

**EL IMPRESIONISMO MUSICAL FRANCÉS Y LA SONATINA DE RAVEL:  
CONSIDERACIONES INTERPRETATIVAS BASADAS EN LAS GRABACIONES  
DE ALICIA DE LARROCHA Y MARTHA ARGERICH**

**LAURA ALEJANDRA MARTÍNEZ MORA**

**TRABAJO DE GRADO**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**FACULTAD DE ARTES**

**CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES**

**ÉNFASIS EN INTERPRETACIÓN (PIANO)**

**BOGOTÁ D. C**

**2020**

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	2
<b>IMPRESIONISMO</b> .....	3
Contexto histórico.....	3
La pintura y la música.....	4
Características musicales .....	5
Representantes musicales .....	6
Maurice Ravel.....	7
Estilo musical.....	8
<b>LA SONATINA DE RAVEL</b> .....	9
Contextualización del género .....	9
Análisis motivico y estructural del primer movimiento .....	12
Análisis interpretativo.....	15
Alicia de Larrocha.....	15
Martha Argerich.....	16
Decisiones interpretativas.....	17
<b>CONCLUSIONES</b> .....	20
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	22

## INTRODUCCIÓN

*“Yo me persuado, cada vez más, que la música no es por naturaleza algo que pueda someterse a una forma rigurosa y tradicional. La música está hecha de **color** y de tiempos ritmados [...] solamente Bach ha sentido la verdad”.* (Claude Debussy)

A lo largo de la historia han surgido varias formas de entender la música, las cuales vienen determinadas por los contextos políticos, sociales y culturales de un determinado tiempo. En mi carrera como pianista clásica me he sumergido en distintas épocas, géneros y estilos musicales que me han permitido ver a través del discurso musical una representación del proceso evolutivo que ha tenido el ser humano en la sociedad. Si bien es cierto que cada espacio geográfico tiene su propia historia marcada por determinados acontecimientos, la evolución interna que ha tenido el ser humano se ve representada a través no solo de la música, sino del arte en sí mismo.

Resulta interesante observar algunos de los elementos que ha adoptado la música para expresarse como un lenguaje. Por un lado, la capacidad de conectar con la parte emocional del ser humano y por otro, el elemento discursivo que tiene al representar escenarios y narrar historias de la mano de la imaginación. Siempre había sido así. En el barroco, el clasicismo y el romanticismo, la música poseía un factor discursivo que pretendía humildemente comunicar. Y es que al ser éste un lenguaje muy etéreo, no siempre las intenciones compositivas de su creador eran recibidas literalmente por el espectador.

Es a raíz de esto que decido profundizar en la música francesa de finales del siglo XIX e inicios del XX, ya que es allí donde se produce un punto de quiebre entre la manera de entender y concebir la música. Lo que empieza a destacar en este estilo, no es tanto un discurso narrativo, sino el paisaje y la atmósfera que se generan a través de elementos como el timbre y el color. Pretendo por medio de este escrito, entender cómo son usados estos elementos musicales, realizando una contextualización del movimiento artístico que predominó en la época y que marcó nuevas tendencias estilísticas en la interpretación musical. Esto para luego poder profundizar en la *Sonatina* de Ravel por medio de un análisis musical enfocado principalmente en aspectos interpretativos como fraseo, articulaciones y tempo, resultado de la comparación de dos versiones diferentes de la pieza.

Es importante entonces dividir este escrito en dos secciones: La primera estará destinada en un principio a contextualizar la corriente artística denominada como impresionismo, la cual

predominó durante finales del siglo XIX e inicios del XX e influyó la manera de concebir el arte de la época, y por otro lado, a mostrar las relaciones existentes entre la pintura y la música, describiendo a su vez algunas de las características más importantes del arte impresionista.

En la segunda sección se realizará la aproximación a la *Sonatina* de Ravel por medio de un análisis interpretativo del primer movimiento de la pieza, en donde se iniciará contextualizando la forma y mostrando ciertos elementos musicales importantes, para luego proceder con la comparación entre las interpretaciones de Alicia de Larrocha y Martha Argerich, las cuales proporcionarán aspectos claves a considerar para cualquiera que esté camino a la preparación de dicha pieza.

## **IMPRESIONISMO**

Para adentrarse en la escena musical francesa, es necesario aproximarse a la corriente cultural predominante durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX llamada *impresionismo*, movimiento que surgió inicialmente en la pintura y que posteriormente se expandió a la música, la literatura y otras artes plásticas.

### **Contexto histórico**

No es de extrañar que nuevas tendencias y manifestaciones artísticas surgieran a modo de transición entre las tensiones internacionales vividas con la Guerra Franco-Prusiana de 1870 y los devastadores efectos que traería consigo la Primera Guerra Mundial (Alegre, 2008). Aunque la estimulación creativa estaba a flor de piel debido a la tranquilidad y optimismo que se respiraba en el cambio de siglo, los artistas tuvieron que enfrentarse a la resistencia y el rechazo que existía hacia todo lo que fuera novedoso en aquella época. “Se encasilló a cada persona en una posición determinada, dentro de un orden social fijo, limitando la posibilidad de cualquier avance individual. El pensamiento creativo fue duramente perseguido; cuanto más radical era su naturaleza, más rápidamente era suprimido” (Morgan, 1994, p. 29). Se puede inferir que en este clima, el impresionismo musical, a causa de su carácter innovador, tuvo que enfrentar muchos obstáculos antes de ganarse la aceptación de los críticos del momento.

