

4
21.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**RECITAL DIDÁCTICO: "EL IMPRESIONISMO EN LA MÚSICA PARA PIANO DE
CLAUDE A. DEBUSSY Y MAURICE RAVEL"**

QUE PRESENTA: GABRIELA RIVERA LOZA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN PIANO

MEX. D.F.

1997

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

1. ANTECEDENTES

1.1 Esquema biográfico

1.1.1 Claude A. Debussy

1.1.2 Maurice Ravel

1.2 Características particulares del estilo de cada compositor

1.2.1 Claude A. Debussy

1.2.2 Maurice Ravel

1.3 Corrientes artísticas que influyeron en su obra

1.3.1 Impresionismo pictórico

1.3.2 Simbolismo

1.4 Influencias Musicales

1.5 Debussy y Ravel, diferencias y coincidencias

2. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

2.1 Preludios Libro 1 (1909-10) : - Las Colinas de Anacapri

2.2 Preludios Libro 2 (1912-13) : - La Puerta del Vino

2.3 Preludios Libro 3 (1912-13): - Brezos

2.4 Pavana para una infanta difunta (1899)

2.5 Juegos de Agua (1901)

3. COMPARACION DE LAS OBRAS

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es brindar a los pianistas una información útil para abordar la música para piano de Ravel y de Debussy y, valiéndose del análisis, encontrar aquello que de manera esencial debe tomarse en consideración para interpretar la música para piano de ambos compositores franceses. En primer término se presentan algunos antecedentes que incluyen un esquema biográfico, las influencias musicales y literarias de Debussy y de Ravel – éstas últimas referentes sobre todo a la cercanía con los poetas simbolistas –, así como la relación entre el estilo de cada compositor y el impresionismo pictórico. Dentro de esta misma sección se expone cuáles son sus temáticas y otros motores que pusieron en marcha el aparato creativo de ambos. Más adelante se analizan cuáles son los principales aspectos que un pianista debe considerar al abordar cualquiera de sus obras. Para concluir se presenta un análisis de ciertas obras, indicadas en el contenido; dicho análisis, más que un análisis estrictamente musical, intentará dar una pauta útil y práctica para comprender el estilo propio de Debussy y de Ravel y poder así, expresar en el piano una imagen fiel, natural y cercana al objetivo del compositor.

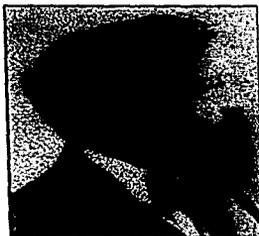


1. ANTECEDENTES

1.1 ESQUEMA BIOGRÁFICO

1.1.1 CLAUDE ACHILLE DEBUSSY

22 ago 1862 - 26 mar 1918



Claude Debussy

1862-1918

Foto 1

Debussy nació el 22 de agosto de 1862, en Saint-Germain de Laye, cerca de París. Educado por una madre que lo consentía y un padre que quería que su hijo fuese marinero, creció como un niño de apariencia rara, con una frente protuberante. Gracias a una tía empezó a tomar clases con Cerutti y después con Mauté de Fleurville, de suerte que cuando fue admitido en el conservatorio a la edad de 10 años era ya un excelente pianista. Durante once años estuvo en el Conservatorio, estudiando solfeo con Lavignac; piano con Marmontel; composición con Giraud y armonía con Durand. Terminó sus primeras obras, una serie de canciones sobre textos de Baneville, en 1876. En esta época Debussy ya se mostraba rebelde; sin embargo fue recomendado por Marmontel para convertirse en el pianista de la famosa mecenas Madame

¹ © 1995-97 by BMG Music

Nadiejda von Meck, la persona que desempeñó un papel decisivo en la vida de Tchaikovsky. Fue así como visitó Suiza, Italia y Rusia. Continuó sus estudios de composición con Ernest-Giraud, y obtuvo en segundo premio de Roma en 1883 y el primer gran premio por su cantata *L'Enfant prodigue* en 1884. Una de sus obligaciones marcaba enviar nuevas obras; y para cumplir ese requisito primero creó *Zuleima*, la cual los académicos encontraron extraña, incomprensible e imposible de ejecutar. Su segunda obra enviada fue *Printemps*, que fue mejor aceptada. Posteriormente presentó su *Damoiselle élue*, cantata basada en una obra del poeta inglés Gabriel Rossetti, la cual fue aceptada con reserva.

Después de su retorno a París, en 1888 compuso la obra para piano llamada *Suite Bergamasque*, obra para piano de 1888. Dos viajes a Bayreuth en 1889 y 1890 lo llevaron desde un entusiasmo delirante por la música de Wagner hasta el más desencantado rechazo de la misma. Entonces conoció la partitura auténtica del *Boris Godounov* e hizo amigos entre un pequeño grupo de artistas, entre los cuales se encontraban escritores simbolistas, como Stephane Mallarmé, y los pintores impresionistas Renoir y Manet. Influido por Eric Satie, Debussy empezó a definir sus propias ideas respecto a la música en general y de su propia obra en particular.

Una fecha memorable en su evolución como músico es el año de 1892, cuando terminó su primer trabajo sinfónico; el cual es nada menos que su *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Posteriormente, tras descubrir *Pelléas et Mélisande*, decidió ponerle música a esta obra de Maeterlinck, la cual tardó 10 años en concluir.

Mientras tanto, en 1893, ofrece su Cuarteto de cuerdas, las *Chansons de Bilitis* y sus *Nocturnes* para orquesta : "*Nuages*", "*Fêtes*" y "*Sirenes*", que son recibidos favorablemente en los Concerts Lamoureux el 9 de diciembre de 1900. Por esta época se enamoró de Rosalie Texier, con la que se casó en 1899. En 1901 compuso la *Suite pour le piano*.

Como resultado de la controversia que provocó su *Pelléas et Mélisande*, Debussy, que habla permanecido aparte de los conflictos que ocasionó, se retiró a una profunda soledad en la que su vida y su trabajo se fundieron en una sola cosa. En 1903 compuso su *Estampes* para piano. En 1904 *Trois chansons de France y Masques*.

Después de seis años de matrimonio, se separó de Madmoiselle Texier y se casó en 1905 con Emma Bardac, publicando su segundo libro de *Fêtes galantes* y un poema sinfónico : *La Mer*. También compuso dos selecciones de *Images* para piano, cercanamente seguidas por *Images* para orquesta. Otra obra importante de esa época es *Iberia*.

En 1910, el año de su primer libro de *Préludes*, dirigió sus obras en Viena y en Budapest. Ida Rubinstein le pidió un escrito rápido de una importante partitura para un "mystere" de d'Annunzio, *Le Martyre de Saint-Sébastien*, que tuvo su premiere el 22 de mayo de 1911. Inmediatamente después, el Ballet Ruso le pidió la música para *Jeux* cuyo tema y coreografía eran de Nijinsky. En 1913 se completó el segundo libro de sus *Préludes*.

Una gira triunfal por Rusia en 1914 precede al advenimiento de la guerra, por la que Debussy se vió tan afectado que no pudo continuar escribiendo. A pesar de que aparecieron de los primeros síntomas de una enfermedad incurable, compuso sus doce *Etudes* para piano y planea escribir "*Seis sonatas para varios instrumentos, por Claude Debussy, músico francés*", de las cuales sólo compuso tres : la primera para violoncelo y piano, la segunda para flauta, viola y piano, y la tercera para violín y piano, antes de entrar en una larga y penosa agonía, que terminó el 26 de marzo de 1918.



1.1.2 MAURICE JOSEPH RAVEL

7 de marzo de 1875 - 28 de diciembre de 1937

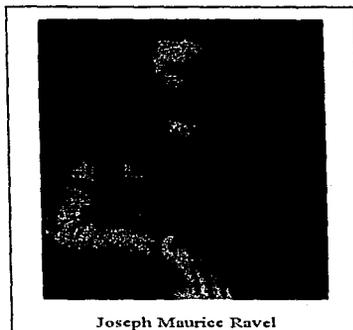


Foto ²

Ravel nació en Ciboure, en la región llamada los "bajos Pirineos", lugar muy cercano a España. Fue el hijo mayor de Pierre Joseph Ravel, un ingeniero, y de Marie Delouart. Siendo muy joven la familia se trasladó en forma definitiva a París y aunque los ancestros de su padre fueron suizos, y los de su madre, vascos, su formación fue esencialmente francesa. Al distinguir el don natural de Maurice para la música, el padre no tuvo inconveniente en ponerlo a tomar clases de piano con un distinguido maestro: Henri Ghys. En 1887 Ravel comenzó sus estudios de armonía con un pupilo de Delibes, Charles-René. En 1889 ingresó al Conservatorio y fue un discípulo que, desde el punto de vista de el sistema establecido, no se consideraba muy brillante. Sin embargo fue extraordinaria la manera como asimiló la experiencia de sus profesores y la vida artística en la que se desarrollaron. En la Exposición Mundial en París, Ravel escuchó y quedó impresionado por la música de los gamelanes javaneses. Asimismo, acudió a los conciertos presentados por Rimsky-Korsakov en esta misma exposición, lo cual dejó huella en su música orquestal.

En esta época se hizo amigo de el pianista Ricardo Viñes, con el que pudo compartir inquietudes y cuya amistad fue sumamente estimulante para ambos, interesados como estaban en

² (c)1992 Compton's Interactive Encyclopedia

el arte contemporáneo. Musicalmente hablando, Ravel se interesó mucho por Wagner, la escuela rusa, Chabrier y Satie. Su estética se vio asimismo influenciada por Baudelaire, Poe y Mallarmé.

En 1893 Ravel conoció personalmente a Chabrier y Satie; y la *Serenade Grotesque* y la canción *Ballade de la reine morte d'aimer*, evidencian una gran influencia de éstos. En julio de 1885 Ravel dejó el conservatorio, y completó una pieza para piano llamada *Menuet Antique* y otra para dos pianos, llamada *Habanera*. Es en estas piezas, donde el estilo distintivo de Ravel se empieza a manifestar.

En 1897 regresó a la clase de Gabriel Fauré en el Conservatorio, donde asistió también a la clase de contrapunto y orquestación de André Gédale. Esta vuelta fue provechosa para Ravel, pues publicó una sonata para violín, *Entre cloches* (*Habanera* y *Entre cloches* se juntarían poco más tarde con el nombre de *Suites Auriculaires*) para dos pianos, algunas canciones y la obertura *Scherzada*. Durante el siguiente año Ravel compuso un obra para piano que se popularizaría inmediatamente: *Pavane pour une infante difunte*. Sus primeras ejecuciones públicas fueron en estos años, y aunque no constituyeron un rotundo éxito, fueron experiencias gratificantes que dieron a conocer la música de Ravel, atrayendo la atención de compositores como Claude Achille Debussy.

