



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE ARTES MUSICALES

ANÁLISIS FORMAL Y PERSPECTIVA INTERPRETATIVA DE LA OBRA:

POÈME, OP. 25 DE ERNEST CHAUSSON

Tesis previa a la obtención del título de

Licenciado en Ejecución Instrumental

Mención Violín

Autor:

JUAN JOSÉ RAMON PATIÑO

No. 0105700413

Tutor:

Mgtr. WILLIAM VERGARA SAULA

No.0301166658

CUENCA 2017



Resumen

El presente documento tiene como objetivo realizar un análisis musical para el aprendizaje de la obra *Poème*, Op. 25 de Ernest Chausson obra que será interpretada en el recital de grado. De acuerdo con la metodología empleada para el análisis formal, estructural y estilístico, se ha utilizado criterios propios del autor y apreciaciones de grabaciones de la composición de Chausson para generar un punto de vista desde el cual se considera la interpretación, a la vez sirve de aporte para futuras interpretaciones de la obra.

El entorno social de la obra de Ernest Chausson, desarrollado en el primer capítulo, evidencia los hechos que hicieron posible la composición *Poème* óp. 25, resumen de la vida del compositor. Más adelante en el segundo capítulo de este documento, se habla de la descripción del tipo del análisis y el desarrollo del mismo; estructura, tratamiento melódico de la composición y el uso de aspectos interpretativos como *rubato*, *vibrato*, digitaciones y demás características interpretativas que denotan el hecho violinístico. El tercer capítulo trata las características que destacan una justa interpretación y la búsqueda de un sonido que refleje las ideas del compositor en cada uno de los pasajes además del aporte del nuevo intérprete a la composición.

El presente trabajo trata estas configuraciones permitiendo unir las ideas musicales del compositor con los recursos técnicos del instrumento. La realización de este trabajo tiene como base un estudio cualitativo¹ de los aspectos estilísticos que constituye el hecho musical.

Palabras clave

ANÁLISIS, INTERPRETATIVO, CHAUSSON, YSAYE, POEME.

¹ Se considera técnica cualitativa a las técnicas de observación y observación participante, donde la toma de muestras recoge discursos y apreciaciones para su análisis de acuerdo a relaciones de significados que determina una cultura o ideología.



Abstract

The present work aimed to make a musical analysis focused on the learning and study of the piece *Poème*, Op. 25 by Ernest Chausson, piece that will be play in the grade recital concert. According to the methodology handled for the formal, structural and stylistic analysis, have been used the author's view, as well as the appreciation of recordings of musicians performing Chausson's composition to generate a hole interpretative perspective that can be useful for future interpretations of the piece.

The social environment of Ernest Chanson's work, developed in the first chapter, show the facts that made possible of *Poeme* op.25. The second chapter of this document describes the type of analysis and its development, structure, melodic treatment of the composition and the use of aspects like *rubato*, *vibrato*, fingerings and more that belong to the interpretative. The third chapter refers to the characteristics that stand out in a fair interpretation of the piece and the search of a good sound that reflects the ideas that the composer and the performer give to the piece.

This work inquire these aspects to make a whole unit with the musical ideas of the composer and the technical resources of the instrument. The accomplishment of this work is based on a qualitative study of the style aspects that are important in the moment of performing.

Keywords

Chausson, performer view, poeme.



ÍNDICE

Índices ejemplos musicales	5
Índice de tablas.....	6
Resumen	2
Abstract	3
Introducción	9
CAPÍTULO 1.	12
Contexto histórico musical del Poème, óp. 25 de Ernest Chausson.....	12
1.1. Ernest Chausson	12
1.2. Eugene Ysaye.....	15
1.3. Contexto histórico compositivo del Poème, óp. 25.....	16
1.4. Le chant de l'amour triumpant de Turgenev, Ivan	17
CAPITULO 2.	19
Fundamentación teórica del análisis.	19
2.1. Análisis formal del Poème, OP. 25 de Ernest Chausson.....	21
2.1.1. Análisis formal, estructural y perspectiva interpretativa.	27
CAPÍTULO 3.	48
Análisis estilístico	48
3.1. Crítica comparativa entre Wagner, Debussy y Chausson	48
3.2. Tratamiento del rubato y Vibrato, parte de la interpretación	50
3.3. Análisis de grabaciones como: Georges Enescu, Christian Ferras, James Ehnes.	51
Conclusión.....	54
Recomendaciones.....	54
Anexo de partituras	55
Bibliografía	75