## La pintura y la música

En sus inicios, el término “impresionista” fue utilizado despectivamente por los críticos del arte, debido al cuadro de Monet titulado *Impresión, sol naciente (Impression, soleil levant)* y la relación con lo expuesto en el párrafo anterior. Por su parte, los músicos que desde 1887 empezaron a ser denominados “impresionistas”, presenciaron el final del romanticismo que se vivía en Europa a finales del siglo XIX tras el esplendor alcanzado por compositores como Berlioz (1803-1869), Chopin (1810-1849), Liszt (1811-1886), Tchaikovsky (1840-1893) Brahms (1833-1897) y Wagner (1813-1883). Siendo la música de este último el punto de partida, estéticamente hablando, para que los compositores del siglo XX comenzaran su camino en búsqueda de una identidad musical propia, que a su vez sería guiada por la experimentación con recursos técnicos y expresivos.

Los pintores impresionistas se caracterizaron por el afán de captar la luz más allá de las formas y por darle mucha importancia al color, siendo la naturaleza y los paisajes su principal fuente de inspiración. Algo similar pasó con la música, siendo el color y el timbre los principales campos de exploración. Alegre (2008) establece algunas cualidades comunes entre la pintura y la música impresionista:

**a.)** Por un lado tenemos a la naturaleza como punto de partida: si el pintor plasma la “impresión” que capta en un vistazo, el compositor tratará de suscitar con su música una imagen visual tan nítida como pueda (como sucede en el tríptico sinfónico *La Mer* o en *Nuages -Nubes-* de Debussy); **b.)** Tanto en música como en pintura, no se pretende destacar el objeto, sino el impacto o impresión que produce en el espectador u oyente; **c.)** Si en pintura cae la línea y desaparecen los contornos, en música se relativizan las líneas melódicas, convirtiéndose estas en algo fragmentario, que contribuye a crear una atmósfera sonora tan imprecisa como la línea; **d.)** Si en la pintura ganan protagonismo la luz y el color, en música las armonías tradicionales serán sustituidas por otras fuera del sistema tonal tradicional, basadas en escalas no usadas habitualmente en el contexto europeo “occidental”, aunque sí en la música oriental o africana, como la pentatónica, superponiendo sonidos en busca de color y timbres. El sonido constituirá el alma de la música como el color la de la pintura, contribuyendo a ello el colorido de la instrumentación. Se rompe, así con la tonalidad tradicional; **e)** Si la pintura valora el color por sí mismo, sin ninguna finalidad, el músico impresionista valorará y buscará el sonido en sí mismo, como objeto de placer y sin finalidad

alguna; **f**) Si el color impresionista surge de la combinación de colores que se superponen dando un sentido de totalidad, el sonido impresionista surge también de sonidos independientes que pierden su personalidad y producen al juntarse el efecto que se ha dado en llamar disolución impresionista.

Un elemento fundamental en el impresionismo es el concepto de color, así como la percepción de un tono musical depende del contexto tonal y de la función que adquiere en cada momento de una composición, un color es entendido de diferente manera cuando está en presencia de otro, por lo cual su percepción depende del contexto en el que se presenta. Tanto en una composición pictórica como en una musical, los artistas organizan los tonos en tonalidades y armonías que siguen ciertas lógicas. Así como los colores se mezclan y generan uno nuevo, un tono musical puede ser también el resultado de una mezcla simultánea o sucesiva de varios tonos. Podemos percibir el color musical cuando abandonamos la percepción individual de cada nota del acorde y escuchamos el sonido que se genera en conjunto. “El color decora la línea como las ornamentaciones musicales (incluyendo los “colores” armónicos) decoran la línea musical de un contrapunto o una melodía.” (Spitzer, 2004, p. 57).

### **Características musicales**

En el impresionismo, musicalmente hablando, empieza a darse una sustitución del sistema armónico tradicional, fundamentado en el sistema tonal (tónica- subdominante- dominante), por uno basado en la relación acorde-escala, en el cual los acordes son el resultado de la texturalización de las escalas mediante recursos como la polifonía estratificada (poliacordes) y los acordes paralelos, y a su vez, representan la sonoridad de diversos tipos de escalas, como las modales, de tonos enteros, la pentatónica y la andaluza. Estos elementos dotan a la armonía de colores muy variados y característicos, creando un lenguaje nuevo y exótico.

También se buscaba generar color a través de notas agregadas como séptimas, novenas, y principalmente acordes cuartales. Explorando además, la parte orquestal, por su paleta tímbrica múltiple; y el piano por el uso del pedal, ya que permitía la vibración de armonías suspendidas en el aire.

Es importante añadir que la música impresionista no sólo encuentra fuente de inspiración en la pintura, sino también en el simbolismo literario, movimiento que surge en la segunda mitad

del siglo XIX como reacción al naturalismo y al formalismo y que trata de reflejar los estados del alma a través de la musicalidad de las palabras y de la elevación de la realidad al rango de ideas o símbolos. Como uno de tantos ejemplos está la obra orquestal *Prélude à l'après-midi d'un faune* (“Preludio a La siesta de un fauno”) de Debussy, estuvo inspirada en un poema homónimo de Mallarmé. Ciertamente, los músicos impresionistas no sólo eran asiduos lectores de autores simbolistas como Mallarmé, Maeterlinck o Verlaine, sino que musicalizaron en repetidas ocasiones varios de sus poemas, e incluso algunas de sus novelas (Alegoría, 2008).

Tras varias décadas de búsqueda, el final del siglo XIX logró finalmente la consolidación de una identidad musical francesa capaz de rivalizar en prestigio y modernidad con la tradición germánica post-wagneriana sin imitarla. Esta identidad, enmarcada dentro del impresionismo, puso en entredicho algunos de los elementos musicales más estandarizados en la música occidental, tales como la armonía, la textura y las formas musicales. De este cuestionamiento surgió una revolución estilística que dio paso a muchas tendencias y líneas de experimentación musical, y por otro lado, a un profundo cambio de actitud por parte de los artistas y críticos de la época, que empezaron a cuestionar las premisas establecidas que sustentaban la forma de concebir la música. Aspectos que se reflejaron a lo largo de todo el siglo XX.