En el conservatorio recibió una dirección abierta y alentadora de Fauré, a quién le dedicó sus siguientes dos obras importantes: *Jeux d'eau* con la cual inaugura una nueva era en la utilización de los recursos técnicos del piano y el Cuarteto de Cuerdas. Poco después se retiró de nuevo del Conservatorio, pues no había obtenido para entonces, tras varios intentos, el premio de Roma. La primera ocasión en que lo intentó fue en 1900, cuando obtuvo el segundo lugar. Después volvió a participar en 1903 sin obtener premio alguno. Cuando en 1905 lo quiso intentar de nuevo se le rechazó su participación por haber cumplido los treinta años. Aunque Ravel era para entonces un compositor conocido y con importantes méritos, su vida académica había sido demasiado controvertida, porque sus ideales artísticos no concordaban con los requerimientos académicos de esa época.

Tras dejar el Conservatorio vinieron los años más productivos de su carrera, pues comenzó a escribir una obra tras otra. Compuso para entonces, entre la música para piano : su Sonatina y *Mirrors*, así como la Introducción y allegro para flauta y ensamble, el ciclo de *Histories Naturelles*, algunas canciones, la obra orquestal *Rapsodie Espagnole* y su primera ópera: *L'heure espagnole*. En esa época le molestaban la críticas que relacionaban su música con la de Debussy, pues opinaba, tal como le escribió en una ocasión a un crítico, que *Jeux d'eau* había sido la primera

obra con una nueva escritura para piano, posteriormente atribuida a Debussy. La influencia que la literatura ejerció en él se manifestó en algunas de las obras que compuso después, como por ejemplo *Gaspard de la nuit*, que fue compuesta inspirándose la obra de Aloysius Bertrand *Histories vermoulues et poderouses du Moyen Age*, o *Ma mère l'oye* basada en cuentos de Perrault. Tres años más tarde publicó los *Valses nobles et sentimentales* con el estilo de los *Valses Nobles* de Schubert, y que después se transformaron en el ballet *Adélaïde, ou la Langage des fleurs*, que se estrenó en 1912 bajo la dirección del propio Ravel.

Una de la más famosas e importantes obras de Ravel, el ballet *Daphnis et Chloe*, que le había sido encomendado por Diaghilev desde 1909, quedó concluida para 1912 y su estreno tuvo lugar ese mismo año. La visita de los ballets rusos a París causó un gran impacto en los compositores. Ravel conoció a Stravinsky y colaboró con él en un nuevo arreglo de la obra de Musorgsky *Kovanshchina*. Stravinsky le dedicó una de sus tres *Japanese Lyrics*, y estas canciones reflejan el manejo de la voz y ensamble de *Pierrot Lunaire* de Schoenberg. En la obra de Ravel *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* también aparece esta misma influencia. El último trabajo que Ravel realizó en este periodo, anterior a la guerra fue el *Trio en la menor* (1914).

Cuando estalló la primera guerra quiso enrolarse, pero fue rechazado por su baja estatura. En 1916 fue aceptado como chofer de un camión y logró estar en el frente, pero en 1917 fue dado de baja por su debilidad y fue enviado a Normandía a convalecer. Ahí compuso *Le Tombeau de Couperin*, obra para piano en seis partes, cada una de las cuales estaba dedicada a un compañero caído en la guerra. Ese mismo año la orquestó parcialmente para ballet. Esta obra inaugura un nuevo periodo creativo, en el que Ravel compuso *La Valse*, poema coreográfico para orquesta dedicado a Johann Strauss, e inició sus *Sonata para violín y violoncelo*, misma que concluyó hasta 1922. Entonces fue cuando orquestó los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky y posteriormente produjo su *Tzigana* para violín y piano (1924). En 1925 dió a conocer su ópera *L'enfant et les sortilèges*. Luego compuso *Chansons médécasses*, obra para voz, flauta, violoncelo y piano.

Una de las giras de conciertos más importantes que efectuó Ravel en esa época fue la que realizó en Estados Unidos y Canadá en 1928. A su regreso a Francia compuso el célebre *Bolero*, obra que le fuera encargada por Ida Rubinstein para su compañía de Ballet. Las últimas composiciones importantes de Ravel fueron dos conciertos para piano : el *Concierto en Sol Mayor* y el *Concierto para piano y orquesta en Re Mayor*, conocido como el Concierto para la mano izquierda, escrita para el pianista Paul Wittgenstein, quien había perdido un brazo en la guerra. Su postrera obra fue *Don Quichotte à Dulcinée*, para voz y piano o para voz y orquesta. Después no

volvió a componer más. En 1932 Ravel se sumió en una profunda depresión nerviosa. El 28 de diciembre de 1937 murió, después de habersele practicado días atrás una operación del cerebro.

1.2 CARACTERISTICAS PARTICULARES DEL ESTILO DE CADA COMPOSITOR

1.2.1 CLAUDE DEBUSSY

La música de Debussy tiene la cualidad de reproducir una gama amplísima de sensaciones, reflejando emociones como si fuesen colores y describiendo imágenes a través de una poesía sin palabras; no trata de expresar emociones profundas ni contar una historia, sino evocar un clima, un sentimiento fugaz o una atmósfera, con ayuda de títulos sugerentes y ocasionales reminiscencias de sonidos naturales, ritmos de danza, trozos de melodía y cosas similares. Se funda en la alusión y el sobreentendido, antítesis de las expresiones profundas, vigorosas y rectilíneas de los románticos

En el campo del piano Debussy desarrolló nuevas técnicas que por sí mismas emergieron de sus originales actitudes hacia la armonía, la cual crea nubes de sonidos con acordes que se sobrepone, desaparecen y se reagrupan. Esto, junto con un más sofisticado empleo del los pedales, abrieron una nueva dimensión a la técnica y a la interpretación. La estructura de los acordes a veces resulta velada por la abundancia de figuraciones y es muy frecuente el juego de colores y planos. Muchos de sus temas para piano son en realidad fantasías poéticas. Su estilo pianístico maduró totalmente hacia 1903 con la obra *Etampes*, 23 años después de sus primeras piezas para piano conocidas y solo 12 antes de la última. Durante ese tiempo compuso muchas canciones, basadas en los poemas de Baudelaire, Mallarmé y Verlaine; asimismo compuso el *Prelude* orquestal antes mencionado; sus *Nocturnes* y su *Cuarteto de cuerdas*. Empezó también *La Mer* y su ópera *Pelléas et Mélisande*. Sus obras para piano hablan consistido en piezas de salón y la *Suite Pour le Piano* (completada en 1901). En estas obras, así como en la *Suite Bergamasque*, *Children's Corner* y el Cuarteto para cuerdas – en el que se percibe la influencia de Grieg –, las formas son clásicas y el tratamiento de los temas es cíclico. Durante la década de 1903-1913 realizó muchas piezas impresionistas y ya en 1914 se alejó de los conceptos visuales del impresionismo, lo que consta en sus obras: *Douze Etudes* y *En Blanc et Noir* – ésta última para dos pianos –, las *Épigraphes Antiques* para piano a cuatro manos y las *Sonates pour divers instruments*.

Los éxitos iniciales de Debussy fueron sus canciones, y sus primeras piezas para piano tenían el mismo estilo, con similares texturas en los acompañamientos y líneas melódicas plásticas,

como en la *Suite Bergamasque*. En cuanto a la importancia que tienen las canciones en la música para piano basta citar a Wilfred Mellers, cuando afirma " Las canciones son la clave de la mejores y más interesantes obras de Debussy".³

Los efectos de la música orquestal los llevó frecuentemente al piano, usando al máximo sus recursos, y reproduciendo las cuerdas divididas y asordinadas, el toque distintivo de las arpas, los alientos en breves pasajes en pianísimo y el fuerte colorido de los instrumentos de percusión.

Según Robert Schmitz⁴ el estilo pianístico de Debussy es muy exacto y exige mucho del instrumento y del intérprete, quién deberá contar con una gran disciplina y capacidad. Reconoció ciertos requisitos necesarios para tocar la música de Debussy; a continuación estos aparecen agrupados bajo los siguientes rubros:

1. Conocimiento de la melodía suficiente para que cualquiera que sea la tonalidad elegida, se entienda la relación orgánica de una nota a otra y la fuerza gravitacional que ejercen notas más estables sobre otras más inestables, tomando en cuenta la función de centros tonales y sus satélites. La concepción de sus melodías muestran el gran interés que tenía Debussy en las curvas melódicas y a la fluctuación dinámica en las que aquellas están basadas. El intérprete deberá reconocer la infinita variedad de caracteres de estas melodías, para las cuales Debussy frecuentemente incluyo indicaciones de grados de luz, pesadez, staccato, legato, etc.

2. Conocimiento de la armonía lo suficientemente amplio para reconocer claramente la disonancia en relación a la textura armónica particular de cada obra y poder hacer énfasis en su presencia, reconociendo la tensión y la liberación que le sigue.

3. Conocimiento del ritmo. El ritmo en Debussy requiere de hacer a un lado la errónea noción del metro y de las barras de compás como solo una forma de medir el tiempo. Una concepción del ritmo que va más allá de las duraciones precisas, pues el ritmo, como movimiento, lo va construyendo el carácter de cada línea melódica, la tensión que da la armonía por momentos, las detalladas indicaciones en las partituras, la tensión de cada sonido, etc.

³ Dawes, Frank, Debussy Piano music, BBC Guides, University of Washington, England, 1971, p. 6

⁴ Schmitz, Robert. The Piano Works of Claude Debussy, Ed. Dover, New York 1966, 37-40 pp.

4. Conocimiento del contrapunto suficiente para apreciar los diversos planos independientes y su continuidad, de forma que el intérprete entienda y reaccione sensiblemente a la conducción de la voces y pueda proyectarla.

5. Un conocimiento de la partitura suficiente para conceptualizar las diferencias en dinámicas y texturas resultantes de el número de voces empleadas (de una sola hasta quince superpuestas) y desde el espaciamiento de estas voces (ampliamente separadas o muy juntas).

