Nuages gris 1881

Cabe citar a modo de reflexión y precedente del lenguaje impresionista la obra “*Nuages gris*”. Ésta contiene dos aspectos claros de los finales del Postromanticismo y principios de una nueva era: el cromatismo como lenguaje habitual; el uso de nuevas escalas y modos para la creación de

nuevas estructuras armónicas. La pieza esta basada sobre las notas del *Gypsy Stile*66, de la cual se extraen diferentes posibilidades a lo largo de toda la pieza.

Inicia haciendo uso de la 4ta y luego triada de *sol* menor creando un patrón de ostinato.

Luego de cuatro compases introduce un tremolo sobre *sib* (tercera de *sol*) generando inestabilidad armónica. Esto anticipa la utilización de armonías extraídas de escalas y modos que habría de utilizar Debussy. También se adelanta a nuevas formas de pensamiento con respecto a la creación de estructuras cordales.

↓ Compases 1-5



La atmosfera cambiante que van creando los trémolos en octavas, actuando como pedales, en la mano izquierda parten de *sib* y crean una sensación de ambigüedad e inestabilidad armónica.

↓ Compases 6-10



Las triadas en plaque de la mano derecha encabezadas por de *mi b* menor se disponen sobre los trémolos del bajo: las notas *sib- la*. Constituyen acordes de 5ta Aum. Que descienden cromáticamente; *sib+--fa+--do+--dob+--sib* (nuevamente) el *fa#* rellenando el intervalo que conforma una 5ta Aum de *sib* M en los bajos.

↓ Compases 11-20



A continuación los registros se mueven paralelamente y los valores en los compases son casi idénticos a los del gesto inicial, pero la conformación interválica es diferente.

Así transcurre la composición coloreada sobre la escalística del estilo *Gypsy*. Fíjese la nota *do#*. Todo ello dispuesto en intervalos de 8Va distribuido en ambas manos. Luego la pieza reexpone a modo de ostinato. La línea melódica inicial en la mano izquierda lleva en la mano derecha una disposición melódica compuesta de blancas y redondas que enfatiza el intervalo de 4ta Aum, y o

5ta; también como 2da menor de manera descendente, y entra en el contexto del ya nombrado estilo.

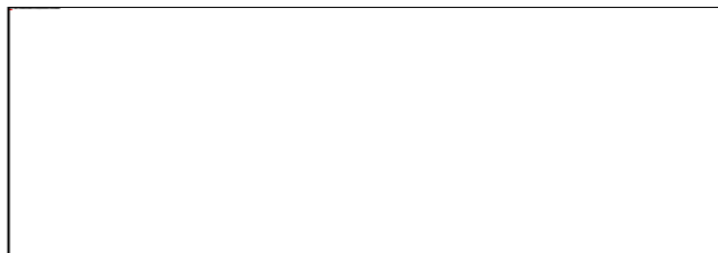
↓ Compases 21-30



La sección final pone de manifiesto nuevamente en los bajos las notas *sib* y *la* (utilizadas en forma de trémolos de 8va anteriormente) junto con los acordes quebrados de 5ta Aum. de la sección anterior, que figuraban en la mano derecha: *Mib m-- sib+-- fa+--do+--dob+--sib*, generando otro tipo de acompañamiento, y en la mano derecha una interválica ascendente en 8vas a modo de retardos. Como artilugio acentúa los tiempos débiles de los compases, produciendo un resultado ambiguo e inquietante. Los acordes del final pueden tenerse en cuenta respectivamente como *la*: 13na, 5tab; y *sol* 13na con la 9na en el bajo, pero aún así es dudoso que no corresponda a un deseo de generar una tensión particular. Para refrendar lo dicho cito:

*“En el pasaje final la frase cromático ascendente se desarrolla contra armonías de tonos enteros en la mano izquierda sin tener reparos por no producir armonías ortodoxas.”*⁶⁷

↓ Compases 31-48



Jeux d’eaux

Es una obra para piano solo del compositor francés Maurice Ravel. El título se traduce como *“Juegos de agua”* La obra, un virtuoso poema tonal, está inspirada en Franz Liszt (en sus *Jeux d’eau a la Villa d’Este*). Escuchemos la opinión del propio a Ravel:

“Jeux d’eau, que apareció en 1901, está en el origen de las novedades pianísticas que pueden descubrirse en mis obras. Esta obra, inspirada por el ruido del agua y los sonidos musicales que sugieren el desliz de las aguas, las cascadas, y los arroyos, está basada en dos temas trabajados al modo de un primer movimiento de sonata; sin embargo, no se sujeta al plan tonal clásico”.

Esta obra es considerada por muchos uno de los primeros ejemplos de "Impresionismo musical". Dedicada a su maestro Gabriel Fauré, fue estrenada en 1902 por Ricardo Viñes en la antigua Sala Pleyel de París. En su libro *“Ravel”*, Vladimir Jankélévitch dice que *Jeux d’eau* pertenece a la primera época estilística de Ravel (hasta 1905). Pertenecen a este período tres obras para piano: *Menuet antique*, *Pavane pour une infante défunte* y *Jeux d’eau*.

Existe un epígrafe en el manuscrito de Ravel (incluido frecuentemente en las ediciones publicadas) que reza: *"Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille"*⁶⁸ que se traduce como *"Dios fluvial que ríes mientras fluyes en el agua"*. Esto alude a la manera que debe interpretarse: sutil, ligeramente; como la poesía que rememora el agua.

Ravel muestra en esta obra la influencia de Liszt tanto por el abuso del registro agudo, cosa que no había aplicado antes, como así también por el despliegue técnico de carácter virtuosístico. Pero es importante aclarar la originalidad de sus recursos técnicos y compositivos.

Al respecto la pianista Elba Lanata dice:

"Ravel mucho mas clásico que Debussy, en el tratamiento de la forma y en el de las armonías; es extraordinario en la producción tímbrica. Cuando este pinta sus juegos de agua el polvo del agua nos baña y uno respira su humedad. La naturaleza dual de la luz tanto corpuscular como ondulatoria se transmuta en agua y viceversa. La ocurrencia de Ravel para producir el crispido del líquido que por momentos se apretuja a borbotones es única. La implícita alusión a los juegos de agua en la villa del este de Liszt, es notoria".⁶⁹

*"Puede apreciarse el tratamiento del agua en dos estilos diferentes, el arte que hace Ravel de las segundas evocan para mi los rulos o crestas que como volutas de olas encrespadas se dispersan por doquier. Entonces se aparece formando un holograma la representación pictórica que logran los pintores japoneses o chinos"*⁷⁰

"Ravel en resumen consigue a través del arreglo de los intervalos metaforizar el sonido: digamos que lo transmuta en agua".⁷¹

La pieza inicia con el primer tema (compases 1 a 18). Se observa la melodía construida casi constantemente en forma de arpeggios ascendentes y descendentes que privilegian las 9nas mayores. Estos en muchos casos se encuentran modificados con ascenso de 5ta.

Otro rasgo es que las 7mas o 9nas en la voz de soprano no resuelven; además de otras transformaciones típicas del periodo Postromántico. En tanto el acompañamiento utiliza las 4tas, 5tas o 6tas en paralelo buscando un tipo de sonoridad especial.



En esta primera parte se advierte la tendencia del diseño a afirmar la sonoridad de la 4ta y 5ta justas hasta su disolución para dar paso al segundo tema de carácter más lírico, como bien lo dispone el esquema de sonata clásica.(19)

66 Estilo gitano, se refiere a la música tocada en general en el este de Europa, en particular de los campamentos gitanos, entre los que se encontraban gentes de procedencia Húngara.

67 Humphrey Searle, *The Music of Liszt*, op.cit., pag 25, 61.



El nuevo diseño de la mano derecha utiliza seisillos arreglados de a tres. Privilegia el intervalo de 2da simultánea mayor y constituye el acompañamiento. Las 8vas forman la melodía en la mano izquierda y en ciertas ocasiones están afectadas con apoyaturas de 2das, produciendo el intervalo de 9na M con la nota principal. Ravel juega de manera exquisita con los registros y giros armónicos, manteniendo siempre reminiscencias del diseño. Para ello utiliza el ritmo, los encadenamientos armónicos, o las constituciones interválicas.



Luego de varios giros que desenvuelven el segundo tema; aparece claramente un segundo diseño en el compás 29 con el que juega y transforma tomando elementos del primer y segundo tema respectivamente para conformar un exquisito puente que se dirige al desarrollo. Los diseños se superponen y enmascaran. Diseños a modo de puentes que preludian nuevos momentos. Por ejemplo podemos apreciar tanto rítmica como melódicamente la cabeza del segundo tema (solo los dos primeros tiempos del compás) teñida bajo el velo de una armonía de dominantes con 9na mayor, entrelazada en un acompañante que denota nuevamente las 4tas y las 5tas, (ver mano derecha). La pieza se dirige hacia el desarrollo que sostendrá los arpeggios en el ámbito de la 8va como foco de elaboración en una primera instancia, y pondrá énfasis en relaciones mucho más contrapuntísticas que las anteriores.

En el compás 33 vemos cómo se disemina la idea (cabeza del segundo tema) resolviéndose súbitamente en un arpegiado de una triada mayor perfecta en el ámbito de dos 8vas. (34)



↑ Compases 33 y 34

Es de remarcar como estas pequeñas secciones funcionan a la manera de puentes, pero permanecen íntimamente relacionadas. Los registros sufren súbitos cambios y se encadenan unos a otros a través de los arpeggios. El agua arrojada al espacio parece suspenderse en diminutos puntos, al tiempo que sufre abruptos ascensos y caídas. El compás 37 conduce al desarrollo:

↓ Compás 37



68 *Fête d'eau* poema de Henri de Régnier.