### **Representantes musicales**

Los representantes más importantes del movimiento fueron Claude Debussy y Maurice Ravel, pero también deben nombrarse compositores como Erik Satie, Gabriel Fauré, Paul Dukas e Isaac Albéniz. Fue sobre todo Fauré, también profesor de Ravel, quien llevó un nuevo tono a la música francesa, algo fugaz y evanescente, que ya no podía analizarse con los criterios formales de la música clásica alemana. Según Hirsbrunner (1993), resultó decisivo el descubrimiento de la música del Renacimiento “con sus líneas flotantes y sus acordes, que todavía no permitían ser encuadrados en el esquema de las cadencias de la música de los modos mayor y menor” (p. 17).

En general, existe cierta coincidencia a la hora de encuadrar dentro del impresionismo musical a Claude Debussy, debido a su condición de iniciador, impulsor, maestro y fundador de este movimiento; así como a Maurice Ravel, de quien, sin perjuicio de su relación con la

estética impresionista, se afirman “tendencias simbolistas y exóticas muy peculiares” (Casares, 1978, p. 147) y una mayor vinculación con el neoclasicismo. Aún así, las muchas relaciones con el impresionismo no privaron a Ravel de “una rotunda y absoluta personalidad propia” (Zamacois, 1986, p. 171), la cual a día de hoy, ha permitido hablar de él como el “sucesor genial” de Debussy.

Aunque hay numerosos exponentes del movimiento impresionista en la música, este trabajo estará enfocado principalmente en Maurice Ravel, cuya mezcla de tradición y nuevos hallazgos musicales logró revolucionar la música para piano y orquesta. Las siguientes páginas, además de indagar en la vida del compositor y algunos elementos característicos de su estilo, estarán dedicadas a profundizar en su Sonatina, compuesta en 1904, haciendo un acercamiento analítico, estilístico e interpretativo que ayude a los jóvenes pianistas que, al igual que yo, quieran sumergirse en este lenguaje y tener más luces a la hora de la interpretación de la música francesa de inicios del siglo XX.

## **Maurice Ravel**

Ravel nació en Ciboure, cerca a la frontera con España. Su madre era vasca, lo que explica su simpatía por la península ibérica y el uso de ritmos españoles, títulos, motivos e imitación de instrumentos hispanos durante todo su legado musical, en obras como: *Rapsodia española*, *Alborada del gracioso*, *Habanera*, *Pavana*, y las canciones que compuso a partir del Quijote de Cervantes. (Onnen, 1951).

Sus estudios musicales comenzaron a los seis años con Henry Ghys en piano y Charles-René en armonía, contrapunto y composición. Entre 1889 y 1895 asistió al Conservatorio de París donde ingresó a estudios de piano con Eugene Anthiome y Charles de Bériot; y en armonía y contrapunto con Emile Pessard. Tras una ausencia de dos años, regresó al Conservatorio entre 1897 y 1900 para estudiar contrapunto y orquestación con Andrés Gédalge, y composición con Gabriel Fauré. Aunque gozaba de buena reputación entre el público debido a obras para piano como *Minuet antique* (1895) y *Pavane pour une infante defuncte* (1899), Ravel compuso, durante la primera década del siglo XX, una serie de obras maestras para piano que dieron muestra de su inherente talento como compositor: *Jeux d'eau* (1901), *Sonatine* (1903-5), *Miroirs* (1905) y *Gaspard de la nuit* (1908).

## Estilo musical

En general, la música para piano de la época se caracterizó por la búsqueda de riqueza tímbrica y efectos sonoros que dieron como resultado la creación de obras sin precedentes para ese entonces y una revolución de la técnica en el piano. Un claro ejemplo es la declaración de Debussy al decir “*Es preciso hacer olvidar que el piano tiene macillos*” (Long, 1960, p. 26), la cual hace ver la necesidad de una nueva técnica para interpretar sus obras. El uso de los pedales para crear efectos sonoros empezó a ser fundamental y el control de las dinámicas a ser crucial para la búsqueda tímbrica. El ritmo comenzó a perder su rigurosidad en el compás y el tempo a volverse más libre y variable.

Armónicamente, es inevitable comparar a Ravel con Debussy, pues como este último, trabajó en una armonía original que fue considerada revolucionaria en su época. Su estilo musical refinado y elegante destacó tanto por su extraordinario colorido orquestal como por el uso que hacía de la instrumentación. El piano, siguiendo la influencia de Debussy, fue utilizado para sugerir matices y generar atmósferas de contornos difusos, introduciendo sonoramente las pinceladas impresionistas, lo cual exigió de los intérpretes gran dominio de la técnica y uso de los pedales para otorgar resonancia y color a las nuevas sonoridades, creando así diferentes efectos, que a su vez, producían diferentes “impresiones”.

A diferencia de Debussy, quien buscaba un sonido no martillado en el piano, Ravel usaba la calidad percusiva del instrumento para acentuar el ritmo cuando así lo considerara pertinente. En su obra, Ravel supo combinar su admiración por Mozart, con las enseñanzas recibidas de Fauré en París, la influencia de Liszt y su interés por las obras de Schumann, Weber, Chopin, y el grupo ruso de “Los Cinco”, creado en 1857 por Mili Balakirev y en el que participaban también César Cui, Modest Mussorgsky, Nicolai Rimsky-Korsakov y Alexandr Borodin; así como, el seguimiento de la obra de Debussy, y la adaptación de elementos propios del jazz, que se reflejan claramente en sus conciertos para piano (1931), y en especial en el concierto compuesto para la mano izquierda.