6. Un conocimiento del tiempo que debe ser preciso, ya que suele caerse en la sobreabundancia de rubato y otras arbitrarias fluctuaciones en tiempo, o bien, tomar exactamente cada pulso metrónicamente. Podemos decir que cada sección de una obra tiene su propio tiempo, siempre indicado en la partitura por Debussy, y el tiempo total de la pieza es entonces el resultado de un muy pensado y estudiado arribo a cada uno de esos tiempos. En una carta a sus editores Debussy escribió : "Ud. sabe mi opinión sobre indicaciones metronómicas: son correctas para un sólo compás como 'rosas, el instante de una mañana', pero hay quienes no oyen la música y que toman ventaja de esta ausencia (de las marcas metronómicas) para oír todavía menos."

7. Un conocimiento del pedal, que se refiere a las funciones de cada uno de los tres pedales, y de cómo combinarlos. Esto significa el desarrollo de una técnica precisa de "pedaleo", donde se puede usar el pedal de sostenuto o pedal medio, la sordina o pedal izquierdo, también llamado *una corda* o *due corda* para bajar el nivel general de dinámicas, y el pedal del forte o pedal derecho, teniendo siempre en cuenta un exacto conocimiento de los cambios armónicos y melódicos, y no permitiendo que se encimen o mezclen sin fundamento elementos excluyentes. Esto también significa, que en el uso del pedal de forte se debe desarrollar sensibilidad a sus efectos, ya sea completamente abajo, a la mitad o superficial.

8. Conocimiento de los toques en la técnica para piano necesario para responder a la diversidad que la música de Debussy requiere. Esto es, que no sólo es importante la mayor o menor fuerza que se imprime a las teclas, sino también, la forma en que cada una es atacada, pues esto afecta el tono y abre nuevos caminos de investigación colorística.

1.2.2 MAURICE RAVEL

Ravel tomó algo de la técnica impresionista, pero conservando siempre su afinidad con los contornos melódicos claros, los ritmos nítidos y las estructuras firmes del clasicismo. Además sus armonías son siempre funcionales aunque complejas y refinadas. La tendencia clásica de Ravel se

manifiesta más claramente en obras como la Sonatina (1905) y en su música de cámara, por ejemplo su cuarteto (1903) o en el trío con piano (1914), etc. Sus obras para piano más marcadamente impresionistas son *Jeux d'eau* (1901), *Mirrors* (1905) y *Gaspard de la nuit* (1908). También lo son en cierto grado, la suite orquestal *Rapsodie Espagnole* (1907) y el ballet *Daphnis et Chloe* (1909-11).

Ravel fue un brillante colorista y realizó versiones orquestales de varias de sus piezas para piano. Asimismo fue un compositor que tomó ideas de muy diverso origen, y las plasmó en su música de una manera muy particular y asimilada a su estilo; por ejemplo los ritmos del vals vienés en *La Valse*; ó elementos del jazz en su *Concierto para la mano izquierda* (1930); cantos españoles en la *Rapsodie*; la ópera cómica en *L'Heure espagnole* (1901), etc. Es importante también mencionar que Ravel hizo experimentos con la formas musicales; sin embargo uno de sus mayores atractivos está en su fascinación por el mundo de los niños y de los animales. En obras como *Ma mere l'oye* (serie de cinco piezas para cuatro manos), *L'enfant et les sortilèges* e *Histoires Naturelles* (1906) describe musicalmente a estos seres. En esta última también hay melodías populares de diversos países, así como en las *Chansons médécasses* (Canciones de Madagascar escritas en 1926, para voz, flauta, violoncelo y piano), y tres poemas de Mallarmé escritos para voz, piano, cuarteto de cuerdas, dos flautas y dos clarinetes, que le fueron sugeridos a Ravel por el *Pierrot Lunaire* de Schönberg.

1.3 CORRIENTES ARTÍSTICAS QUE INFLUYERON EN SU OBRA

1.3.1 IMPRESIONISMO PICTÓRICO

Oscar Thompson define al impresionismo de la siguiente manera: "En la literatura, pintura y música, la esencia de estos artistas es sugerir más que describir; reflejar no el objeto, sino la reacción emocional hacia el objeto; interpretar una impresión fugitiva más que representar una realidad permanente"⁵. Esta definición es bastante general, pero establece la intención común que domina la producción de los artistas calificados como impresionistas. Sin embargo Debussy mismo no estaba de acuerdo en que se le diera tal denominación. En una carta escribió "trato de hacer algo diferente de lo que los imbéciles llaman impresionismo."⁶. Sin embargo en otra carta que data de 1905, mencionó que la música era el arte más apto para poner en práctica la teoría del impresionismo, más que la misma pintura. De cualquier forma, el impresionismo no es término

⁵ Thompson, Oscar, *Debussy, Man and Artist*, Ed. Dover, New York, 1967, p. 21

⁶ Schmitz, Robert, *op. cit.* p. 13

capaz de explicar todo lo que representó el artista al que la música del siglo debe grandes favores, como lo es Debussy, así como no lo es el término "simbolismo" —es conveniente señalar que algunos autores afirman que en todo caso es más acertado catalogar a Debussy como simbolista, pues la influencia que recibió de este grupo de poetas fue más profunda⁷—. Lo que sí podría afirmarse es que Debussy asimiló la estética impresionista, el contraste de "colores primarios", el uso de equivalencias y la búsqueda para sintetizar una emoción.



Estanque con nenúfares

El artista francés Claude Monet se considera el principal pintor del movimiento impresionista del siglo XIX. Una de sus obras es *Estanque con nenúfares* (1899), que se conserva en el Museo d'Orsay de París como parte de la serie sobre estanques y puentes japoneses que realizó el artista al final de su carrera.

Giraudon/Art Resource, NY⁸

⁷ Frank Dawes, *op. cit.* p. 6

⁸ "Estanque con nenúfares", *Enciclopedia Microsoft® Encarta® 97* © 1993-1996 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

La obra de los pre-rafaelitas⁹ fue también motivo de inspiración para Debussy, como puede verse en su obra *La Damoiselle élue*, (La doncella elegida), basada en un poema de Dante Gabriel Rossetti, quien también fue pintor.

1.3.2 SIMBOLISMO

El simbolismo fue principalmente un movimiento literario que surgió a fines del siglo XIX. Los poetas de entonces se inspiraron en Baudelaire y a través de Paul Verlaine, conocieron a ciertos "poetas malditos" como Rimbaud y Tristan Corbière. Otros poetas llamados también simbolistas fueron Mallarmé y Maeterlink. Empezó la búsqueda por recuperar un mundo de símbolos, un mundo que incluye la percepción, la memoria, las translaciones, las correlaciones, correspondencias y sinestias.

El simbolismo es un arte idealista, pues no busca representar la realidad, cumpliendo con un deseo de evasión. De esta manera es como se acerca a los deseos y temores humanos. Los poemas de Verlaine fueron la inspiración para algunas obras de Debussy y de Fauré, y para pintores como Maurice Denis, Bonnard y Aman-Jean. El influjo de Verlaine sobre los poetas menores consistió en mayor libertad en la versificación, la cual dejó de ser regular.

Los simbolistas amaban las relaciones ocultas entre los objetos y las ideas, evitaban sitios comunes a todo el mundo y eran más cercanos a la poesía que a la novela. También eran amigos de músicos, sobre todo Debussy fue quien desde tiempos tempranos estuvo muy cercano a ellos. Redon y Khnoff fueron pintores simbolistas. En la exposición de sus obras se ponía como música de fondo la de los compositores franceses de fin de siglo. El movimiento simbolista es una reacción contra el positivismo y su expresión literaria, el naturalismo. Para los simbolistas el hombre vive rodeado de misterio, de enigmas indescifrables. Los simbolistas acogen con entusiasmo la idea de lo incognoscible (*Primeros principios*, Spencer) y del inconsciente (*Filosofía de lo inconsciente*, Hartman 1887), así como el pesimismo de la filosofía de Shopenhauer.

Además de su gusto por el misterio, los simbolistas manifiestan su desprecio por la realidad cotidiana. El famoso poema de Baudelaire, "Correpondencias" contiene las ideas que los simbolistas desarrollarán más tarde:

⁹ Pre-rafaelistas. Corriente pictórica y escultórica de la segunda mitad del s.XIX, que buscaba romper con el academicismo de la época adoptando el estilo de los pintores italianos del cuatrocento – anteriores a Rafael – con su dibujo perfecto y minucioso. También se extendió a la literatura. Sus exponentes son Dante Gabriel Rossetti, Hunt, Burne Jones y Millais.

La naturaleza es un templo en que vivos pilares
dejan a veces escapar confusas palabras;
el hombre por allí pasa, atravesando bosques de símbolos
que le observan con mirada familiar.

.....
Hay perfumes frescos como carnes de niños,
dulces como el oboe, verdes como las praderas...

El lenguaje de los símbolos, metáforas y analogías, permite establecer una relación entre el microcosmos y el macrocosmos que se revelan recíprocamente. Por esta razón los poetas simbolistas no persiguen la imitación de la naturaleza; su poesía apunta a algo que trasciende la naturaleza sensible. Móraes dice "la poesía simbolista viste la idea con una forma sensible" y Mallarmé compara el poema con el humo que se escapa de un cigarro y forma anillos que se elevan hacia lo alto; y la "materia de que se sirve el poeta para poder enviar al cielo los anillos diáfanos de su pensamiento" es como la ceniza y como ella debe caer y desaparecer.

Verlaine, menos intelectual que Mallarmé, pero más lírico, expone sus ideas sobre la poesía en el *Arte poética* (escrita entre 1871 y 1873). Le preocupa sobre todo la musicalidad del verso, la cual se logra – dice – empleando los metros impares. Esa música debe hacer soñar, para lo que no debe escoger ninguna palabra que excluya cierta imprecisión; el poeta debe sugerir y no nombrar, evocar y no describir; y en esto coincide con Mallarmé.

Para Rimbaud la poesía es un medio de conocimiento, un instrumento para descubrir la "verdadera realidad". La poesía debe rebasar el límite de lo humano, hacerse vidente para poder tocar la realidad. El camino que conduce a ello es "un largo inmenso y razonado desorden de todos los sentidos". La obligación del poeta, para Rimbaud es agotar "todas las formas del amor, el sufrimiento y de la locura".

Entre los simbolistas están: Samain, Paul Fort, Gustave Kahn, Viele Griffin, Stuart Merrill, Henri de Réginer, Charles Morice, Remy de Gourmont, Francis James y en el teatro Paul Claudel. Se relaciona también con el simbolismo a Pierre Louys y a Paul Valéry, cuya poesía pura es la consecuencia lógica del simbolismo. En Bélgica tuvo representantes ilustres en Rodenbach, Verbaeren y en el teatro Maeterlink.