69 *Tómame trabaja conmigo. Apuntes sobre un instrumento.*

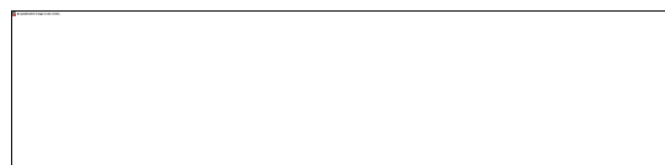
70 *Ibid.*

71 *Tómame trabaja conmigo, op.cit.,* pág. 152

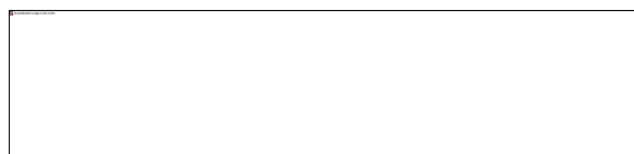
Comienza el desarrollo (Compás 38). Observamos la línea melódica principal (*re- do#- fa#- sol#*, mano derecha 5to dedo) y una melodía secundaria o contrapuntística que genera una polirritmia en su primer tiempo, que es compuesta desde las notas de los acordes: Dominante (*do#*); y luego un acorde (*do#*) 7ma de sensible.



El desarrollo del registro agudo es aquí de gran fuerza y planeamiento, el desenlace se centra sobre los tonos de *do#* y *fa#* tónica y subdominante, al igual que en el inicio del primer tema, (relación cuartal). (Compás 38 al 39) el ritmo armónico es de blanca. Desde el 40 a 42 es de redonda. A partir del compás 43 y hasta el 45 es de negra y luego de corchea hasta desencadenar una cadencia.



Es interesante señalar la manera que utiliza los acordes de 7ma de sensible o dominantes (con fundamental omitida; a distancia de 3ra menor o mayor; según como se lo mire) para desarrollar el ritmo armónico. Planea todo en concordancia con la textura arpegiada. Así logra comprimir y achicar el espacio armónico pasando de los saltos de 3ra menor a los semitonos (ver compases 46 y 47).



El artilugio para la cadencia es una escala pentatónica; un cambio radical y descenso abrupto del registro a través del trémolo y el *glissando*: recurso no utilizado hasta ahora en la obra.

↓ Compás 48



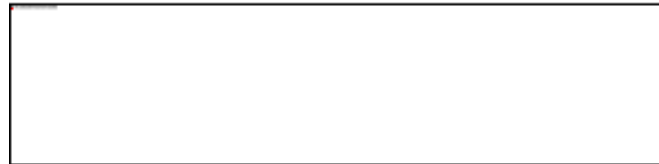
(Compás 51) inicia una especie de reexposición del desarrollo con elementos que tomara de la cabeza del segundo tema. Pero ahora lo llevara a una instancia mayor en su desenvolvimiento. Vemos como la 4ta se pone de manifiesto a modo de intervalo armónico reforzando el tema:

↓ Compás 51



Otra vez las mezclas de texturas y diseños que ha ido utilizando: arpeggios, trémolos, acordes, escalas. Todo a gran velocidad y en un lapso corto de tiempo, casi como si no se dejara espacio a los acontecimientos acuáticos que se precipitan inesperadamente:

↓ Compás 53-54



↓ Compás 55



Finalmente (compás 61) marca el fin del desarrollo. La disposición de la textura armónica en forma velada asoma la escala de la tonalidad ascendiendo hacia la dominante que resuelve (compás 62) donde comienza la reexposición.

↓ Compás 61



Reexposición: la nota pedal sobre la tercera del acorde enmascara la tónica. En esta instancia la reexposición sacrifica el desenvolvimiento del primer y segundo tema a favor de un despliegue cadencioso, casi con carácter de improvisación, que contempla pero no desarrolla. (Compás 67-72) se inicia el puente al segundo tema.

↓ Compás 62



Nótese el *sol#* en el bajo (8va), sobre éste se apoya un I7 mayor y IV7 mayor ↓ (Compás 64).



↑ Compás 64

Aquí usa una relación interesante: IV7 mayor y II6 aumentado (italiano) resolviendo a IV7 mayor. (Compás 64).

La textura arpegiada y la utilización del registro agudo en extremo, reforzando las relaciones armónicas de enlaces por mediante (a distancia de 3ra menor) de acordes menores, es decir de igual especie; el aprecio por segundas simultáneas o cuartas y quintas con notas agregadas es una característica de los recursos armónicos de este compositor.



↑ Compás 68

Dominantes superpuestas, a distancia de 4ta Aumentada. El empleo de esta relación es también común en Ravel, (enfaticando el rol de dominante con 9na menor y 4ta Aum. agregada de modo dual).

↓ Compás 70



↓ Compás 72



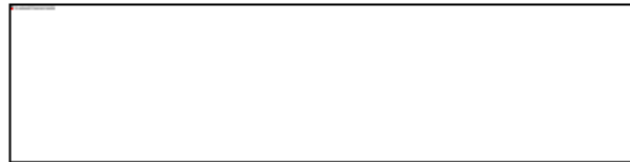
En el compás 73 se retoma la cabeza del segundo tema al parecer por lo que vendrá alterando el orden y la disposición de lo que sería una reexposición clásica de forma sonata. Resolviendo la gran Dominante (*fa#-do*) cadenciada en los compases anteriores sobre *fa* (convertido automáticamente en dominante como era de esperar por lo ya visto en el diseño anterior, compás 29).

↓ Compás 73

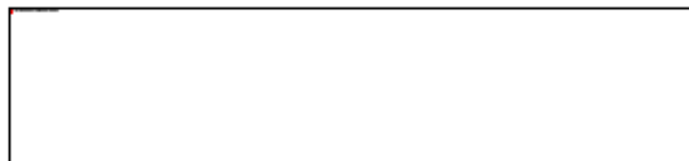
Un peu plus lent qu'au début *rall.* - - - - -

El segundo tema es claramente expuesto a continuación (75) con el canto en la mano derecha, pero aquí teñido sobre acordes de dominante coloreados peculiarmente por mantener relaciones interválicas propias del diseño; como 9na con omisión de 3ra, 9na con 13na (o 6ta agregada según como se lo mire). Ampliando los registros del acompañamiento a la doble 8va; ámbito que abarcará en el compás 78.

↓ Compás 75



Tema literalmente expuesto (compás 78↓). El canto es llevado por la mano izquierda:



(compás 82) asoma la aparición de un pedal de Subdominante (explicito).

Compás 82 ↓



La pieza finaliza como en una cortina etérea suave y cristalina de agua que se desvanece. La delicadeza de dicho final es de ser puesta en foco; los acordes se deslizan con sus grandes arpeggios entretejidos con sus 9nas 7mas y 13nas, simultáneamente con un tema que se disuelve poco a poco. Un detalle: la conclusión la realiza sobre I7 M.

Jeux d'eau es una partitura llena de imaginación y originalidad en sus recursos. Es también una obra fuertemente atmosférica, con texturas ricamente unidas que mantienen una gran claridad. Para ciertos autores Ravel revoluciona la técnica pianística con esta composición. Formalmente se basa en dos temas, como el primer movimiento de una sonata clásica, pero sin ajustarse al plan clásico de su desarrollo, cuestión que siempre ha diferencio tanto a Ravel como a Debussy.

Esas quintas, esas cuartas frágiles, que flotan perezosamente bajo los diáfanos arpeggios de la mano derecha; esas sonoridades claras, cristalinas, transparentes, esa aplicación del espacio sonoro, la variedad de texturas, disponen una atmósfera que viene tanto del Postromanticismo Lisztiano como del Impresionismo de Debussy.⁷²

No se puede negar la filiación con *Al borde de una fuente (primer libro de "Años de peregrinaje")* y los *Juegos de agua en la Villa d'este (tercer libro de "Años de peregrinaje")* de Liszt. También se podría considerar precursora de *Jardines bajo la lluvia*, última pieza de las *Estampes* de Debussy. Aunque sobre esto el propio Ravel escribió en 1928:

*"Se ha afirmado con cierta insistencia que la aparición más temprana de mis Juegos de agua posiblemente influyó sobre la creación de Jardines bajo la lluvia, de Debussy, y se ha señalado una coincidencia aún más sorprendente en el caso de mi Habanera; pero debo dejar a otros los comentarios de este carácter. Sin embargo, muy podría ser que concepciones de carácter aparentemente análogo maduren en la conciencia de dos compositores diferentes casi en forma simultánea, sin que ello implique una influencia de uno de ellos sobre el otro"*⁷³

Existen otros ejemplos magníficos pero diferentes, del tratamiento del agua; son la *"Catedral sumergida"* de Claude Debussy y *"Ondina"* de Ravel (preludio del primer libro), así como ejemplos de naturaleza similar.

Reflets Dans l'eau

"Es un Poema de la agonía de la luz, de la luz esfumada como onda donde cantan tres notas de una intensa poesía".⁷⁴

Reflejos en el agua, invita a salir hacia fuera y distraerse de uno mismo (el yo romántico) observando una imagen sonora de la naturaleza. Y como sucede en esta obra lo "superficial" es lo primero que percibimos: textura, color, matices dinámicos, mientras que el fondo (melodía, ritmo, progresiones armónicas y cadencias, forma) permanece difuminado, confuso y dilatado.