En cuanto a la interpretación de sus obras, hay que destacar la agilidad del pulgar y la flexibilidad de la muñeca. Ravel “movía el antebrazo a partir del omóplato y la suspensión del peso que así se consigue es perfectamente coherente con su delicada escritura... Esta ausencia de peso es típicamente francesa, así como utilizar el dedo casi siempre muy tendido”

(Chiantore, 2001, p. 501). De esta forma se generaban las particulares sonoridades que tanto caracterizan el estilo francés.

## LA SONATINA DE RAVEL

La Sonatina de Maurice Ravel, compuesta entre 1903 y 1905, fue una de las obras más importantes para el desarrollo del género sonatina en Francia. Al ser una de las primeras grandes sonatinas para piano del siglo XX, llevó al género de tener un carácter pedagógico y sencillo, a ser reconocido como uno más serio y exigente. Muchas sonatinas francesas del siglo XX tienen una textura homofónica, en la que una melodía de soprano se apoya en un acompañamiento activo, además de una fragmentación melódica de la que se extraen partes temáticas de la melodía, para generar nuevos motivos. Esta pieza ocupa un lugar único en la gran obra para piano solo de este compositor y ha sido considerada a menudo como un claro ejemplo de las tendencias más neoclásicas de Ravel, destacando por su coherencia y profundidad y haciéndola parte fundamental en la búsqueda del compositor de un nuevo medio de expresión en su escritura para piano a principios del siglo XX.

### Contextualización del género

Antes de abordar el análisis de esta pieza, hay que contextualizar el género sonatina, y es que muchos teóricos han incluido en sus escritos breves declaraciones sobre el término "sonatina". La descripción más antigua se encuentra en el *Dictionnaire de musique* (1703) de Sebastien de Brossard: "Diminutivo de Sonata; una pequeña sonata que sirve como prelude o preparación para alguna pieza mayor". Autores del siglo XIX, como Francois-Henri-Joseph Castil-Blaze, J. H. Cornell y John South Shedlock definieron el término pedagógicamente, como una "pequeña sonata" para principiantes. En el siglo XX, muchas fuentes continúan definiéndola como una "pequeña sonata para principiantes" pero también reconocen la existencia de sonatinas más desafiantes, citando la Sonatina de Ravel como una representante del estilo moderno. Estas fuentes incluyen escritos de Hugo Leichtentritt y Norman Demuth, así como las ediciones más recientes de *The New Grove Dictionary of Music* y *The New Harvard Dictionary of Music*.

Se encuentran discusiones más detalladas sobre la forma sonatina en tres fuentes adicionales de Paul Fontaine, Leon Stein y Percy Goetschius. Las estructuras formales básicas en la música de Fontaine y la estructura y el estilo de Stein enumeran las características distintivas de la forma sonatina en comparación con la forma sonata, incluyendo la brevedad de cada sección, la presencia de poco o ningún desarrollo y su naturaleza ligera y sencilla. En su libro titulado *Larger Forms*, Goetschius identifica la forma sonatina como una especie más pequeña de forma sonata, e identifica un segundo tipo que él denomina la "forma sonatina ampliada" en la que el tema principal o primer tema en la recapitulación se "hila como cuasi desarrollo" (Goetschius, 1915) Todas estas fuentes, sin embargo, carecen de una definición lo suficientemente completa como para entender la sonatina francesa del siglo XX.

A finales del siglo XVII, la sonata solía ser usada tanto como un movimiento introductorio, como pieza independiente. A principios del siglo XVIII, se dejó de lado la función introductoria y empezó a ser entendida como una forma estructural independiente. Al mismo tiempo, el término "sonatina" comenzó a indicar no solo una sonata corta, sino también un tipo de música popular generalmente interpretada por aficionados. Otras obras de este tipo fueron etiquetadas como "sonata", con designaciones adicionales como pequeña o fácil.

Según William S. Newman en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, la forma diminutiva "sonatina", que Kelz había utilizado ya en 1669, se convirtió en una forma estándar con el nuevo giro hacia el diletantismo y la pedagogía. El término "*grande sonate*", usado ya en 1778 en un manuscrito dejado por W. F. E. Bach, se convirtió en el término clásico tardío, usado de manera algo inconsistente por Beethoven y otros, para un concierto o sonata virtuosa. Muchas de las sonatas para piano de Haydn, Mozart, Beethoven y otros sobrepasaban las habilidades de los aficionados y estudiantes; sin embargo, las necesidades musicales de estos consumidores particulares fueron satisfechas por la sonatina y la "pequeña" sonata, desempeñando un papel dual como música popular y como material pedagógico.

En el siglo XIX, la composición de sonatas para pianistas virtuosos y su complejidad en la escritura alejaron aún más los géneros sonata y sonatina. Las complejas y emocionales sonatas de Beethoven, Schubert, Chopin y Schumann fueron creadas para artistas con una formación técnica y musical avanzada que les permitiera comprenderlas e interpretarlas de

manera apropiada frente al público en conciertos. En cambio, el estilo de la sonatina, permaneció igual al que había sido desde mediados y finales del siglo XVIII.

En Francia, la sonata y la sonatina en un estilo distintivamente francés, no aparecieron hasta muy tarde en el siglo XIX. Ciertamente, las sonatinas continuaron componiéndose a lo largo del siglo, influenciadas por el estilo clásico tradicional; Según un importante estudio de la sonatina para piano durante el siglo XVIII y XIX realizado por Gerhard Puchelt en 1981. En 1835, París tenía aproximadamente 20.000 profesores de piano para una población de aproximadamente 800.000, lo que implicaba una gran cantidad de pianistas aficionados que necesitaban música y materiales didácticos.