Índices ejemplos musicales

Ejemplo musical 1 Tema 1. Compás 30 primera aparición del violín solo.....	24
Ejemplo musical 2 Primeros 17 compases donde se puede observar las 3 notas clave (sib, dob, mib) para el desarrollo melódico y armónico. Se presentan las cuerdas bajas.....	25
Ejemplo musical 3 Continuación de la figura anterior. Se presenta otra vez las notas (sib, dob, mib).....	26
Ejemplo musical 4 Compás 123. Tema 2 de gran extensión enlazado armónicamente mediante acordes de séptima y grado común alrededor de la tonalidad de Do menor, presentado en la sección del solo de violín.	26
Ejemplo musical 5 Comparación del inicio de Tristán e Isolda de Wagner con el Poeme de Chausson. A partir del tercer compas del Poeme, la relación que los diferencia se debe al manejo textural.	28
Ejemplo musical 6 (Compás 18-25) La melodía descendente muestra el manejo melódico que Chausson propone.....	29
Ejemplo musical 7 Explicación de cómo aplicar el fraseo	30
Ejemplo musical 8 Opción de arcadas par aun crecendo más intenso.....	31
Ejemplo musical 9 compás 69 al 76 con las notas que se deben enfatizar melódicamente	31
Ejemplo musical 10 Como reconocer el tema primero y fraseo.....	32
Ejemplo musical 11 dinámica opcional para el compás 100 al 104.....	35
Ejemplo musical 12 Primera aparición de la célula del tema segundo comparado con el tema segundo (compases100-104) (compases 122-125).....	37
Ejemplo musical 13 Compases 140-143	38
Ejemplo musical 14 Diferencia en la resolución del acorde de Tristan. A la izquierda el acorde de Wagner y a la derecha el acorde de Chausson.	49



Índice de tablas

Tabla 1 Períodos compositivos de Chausson. (Latham, pág. 421).....	14
Tabla 2 Organización de estructura formal	22
Tabla 3 Organización estructural de la Primera sección	27
Tabla 4 Organización estructural de la segunda sección.....	34
Tabla 5 Organización estructural, tercera sección.....	41
Tabla 6 Organización estructural, cuarta sección.....	43
Tabla 7 Organización estructural, quinta sección.	46



Universidad de Cuenca
Clausula de derechos de autor

JUAN JOSÉ RAMÓN PATIÑO, autor de la tesis ANÁLISIS FORMAL Y PERSPECTIVA INTERPRETATIVA DE LA OBRA: POÈME, OP. 25 DE ERNEST CHAUSSON", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciado en Ejecución Instrumental Mención Violín. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 21 de Abril de 2017

Juan José Ramón Patiño

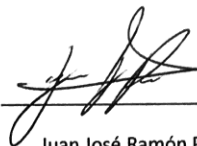
C.I: 0105700413



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

JUAN JOSÉ RAMÓN PATIÑO, autor de la tesis "ANÁLISIS FORMAL Y PERSPECTIVA INTERPRETATIVA DE LA OBRA: POÈME, OP. 25 DE ERNEST CHAUSSON", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 21 de Abril de 2017



Juan José Ramón Patiño

C.I: 0105700413



Introducción

La composición de Ernest Chausson(1855-1899) escrita en Abril de 1896 y terminada en junio de ese mismo año, dedicada el violinista Eugene Ysaye (1858-1931) es una obra del repertorio del violín frecuentemente ejecutada; deja entrever una gran abanico de sensaciones y despliegue técnico que el intérprete debe conjugar cuidadosamente para lograr la musicalidad que el compositor requiere.

El presente documento revisa la obra, *Poème*, Óp. 25 De Ernest Chausson a través de un marco de referencia que rodea la vida del compositor y de igual manera el proceso de gestación de las ideas tanto histórica, teórica -en su estructura musical- e interpretativamente basados en los registros de audio de intérpretes contemporáneos al compositor² y otras grabaciones recomendadas por la crítica de la actualidad y por último las apreciaciones del autor de este trabajo.