Mientras en la música y la pintura del Romanticismo la melodía y el personaje se distinguían del acompañamiento y fondo, ahora en la música y pintura impresionista tema y contexto son uno solo: lo aparentemente ornamental se convierte en melódico, lo melódico se transforma en ornamento. Así las texturas oscilan de la homofonía a ocasionales momentos de "casi melodía acompañada", introduciendo ocasionales pasajes de leve contrapunto, (que más que contrapunto son planos sonoros que se yuxtaponen).

Debussy compuso esta obra inspirándose en un estanque *"Un pequeño círculo en el agua",... "Una piedrita, un círculo"... "esto imaginaba Debussy cuando se refería al efecto que hace la mano derecha que se mueve circularmente, rápidamente como imitando las corrientes de agua, que se resumen en reflejos y torbellinos"*.⁷⁵ *"De ese espejo que ocasiona esa pileta de agua y lo que pinta en sus reflejos surgirán, memorias, o tenues fantasías"*.⁷⁶

⁷² La influencia de Debussy sobre Ravel fue y es tema de controversia.

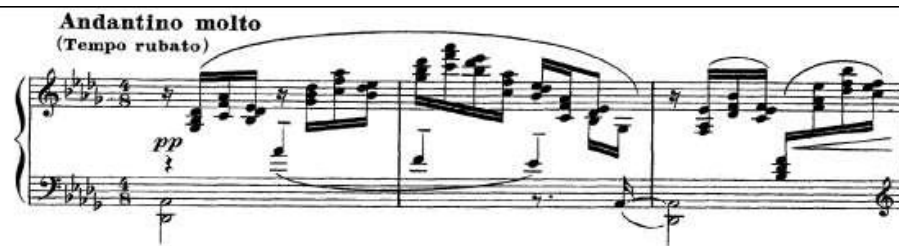
⁷³ Ravel, Cartas.

En lo referente a la forma, la obra, debido a sus características delinea un Rondo (*a-ba- b-a*).

La sonoridad de la obra está elaborada mediante texturas que consisten en disposiciones cordales combinadas con notas agregadas y de arpeggios que se derivan de aquellos mismos. El trozo musical se inicia con una efímera célula melódica de tres notas que forman intervalos de 4tas, en una textura cordal de 7mas, y 9nas, que ascienden y descienden a través del teclado. Esta disposición se manifiesta al comienzo, variando en instancias gracias a la trama que la rodea la cual contiene sutiles inflexiones. Esas tres notas, derivadas del acorde de 9na de Reb, cobran significación por su reiteración, ya que funcionan a modo de estribillo de un rondó, estableciendo así una forma y creando una oleada de misterio y evocación... " *mientras que la chispeante luz solar las envuelve acompañándolas hasta que la penumbra sobreviene en el atardecer*".⁷⁷

Su sonido o pequeño motivo parece desencadenar toda la onda del agua que la música reproduce:

"Las notas *lab- fa- mib*, parecen imitar pequeñas caídas de hojas o cualquier cosa que disturbe por momentos el transcurrir casi estático del agua".⁷⁸



Los acordes o arpeggios (de corte moderno y frecuentemente con la misma estructura y disposición) discurren yuxtapuestos unos a otros de forma paralela, creando complejas masas armónicas que aunque disonantes, son tratadas como consonancias "fundidas". A veces un solo sonido armónico es entrelazado en una serie de acordes o arpeggios paralelos o en forma de largos pedales (no sólo en el bajo sino en cualquiera de las voces), y así llega a dominar una sección entera. Lo que sigue representa una especie de marcha y tropiezos del agua, un torbellino, luego caída. Se inicia inmediatamente una cadencia todo fluye nuevamente. Debussy todavía está pintando, todavía no hay historia es sólo un discurrir con los mismos variados elementos:

↓ Compases 16-19



La cadencia hace las veces de puente para introducir el nuevo elemento temático, esta vez los arpeggios serán los encargados de densificar la textura y expandir el tiempo:

74 Suarès André. Citado en el libro de Marguerite Long.

75 Marguerite Long, *En el piano con Debussy*.

76 Gatti Guido M., *The piano Works of Claude Debussy*, THE MUSICAL QUARTELY, september, 1921.

77 Ibid.

78 Elba Lanata, op. cit., pag 71.



Aparece una nueva sección, hay un tema y se desarrolla en una extensión mayor sobre la escala hexatónica con ritmo de corchea con puntillo y semicorchea. Otra vez el mismo artificio que arriba, los arpeggios como sostenedores de la trama y ahora abarcando la mitad superior del teclado. Un gran pedal en *la b* se extiende a toda la sección. Todo ello sobre la base de un tetracordio de 4ta Aum. (24)

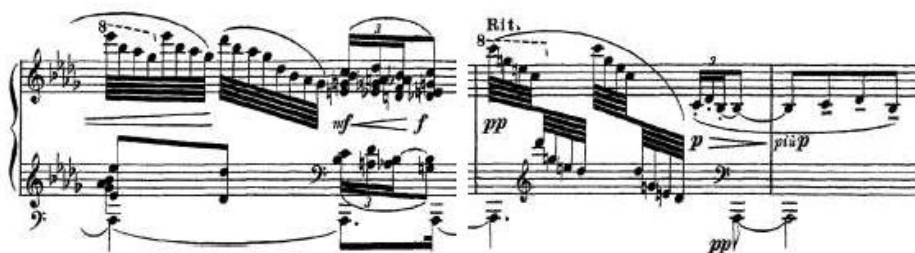


La obra está en *Re* bemol mayor, pero la armonía más que un agente dinámico de movimiento musical, es un medio enormemente estático que produce efectos de atmósfera y color en la sonoridad, típico de las obras de este compositor. Es decir, que las armonías no son elegidas por su posición funcional dentro de una secuencia armónica más larga, sino por su color, calidad de resonancia y efectos sonoros en general (armonía no conducida). Esto da lugar a que el oyente tienda a experimentar cada momento en términos de sus propias propiedades inherentes, y menos en lo que se refiere a su relación con lo que precede y continúa.

Descartadas las relaciones armónicas dominante-tónica como forma de establecer un centro tonal, los que produzcan esa cohesión auditiva serán las relaciones de naturaleza esencialmente melódica y rítmica, en lugar de la armónica.⁷⁹ Así la pérdida de una dirección armónico-temporal se compensa con la densidad temática, y la repetición se convierte quizá en el medio más importante para proporcionar un centro tonal, que a menudo no es una nota sino un conjunto de acordes disonantes. Para retomar la idea principal, aparece un motivo corto (31-32) que por su cualidad rítmica y algunas de las notas de sus acordes nos retrotrae a pequeñas células motivo que aparecen en el inicio de la obra. (Véase compás 9)

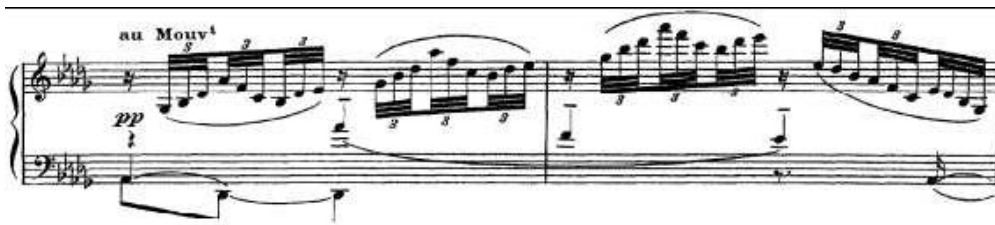
↓ Compás 31

↓ Compás 34-35



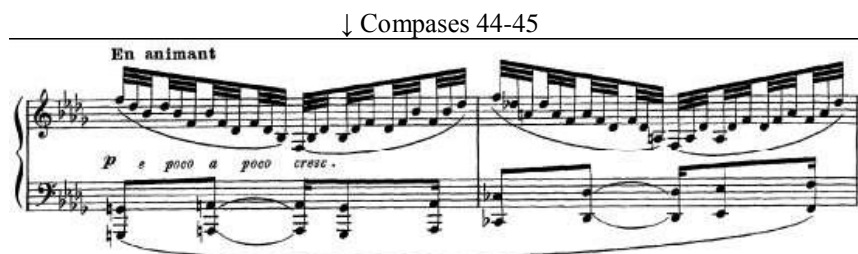
En el compás (35) aparece otro episodio con la célula que ha inspirado la obra. Las notas inmersas en un diseño de la mano responde a lo que el autor llamó “*arabescas*”⁸⁰ melodía ornamental libre de curvas naturales (ámbito muy amplio y construcción muy variada: saltos, grados conjuntos etc.). Al igual que ocurre en el canto gregoriano, aquí el concepto de tema o melodía es inapropiado, ya que en este caso se trata de una serie de colecciones de breves partículas motílicas que son variaciones de otras que se interconectan mutuamente. Se puede considerar de algún modo que son derivaciones de un único recurso melódico primario que se establece al principio como punto de partida.

En lo que sigue se aprecia como asoma nuevamente el motivo inicial, pero esta vez los arpeggios rimados en tresillos.