Junto con la oleada de orgullo nacionalista que se produjo en toda Europa a mediados y finales del siglo XIX, los compositores que se habían formado en Francia, buscaban una voz única en la música, una que reflejara el orden, el refinamiento, los gustos y el carácter de la música. A principios de siglo, los compositores franceses comenzaron a reevaluar la necesidad de una estructura formal en sus obras. Cazedessus (1967) en su disertación *The Study and Performance of Selected Contemporary Piano Sonatinas* afirma que “El regreso a la forma clásica para dar orden a la disonancia moderna se manifestó a principios del siglo XX como una reacción al cromatismo romántico errante. Las formas más pequeñas parecían más apropiadas en reacción a la grandeza de tantas obras de finales del siglo XIX.” (p. 16)

La sonatina carecía de la profundidad y el rigor académico que se asociaban a la composición de la sonata tradicional, la cual en ese momento era principalmente de ascendencia austríaca y alemana; sin embargo, ofrecía una forma concisa y flexible que podía adaptarse a varios estilos de composición. Es así que la sonatina como género apeló a las sensibilidades musicales y formales de muchos compositores franceses y, como sugiere el número limitado de sonatinas francesas anteriores al siglo XX, ofreció más oportunidades de exploración. No fue hasta la publicación de la Sonatina de Ravel que los compositores franceses comenzaron a comprender más plenamente las posibilidades latentes en el género sonatina.

Ravel comenzó a escribir el primer movimiento de la *Sonatina* con la intención de introducirlo en un concurso de composición organizado por la revista parisina *Weekly Critical Review*. Sin embargo, la competencia nunca llegó a buen puerto y fue cancelada debido a las crecientes fracturas financieras de la revista. No obstante, el compositor terminó

el primer movimiento e incluso lo interpretó en una velada de Madame de Saint-Marceaux en enero de 1904. El segundo y tercer movimiento fueron agregados en 1905 justo antes de comenzar a trabajar en *Miroirs* algún tiempo más tarde ese año y no fue hasta el 10 de marzo de 1906 que Paule de Lestang ofreció la primera presentación pública de la obra completa (Hirsbrunner, 1993).

### Análisis motivico y estructural del primer movimiento

Los tres movimientos de la *Sonatina* están unificados por materiales derivados de los dos motivos principales del primer movimiento. A lo largo de toda la pieza se presentan muchas cuartas y quintas, no solo como material melódico, sino también como parte de los patrones de acompañamiento, que a parte de generar diferentes colores en la armonía, evidencian un material motivico recurrente.

Es fundamental empezar analizando la forma del primer movimiento, *Modéré*, la cual resulta ser una forma sonata tradicional dividida en tres partes: Exposición, desarrollo y reexposición. Dentro de la exposición se presentan los dos temas principales, anteriormente mencionados, que se relacionan entre sí debido a los materiales melódicos que los componen, pero que no son lo suficientemente parecidos como para considerarlos parte de una misma idea musical. El primer tema empieza en la tonalidad principal de Fa sostenido menor con un salto de cuarta descendente como se puede apreciar en la figura 1.

Figura 1

The image shows a musical score for the first movement of Debussy's Sonatina, titled 'Modéré'. The score is in F# minor (three sharps) and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system starts with the tempo marking 'Modéré' and the performance instruction 'Adieu et expressif'. The second system starts with the measure number '3' and the performance instruction 'pp subito'. Red arrows labeled '4.1' point to the descending fourth interval in the first measure of both systems, highlighting the melodic motif discussed in the text.

Analizando más detalladamente el primer tema, se puede observar que la idea básica se presenta en los tres primeros compases y posteriormente se repite en los cc. 4-5. La continuación del tema en el cc. 6 va hasta el cc. 12, cerrando con una aparente semicadencia

en La mayor, en la que el acorde de mi mayor como dominante, que tiene a su vez notas agregadas, es prolongado por dos compases (figura 2). Si bien no hay una verdadera cadencia, o al menos no una lo suficientemente fuerte para cerrar este primer tema, tales omisiones no deberían sorprender en una breve forma de sonatina del siglo XX.

**Figura 2**



La segunda área temática, que esencialmente prolonga la armonía de Do sostenido menor/mayor, comienza en el *a Tempo* del cc. 13 y continúa hasta la primera y segunda casilla. En la primera casilla se muestra una reafirmación, aunque algo alterada, de la idea básica del primer tema y la segunda casilla, representa el comienzo de la sección de desarrollo. Esta segunda área temática tiene tres módulos principales, el primero del cc. 13-19 (esencialmente prolongando la armonía de Do sostenido como dominante) (figura 3); el segundo desde *Un peu retenu* hasta el *a Tempo* del cc. 23 (alternando armónicamente entre Re sostenido semidisminuido con séptima y Do sostenido menor, prolongando así la dominante hasta la semicadencia en La mayor, con el acorde de dominante mi mayor en el cc. 23) véase figura 4; y la tercera con el tema de cierre, comenzando en el *a Tempo* del cc. 24 y continuando hasta la primera/ segunda casilla (figura 5)

**Figura 3**



**Figura 4**



**Figura 5**



En la sección de desarrollo, se vuelven a presentar los mismos materiales de los dos temas principales de la exposición. A partir de la segunda casilla empieza un puente para retomar el material del primer tema (figura 6) y luego, inmediatamente después en el *a Tempo*, vuelve a aparecer el material del segundo tema (figura 7). Es evidente la reutilización de materiales para generar desarrollo, como tiende a suceder en las sonatas clásicas también.