En Debussy causó un importante efecto la obra y la filosofía de los poetas simbolistas, con los que se relacionó desde sus días de estudiante y durante su vida adulta. Cercano a Mallarmé, lector de Baudelaire y Verlaine, Debussy compuso canciones para los poemas de éstos. Además, se considera a Debussy como uno de los exponentes de la **música programática** de finales del siglo XX, junto con Richard Strauss. La música programática es aquella que "evoca un tema poético, descriptivo o incluso narrativo, pero no por medio de figuras retóricas musicales, o por imitación de sonidos y movimientos naturales, sino mediante la sugerencia imaginativa"¹⁰. De esta manera se absorbe, transmuta y trasciende el tema, lo que es muy claro en *L'après-midi d'un faune*, así como en obras para piano, tales como el *Clair de Lune* (de la *Suite Bergamasque*), y el preludio *La fille aux cheveux de lin*, de su libro 1. Estas obras se basan en poemas de Mallarmé, Verlaine y Leconte de Lisle, respectivamente.

La estética de Ravel se vio influenciada por Baudelaire, Poe (antecesor del movimiento simbolista) y Mallarmé. La influencia de la literatura se manifestó en algunas de sus obras, como por ejemplo: *Gaspard de la nuit* que fue compuesta inspirándose en la obra de Aloysius Bertrand *Histories vermoulues et poderouses du Moyen Age*, o *Ma mère l'oye* basada en los cuentos de Perrault y otros autores franceses. La obra de Edgar Allan Poe y la idea del balance entre al intelecto y la emoción, arte e inspiración, fueron ideas estéticas que Ravel compartía con entusiasmo.



¹⁰ Grout, Donald Jay y Palisca, Claude V., Historia de la Música Occidental Vol. II. Alianza Editorial, Segunda Edición, Madrid, 1990, p. 666

1.4 INFLUENCIAS MUSICALES

Alrededor de Debussy, entre las influencias que causaron mas efecto en su particular percepción, se cuenta a Chopin en las lecciones de piano que recibió de Madame Mauté de Fleurville ,discípula de Chopin; Massenet y Gounod en sus días en el Conservatorio; Fauré con su inspiración poética y exquisito arte de la modulación; Wagner; los grandiosos festivales rusos dirigidos por Rimsky-Korsakoff; las canciones de Mussorgsky y su obras *Boris Goudonov* y *Cuadros para una Exposición*; la música de Borodin; Satie y su armonía experimental; los clavecinistas : Rameau, Couperin, Scarlatti y su conciencia de la forma; J.S Bach con el contrapunto disonante, el estilo organístico y los arabescos; Palestrina y su plasticidad modal y Mozart con su sensitivo uso de la ornamentación y las apoyaturas, como las más importantes.

Dentro de las múltiples influencias de Maurice Ravel podemos empezar citando a Chabrier, cuyo humor y lirismo espontáneo impresionaron fuertemente al joven Ravel, así como Massenet, con sus melodías encantadoras y elegantes. La obra de los compositores de la escuela rusa, especialmente Borodin y Rimsky-Korsakov, se proyectó en su música orquestal. Admiraba asimismo la claridad y perfección de la música de Mozart, el lirismo de la música de Schubert y la inventiva dentro de las estructuras clásicas de Saint Saëns. Otros compositores cuya obra fue de mayor interés para Ravel fueron Mendelssohn y Bizet.

Otras de sus influencias musicales fueron: las canciones de Fauré, la originalidad y poesía de Chopin y el virtuosismo y la escritura de Liszt.

1.5 DEBUSSY Y RAVEL, DIFERENCIAS Y COINCIDENCIAS

Estos dos compositores son herederos de la tradición musical francesa, la cual se fortaleció grandemente a finales de siglo XIX, gracias en parte a la fundación de la "Sociedad Nacional para la música francesa" en 1871. Creo que es ahí donde podemos encontrar la mayor correspondencia entre estos dos estilos diversos. El llamado "renacimiento musical francés" se dio a partir el año mencionado y fue un movimiento nacionalista en su inicio, que buscaba recuperar la música del pasado así como la música tradicional francesa. Se hicieron estudios histórico-musicales y se alentó a los compositores dando a conocer sus obras, lo cual propició un auge de importantes consecuencias para la música no solo de Francia, sino de todas partes. En este momento surgieron varias "líneas evolutivas". La primera de ellas o tradición cosmopolita representada por César Franck, la segunda fue la tradición específicamente francesa, continuada por Saint-Saëns y Fauré y la tercera, que es posterior, representada por Debussy.

César Franck compuso utilizando de manera ortodoxa las formas musicales tradicionales y su obra solía tener un trasfondo ético y religioso, evitando los excesos de la música romántica y haciendo innovaciones armónicas, todo basado en un principio cíclico. La tradición específicamente francesa, que se haya presente en compositores muy alejados en tiempo, está fundamentada en la explotación de la forma, a diferencia de la música romántica, cuyo énfasis está en el contenido o fondo, por lo que es eminentemente clásica. Por esta razón el balance y la sencillez son sus características. No era música que tratara de transmitir un mensaje acerca de los sentimientos del compositor o sobre el destino del universo, es una música de detalles sutiles, antes lírica y danzante que épica y dramática, antes reservada que profusa. Grout nos dice: "El oyente no podrá comprender esta clase de música a menos que sea sensible a una exposición serena, al matiz o detalle exquisito, capaz de distinguir entre la calma y la pesadez, entre el ingenio y el regocijo, entre la gravedad y la solemnidad, entre la lucidez y la vacuidad"¹¹. Saint-Saëns heredó esta tradición y además tuvo gran habilidad para emplear las formas clásicas, y también las técnicas de los románticos. Esta última característica está muy presente en la música de Massenet. En cuanto a Fauré, sus canciones encarnan al estilo aristocrático francés y son una muestra del más elevado grado de refinamiento.

Este contexto es en el que nacen dos grandes artistas que nos ocupan, que al igual que muchos otros compositores franceses, buscaban hacer música más "pura", en el sentido de no ligarla a preocupaciones filosóficas o metafísicas. En Debussy es más patente el deseo de liberarse de la tonalidad, aunque tanto él como Ravel emplearon modos eclesiásticos, escalas de tonos enteros, escalas atípicas, acordes de séptima y novena paralelos, etc., la armonía en Ravel en ocasiones resulta menos complicada de explicar desde el punto de vista funcional, mientras que Debussy disponía mucho de acordes para colorear a una línea melódica y no con una propiedad funcional intrínseca.

Ambos pusieron gran cuidado en detallar en la partitura indicaciones dinámicas y agógicas, y en el caso de Debussy, expresivas. Ravel, que fue el gran artesano, seguramente por esto no le preocupaba poner indicaciones expresivas que cargaran demasiado el peso neto de la música. El empleo de distintos planos que se superponen es otra característica común. La música de Debussy y Ravel resulta muchas veces muy descriptiva de sensaciones pertenecientes a otro dominio sensorial, encarnando la teoría de la sinestesia, idea presente en la estética simbolista, aun cuando Ravel escribió que "buscaba seguir una dirección opuesta al simbolismo debussiano". Ambos tuvieron amistades e intereses comunes, así como influencias, ya mencionados. Sin

¹¹ Grout, Donald Jay, et.al. Op. cit., p. 789

embargo la personalidad creativa de ambos fue muy disitinta, pues Debussy fue más efusivo y prolífico, deshinibidamente abrió nuevas rutas, mientras que la producción de Ravel fue mas escasa y revisada, a veces con cierta reticencia emocional y con una impresionante maestría técnica de innovación dentro de la tradición.



2. ANÁLISIS

El preludio.

La palabra preludio se ha usado para designar a ciertas piezas musicales desde el siglo XV. Baste mencionar que en términos generales un preludio podía ser cualquier pieza instrumental que era tocada como introducción a otra obra musical, por ejemplo una fuga (como las de J. S. Bach), una suite, un ballet o una ópera. Esta función del preludio fue sustituida en el siglo XIX por compositores como Chopin, Scriabin, Debussy y Rachmaninoff quienes emplearon la designación de "preludio" para referirse a piezas para piano de características diversas. En general un preludio es una pieza instrumental, frecuentemente de carácter improvisatorio.

Robert Schmitz en su libro: Las Obras para Piano de Claude Debussy realiza un análisis de los Preludios, que me parece sumamente valioso ya que trasciende al análisis puramente teórico y frío. A continuación se exponen algunas de sus ideas al respecto, conjugadas con conclusiones e ideas propias.

2. 1 PRELUDIOS LIBRO 1 : Las colinas de Anacapri

Esta obra pertenece al primer volumen de los Preludios para piano de Claude Debussy. En ella recrea el espíritu festivo y alegre que se le atribuye a la isla mediterránea de Capri, famosa por su belleza, una de cuyas poblaciones se llama precisamente Anacapri. Al ser una obra descriptiva es necesario considerar, con el fin de interpretarla, que debe reflejar la luminosidad y colorido de la isla, así como la ligereza de los ritmos de danza y el lirismo de las canciones napolitanas. Es recomendable escuchar una obra similar en el carácter, como lo es *L'isle joyeuse* (La isla alegre).

Estructura

Se divide en tres secciones, como se ve en el cuadro 1.

- | |
|---|
| 1 Introducción, tema A, tema B. (desde el compás 1 al 48) |
| 2 Tema C. (desde compás 49 al 62) |
| 3 Motivos de la introducción, tema A, tema B y tema C. (desde compás 63 al fin) |

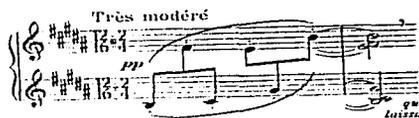
Cuadro 1

Debussy quiso hacer explícito el ritmo binario poniendo en la armadura: 12/16=2/4. En la sección central, con el tema C, aparecen simultáneamente un ritmo binario y uno ternario.

Tanto el tema B como el C son canciones populares de carácter lírico que Debussy adaptó para componer este preludio, mientras que el tema A refleja muy bien el carácter y ritmo de la tarantella. El contraste de estos temas es muy importante, el "color" debe cambiar de uno a otro.

Primera sección

Se compone de una introducción, un tema A y un tema B. En la introducción aparecen dos motivos: el primero de ellos es una serie de octavos que forman el acorde de onzena (sin novena) de la supertónica (ii_1), o bien, pueden ser vistos como dos acordes superpuestos, uno de tónica y otro de la supertónica. Este motivo le da una gran unidad a la obra, pues aparece frecuentemente solo y también combinado con otros temas como acompañamiento. Robert Schmitz se refiere a él como al tema de las campanas.