El ritmo de 4/8 procede como la melodía: desdibujado, se encuentra subordinado a la textura y el color. El tempo *andantino molto* del inicio de la pieza, se subtitula como tempo rubato, y efectivamente hay muchas indicaciones relativas a la agógica: “*tempo rubato*”, “*mesuré*” “*a tempo*”, “*en animant*”, “*ritardando*”, etc.⁸¹ Además utiliza grupos de valoración especial (subdivisiones no habituales). Todas estas manipulaciones de la métrica regular comienzan en el Romanticismo sobre todo el Postrománticismo, pero mientras que en dicho período responden únicamente a necesidades expresivas, aquí Debussy va más allá: busca el ritmo libre como la manera de potenciar aún más la sensación de estatismo. Aunque también a la manera de Chopin y pareciendo una paradoja, cumplir con el sentido exacto del tempo era lo indicado, en las mas de las veces.

En el compás 44 comienza otro episodio con el tema en la mano izquierda sobre una escala hexatónica ascendente:



Se entiende mejor esta forma libre (hoja de álbum) y no discursiva (así como la pintura es estática) si se compara con un mosaico: aparentemente se trata de unidades separadas y cerradas en sí mismas que se combinan para formar unidades más largas; son entidades individuales que aparecen esparcidas en una corriente continua, sin divisiones.

Su técnica formal básica envuelve sutiles variaciones de unidades musicales que se repiten por medio de cambios aparentemente no sustanciales, y de la intervención de unidades contrastantes que aún siguen manteniendo elementos comunes. Ahora puede verse como luego

⁷⁹ A pesar de que las progresiones armónicas Debussyanas aparentemente muestran una disposición aleatoria, los acordes realmente están relacionados funcionalmente a larga escala.

de retomar el primer tema llega al punto de incrementar la tensión por medio de la dinámica. Se produce cambio de modo y coloca un pedal en si natural construyendo arpeggios sobre el acorde aumentado de *fa* natural (49-50). Se expone el segundo tema en el compás (51) variando el registro, invirtiendo los roles de su primera aparición: ahora el agudo es el que dice: motivo melódico con la mano derecha y arpeggios en la mano izquierda. La indicación “*au mouvt*” habla de regreso, sólo dinámica, no rapidez.

↓ Compases 50-53



El empuje dinámico hacia puntos de énfasis climático es reemplazado por una especie de equilibrio flotante que balancea entre las entidades musicales sutilmente interconectadas. Toda esta disposición produce movimientos ondulantes caracterizados por gradaciones de color de gran intensidad. Conseguir dar a estas formas un fuerte sentido de unidad estructural fue un logro de Debussy. La música nunca degenera en series de efectos agradables carentes de cualquier tipo de relación entre sí, en sucesiones de momentos musicales aislados, sino que todo está unido mediante una red de asociaciones melódicas, rítmicas, armónicas, y visuales.⁸²

Para retomar el final de la pieza (65) y reexponer por vez tercera y última el primer tema Debussy emplea todo tipo de elementos; ampliación de registros, escalas a gran velocidad, arpeggios extensos, todo ellos dentro de minúsculas relaciones motivicas que privilegian el elemento rítmico, dado que la densidad varía y la armonía colorística de Debussy superpone enlaces de diferentes acordes entre sí provocando una exquisita variedad de sensaciones. Fíjese el compás 66, la indicación “*au mouvt*” (*plus lent*: Tempo original (más lento)).

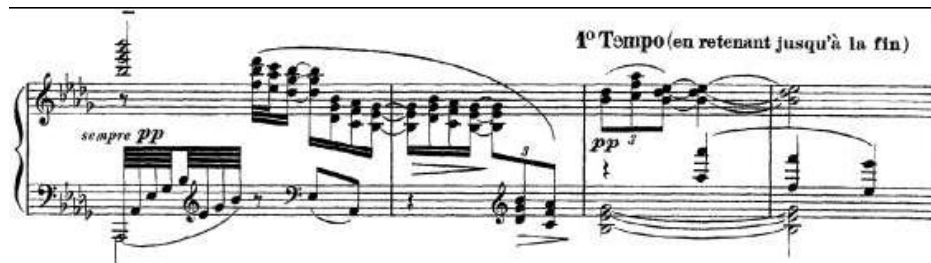
↓ Compases 65-67

A pesar de la influencia de Wagner que privilegiaba la continuidad de la expresión lingüística y el fluir de acontecimientos dramáticos y sentimientos psicológicos, evidente en su obra, especialmente en sus óperas, Debussy favoreció una evocación poética de los sentimientos más general, una evocación de las impresiones, de la atmósfera de los paisajes. Esto lo conecta más con la obra de Franz Liszt; sobre todo con sus avances en el terreno de la técnica pianística, la armonía y en ocasiones en lo que a la forma concierne.

Llegamos a la conclusión de esta imagen (72) con la especificación de: Tempo 1° retenido hasta el fin. El cambio de figuración nos da la sensación de *disolución*. Los acordes que iniciaban la pieza escritos en semicorcheas, ahora en tresillos: reb, lab, mib.



↓ Compases 70-73



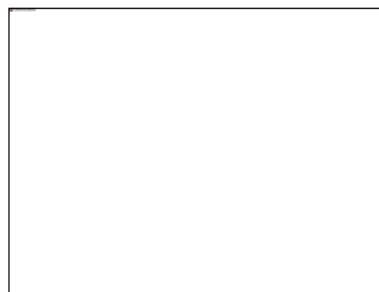
El vocablo disolución podría justificar el mote de impresionista adjudicado a Debussy, si bien como se conoce éste nunca lo aceptó. No obstante existen otras coincidencias con el famoso movimiento artístico, tales como la técnica de fragmentación (la sonoridad fundamental se divide en un número de elementos individuales, produciendo un efecto que ha sido comparado con la disolución de lo superficial en las pinturas impresionistas a través de numerosos brochazos realizados de forma separada) y el interés que se homologa a la pintura como privilegiar la degradación de los colores y provocar levedad.

“Ahora que la noche ha llegado las ilustres tres notas retornan y parecen oírse a la distancia con armoniosa sonoridad”.⁸³

En la parte grave del registro se perciben lo que parecen superposiciones de acordes, dispuestos en ocasiones en 5tas y en 4tas. Las motívicas tres notas cambiando de registro.

La coda inicia en el compás 82 con acordes en los primeros y saltos de 8vas a intervalos de 5ta justa. Nótese como conduce los acordes finales, todos sugeridos dada la superposición: ii- I- iii. (91-94)

↓ Compases 79- 95



⁸⁰ El arabesco (del árabe "قوريق", tawriq, "follaje") hace referencia a un adorno de formas geométricas y patrones extravagantes que imita formas de hojas, flores, frutos, cintas, animales, y aparece frecuentemente en las paredes de ciertas construcciones árabes, como las mezquitas.

⁸¹ Debussy expresaba que nunca se lograría ser demasiado claro en cuanto a las indicaciones para interpretar lo que un autor deseaba; al menos en su música.

⁸² “La música de piano de Debussy *no desarrolla*: un compás no depende ni de su sucesor ni de su predecesor sino por su propia razón de ser: los compases no son partes subordinadas una de otras; pero todas tienen su propio valor esencial. los compases sugieren en sí mismos, uno después del otro pero en cada uno de ellos la música está completa, aunque toda elaboración haya sido condensada y los componentes elementales tomen lugar unos al lado de los otros.” Gatti Guido M., op. cit., pag 81.

El diseño en el uso de los pedales provocan en el final de la obra uno de los momentos más poéticos creados en la música. Los reflejos han cesado temporalmente a la espera de la luz del nuevo día.

Esta obra forma parte de la primera serie de Imágenes que compuso para piano entre los años 1904-05 y la segunda serie entre 1907-08.

En enero de 1907 Debussy hace llegar la serie Imágenes a su editor Jacques Durand.⁸⁴

En la nota que las acompaña le recomienda que pida al grabador un cuidado especial al volcar en la impresión todo lo que concierne a las indicaciones dinámicas. Y expresa lo que sigue:

“Las imágenes no estarán terminadas a vuestro regreso, aunque espero ejecutar para usted una buena parte de ellas..., yo aspiro hacer “otra cosa”, en una especie de “realidad”. Lo que yo intento es hacer ‘algo diferente’ (realidades, de alguna manera), lo que los imbéciles llaman Impresionismo, término tan mal empleado, en especial por los críticos que se lo endilgan a Turner, el mayor creador de misterio que haya dado el arte”

Jardins sous la pluie

La composición pertenece a la trilogía denominada *Estampas* y corresponde al tercer número. Mientras que las dos primeras muestran las influencias de la música de Indonesia y España, Jardines es *“más francamente descriptiva e irónicamente humorada ya que parafrasea a dos populares estribillos: Nous n’irons plus au bois, y Do, do l’ enfant dormira bien tot.”*⁸⁵

Aquí es como si Debussy hubiese experimentado el golpear de la lluvia contra los cristales de las ventanas; sentido la humedad de la tierra; gozado del rebote de las gotas sobre las cosas y a su vez presenciado el asomo del sol de a ratos cuando la lluvia merma. También evoca la imagen de los niños cuando aprovechan el merme del torrente fluvial y se escapan a jugar, cantar y también apreciar el arco iris. *“Al final, el triunfo de la luz sobre las sombras incipientes de la noche; sólo por un instante pero suficiente para alegrar el crepúsculo”*.⁸⁶

Dos melodías sobre los estribillos nombrados constituyen los temas sobre los que se organizará la obra. Ambas presentan la característica de conservar en sus notas extremas el intervalo de 4ta: *mi-la; fa-si*, para el primer tema y *do-fa; sol-do*, para el segundo.