**Figura 6**



**Figura 7**



El clímax de la pieza se da en la sección *Animé* del cc. 52 donde después de un crescendo y un *accelerando*, se genera una atmósfera intensa y agitada que desencadena en un fortísimo, con materiales seccionados del segundo tema. Después viene la reexposición, donde se presenta el primer tema completo y luego, donde antes estaba ubicada la semicadencia en La mayor, se presenta una transición con una secuencia de acordes que permiten modular a Re sostenido menor (figura 8)

**Figura 8**



El movimiento finaliza con la aparición del segundo tema en Re sostenido menor e inmediatamente después, el tema de cierre en Fa sostenido mayor. Así, con esta concisa explicación de lo que ocurre en cuanto a materiales y estructura formal, se da por terminado el análisis del primer movimiento, el cual permitió esclarecer los sucesos más importantes que ocurren a nivel teórico en la pieza, para poder continuar con el análisis interpretativo propuesto en la introducción, entre dos versiones pertenecientes a dos de las pianistas más reconocidas a nivel mundial, por su técnica y calidad interpretativa.

### **ANÁLISIS INTERPRETATIVO**

Para esta sección se tendrá en cuenta la metodología propuesta por Jimenez (2020) en su proyecto de grado titulado “Decisiones interpretativas bajo criterios informados: Daniel Barenboim y Lang Lang mediante un análisis histórico e interpretativo de la Sonata K.333 de Wolfgang Amadeus Mozart”, a través de la cual se realiza una comparación interpretativa entre dos pianistas, por medio de gráficos que ayudan a ilustrar de manera clara y concisa las decisiones musicales que cada uno toma, ejemplificando a su vez, a través de colores, los distintos elementos musicales, como fraseo, articulaciones y dinámicas que manejan a lo largo de la pieza. Es importante empezar contextualizando la vida artística de las dos intérpretes que fueron elegidas para este análisis, Alicia de Larrocha y Martha Argerich.

#### **Alicia de Larrocha**

Nacida en Barcelona en 1923, manifestó su vocación musical de manera precoz a los tres años y gracias al maestro Frank Marshall, continuador de la escuela de Enrique Granados, pudo desarrollar todo su talento en el piano llegando a realizar una carrera artística exitosa. Alicia de Larrocha fue la principal embajadora de la música española en el mundo, con sus

interpretaciones de Manuel de Falla, Enrique Granados e Isaac Albéniz, principalmente. Considerada una de las pianistas más importantes del siglo XX, su repertorio abarcó obras desde el período barroco hasta el postromántico. En Nueva York, recibió el apodo de «Lady Mozart» y su versión de los conciertos de Beethoven fue reconocida como una de las más prolíficas. Sin duda alguna, su elegancia y expresividad en la interpretación ha sido reconocida universalmente, dejándola posicionada como la mejor pianista española del siglo XX.

A lo largo de más de setenta años, tocó más de cuatro mil conciertos por todo el mundo, en las salas más importantes, con grandes orquestas como la Filarmónica de Berlín y Viena y directores de prestigio, como André Previn, Rafael Frühbeck de Burgos o Georg Solti, entre otros; dejando un legado discográfico de más de cien títulos. Entre estas, la grabación de la *Sonatina* de Ravel.

### **Martha Argerich**

En la elección de los mejores pianistas del siglo XX, realizada por especialistas para diferentes publicaciones y ediciones musicales, el nombre de Martha Argerich es una referencia obligada por su talento, trayectoria y personalidad. Nacida en Buenos Aires en 1941, su talento infantil le permitió recibir clases de piano desde los 5 años con Vicente Scaramuzza y Ernestina Kursrow. Su maestro indiscutido fue Friedrich Gulda, con quien estudió en el Conservatorio de Viena. En 1965 fue ganadora del premio de piano más importante del mundo: El concurso Frédéric Chopin que aún a día de hoy, se disputa en Varsovia. Admirada por públicos y críticos de varios continentes, ha sido especialmente reconocida por sus interpretaciones del repertorio de los siglos XIX y XX.

### **Decisiones interpretativas**

Resulta interesante el contraste que existe entre estas dos pianistas, ambas destacadas por sus interpretaciones de repertorio impresionista y galardonadas a nivel mundial por su estilo único y excepcional. Los contextos en los que de Larrocha y Argerich interpretaron las versiones escogidas para este análisis, son distintos. Con 68 años de edad, de Larrocha grabó

en 1991 su álbum “Ravel: dos conciertos para piano” donde incluyó interpretaciones de piezas de Ravel, entre estas la de la *Sonatina*. La duración de su versión del primer movimiento es de 4 minutos y 15 segundos. Por otro lado, la grabación de Argerich que se tendrá en cuenta, fue realizada en 1986, para su álbum “Ravel: Piano Concerto in G; Gaspard de la Nuit; Sonatine”, cuando tenía 45 años. La duración de su versión del primer movimiento es de 4 minutos y 6 segundos.

A continuación se mostraran las decisiones interpretativas de cada una en el primer movimiento de la *Sonatina*. Las pertenecientes a de Larrocha, estarán marcadas en color naranja, mientras que aquellas perteneciente a Argerich serán exhibidas en color verde. En caso de que ambas decisiones coincidan, las indicaciones se marcarán en color rojo.

Cabe aclarar que ambas pianistas decidieron mantener un tempo relativamente parecido a lo largo del movimiento, con algunas excepciones en diferentes secciones que están demarcadas por indicaciones puntuales y naturalmente no se pueden medir rigurosamente. *Modéré*, es la indicación principal sobre la cual se desenvuelve la pieza, lo que significa aproximadamente 80 bpm y ambas pianistas lo respetan en sus interpretaciones. Esto hace que la duración del movimiento sea muy parecida, con únicamente 7 segundos de diferencia.