Ejemplo 1

Este motivo aparece brevemente en el compás 42, subordinado al tema B pero con valores rítmicos más cortos. En el compás 43 aparece como acompañamiento al inicio de la repetición del segundo B en el registro grave. Adelante, al término del tema C, anticipa con su carácter improvisatorio y sonoridad suspensiva el regreso del tema A, acompañado de un acorde de subtonica. En el compás 63 se convierte en un acompañamiento del tema A, y también en la breve reaparición del tema B (compás 84). Desde este punto hasta el final no cesa de repetirse.

El segundo segundo motivo de la introducción es un motivo rápido, a base de una escala descendente con un ritmo danzable muy peculiar:

Vif (Op. 184)

pp léger et lointain
siles, en l'air vibrant

Ejemplo 2

Este motivo se construye alrededor de un acorde de novena.

En el compás 10 aparece de nuevo el motivo rápido, conduciendo al tema A, que se presenta en el compás 14, el cual esta basado en este mismo motivo. Este tema es una tarantella, danza rápida acompañada de percusiones y tiene su origen en la creencia de que la picadura de la tarántula se remedia con bailar esta música, de ahí su nombre.

Esta formado por motivos pequeños y con un ritmo marcado por dieciseisavos en staccato y sucesiones de corchea-dieciseisavo. Este tema evita el color diatónico y a partir de su tercer compás es totalmente pentatónico, como lo son algunas canciones folklóricas. Esta acompañado por dos notas sucesivas a un intervalo de tercera en dieciseisavos.

pp léger et lointain
siles, en l'air vibrant

Ejemplo 3

En el compás 21 la melodía cambia a la mano izquierda, y también cambia de dirección, pues se vuelve descendente. Es una escala modal (mixolidio) y forma con su acompañamiento un acorde de séptima disminuida, que apunta hacia sol menor, pero nunca resuelve a este tono.

En el compás 31 aparece el tema B, el cual se mantiene a tempo, aunque "con la libertad de una canción popular". Este tema tiene un acompañamiento de dieciseisavos, mientras la melodía está en el registro grave y se toca con la mano izquierda. De la precisión en el ritmo de este acompañamiento, en su claridad, así como en el escrupuloso respeto de las indicaciones agógicas, depende la claridad de la melodía y su cantabile. Este tema aparece aquí en tres ocasiones en distintos registros, primero uno bajo, después uno agudo y por último un registro medio. A lo largo de estos compases la armonía alterna región dominante y región tónica, dando énfasis al sexto grado (sol[#]) en el bajo. En esta primera parte es mejor usar un pedal derecho más superficial, para evitar que el acompañamiento cubra la melodía.

Segunda sección

La segunda parte es más corta y más lenta que las otras (*Moderé et expressif*) y la más libre en tempo. En ella tenemos un tema basado en una canción de amor napolitana, este tema, al que llamaremos C, es lírico, contrastante al tema B y sobre todo al tema A. Es el más diatónico de los temas y el más directo en su concepción armónica. Al igual que toda la música de Debussy, se halla lleno de sutiles detalles. Particularmente me gustaría indicar que maneja en esta parte tres planos que es necesario distinguir al momento de tocarla:

- 1) Una nota "fa" que aparece todo el tiempo en la voz superior, la cual debe tocarse más fuerte que el resto de las voces.
- 2) La melodía está en el tenor, el héroe de la música italiana y debe tocarse sumamente libre y cantabile, cuidando su conducción.
- 3) Un plano más grave que marca un ritmo ternario en ocasiones, o binario.

La cadencia perfecta V-I está con mayor frecuencia en el tema C. En general encontramos un ritmo ternario y binario simultánea y alternativamente, como se ve en el siguiente ejemplo.

a) *Modéré et expressif*

b)

Ejemplo 4

Tercera sección

En la tercera sección aparecen todos los temas. El motivo de campanas esta escrito con octavos, como al inicio del preludio y anticipa el regreso de la danza. Desde el compás 66 empiezan a presentarse los temas de manera más rápida, como en *stretto*, el motivo inicial en disminución actúa como acompañamiento del tema A y éste se sobrepone durante el compás 80 con el tema B, lo que da la impresión de la aceleración de los temas e incide en un estado de alegría cada vez más exaltada, hasta el compás 83. Después tenemos un par de compases casi iguales a la última frase de la parte 2 (tema B) pero en el *tempo* de compás 86 aparece de improviso el motivo campanas, seguido de una parte del tema A, éstos dos motivos se repiten hasta el compás 92 donde escuchamos al mismo tiempo el motivo de campanas y un fragmento del tema B, con un ritmo de cuatro contra seis dieciseisavos (ejemplo 5a). Al final escuchamos los sonidos más agudos de toda la obra, en luminosos arpeggio de si mayor matizados con una sexta, todo en fortissimo (*ff* y *fff*), creando una sensación de plenitud (ejemplo 5b).

a)

b) *Très retenu*

Ejemplo 5

Armonía

En referencia a la armonía, me gustaría señalar algunos puntos que no se señalaron en la parte anterior.

El tono es de Si mayor. Para afirmar esto hay que notar que en los bajos aparece esta nota con frecuencia como sonido estable. También aparece el quinto grado (fa) como dominante en el compás 42, en la primera repetición del tema B y en el compás 45 su resolución a si (aunque en otra voz).

Hay cadencias al final de algunas frases, pero muchas son poco conclusivas, debido a que no aparecen los acordes tonales claramente definidos o bien porque solo momentáneamente se escuchan, descomponiéndose en seguida o uniéndose a otros, por ejemplo en todo el tema B, que es donde aparece por primera vez la sensible como tal y no por la progresión cromática de la melodía de el compás 27, lo que le da al preludio una dinámica que solo se detiene al final del mismo.

La armonía está sumamente enriquecida debido al empleo de acordes con sexta añadida, de sonidos no armónicos y de policordes, por ejemplo al final del tema B se escuchan simultáneamente el acorde de tónica (I) y el de su sustituto : la submediante (V₁). Sin embargo en el último compás, donde aparece un acorde de tónica con sexta añadida, no suena "inestable".

En este preludio se emplea mucho la región subdominante, a través de la armonía del segundo grado con séptima y onzena, sobre todo.

Interpretación

Para complementar lo expuesto anteriormente, mencionaré algunas recomendaciones que hace Robert Schmitz acerca de la interpretación de este preludio.

En la introducción debe buscarse tocar el motivo de campanas de forma resonante, no fuerte, pero con pedal. Contrastando, el motivo de notas rápidas puede ser más incisivo, el mismo motivo conduce a la tarantella, que es muy ligera y luminosa, la voz inferior no debe marcarse con acentos métricos que desvían la atención. En el pasaje en menor, que es un pasaje más expresivo, la melodía debe ser fraseada con cuidado, particularmente al final de los compases 26 al 28. También hay que notar las marcas dinámicas y la articulación de tres notas en estos mismos

compases. El segundo tema es de una mayor libertad (*Cédez*); es un tema popular, nostálgico y romántico, pero fácil de exagerar. El tercer material (compases 49-65) las notas de cuarto deben sostenerse por los dedos de forma que acarreen su resonancia, el pedal debe cambiarse conforme a la melodía. Debe entonces conducirse con naturalidad de las notas de la melodía central. El "la" natural de los compases 63 y 65 debe escucharse por sobre el motivo de campanas y unirlo a la suave resolución en "si". La exuberancia de la danza de los compases finales es la consecuencia de esta nítida descripción de un paisaje lleno colorido, como la cúspide de una colina iluminada por el sol.

2.2 PRELUDIOS LIBRO 2 : La Puerta de Vino

La Puerta del Vino una de las puertas del Palacio de la Alhambra de Granada. Manuel de Falla envió un postal de este sitio a Debussy, quien sin nunca haber visitado España, muchas veces reflejo el espíritu español en sus composiciones, los ejemplos más claros están en la *Soiree dans Granade*, la *Serenade Interroumpue* y en este mismo preludio.

En este en este preludio aparece una indicación de expresión que caracteriza todo su sentido. Esta frase es: "Con un bruscas oposiciones de extrema violencia y de dulzura apasionada." Este contraste explica en gran medida los motivos melódico-rítmicos empleados y también la armonía, como se verá más adelante.

Estructura

Consta de tres secciones:

Sección 1	compás 1 a 41	- Motivo inicial, tema A, motivo de arpeggios. - Rubato a base del motivo de arpeggios, tema B, progresión.
Sección 2	compás 42 a 65	- Motivo inicial, tema A.
Sección 3	compás 66 al fin	- tema A en terceras, coda a base del motivo de arpeggios.

Cuadro 2

La métrica establece 2/4, con frecuencia enriquecida con síncopas. El preludio se distingue sobre todo por el ritmo de habanera, el cual es esencial que se realice con precisión y

correctamente, marcando el primer re bemol y haciendo más ligeras las últimas tres notas del compás, las que deben conducir al re bemol del siguiente compás. Este motivo conforma al ostinato tan característico de este preludio, que tiene la curiosa propiedad de ser en un momento violento o brusco, con acentos que enfatizan mucho este carácter, y al siguiente ser suave y apasionado.



Ejemplo 6

Este preludio está compuesto en tres niveles contrapuntísticos, el ritmo de habanera; un nivel medio que colorea las armonías en unos casos y en otros lleva la melodía, y el superior, que con más frecuencia lleva la melodía. Las melodías tienen la característica de estar basadas en la alternación de ritmos binarios y ternarios.

El tono es de Re bemol mayor, pero las melodías son modales y emplea escalas "exóticas", por lo que el sentido armónico es más modal que tonal.

Sección 1

El motivo inicial está formado por apoyaturas (a intervalo de una quinta justa), sobre re bemol en el bajo y sobre la y re naturales en la voz superior. Esto forma una gran disonancia que estará presente a lo largo de todo el preludio, una oposición constante entre re bemol y re natural, principalmente. El ritmo es de una negra seguida de dos octavos. Debussy marca la indicación "áspero" en este motivo.



Ejemplo 7

En el compás 5 comienza el tema A, caracterizado por sincopas y por una figura rítmica de tresillo y dos octavos. Esta parte es suave y ondulante. La melodía es modal, y en las partes rápidas del compás 11, compás 13,14 y compás 16 emplea una escala morisca, que es muy contrastante.



Ejemplo 8

Toda esta sección tiene tres planos sonoros. La melodía está en el plano superior. En el plano inferior está el ritmo de habanera y en el plano medio hay dos notas a un intervalo de cuarta aumentada. En el compás 17 el plano medio y el superior se juntan momentáneamente y el medio empieza a descender cromáticamente hasta resolver la disonancia re bemol - re natural en el compás 19. Esto lo hace suavemente, a diferencia del siguiente compás que tiene un *sf sf* en crescendo de notas rápidas que forman una escala de tonos enteros, para repetir después la resolución cromática mencionada. Esto ejemplifica la oposición suave-fuerte, lento-rápido y dulce-violento en toda la obra.