Entre otros extractos que pintan el carácter de esta obra citaré:

*“En Jardines bajo la lluvia, las gotas de agua de Debussy, se transforman en un desparramo de la lluvia llevada por el viento, aquí y acullá, bañando todo; mientras que por momentos ese mismo viento hace que el sol filtre formando un arco iris; y los rayos de helio vaporizan el agua, transformando el medio en humedad resplandeciente”*⁸⁷

Primer Tema



⁸³ Gatti Guido M., op. cit., pag 81.

Segundo Tema



↑ Compás 75

En lo que hace a su exposición y reexposición desde la perspectiva de la textura se puede considerar como una construcción meramente lineal de la cual emergen tenuemente los sonidos representativos del tema. Sólo en contadas ocasiones esa técnica se pierde, pero es más aparente que real, ya que Debussy introduce en la obra ciertas notas pedales, con el objeto de crear la atmósfera que busca.

La impresión tonal se establece por el uso de pedales repetidos más que por el uso de los acordes que se utilizan y la relación entre ellos. Se puede decir entonces que en general la sensación de la tonalidad persiste a pesar de que el material melódico o armónico usado no defina claramente a qué tonalidad diatónica específica corresponde o en caso extremo si aquellos están aliñados con alguna. Debussy debilita la percepción tonal por el tipo de técnica compositiva que busca color más que resolución armónica tradicional, espaciando los registros; mezclando los modos, utilizando técnica refleja o paralela que en sí misma acota o amplía las funciones; dinámica contrastante para describir una impresión específica.

El primer tema comienza en la tonalidad de *Mi* m. Los elementos que utiliza en cierta forma contemplan el intervalo de 4ta. Hacia los finales de frase trabaja con el intervalo de 7ma, para construir puentes a diferentes tonalidades.



↑ Compás 22

↑ compás 24

Tras un puente sobre acordes de 5ta aumentada en el compás 24 aparece desplegado el acorde de IV7+5 de la tonalidad de *Mi* m. De aquí continúa subiendo un tono para ir a la tonalidad de *Fa#* M (Compás 27). Luego muta a *Fa#* m (compás 31) comenzando el tema nuevamente. Se

advierten puentes construidos con 7mas menores, 4tas justas o 4tas aumentadas, interaccionando estos intervalos hacia los finales de las frases, que constituyen el tema.



↑ Compás 31

↑ compás 33

Si prestamos atención a la sección encontraremos una figura interesante: una disolución de parte del tema, usando la tercera voz como sustento: en blancas; redondas; blanca punto-negra, que siguen el esquema: (Compás 33) *fa#-mi; re#-re ; fa#; mib-fa; fa#-sol#; la-si*. Y esto conduce a la tonalidad de *Do* menor donde la textura es reforzada con acordes, es decir aumenta la densidad, justificando a la acción que pide la dinámica: “*Forte*”.

Compás 43 ↓



Casi automáticamente desemboca en un pedal de II grado Napolitano de *Do* (Compás 47), y con la indicación de *ff*. La duración de este pedal parecería mostrar que el compositor, necesita asentar en el oído la nueva tonalidad de *Re* bemol M. Un puente de tres compases que lleva al compás 50 donde brevemente se recuerda el tema, con la hueca y punzante octava.

↓ Compases 46-51



A continuación aparecen elementos que nos conducirán al segundo tema. En primer lugar enlaces de acordes mayores que sustentan fundamentales relacionadas entre sí por dos acordes paralelos de 7ma sensible. Las notas en cuestión son: *reb-si-sol-mi* en el primero (52-53); y *re-do-lab-fa* en el segundo (54-55). Sobre cada fundamental su respectivo acorde mayor: ↓ Compases 52-53

85 Rollo Myers, *Claude Debussy*.

86 Lanata Elba, Ensayo sobre Debussy. No publicado.

87 Lanata Elba, op. cit., pag 71-81.



El compás 56 contiene la cabeza del tema. Lo presenta en la mano izquierda usando blancas y 8vas: *mi-fa#*. Además forman acordes de 5ta Aum. Notemos la escala hexatonal en negras: *fa#-mi-re-do-sib*:

↓Compás56



El motivo esboza luego algunas cualidades cambiando la figuración rítmica de la nueva idea: hablamos del segundo tema que estará regido por el tresillo. Debussy utiliza una progresión de acordes aumentados que se mueven cromáticamente. Esto denota una especie de ómnibus⁸⁸ donde las dos voces se mueven por movimiento contrario en la mano izquierda abriéndose desde la 2da mayor hasta la 7ma menor. Fíjese que cuando Debussy introduce un cromatismo, siempre relaciona acordes que no usan intervalos como los de 7ma dism.

↓Compases 64-70



71

Tras una introducción a la tonalidad de *Do# M* (compás 71) y como modo de perpetuar la nueva rítmica se presenta el nuevo tema. (compás 75) Observemos en los bajos un descenso cromático de blancas similar al iniciado en los compases 33-36.

↓ Compases 75-76-77



A continuación el tresillo inunda toda la sección y en el compás (83) acompaña al primer tema que aquí transcurre en la mano izquierda sobre la escala hexatonal, (véase el *mi*).

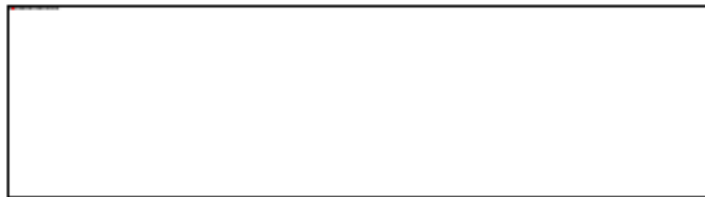
⁸⁸ El ómnibus musical es una progresión de acordes caracterizada por líneas que se mueven cromáticamente en oposición.

↓ Compás 81



Finalmente en el compás 90 el tema pasa a la mano derecha. Otra vez juega con los bajos en blancas y redondas retozando cromáticamente, mientras el tema salpica por encima y la trama continua de la voz intermedia presta una cierta monotonía. Luego llegando a los compases 98 y 99, todo se diluye en una línea que parecería ser constituyente del acorde de *si* disminuido.

↓ Compases 99-101



En el compás 100 con la indicación “*misterieux*”, comienza una secuencia sobre un pedal en sol que asciende hasta buscar la tonalidad de *Si* m (dominante de la tonalidad de la obra). Está construido sobre sucesiones de quintillos arpegiados que ascienden y descienden. Pero desde el compás 112-115 el tema asoma en octavas en la mano izquierda creando más tensión. La totalidad del pasaje: “*debe aumentar progresivamente la sonoridad del canto, que parte del sol del bajo y pasa de una mano a la otra para alcanzar su máxima expansión*”⁸⁹ y climax en el acorde de 7^{ma} disminuía de do, previa apoyatura doble: (Compas 116).

↓ Compás 114 ↓ compás 116



El compás 116 y el 117 deletrean el mismo acorde en rápidas semicorcheas y luego bajo la indicación de *Rapide* (118-125) descienden en construcción paralela encerrando en su seno las notas de tema. El espacio sonoro se comprime hasta llegar al *Retenu* (122-125) utilizando trinos sobre las notas *si-la-sol* en aumentación de los valores para explotar en el compás 126 donde recapitula. En conjunto es una larga cadencia que tiene un gran significado desde la historia que representa esta música: los niños juegan porque ha mermado la lluvia, pero comienza un chaparrón y se arma un desparramo para guarecerse. La lluvia merma, algunas gotas, luego el sol asoma por un rato en ese atardecer.

Recapitula (126). Comienza *Mi* M, vía su III^o7 o V^o6ta agreg. Luego distinguimos las notas *si-re#-mi-fa#-si*: éstas parecen simbolizar una llamada o el festejo del asomo del sol. Nótese que las notas aludidas evocan el segundo tema:



↑ Compás 126

Se ven ahora (133-139) a los dos temas encimados con un carácter mucho mas tempestivo. Esta vez el primer tema en la tonalidad de *Mi* M, ahora delineando un tetracordio lidio (véase *la#*) expuesto en acordes con la fundamental reforzada es decir la 8va, sobre la base de la mediente *sol#* (véase *re#*). Nótese en el compás 136 el IV° con fundamental, tercera y quinta ascendida cuyo efecto (M) vigoriza el comienzo del tema principal.

↓ Compases 133-139



↑ Compás 136 ↑ IV°*sol#* +*re#* ↑ (*re#*+*sol#*+*si* = V° de *sol#*)

La pieza finaliza con una coda (Compás 147) sobre la dominante de *Mi* mayor llevando el tema principal con el 4to o 5to dedo de la mano derecha, dando la sensación de las últimas gotas de lluvia pues el espacio melódico parece suspenderse gracias al cambio de la figuración y las blancas en el registro bajo en 8vas. (Véase así también el intervalo de 4ta entre las notas *fa#* y *si*: registro bajo.)

↓ Compases 148-150

El motivo final del tema se repite en los últimos compases (151-157): *mi-re-do-fa*. sobre la misma tonalidad. También reconocemos la expansión sobre el sustitutivo de la dominante: el segundo grado *fa#7* delineando en la voz de tenor y en el bajo con las notas del acorde, y a su vez funcionando como pedal. Al contener los arpeggios intermedios de la mano derecha las notas *re#* y *si* (notas de la dominante) se podría sugerir también efectivamente; la dominante con la 9na mayor y la 11na.

↓ Compases 151-157



Al terminar, luego de un arpeggio súbito (Compás 155) sobre la triada de *Mi* mayor, invierte el motivo principal de la composición: *re-do-si-mi* (Ver también compás 112).