A lo largo de la exposición, con la aparición del primer tema, ambas pianistas parecen ser muy cuidadosas con las dinámicas demarcadas en la partitura y con el fraseo, coincidiendo en algunas decisiones. No es hasta el final de ese primer tema, que se ve una diferencia en la forma de realizar los fraseos:

The image shows a musical score for the first movement of Ravel's *Sonatine*. It features two staves: the upper staff for the right hand and the lower staff for the left hand. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score is annotated with several colored boxes and lines. A green bracket spans measures 11, 12, and 13 of the right hand, with the text "Dirigiendo frases con sus propio fraseo" above it. An orange bracket spans the same measures in the left hand, with the text "Crescendo progresivo" below it. A red circle highlights a forte dynamic marking in measure 11 of the right hand, with the text "Coinciden en el punto después de la frase" to its right.

Como se puede observar, de Larrocha sigue la indicación de crescendo que está indicada en la partitura original, construyendo una frase larga que va dirigida hasta el forte del cc. 11. En

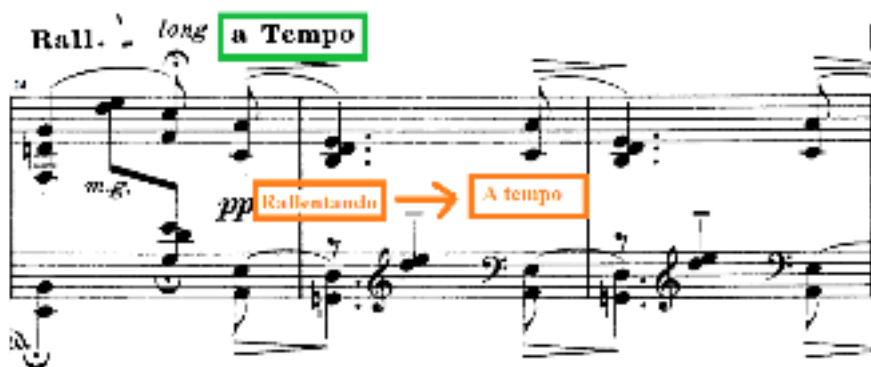
cambio, Argerich, construye dos frases pequeñas con reguladores internos, una propuesta interesante teniendo en cuenta que se trata de dos bloques armónicos que se repiten. El punto de llegada es en el mismo lugar (cc.11) a pesar de las diferencias en el fraseo.

Más adelante, en el compás 20, aparece la indicación de tempo *Un peu retenu*, la cual indica una desaceleración en el tempo primo. De Larrocha es muy precisa y lo sigue tal cual esta escrito. Sin embargo, Argerich decide anular la indicación y reanudar esta sección *A tempo*, como se muestra a continuación:



Ambas pianistas coinciden en la interpretación del cc. 19, haciendo el *ritardando* y el regulador para entrar al *ppp* del cc. 20, como bien se puede apreciar en la anterior gráfica.

Inmediatamente después, en el cc. 24, empieza el tema de cierre con la indicación *a Tempo*. Por su parte, Argerich retoma el tempo primo inmediatamente después del calderón pero de Larrocha decide arrancar la sección más libre en el tiempo, haciendo un *rallentando* al inicio de la frase:



Adentrándonos en la sección del Desarrollo, en el puente antes de retomar el primer tema con variaciones, más específicamente en el cc. 31, hay unas propuestas arriesgadas de parte de Argerich en cuanto a las dinámicas. De Larrocha por su parte, decide, una vez más, ser muy fiel a las indicaciones propuestas en la partitura. En la siguiente gráfica se podrán apreciar con claridad las decisiones de ambas intérpretes en cuanto a dinámicas:

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff has a red box at the beginning containing the text 'Ambas empiezan en esta dinámica'. Below this box, the first staff has a circled 'p' (piano) marking. The second staff has a circled 'mf' (mezzo-forte) marking with the text 'très expressif' written below it. Further right, the first staff has 'mf' and 'f' (forte) markings. A dashed orange line connects the circled 'p' on the first staff to the circled 'mf' on the second staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

De Larrocha mantiene el *piano* hasta el cc. 34 y hace un *mf subito*, mientras que Argerich decide aprovechar esta sección de puente para hacer un gran *crescendo* y llegar al *forte* con preparación. La primera, genera una atmósfera de calma reflejada por la dinámica *piano*, presente durante tres compases, que de repente sorprende con el *mf*. La segunda, genera una atmósfera de agitación apoyada por el *crescendo* y en cierta medida una aceleración del tempo, que desencadena en ese *forte* con el que entra el tema.

Es muy interesante mostrar la forma en la cual ambas abordan la sección final del clímax de la pieza, ya que ignoran la indicación de dinámica que está escrita en la partitura y hacen la dinámica totalmente opuesta. En vez de hacer un *fortissimo passioné*, como está indicado, hacen un *piano*. Para contextualizar, la sección del clímax está preparada con un gran *crescendo* y *accelerando* de seis compases, que conduce al *Animé*, y donde aparece un *forte*. Sin embargo, después hay un regulador que indica un *crescendo* hacia un *fortissimo* y es aquí donde tanto de Larrocha como Argerich sorprenden con su decisión de sustituir ese *fortissimo* por un *piano*. El siguiente gráfico refleja de manera clara lo anteriormente descrito:

lo - ran - do

Animé

crescendo y acelerando

f

54

~~ff~~ ~~passioné~~ piano

dim. e

rall.

En la recapitulación, ambas pianistas coinciden en sus decisiones interpretativas, siguiendo las mismas propuestas musicales que ya habían presentando en la exposición, siendo muy fieles a las indicaciones establecidas en la partitura.