Rubato

El motivo de notas rápidas de tonos enteros en la mano derecha y pentátona en la izquierda aparece constantemente, junto con la melodía del tema A en tresillos y pianissimo, como un eco. En el compás 31 aparece un nuevo tema (tema B) en la voz media que es un tema "marcado", irónico y fanafarrón. En el compás 35 aparece una progresión ascendente, misma que después se convierte en descendente, desde el compás 38 hasta el 41. En la primera parte de esta progresión utiliza el ritmo de tresillo y dos octavos del tema A, y al descender invierte la figura rítmica.

Segunda Sección

Esta sección es un desarrollo donde se alterna el ritmo del motivo inicial y el tema A.

Primero regresa el motivo inicial, seguido de el tema A, con el ostinato sobre si bemol. Esta es una parte en fortísimo, que conserva el ritmo del tema A, con la indicación "Apasionadamente". Cambia de carácter un poco sorpresivamente, volviéndose más lúdico y burlón, a partir del compás 50. En esta parte se alternan las figuras rítmicas del siguiente ejemplo, que son la figura rítmica del motivo inicial: negra - dos octavos y la de tresillo - dos octavos del tema A. En el compás 52 hay un movimiento cromático descendente de quintas y sextas, regresando luego a un bajo de si bemol. En el "gracioso" retorna el ritmo del motivo inicial, y se van alternando las dos figuras rítmicas mencionadas.



Ejemplo 9

Después la melodía se va a la voz media, en ritenuato.

Sección tres

A partir de el compás 66 hay una recapitulación del tema A y las notas rápidas de la primera parte. Como coda en *pp lontan*, que puede tocarse con sordina, los tresillos del rubato y sus notas rápidas se repiten sobre otra armonía distinta, para aparecer por último, en **fortísimo molto**, un acorde de novena en notas rápidas también que permanece hasta el final sobre el acorde de tónica.

Ejecución

En un principio, en el preludio tenemos la indicación siguiente: *Mouvement de habanera* (movimiento de habanera), no tempo de habanera. Al igual que la *Soirée dans Granada*, este preludio es muy frecuentemente tocado demasiado rápido y de forma rígida. Toda danza se caracteriza más por su ritmo que por su tempo. Un vals puede ser rápido o lento y seguir siendo un vals. Similarmente, la habanera puede variar en tempo, y dentro de su tempo ser flexible. La indicación : *avec de brusques oppositions d'extreme violence et de passionnée douceur* (Con un bruscas oposiciones de extrema violencia y de dulzura apasionada) es realizada usualmente a medias, el preludio completo puede ser uniformemente lánguido o uniformemente violento, por lo que debe ponerse especial atención el los cambios de intención y de color. Uno debe notar las

marcas sucesivas: *F*, *P*, *PP*, *F*, *FF*, *MF*, *P*, *PP*, etc. y después, que dichas marcas representan las diferencias de toque e intensidad que Debussy hace en los diversos niveles o planos, por ejemplo, en el quinto compás, donde el bajo está marcado como *PP*, y la parte superior es marcada *P* *trés expresif* (muy expresivo). En la indicación *ironique* (irónico), se sugiere que las notas superiores pueden ser sostenidas en sus duraciones por los dedos, y el pedal toma solo las notas del bajo momentáneamente. Después, las notas de el segundo pulso pueden ser ligeramente anticipadas, y la última nota de la melodía de el compás puede ser ligeramente alargada.

2.3 PRELUDIOS LIBRO 2 : Brezos

Este preludio evoca una singular escena pastoral, con un toque de soledad y nostálgico sentimentalismo. No sería extraño que Debussy, asiduo visitante de exhibiciones de arte, haya visto las obras de muchos paisajistas que expusieron en París durante los primeros quince años de este siglo y que haya captado el gran encanto de su concepción y la simplicidad de sus temas.

Estructura

Sección 1: compás 1 a compás 22, en La bemol mayor.

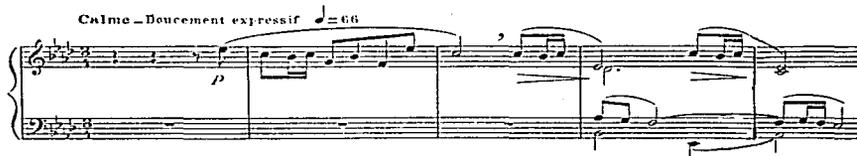
Sección 2: compás 23 a compás 37, en Si bemol mayor.

Sección 3: compás 38 a compás 61, en La bemol mayor.

Cuadro 3

Este preludio está en La bemol mayor. Esta tonalidad ha sido escogida, desde el periodo romántico, para composiciones de carácter muy dulce. Debussy empleaba con frecuencia estas correspondencias *éticas* para su música, escogía con sumo cuidado la tonalidad y las modulaciones.

Brezos tiene un carácter bucólico, de sencillez. Inicia con un tema de carácter improvisatorio constituido a partir de una escala pentáfona, que evoca el sonido de una flauta, el cual parte del sonido "mi" del índice 2 y llega al "mi" del índice 1 y tiene una extensión de 4 compases, al final de los cuales hay una cadencia $V-I$. Se caracteriza por la presencia de retardos, que siempre resuelven suavemente.



Ejemplo 10

En el compás 6 viene una sucesión armónica interesante. Son acordes en posición fundamental donde el bajo es una escala descendente por tonos (do- si bemol - la bemol - sol bemol - re bemol) donde se desdibujan los acordes tonales (I - IV - V), por lo que la armonía suena totalmente modal. Para resaltar esa característica puede tocarse esa frase sin resaltar la voz más aguda, para evocar un sitio lejano en el tiempo, donde fluya la armonía por tonos.

En el compás 8 a 9 esta un nuevo tema, muy frecuente en todo el preludio, formado con una escala descendente de la bemol, que una vez más llega hasta el mi del índice 1 al mismo tiempo que la mano izquierda toca un acorde de tónica con novena, que inmediatamente resuelve.



Ejemplo 11

En este Preludio son frecuentes los retardos, pues se forman acordes productos del movimiento de las voces, que resuelven gradualmente a funciones específicas. En general la melodía de esta obra es dulce, formada por escalas descendentes. La cadencia más conclusiva de la primer sección está en el compás 13 y 14, pues en las voces extremas tenemos una octava de la bemol. La mayor parte de las cadencias son plagales.

Es recomendable no usar el pedal hasta el fondo, sino un juego de medios pedales.

En el compás 14, la melodía presenta arpeggios como reverberaciones. Es por esto que el paisaje y la naturaleza aparecen fuertemente evocados en este preludio. En el compás 15 aparece el motivo rítmico:



Ejemplo 12

Este motivo es empleado en los compases siguientes, hasta el 22, donde empieza la segunda parte. Los tresillos de dieciseisavo y de treintaidosavo aparecen en la segunda sección del preludio. La melodía conserva su característica descendente y el mismo ritmo que el ejemplo 11. En esta misma sección están los sonidos más agudos de todo el preludio (sol y la de índice 3), pero aparecen muy brevemente, creando solo una impresión luminosa, de ligereza. Se retoma el segundo tema (en Si bemol) y se termina la sección con una armonía de dominante que se forma por el movimiento de las voces a lo largo del compás 37. La reexposición es igual a la primera sección pero primero aparece la melodía descendente y después el tema de apertura. Además, en el compás 43 en vez de un acorde de re bemol (IV con el grado 5 en el bajo) aparece si bemol con mi bemol en el bajo, que resuelve al IV. Para cerrar se recuerda el tema de apertura un poco variado en su segunda parte, deteniéndose gradualmente por la aumentación de sus valores y terminando con grupetos en el bajo, como reverberaciones que colorean la armonía de tónica.

Interpretación

Presenta un hermoso contraste de ternura, improvisación introspectiva con pasajes en forma de cadenzas, ambos muy reminiscentes del timbre de la flauta. La sequedad y el efecto de staccato están ausentes. Aún los más pequeños valores de las notas, ejecutados exactamente en el tiempo, dan una calidad de legato. Al ejecutarlo hay que pensar en construir curvas y no ángulos. El uso del pedal de sordina da un efecto de una escena lejana. La melodía es muy expresiva, pero

también el resto de las voces y las armonías que forman, por lo que la conducción y el fraseo de estas voces es indispensable, con el fin de que se escuchen con toda claridad. La simplicidad de este preludio, no permite que se realicen aquí exageraciones románticas en ningún sentido. Su plástica gracia debe ser capaz de transmitir distintos estados de ánimo, como alegría, ternura y nostalgia, pero conservar siempre una gran clama.

2.4 PAVANA PARA UNA INFANTA DIFUNTA

Esta obra se popularizó grandemente y de manera inmediata, y aunque esta situación pareció, más que agradarle, disgustarle al compositor mismo, realizó tiempo después su orquestación. Esta obra fue compuesta en 1899 y dedicada a la princesa E. de Polignac, y su título se debe a una figura literaria llamada "aliteración" que consiste en repetir varios sonidos en una sola palabra o enunciado, en este caso las terminaciones : *-ante* y *-unte*.

Según el diccionario Harvard de música una pavana es:

Pavana: Fr. pavane. Baile cortesano del siglo XVI de origen italiano, se deriva de pava, forma dialéctica de Padua; la música y la literatura, así como los bailes de pava o en el estilo paduano, se describían como *alla pavana*. El baile estuvo en boga casi todo el siglo aunque su popularidad disminuyó algo en los últimos 25 años de ese período. Resurgió vitalizado e idealizado en forma musical gracias a los virginalistas ingleses, Bird, Bull, Gibbons, Tomkins, Morley, Farnabb, Phillips, Dowland y otros. Con el título de "paduana" floreció brevemente a principios de siglo en Alemania, donde se le empleaba como movimiento introductorio de la suite alemana. Ejemplos más recientes, que en realidad son recreaciones de la forma idealizada del baile antiguo, nos proporciona Saint Saens, (*Pavane en etienne marsele*) ; Ravel (*Pavane de la belle*, en *Ma Mere l'oye* y *Pavana pour une intante defunte*) y Vaughan Williams (*"Pavane en Job"*). La pavana es un baile lento, semejante a una procesión, en que se emplean principalmente la repetición continua de patrones de pasos básicos; dos pasos sencillos y uno doble hacia adelante, seguidos de dos sencillos y uno doble hacia atrás. Casi todos los bailes de este género son en metro cuádruple sencillo (4/4 ó 4/2). Musicalmente se asemejan al *passamezzo*; en efecto suele ser difícil distinguirlos. Generalmente a la pavana sigue un baile más rápido, como *saltarello* , *gallarda padovana* o *piva*.