Podríamos interpretar simbólicamente esta inversión como la señal de un regreso tomado en dos sentidos: el cese de la lluvia y el retorno de los niños a sus hogares, como bien se expresa en la tonada popular "*l' enfant dormira bien tot.*"

L'isle joyeuse

Es una composición de deslumbrante fuerza y luminosidad: Debussy, siguiendo una idea que puede encontrarse en las últimas obras de Fauré, mantiene una misma fundamental (*la*) a partir de la cual yuxtapone diferentes escalas: mayor, hexatona, lidia y mixolidia, haciendo amplio uso de la cuarta aumentada y la séptima menor. También se ha atribuido a esta pieza la inspiración nutrida en el cuadro de Antoine Watteau:

"*Embarque para la isla de Citerea*".



Embarque para la isla de Citerea (1717) de Antoine Watteau es uno de los mejores ejemplos de la pintura rococó francesa. La escena, inspirada en las fiestas de la aristocracia de la época, muestra a un grupo de personas a punto de embarcar para la mítica isla de Citera, un paraíso inalcanzable



Citera

En griego *Kythera*, en latín *Cythera*, también conocida como **Citerea**, es una isla griega en las Islas Jónicas, en la prefectura del Ática y al sudoeste del Peloponeso. En la época del rococó se creó una imagen de Citerea como lugar de libertinaje. También es uno de los nombres de la diosa Afrodita en la mitología griega. Su nombre se atribuye a Citeros, el hijo de Fénix, y también se la ha llamado Porfirs o Porfirusa. Fue centro del culto a Afrodita, que la mitología hace nacer en la isla llevada por las olas. La isla produce vino y miel.

Esta pieza se caracteriza por un perpetuo suceder a través de rápidas y constantes figuraciones rítmicas. El tresillo adquiere aquí aspectos estructurales.



El comienzo, como una introducción, lo ocupa un trino seguido de una cadencia. Las notas que conforman las figuraciones que resuelven el trino son de suma importancia, ya que nutrirán los distintos motivos que contiene la obra. Este inicio monódico evoca a un instrumento de viento, el cual, dado el carácter sensual y mítico de la obra podría ser una flauta de Pan. Debussy lo concebía “como una llamada”, una señal que anuncia la esperada partida. El ritmo y la dinámica son los caracteres principales junto con el tempo que irá animándose continuamente culminando esta fiesta orgiástica en un amplio estremecimiento sonoro, fruto del empleo de grupos melódicos simultáneos y el retorno a la cadencia del principio. Ahora la llamada alude al final del viaje. El tema principal está contenido en el intervalo de 4ta aumentada, primer tetracordio lidio, con una figuración de semicorcheas con puntillo y fusa, y luego seisillos de semicorcheas arreglados como ondulantes tresillos. El pedal de tónica en *La M* presta una

sensación de vaivén, típica de la oscilación del barco al navegar. Este motivo en el bajo es característico en casi toda la obra y señala el ondeante flujo del agua contra el buque que marca el rumbo:



La obra mantiene secciones derivadas de lo expuesto en los primeros 27 compases desarrollando, mezclando y emanando nuevas células con reminiscencias de los primeros elementos rítmicos. En lo que sigue se observa el primer descenso cromático que será tomado mas adelante: las notas *fa#- fa* becuadro- *mi*.

A musical score snippet for piano. The right hand (treble clef) has a melodic line with slurs and accents. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p* and *poco cresc.*. The instruction *Retenu - - Tempo* is written above the right hand staff.

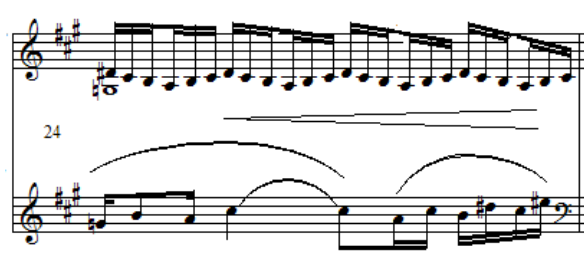
Obsérvese el estilo de Debussy cuando utiliza el cromatismo: (arriba) el puente que conduce nuevamente al tema despliega en el bajo relaciones interválicas de 5tas, 4tas o 7mas; mientras el registro agudo se mueve por tonos enteros sobre la trama interna desarrollada a modo de bordaduras.

En el compás 19; los seisillos se estabilizan y conforman el tetracordio lidio en un ascenso y descenso permanente, generando un motivo de acompañamiento o textura secundaria. A la vez vemos aparecer un segundo motivo sobre dos notas a distancia de 3ra generando un patrón nuevo en la mano izquierda:

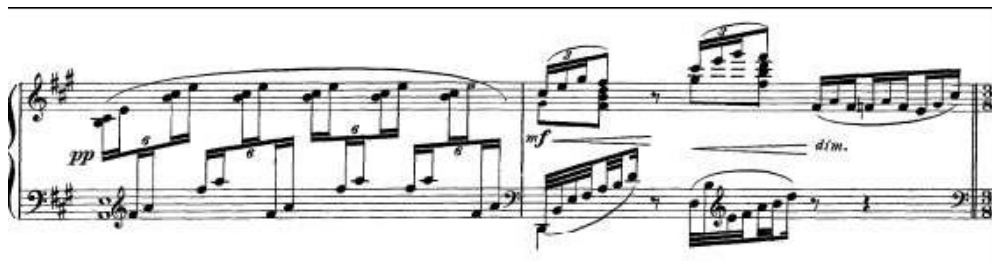
A musical score snippet for piano. The right hand (treble clef) has a melodic line with slurs and accents. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p* and *pp*. The instruction *un peu en dehors* is written below the bass staff.

La sucesión de seisillos comenzados desde *re#*, apoyados sobre *sol* redonda, cubren como bruma a dos células rítmicas ora con las notas de *la* (M): *mi-la-(do#)* ora con las notas del VI° grado

descendido con ascenso de 5ta: *fa -la- (do#)*. Pero en el compás 24 hay un cambio en el bajo o mejor dicho una transformación de la célula *sol -si* que interesa porque cumple un rol preponderante al sufrir sucesivas transformaciones en el transcurso y hacia el final de la obra:



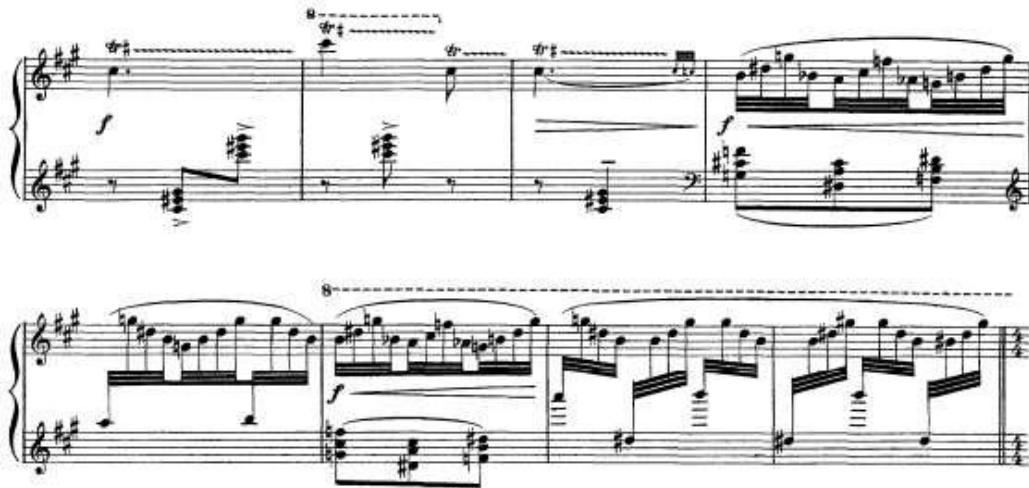
El compás 26, un puente armado sobre seisillos arreglados de a dos alternados entre los dos registros hace jugar al acorde de primer grado de *La M* con 2da y 6ta agregada sobre la tercera: (*la-do#-si-mi-fa#*), o visto de otro modo, como un sexto grado que se suma (*fa#-la-do#*) agregando color al pasaje. Esto desemboca en el compás 28. La doble barra señala cambio de tempo: 3/8 y un *diminuyendo* (muy importante para Debussy) que ayuda al nuevo rumbo (27):



Compás (28). Un cambio de textura más polirítmica: tres contra dos. Y en esta sección se pueden distinguir tres planos, dos al menos cantan y las tramas internas parecen señalar bullicio.



En el compás 52 otra llamada sobre la armonía de *do# M*:



Luego vuelve asomar el primer tema ahora con cambio de registros. ¿Es el aviso del arribo a otro lugar del viaje? Otra vez 3/8 y con la indicación: *Un peu cédé. Molto rubato*. Esta sección está construida sobre un ondulante y expresivo pedal de tónica. Los bajos se componen de quintillos con 6ta agregada (véase la nota fa#) y omisión de la tercera del acorde como tratara desde el principio. El canto en acordes y en textura paralela recorre la escala lidia. La polirritmia: 6 contra 5, ayuda a provocar la sensación de balanceo. La atmósfera creada en este segmento es de gran sensualidad, contrastando con el carácter antes expuesto en la obra.

Compases 66-74 ↓

En el compás 99 aparecen quintas arpegiadas. Acordes presuntamente mayores ya que la tercera es omitida. Este despliegue de carácter pianístico da comienzo a una nueva sección donde se condensaran elementos expuestos anteriormente. Obsérvese la marca de apoyo sobre: *mi-do#*, *mi-do*, células conspicuas que ayudan a producir la sensación de vaivén.