## CONCLUSIONES

En el camino a la interpretación musical hay un sin fin de elementos que hay que tener en consideración a la hora de abordar el estudio de una pieza. Es fundamental un acercamiento tanto histórico como analítico, ya que es difícil entender y descifrar el lenguaje musical sin una previa documentación informada. Cada estilo musical tiene sus propias particularidades que lo hace único y digno de ser explorado con rigurosidad. A lo largo de estas páginas, fue la música francesa de finales del siglo XIX e inicios del XX, enmarcada dentro de la corriente impresionista, la que se llevó el papel protagonista. Al igual que con otros movimientos artísticos que han surgido en toda la historia, el impresionismo fue resultado de la exploración de nuevos territorios en el ámbito de la creación artística. Lo que lo hace tan atractivo musicalmente es la forma en que aborda, a través de efectos y colores, los paisajes sonoros, pues no deja de ser fascinante como el oyente puede sumergirse en una atmósfera diferente, según lo imagine el compositor.

Es probable que la principal enseñanza de los compositores impresionistas, resida en su capacidad para unir libertad, creatividad y exploración en el hallazgo de un lenguaje musical

capaz de expresar todo ello junto. La libertad que supieron imprimirle a su arte, es tal vez lo más destacable. El deseo por lo nuevo y la búsqueda de sonidos refrescantes, los llevó a desafiar lo establecido por la crítica y por el academicismo imperante. Encarnaron así un concepto de “artista” que marcó un paradigma dentro del ámbito musical para las creaciones que surgirían después en siglo XX. Es como si el propio Debussy susurrara: *“haced lo que sentís y no hagáis nada de lo que no sentís”*.

Este escrito no solo se limitó a profundizar en el impresionismo, sino también en un género en específico. Y es que la sonatina francesa del siglo XX tuvo también un espacio para ser detallada y estudiada en relación a los modelos clásicos de finales del siglo XVIII y principios del XIX. A través de la aproximación analítica del primer movimiento de la *Sonatina* de Ravel, saltaron a la vista ciertas características que reflejan el carácter y la forma estructural de concebir las piezas en esa época. Se observa una economía de materiales en la construcción de la pieza, lo que genera una sólida unidad entre los niveles motivicos y temáticos, en los que el desarrollo y aprovechamiento del material, ocurre a lo largo de todo el movimiento en lugar de limitarse a la sección de desarrollo.

Cada intérprete tiene la libertad de tomar decisiones interpretativas una vez haya entendido todo lo que a la pieza respecta. La música, como cualquier lenguaje, requiere de un estudio sistematizado, para no solo apreciarla, sino llegar a entenderla de una manera profunda y poder a su vez, transmitirla. Las grabaciones usadas para el análisis interpretativo, hacen parte del trabajo que cualquier intérprete debería hacer para conseguir acercarse cada vez más al descubrimiento de su propio estilo. Lo más gratificante de realizar una comparación entre dos versiones viene siendo el entender que por más que la pieza traiga consigo ciertas indicaciones como fraseos, articulaciones y dinámicas, el intérprete siempre tiene la libertad de decidir cómo quiere que suene. La partitura es solamente una guía, pero el que es capaz de materializar y traer la música a este mundo, es el intérprete. Nunca va a existir una versión de una pieza igual a otra; la subjetividad en su transmisión hace parte de este lenguaje. Alicia de Larrocha y Martha Argerich dieron fé de esto a través de sus grabaciones. Aunque haya sido la misma pieza, son sus decisiones interpretativas, las que la hacen interesante o no.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Alegre, M. (2008). La música francesa entre los siglos XIX y XX. El impresionismo. Especial referencia al repertorio pianístico. Universidad Internacional de Andalucía.

Casares, E. (1978). Música y actividades artístico-culturales, BUP-1 (Primer Curso Bachillerato Unificado y Polivalente), León, Editorial Everest.

Cazedessus, A (1967). The Study and Performance of Selected Contemporary Piano Sonatas. Columbia University.

Chiantore, L. (2001). Historia de la técnica pianística. Madrid: Alianza Editorial.

Gillespie, J. (1965). Five Centuries of Keyboard Music. New York: Dover Publications.

Goetschius, P (1915). The Larger Forms of Musical Composition. New York: G. Schirmer, 1915.

Hirsbrunner, T. (1993). Maurice Ravel: vida y obra. Alianza editorial.

Jimenez, S (2020). Decisiones interpretativas bajo criterios informados: Daniel Barenboim y Lang Lang mediante un análisis histórico e interpretativo de la Sonata K.333 de Wolfgang Amadeus Mozart. Universidad Javeriana.

Long, M. (1960). Au piano avec Claude Debussy. Paris: Julliard.

Marks, L. E. (1978). The Unity of the Senses. New York and London: Academic Press.

Morgan, R. P. (1994). La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América moderna, Madrid, Ediciones AKAL. Traducción de Patricia Sojo. (Versión original, W.W. Norton & Company, Inc., 2001). ISBN: 84-460-0369-6

Newsman, W. The New Grove Dictionary of Music and Musicians 20 vols (1980). Sonatina. Ed. Stanley Sadie.

Onnen, F. (1951). Mauricio Ravel. Barcelona. Editorial Juventud, S.A. Traducción directa por Felipe M. Lord A-Alaiz. Hugo Leichtentritt, Musical Form.

Puchelt, G (1981). Lob der Sonatine. Entstehung, Geschichte, und Bedeutung einer liebenverten Spielform. Berlin: Lienau.

Spitzer, M. (2004). Metaphor and Musical Thought. Chicago: University of Chicago Press.

The New Harvard Dictionary of Music (1986). Sonatina. Ed. Don Randel.

Zamacois, J. (1986): Temas de Estética y de Historia de la Música, Barcelona, Labor, 3ª edición. (la 1ª edición es de 1975).