Esta composición reafirma el interés de Ravel por los ritmos de danza. La forma es realmente sencilla : A, B, B', A', C, C', A". De ella se ha dicho, por ejemplo, que tiene una gran influencia de Chabrier, comparándola con *Idylle* de las *Dix Pièces pittoresques* (1881). En ésta última se puede ver un lirismo similar, y la disposición inicial de las manos es idéntica en ambas piezas.

Esta obra consta de cinco secciones:

Primera A, compás 1 a compás 12.
Segunda B B', compás 13 a compás 27.
Tercera A', compás 28 a compás 39.
Cuarta C C', compás 39 a compás 59.
Quinta A'', compás 60 al final.

Cuadro 4

Se encuentra el tono de Sol Mayor.

Particular de la Pavana es el ritmo el cual aparece enfatizado desde el principio, ya que los marca como portatos, empezando con un silencio de cuarto, seguido por un octavo en cada tiempo del compás de 4/4. Estos bajos deben tocarse delicadamente, con el fin de que no se escuche pesante, marcando un poco más los que son propiamente portatos, es decir, que tienen raya y punto. La melodía es sencilla, compuesta de frases ondulantes, muy elegantes, gracias también a las síncopas que aparecen, por ejemplo, en el inicio de la primera y segunda frase y en el último octavo del segundo tiempo del compás 4 y 5.

La primera sección (A) está formada por frases lentas, pero de una lentitud que, como lo indica al principio "de una sonoridad sostenida", cuidando no arrastrar el ritmo, sino más bien enfatizar este ritmo de danza, para que fluya. Tiene múltiples indicaciones agógicas y dinámicas, las cuales representan gran libertad rítmica e importantes contrastes en color. Pareciera que Ravel ya estuviera pensando en la versión orquestal, al incluir figuras como las que hace el arpa para suavizar la entrada de un tema melódico (compás 7) . En lugar de repetir el si natural al inicio del compás 8 puede dejarse sostenido el si natural del arpeggio, para que en dicho compás al cambiar el pedal resulte un efecto más terso que si se repitiera este "si" natural.

The image shows a musical score for a piece titled "Códex". It is written for piano and consists of two staves. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 4/4. The melody is written on the upper staff and begins with a quarter rest, followed by a dotted quarter note, and then continues with eighth and quarter notes. The bass line is written on the lower staff and begins with a quarter rest, followed by a dotted quarter note, and then continues with eighth and quarter notes. The melody is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte) and the bass line with a dynamic of *p* (piano). The score is labeled "Códex" at the top.

Ejemplo 13

Toda esta primera sección, armónicamente hablando, se centra en Mi menor, apareciendo frecuentemente el acorde de quinto menor de este tono (si). Durante toda la obra juega con este acorde de si menor, con séptima o sin ella, ya sea como el quinto menor de Mi menor o el sexto de Re mayor, o bien el tercero, de Sol mayor. Tras una breve introducción en el último compás de la primera parte (compás 12), tenemos a un segundo tema (B).



Ejemplo 14

La sonoridad del tema B debe ser más delicada que la de la parte anterior (*pp*). Empieza con la armonía a la que llegó la sección anterior - de acorde menor con séptima menor, (si con séptima) -, que es el sexto grado de Re mayor (dominante), haciendo una repetición de estas mismas siete frases (B') más adelante, con algunos cambios en el acompañamiento armónico, pero llegando igualmente a la dominante (Re mayor).

En el compás 20 vuelve el primer tema, el cual siempre se encontrará en la tonalidad inicial. Es en este punto, donde se presenta la primera cadencia auténtica. Esta vez está acompañado por arpeggios en el primer tiempo de la mano izquierda, contrastando con la austeridad de la primera vez de su presentación.

En el compás 39 se presenta un tercer tema (C).



Ejemplo 15

La melodía de este tema tiene la tesitura más alta de toda la obra; imaginar la sonoridad de una flauta resulta útil, pues así es como está en la partitura orquestal (hay que recordar que Ravel admiraba mucho a Mozart, y la habilidad de éste para llevar las sonoridades orquestales al teclado), repitiendo en seguida el tema C con algunas modificaciones, que como en los otros casos, se centran en incluir arpeggios que aumentan otro plano o nivel a los ya existentes. Este tema está en la región del homónimo menor (Sol menor). Por último se presenta el primer tema (A'') incluyendo además de arpeggios en el bajo, más una voz intermedia que va por dieciseisavos. Al final viene un gran crescendo, para terminar en *Fortísimo (FF)*.

Es importante mencionar que para interpretar adecuadamente esta Pavana, el pianista debe evitar exagerar las indicaciones agógicas, las cuales deben realizarse conservando el ritmo de danza, y, junto con las indicaciones dinámicas que deben respetarse sin forzar el sonido en las partes más lentas en forte o fortísimo, conservar también la elegancia fundamental de la música de Maurice Ravel.

2. 5 JUEGOS DE AGUA

Esta es una obra compuesta en 1901 y dedicada a Gabriel Fauré.

El título de la obra puede también ser traducido con otro sentido, pues en francés *jeux* significa también fuentes. Tiene un cita tomada de "*Fête d'eau*", un poema de Henri de Réginer, de su colección *La Cité des eaux : Dieu fluvial riant d l'eau qui le chatouille* o "El dios fluvial que ríe del agua que le salpica". Los poemas de este libro de Réginer son ricos en imágenes, y el epigrafe de Ravel sugiere una sensualidad juguetona presente en la música de *Jeux d'eau*.

El título aparentemente deriva de la pieza de Liszt *Los Juegos de Agua de la Villa d' Este* (1883). Ambas composiciones tienen muchas demandas técnicas para el ejecutante, y ambas explotan el registro agudo del piano. Las sonoridades de entrada y de salida son acordes de séptima mayor, que tienen un lugar privilegiado durante toda la obra. La composición se basa en dos temas , el segundo de ellos pentatónico, que es manejado con mucha libertad. Siguiendo un extenso desarrollo los dos temas regresan y la obra termina en una cascada de notas. El desarrollo nos lleva a un clímax en el que hay un trino seguido de un glissando descendente de teclas negras, que llega hasta el sonido "la", que no pertenece al acorde. Es posible que Ravel hubiese querido un sol# más grave (el cual no existe en el piano), y en las siguientes dos páginas la recapitulación esta sobre un pedal de sol#. La cadencia libre de medida apenas después de la recapitulación es de particular significado, poniendo a fa# contra triadas de Do mayor, es un ejemplo temprano de

bitonalidad. Con el virtuosismo Lisztiano, la bitonalidad, el pentatonismo e impresionismo, Juegos de agua marca un hito de importantes consecuencias para el desarrollo de la música pianística.

Estructura

PRIMERA SECCION

-Primera parte -> **tema 1**. En mi mayor. Arpeggios, ritmos de danza, carácter delicado y suave. Después, el tema 1 invertido en la menor (con un acorde de do^o en la mano izquierda). Arpeggios rápidos, crescendo hacia fortísimo y disminuyendo.

-Segunda -> **tema 2**. En fa sostenido menor. Después hay subtema que conecta con la siguiente sección.

-Tercera (manos alternadas) -> **tema 2**, después hay una danza española.

SEGUNDA (PARTE INTERMEDIA)

-Cuarta -> **tema 3**. Rubato, alternando figuras ternarias y binarias Escalas cromáticas y armonías aumentadas y de séptima mayor. Accelerando a *fff*. Diminuyendo.

RECAPITULACIÓN

-Quinta -> **tema 2** en el registro grave. La menor. Región subdominante.

-Sexta -> En 1 corda. Arpeggios.

-Séptima -> (final). Coda basada en el segundo tema.

Análisis Detallado

Esta obra comienza con un arpeggio de mi mayor con séptima y novena menor. El compás es de cuatro cuartos, divididos en octavos por la mano izquierda y en dieciseisavos, principalmente, por la derecha. Las frase son ondulantes y rítmicamente enfatizadas por treintaidosavos. Ese contaste de dieciseisavos a treintaidosavos y a sesentalcuatroavos da por sí mismo la sensación de aceleración y desaceleración.

(♩ = 133) Très doux.

pp

2. corda.

Ejemplo 17

En esta primera parte, cuando aparece el tema inicial, tenemos un esquema simétrico en donde las frases son todas de cuatro compases, divididas en dos partes y estas a su vez en dos más (donde la segunda suele ser una repetición de la primera). Así, tenemos dos frases con el primer tema. Después, aparece el tema invertido. Esta sección, prolongación de la primera, también está distribuida en frases de cuatro compases. Armónicamente domina la submediante.

Desde el principio Ravel indica *2 cordas*, es decir, una sonoridad velada que podemos lograr con la sordina, misma indicación que aparece de nuevo en el penúltimo compás de esta primera gran sección (compás 16), ya que justo antes de esta última indicación, en donde hay una progresión que asciende y desciende con un regulador que llega a fortísimo y vuelve a descender, es necesario quitar la sordina. Para conectar con el segundo tema - el tema pentáfono - hay un arpeggio con la indicación *rapide*.

El siguiente tema tiene una longitud de un compás, el cual se repite con una apoyatura al principio. En seguida se presenta de nuevo este tema de un compás seguido de una segunda parte del mismo, que a su vez tiene su propio eco, repitiéndose con aumentación.



Ejemplo 18

Acompañando a este tema tenemos unos arpegios formados por segundas mayores tocados con la mano derecha en pianísimo, que casi al final de la obra volverán a aparecer. Después este acompañamiento se transforma en una sucesión de notas rápidas sobre un acorde mayor con novena menor de La, con la novena en el bajo. Es frecuente que un motivo melódico determinado se repita más rápido a más lento, escogiendo figuras rítmicas más largas o más cortas. Un piano súbito junto con una armonía alterada hace el contraste con los tres compases siguientes, donde alterna para una compás *una corda* y para los siguientes donde hay un crescendo hacia un tremolo en fortísimo, *3 corde*, sobre un acorde de séptima mayor (E^b). Sobre este mismo arpeggio se hace un *diminuendo*.