Compases 99-102 ↓



↓ Compases 105-106



En esta sección aparece el primer tema (pero tomado enarmónicamente) sobre el modo mixolidio de *Si* bemol, alternado con los arpeggios hasta el compás 115, donde sigue el mismo esquema pero con cambio de armadura de clave: *fa do sol*. Aquí trabaja con parte del tema de *Un peu cédé* (compás 67) sobre la escala hexatónica: *fa-sol-la-si-do#-re#* (véase en la mano izquierda, sobre el pedal de la nota sol):



Compás 117

Debussy varia los pedales sobre *sol#-sol-lab-la* con un diseño de arpeggios que abarcan tres 8vas, variando el ritmo en grupos de 4 a 3, siguiendo con el principio ondulatorio planteado al principio de la pieza, exaltando tal vez las detenciones y las aceleraciones del viaje en barco a la isla de Citera, por estos sutiles cambios rítmicos y los tresillos en dirección descendente de los finales de frase sobre cada pedal de las notas dispuestas, *sol*; por un lado, *lab* y *la* por otro.



↑ Compases 124-125

En los compases 127-132 reitera, con ciertas modificaciones en los arpeggios, sobre la escala hexatónica sobre *solb* y con pedal sobre *sib* el mismo pasaje que trata en: 115-120.

El gesto cadencioso de la sección que sigue (compases 137-140) sobre 2das mayores como intervalo armónico, esto en la mano izquierda, torna la métrica del 3/8 hacia una acentuación binaria. Las notas de la mano derecha que comienzan cada tresillo: *re#- fado#* apoyadas como se indica ayudan a deshacer, junto con el bajo así tratado; a obnubilar el tempo ternario.

↑ Compases 135-142

La sección finaliza (141) sobre el acorde de *do* M que seguidamente deriva en *do* lidio en el tema principal.

↑ Compases 145-147

↑ Compases 148-149

Retoma el diseño de seisillos en 3+3, y el ya conocido motivo de dos notas.

El compás 154 nos trae la remembranza de la célula motivo sugerida al comienzo (24).

Pero ahora las segundas apoyadas crean la poliritmia ya citada en este análisis:

↑ Compás 154

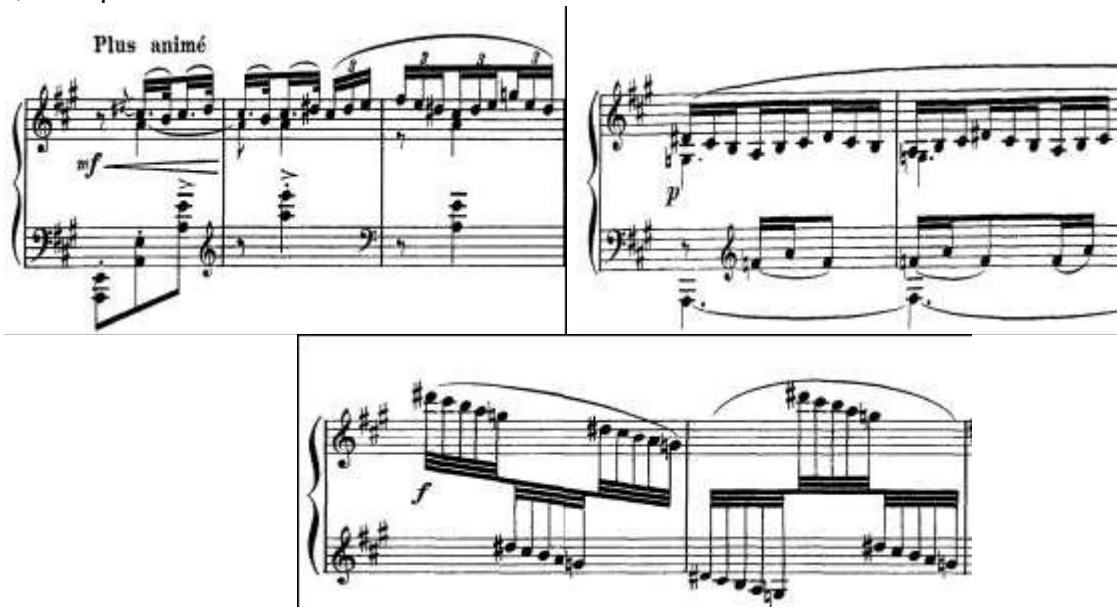
↑ Compás 24

Aquí reaparece la célula motivo que encontramos en el compás 24. Los gestos rítmicos son variados siempre sobre el tetracordio lidio. Hacia el compás 158 la pieza cadenciosamente se expresa en 8vas alternadas y entre los dos registros (recurso típicamente Lisztiano) descendiendo a la nota *mi*. Ésta hace las veces de dominante resolviendo en la tonalidad de *La* mayor y presentando el tema en su tono original.

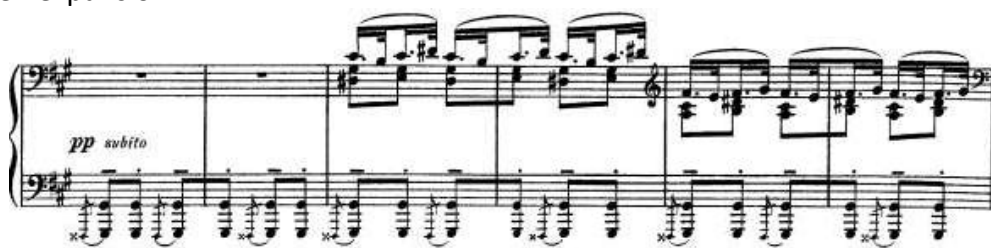


El tema exige ahora más ánimo y sin ceder (160). La sección de tresillos ondulantes, asciende el registro una 8va en la primera reiteración. Luego la voz de contralto recorre la escala hexatónica: *sol -la-si-do#-re#-fa* y empuja la línea de tresillos hacia un ascenso que culmina en un pasaje descendente de quintillos con cruce de manos, los cuales parecen simular un gran torbellino que conduciría a los paseantes a otro lugar más inquietante y lúgubre. Esto se desprende por el carácter que logra Debussy:

↓ Compás 160



Nuevamente pero con otro carácter, más oscuro e inquietante, el tema se apoya sobre octavas con apoyaturas que al ejecutarse casi simultáneamente forman una 9na menor con la nota principal. Se desarrolla en 3/8, pero la acentuación y disposición rítmica hacen que se forme un patrón hemiólico: en relación 3/2. El curso se encamina hacia el final y el proceso de registros aumenta en expansión:



En el compás 200 el ritmo ofrece un festejo a través de acordes mayores, que producen el efecto de trompetas y delinear también el tetracordio lidio.



Se intercala con el ya reiterado pasaje:



Compás 204 ↑

Hasta llegar a una cadencia que resuelve sobre la (220) trayendo el tema desarrollado a partir del compás 67. Los acordes delinear una escala pentatónica (véase las notas superiores de los acordes *la-si-do#-mi-fa#*). El bajo, un ostinato contrapuntístico e incisivo de semicorcheas es ejecutado con el pulgar de la mano izquierda. Debussy demanda: “muy demarcado”.

Musical score for measures 208-220. The right hand plays a complex passage with a pentatonic scale, while the left hand plays a bass line. The music is marked with a mezzo-forte 'mf' dynamic. The score includes the instruction 'Un peu écdé' and 'très en dehors'.

Compás 220 ↑

Musical score for measures 221-224. The right hand plays a complex passage with a pentatonic scale, while the left hand plays a bass line. The music is marked with a fortissimo 'ff' dynamic.

La pieza redonda con el mismo diseño pero logrando un clímax por el cambio armónico en el compás 236 distinto a los compases 228, y 220. El descenso del acorde de *fa=VI° M*, produce un

efecto dramático. Durante ocho compases el bajo juega alternando con acordes de 11na sobre *fa* y *sib* a distancia de quintas, consiguiendo cada dos compases un efecto triunfal de timbal. Entrelazado en la trama el motivo obstinado es jugado por el pulgar izquierdo: *do- do- do-mi-re, fa- fa- fa-lab- sol*.

Compás 236 ↓

Sobreviene la coda: el llamado, que ahora transpira urgencia y exhuberancia casi demoníaca, se desenvuelve sobre una trama contrapuntística. En la voz del tenor la escala ascendente hexatónica (véase: *la-si-do#-re#-fa-sol*). Luego imitando el motivo: *do#-re#-fa -sol* en el registro del bajo acentúa sobre las 2das mayores melódicas.

(Anteriormente tratado en los compases 136-139). La acentuación sobre dichos intervalos da un efecto binario en un compás de 3/8. El pulgar de la mano izquierda, una vez más acentúa pero sobre la nota *do#*.

El viaje llega a destino y destila una pasión desbordada a través de los artilugios usados:

La cadencia final en forma simple: intervalo de 5ta sobre la tónica, es incisivamente reiterada con un tremolo armado sobre la 5ta (*la-mi*) y la 6ta (*do#-la*) sumado *re#*, repartidos ambos intervalos entre las manos. El *re#* señala la apoyatura del tema principal que denota el tetracordio lidio. La apoyatura sobre el *la* agudo sigue o concluye la escala lidia (*re#-mi-fa#-sol#-la*). El arpeggio final forma con la tónica una superposición del acorde de VI°7 m.