En seguida tenemos de nuevo este segundo tema en la izquierda, pero variando el acompañamiento, el cual está formado por quintas que van a cuartas y viceversa, estas frases conducen a una parte rítmicamente muy marcada por sus figuras de dieciseisavo-octavo-

dieciseisavo, cuyo ritmo y armonía son giros comunes de la música española. De nueva cuenta una sucesión de notas rápidas nos conducen a otra sección, que podemos llamar desarrollo. Aquí tenemos un nuevo tema, con la indicación *le chant un peu en dehors* (resaltando un poco la melodía) con un movimiento de vaivén en la izquierda, una melodía marcada en la derecha junto con arpeggios rápidos y una escala cromática ascendente que acaba con un salto de cuarta y desciende cromáticamente a un re. Esas inflexiones melódicas sugieren tiempo rubato, aunque no esta indicado en la partitura. Toda esta sección aumenta en intensidad y movimiento hasta llevarnos a un *FFF* en un trémolo y un glissando descendente en donde el bajo subraya sol - sol - la (no alcanza al siguiente sol) y con la izquierda haciendo el mismo movimiento de vaivén en disminuyendo. Ahora tenemos frente la recapitulación, que como en las sonatas de Bach, se hace sobre el segundo tema. El registro baja, es ahora más cálido aunque en ocasiones vuelve a elevarse y a descender. Por último, en *1 corda* y con el movimiento inicial (1er. Mouvt) se presenta de nuevo el tema inicial, que tiene de diferencia con el primero que aparece un bajo de sol de la gran octava que se repite cada compás.

De nuevo el movimiento y la intensidad crecen empezando en un registro muy agudo y descendiendo, empleando *2 corde* (dos cuerdas, o con sordina) hasta el *très rapide* con *3 corde* (sin sordina), que asciende en sucesiones rápidas, donde emplea el policordio fa[#]-la[#]-do[#] contra do-mi-sol. La alternancia de acorde y arpeggio sugiere dos planos, y la armonía es como la que aparece en la entrada del ballet *Daphnis et Chloé*.

Al final, un poco más lento, el segundo tema en la mano izquierda, se detiene en un calderón. Después, a un tempo lento se repite el segundo tema, ahora con la mano derecha. De nuevo una sucesión rápida conduce al segundo tema acompañado por las segundas de seisillo de treintadosavo en el registro alto de el do[#] índice 2 y 3. Después con arpeggios aparece el tema segundo en un registro medio y sin octavas, más bien con acordes completos.

The image shows a musical score for a piano piece, labeled 'Ejemplo 19'. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line with a treble clef, featuring a series of rapid, ascending and then descending arpeggiated notes. The middle staff is a single melodic line with a treble clef, starting with the tempo marking 'Un peu marqué.' and containing a series of chords and arpeggios. The bottom staff is a single melodic line with a bass clef, containing a series of chords and arpeggios. The score is written in a style typical of 19th-century piano music, with a focus on technical virtuosity.

Ejemplo 19

El acompañamiento sigue sin detenerse, y la melodía se mueve en octavos hasta detenerse en una quinta mi-si, que se repite en el segundo compás donde se detiene también la derecha con el acorde re[#] -sol[#] -re[#] , que forma con la izquierda una acorde de séptima mayor, el mismo acorde con el que comenzó la obra.



Ejemplo 20



3. Comparación de las obras

Mucho se ha dicho sobre estos dos grandes compositores franceses, sobre todo al tratar de comparar sus estilos y sus aportaciones a la música contemporánea. Claude Debussy alcanzó reconocimiento antes que Maurice Ravel, pero esto se debió únicamente a que Debussy era mayor en edad. Las dos obras de Ravel que aquí se analizan corresponden a una etapa temprana como compositor, aunque en ambas, y sobre todo en Juegos de agua, se refleja una gran madurez y definición de estilo. En cambio, los preludios de Debussy corresponden a una época posterior, cuando el compositor ya llevaba mucho camino recorrido.

Al escuchar estas obras resultan evidentes algunas características comunes, como por ejemplo el empleo de escalas pentáfonas para ciertos temas y también de escalas por tonos y escalas modales, como ya se vio en el análisis. Ambos también, ponen en francés las indicaciones agógicas y dinámicas, lo que puede verse como un rasgo nacionalista. La primera obra de Ravel para piano resulta ser una pavana y la última es la Tumba de Couperin, ambas obras se inspiran en formas antiguas, danzas en este caso, como reviviendo un pasado remoto, esencialmente francés. Por su parte Juegos de Agua tiene una forma sonata; aunque la armonía y el tratamiento en general de la obra es impresionista, se basa en una forma clásica. En los preludios de Debussy la forma no es determinante (lo cual no quiere decir que carezcan de ella, pues cada uno tiene una forma muy particular), pero sí la poesía. Los títulos y las indicaciones de expresión tienen un vínculo muy profundo con la música, como si ésta hubiese surgido de imaginaciones poéticas, es en sí música programática.

Creo que es muy interesante analizar las melodías de los preludios de Debussy ya que en estas sobresale en muchos casos el ritmo y el como son matizadas de muy diversos tonos por una armonía muy libre, sobre todo para su época. Esta unión de melodía, ritmo y armonía es tan estrecho que si consideramos solo una de las partes se pierde el sentido de la música, pues forman un todo prácticamente indivisible. En Ravel resultan más claras y distinguibles la melodía, el ritmo y la armonía, así como la forma. Algo que considero presente en la música de ambos, pero aún más en Ravel, es esa cualidad rítmica de la música que la hace fluir evocando un carácter dancístico.

Los preludios analizados, y en general los dos libros de preludios de Debussy son una consecuencia directa de los preludios de Chopin, quien fue el primero en hacer pequeñas composiciones para piano con este nombre. En los Juegos de Agua, así como en otras composiciones de Ravel, como *Gaspard de la nuit* y *Mirrors*, la influencia de las últimas obras para piano de Liszt es patente.



CONCLUSIONES

La música de Claude Achille Debussy, junto con la de Maurice Joseph Ravel constituye la aportación más importante a la literatura del piano a comienzos del s. XX. Hoy en día a ambos se les llama músicos "impresionistas", aun cuando este término es estrecho para abarcar estilos propios y originales que se nutrieron de diversas fuentes de inspiración y de múltiples influencias musicales y extramusicales.

Cabe mencionar que *Impresionismo* fue un término que en sus inicios se empleó en sentido peyorativo hacia la obra del pintor francés Claude Monet y sus seguidores. Los pintores franceses que hoy en día se conocen como impresionistas, nacieron en el siglo XIX y tenían en común una técnica innovadora que buscó representar, sobre todo, los efectos de la luz y color en la naturaleza, evitando líneas recortadas o bruscas y rehuyendo los temas grandiosos. En este sentido, la búsqueda de nuevos lenguajes dejó de tener como eje central al realismo. Tiempo después, se empezó a usar el término "impresionista" en la música. Se le relacionó sobre todo a la ambigüedad armónica, que recordaba los contornos desvanecidos de la pintura impresionista. Con el tiempo el término se empleó en la música de Claude A. Debussy (1862-1918). Actualmente el impresionismo es una denominación, que en la música ha cobrado un nuevo sentido, orientado hacia el estilo personal de Debussy y algunas obras de Ravel. La música de Debussy causó un fuerte impacto en su época y trajo consigo una estética diferente, directa antecesora de la música del siglo XX. En cuanto a Ravel, fue un orquestador genial y un compositor notable, innovador de un estilo pianístico que influenció a muchos compositores, como al mismo Debussy. Sin embargo, en la música de ambos y en su desarrollo como compositores, está presente la influencia de otros grandes músicos y corrientes artísticas.

Debussy fue responsable de una de las más profundas transformaciones experimentadas por la música moderna. En cierta medida llevó el impresionismo a la música, pues para él el arte es primordialmente una expresión sensorial. Me parece que el caso de este compositor es uno de los más extraordinarios dentro de la música occidental, pues su originalidad amplió los horizontes de la misma, enriqueciéndola de muchas formas, en cuanto a contenido, en cuanto al empleo de acordes conocidos con resoluciones atípicas o sin resoluciones, en lo relativo al uso de los pedales en el piano, y sobre todo, a la libre incursión en un rango de armonías que, aunque se apartaban enormemente de una tónica, no destruyeron la tonalidad. En resumen, para comprender mejor la

música para piano de Debussy, es necesario hacer mención a ciertas ideas presentes en ella como: la expresión de la naturaleza, el mundo de la comedia del arte, la creación de atmósferas misteriosas, la música de otras regiones como Java, Capri, Andalucía, etc. , así como la escasa importancia que dio a las reglas consabidas por los académicos de su tiempo, pues anteponía ante todo la expresión de su propia percepción del mundo.

Ravel es el prototipo del artista que de gran perfección técnica nunca conforme con sus obras, mas siempre compelido a mejorarlas. Sus "productos terminados" son obras tan pulidas y precisas que es difícil imitar o sintetizar. Sin embargo fue sobre todo su estética, su actitud hacia el trabajo creativo, su búsqueda de la originalidad usando casi siempre recursos musicales muy "probados", influyo grandemente en la música del siglo XX, sobre todo en aquellos que fueron sus alumnos, como Maurice Delage, Vaughan Williams, Roland-Manuel y Manuel Rosenthal.

La interpretación de la música para piano de Debussy y de Ravel requiere cumplir determinadas exigencias técnicas y musicales. El virtuosismo de su música no es un fin en sí mismo. Es preciso que el ejecutante también tome muy en cuenta todas las indicaciones de las partituras, con precisión y exactitud. No se puede ser ambiguo pero tampoco se puede ser seco, mecánico y métrico. El flujo de la expresión debe ser libre, constantemente determinado por la textura, reflejando el proceso de pensamiento de dos artistas sensibles y emocionales, finamente perceptivos y claramente lógicos.

BIBLIOGRAFÍA

Vallas, León , Claude Debussy, His Life and Works, Ed. Dover, New York, 1973.

Dawes, Frank, Debussy, Piano Music, BBC Guides, University of Washington, 1971.

Grout, Donald J. y Palisca, Claude V., Historia de la Música Occidental Vol. 2, Alianza Editorial, Segunda Edición, Madrid, 1990.

The New Grove Dictionary Of Music And Musicians Vol. 5 y 8, Ed. MacMillan, New York, 1980.

Schmitz, Robert, The Piano Works of Claude Debussy, Ed. Dover, New York 1966.

Thompson, Oscar, Debussy, Man and Artist, Ed. Dover, New York, 1967.

PARTITURAS

Piano Masterpieces of Maurice Ravel, Ed. Dove, New York, 1986.

Claude Debussy, Complete Preludes, Books 1 and 2, Ed. Dover, New York, 1989.