13

CONCLUSION

Durante el transcurso de este trabajo hice hincapié en la naturaleza de las ideas del hombre y su posterior transformación cuando el estímulo del afuera y del adentro lo desbordan. En esas

instancias el hombre, aunque lo ignore a nivel consciente, potencialmente se convierte en creador o en artista que es el traductor y el manipulador de los recursos que inventa.

De este modo siempre encontraremos en la labor que consideremos vestigios que probablemente nos remitirán al pasado, no importando cuál habrá sido el tiempo real.

Por tanto cualquier lenguaje musical que intente ser abordado de manera inequívoca y ortodoxa, fallará constantemente en su perspectiva estética ya que se hallará a merced de las interpretaciones más disímiles tanto desde la óptica de sus contemporáneos como desde los distintos cánones que reinan en las generaciones del futuro. Siempre habrá una última palabra aunque se definan los objetivos con títulos expedidores que rezan sobre la partitura.

Busqué el agua, considerándola, ora como idea fija, motivo conductor o como transformador del tema que ocupa a esta tesina.

El agua, como ya especificué, dependiendo de cómo aparece en el afuera, nos seduce o motiva y, especialmente a Debussy que era subyugado por ella.

Los autores que tomé para enfocar mi ensayo están relacionados y encadenados por las influencias que recibieron y o legaron.

Así mismo, como interprete señalo que comprender y analizar las obras, nos beneficia y presta garbo pues nos abren las puertas de ese universo que recorrieron los creadores.

Para terminar y como corolario planteo la siguiente pregunta:

¿Qué sucedió durante el relativamente corto espacio en el que transcurrió el impresionismo musical?

Arrojo una mirada entonces al post-romanticismo que podemos dividir en dos periodos: composiciones creadas durante los años 1850s- 1880s y luego 1850 a 1905 donde rastreamos una conjunción de ideas. Por un lado el ocaso de las tendencias del final del siglo XIX, entre medio la “sublevada” música de Debussy, pero también abriéndose desde un exagerado hiperromanticismo, hasta abarcar la música serial encabezada por Schoenberg y sus discípulos.

Podríamos casi hablar de una suerte de “epigonismo”, de exageraciones y distorsiones, si se considera que se produjo una unión o traslapo de estilos y formas los cuales se topaban en los 1890s no sólo con los últimos trabajos de Verdi y Brahms sino también con los primeros trabajos de un Debussy más maduro y revolucionario.

En una palabra no se puede tomar al impresionismo musical en sí como un período inmutable o acotado sino al revés: se abrió paso entre los estertores y o modificaciones de las variopintas creaciones de los grandes autores que convivían en ese tiempo.⁹⁰

90 En rigor ningún periodo de la historia musical se corta o nace abruptamente, pero la característica del Impresionismo es que nace y se desarrolla con otras muchas tendencias.

BIBLIOGRAFIA

Almánzar Botello A. *Cazador de agua y otros textos mutantes*, Antología poética personal, Gente, 2003.

Apel Willi, *Harvard Dictionary of Music*, 2nd edition, revised and enlarged, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 10th printing, 1977.

Berlioz Hector, *Memorias de Hector Berlioz*, Taurus, traducción al castellano de José Vega Marino, colección «Ensayistas» nº 258, Madrid, 1985.

Boulez Pierre, *Hacia una estética musical*, Editorial Monte Ávila, textos compilados y presentados por Paule Thévenin (Caracas: Monte Ávila), 1992.

Bulancea Gabriel, *La música pictórica o la pintura musical: las características del arte de Claude Debussy*, Filomusica nº 78, 2006.

Chiantore Luca, *Historia de la técnica pianística*, Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la ur-technik, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

Cirlot Lourdes, *Primeras vanguardias artísticas*, Textos y documentos, Editorial Labor, 1995.

Collingwood Robin G, *Los principios del arte*, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1960.

Debussy Claude, *El señor Croche antidilettante*, Editorial Anaquel, Música, 1945.

Debussy Claude. *Reflets Dans l'eau* A.DURAND & FILS Editeurs, Paris. U.S.A copyright by A. Durand & Fils. 1905.

Debussy Claude. *Jardins sous la pluie* A.DURAND & FILS Editeurs, Paris. U.S.A copyright by A. Durand & Fils. 1903.

Debussy Claude. *L'isle Joyeuse* A.DURAND & FILS Editeurs, Paris. U.S.A copyright by A. Durand & Fils. 1904

Derrida Jaques, *La verdad en Pintura*, Ed. Paidos, 2001.

Dufourck N, *La Música*, Los hombres, los instrumentistas, las obras. Editorial Planeta. Barcelona, 1976.

Ferrater Mora José, *Diccionario de Filosofía*, Editorial Alianza. S.A. Madrid, 1981.

Firca C. L., *Consonancia Sugerida*, Enciclopedia Wikipedia.

Foucault Michel, *Las palabras y las cosas*, Una arqueología de las ciencias humanas, Siglo XXI Editores, 1968.

Gauthier-Villars Henry, *“Ecos de París”*.

Goss Madeleine, *Bolero*, La vida de Maurice Ravel, Ediciones Peuser, Buenos Aires, 1945.

- Horowitz Joseph. *Arrau*, Javier Vergara Editor, S.A. Bs. As. Argentina, 1984.
- Kandinsky Wassily, *Sobre lo espiritual en el arte*, Bs. As. Editorial Need, 1997.
- Kristeva Julia, *La revolución del lenguaje poético*, La vanguardia a finales del siglo XIX: Lautreamont y Mallarme. Editions du Seuil, 1974.
- Kuhn Clemens, *Tratado de la forma musical*, Editorial Labor, Barcelona, 1992.
- Lacan Jacques. “*Función y Campo de la Palabra y del Lenguaje en Psicoanálisis*”, Editorial Paidós, Año 2002.
- Lanata Elba, *Tómame, trabaja conmigo*, Apuntes sobre un instrumento, Ediciones del signo, Materiales de trabajo, 2009.
- Franz Liszt. *Ballade in b menor (Erschienen 1854)*. Edition Peters 9880.
- Franz Liszt *Les jeux d' eaux a la villa d' este*. S 163. Musikalische Werke. Serie II, Band 6. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1916. Editor José Vianna da Motta (1868– 1948).
- Franz Liszt. *Nuages Gris 1881*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1916.
- Lockspeiser Edward, *Debussy*, Colección Los grandes músicos, Ediciones Anaconda Bs. As. Argentina. 1951.
- Long Marguerite, *En el piano con Debussy*, Granica editor, 1972.
- Longyear Rey M., *Nineteenth-Century Romanticism in Music*, 2nd edition, Prentice Hall, Inc., New Jersey, 1973.
- Muller Aloys, *Introducción a la filosofía*, Ediciones Espasa-Calpe, S.A. Bs. As. Argentina, 1937.
- Orledge Robert, *Gabriel Fauré*, The Oxford Companion to Music.
- Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Editorial Biblioteca Nueva. S.L., Madrid, 2005.
- Platon, *Fedro*, Dialogos, Ediciones Edimat Libros S.A. España, 2002.
- Powell Jim, *Derrida para principiantes*, Colección Documentales ilustrados, Bs. As. Argentina, 2004.
- Ranciere Jaques, *El inconsciente estético*, Editorial del Estante, 2005.
- Rattalino Piero, *Historia del piano*, El instrumento, la música y los intérpretes, SpamPress Universitaria, España, 1987.
- Ravel Maurice, *Cartas y Esbozos autobiográficos de Maurice Ravel*. Roland-Manuel 1928, *Revue musicale* 1938. Vladimir Jankélévitch (*Ravel*, Seuil, 1995, p. 197-204).
- Ravel Maurice. *Jeux d' eau*. New York G. Schirmer, 1907. Editor Rafael Joseffy (1852-1915)
- Read Herbert, *Cartas a un joven pintor*, Ediciones Siglo Veinte, Bs. A.s., 1982.

Rowell Lewis, *Introducción a la filosofía de la música*, Antecedentes históricos y problemas estéticos, Editorial Gedisa, 1983.

Russomanno S., *Monos, ranas y otras faunas polifónicas*, Revista Doce notas nº 17, Madrid, 1999.

Sandved. K.B, *El Mundo de la música*. Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1962.

Schoenberg Arnold. C., *Los grandes compositores*, Editorial Labor, 1981.

Schoenberg Arnold. C., *El estilo y la idea*, Editorial Labor 1982.

Searle Humphrey, *The Music of Liszt*, 2nd edition, Dover Publications, Inc. New York, 1966.

Slonimsky Nicholas, Fauré Gabriel (Urbain), Baker's Biographical Dictionary of Musicians, Schirmer Reference, New York, 2001.

Sonnex G., *El canto de la tierra*, Documental de Naturaleza, BBC Worldwide Ltda., 2000.

Stravinsky Igor, *Poética musical*, Editorial Taurus, S.A., España, 1981.

Thévenin Paule, *Hacia una estética musical*, textos compilados. Caracas: Monte Ávila, 1992.

Trias Eugenio, *La imaginación sonora*, Editorial Galaxia Gutemberg, 2010. Enciclopedia Wikipedia, *Paisaje sonoro*.

Zamacois Joaquín. *“Curso de formas musicales”*. Editorial Labor. S.A. Barcelona, 1971.

Zulueta Jorge Romano Jacobo, *Claude Debussy*, La obra completa para piano (análisis y manuscritos), Bs. As., 1964.



Mgtr. Diana Zuik
Directora
Revista 4' 33'' nº 8