La contribución de Chausson a la literatura del violín en palabras de Joseph Szigueti (1892-1973)³ sobre el compositor, refiere: [*...quizás el último gran representante del verdadero estilo imponente de tocar el violín.*⁴] Razón por la cual se considerada a la obra *Poème*, Op. 25 una de las más importantes de su catálogo de composiciones. La composición deja lucir todo el arte de la música de Chausson, siendo una obra cumbre en la carrera del compositor.

Los trabajos de Chausson fueron ocasionalmente ignorados hasta el estreno del *Poème*, Op. 25. en el año de 1896. Una lluvia de aplausos lo dejó desconcertado luego de la interpretación que el violinista Eugene Ysaye realizara el 27 de diciembre de 1896 bajo la dirección de Guy Ropartz⁵ (1864-1955); diciéndose a sí mismo *—no puedo superarlo*⁶.

² No hay registro de la interpretación del *Poème* de Chausson por Ysaye pero una de las más cercanas es la de Enescu, de la cual se habla más adelante de este trabajo.

³ (Philip, 1992) Virtuoso del violín y profesor de música húngaro.

⁴ (Steinberg, 2012) nota de programa de la orquesta de San Francisco en California Estados Unidos

⁵ Guy Ropartz. Compositor francés, poeta y director de orquesta.

⁶ (ibíd., Steinberg.)



En la primera parte se hace referencia a las consecuencias históricas que circundan la realización de la composición del *Poème*, Op. 25 de Ernest Chausson, su relación con el violinista Eugene Ysaye, sus maestros y su afición por la literatura.

Chausson vivió en un contexto histórico-musical en el cual intentó sobresalir con un estilo propio durante toda su carrera como músico. La vida del compositor parisino estuvo rodeada de intelectuales, debido a su posición aristocrática, pudo posicionarse y relacionarse con grandes figuras de todas las artes en tertulias que organizaba en su hogar.

Es necesario considerar al gran violinista Eugene Ysaye, mismo que consta en la dedicatoria de la obra y de posteriores grabaciones de sus contemporáneos y grandes violinistas subsecuentes.

El análisis como herramienta, ayuda a enfatizar cada uno de los aspectos de la música⁷. Cada característica de la música puede desglosarse en varios tipos de análisis que van a dar o encasillar una obra resultando una perspectiva diferente a explorar y desarrollar. Es por eso que es necesario la realización del análisis para que las ideas que propone el intérprete lleven el sustento de su discurso y no sea una mera coincidencia que carezca de valor interpretativo.

Los aspectos que forman parte de la partitura *Poème*, OP. 25 serán analizados con base en el método formal-estructural, descriptivo y de texturas, fundamentado en el trabajo de Javier Artaza y Luis de Benito⁸. Además de un punto de vista interpretativo propio del autor para el tratamiento melódico y desarrollo de los elementos musicales como el fraseo.

Con base a la experiencia adquirida por el autor del presente trabajo, se trata el recurso del análisis como punto de inicio para la interpretación para el repertorio instrumental. Además

⁷ (GUÍA PRÁCTICA PARA LA APLICACIÓN METODOLÓGICA DEL ANÁLISIS MUSICAL , 2004, pág. 8) propone la clasificación de métodos analíticos basados en diferentes propuestas o categorías, organizadas de la siguiente manera: Métodos descriptivos, Psicológicos, de categorías y estructurales.

⁸ (GUÍA PRÁCTICA PARA LA APLICACIÓN METODOLÓGICA DEL ANÁLISIS MUSICAL , 2004)



de ser una actividad de gran aporte al desarrollo de una conciencia musical; su uso fomenta la cultura de orden de las ideas que el ejecutante plantea antes y después de abordar una partitura musical. Sin embargo, un análisis no puede abarcar la totalidad de características de la música como refiere Ramon Sobrino⁹: *El trabajo de análisis musical [...] pretende una aproximación al aspecto estático de la obra musical*. Es por esta razón que se combina el uso del análisis teórico con cada una de las características propias del instrumento ampliando las posibilidades del desarrollo analítico, esto ayuda a organizar mejor las ideas y como resultado, un mejor aporte a la partitura con un criterio más personal. Posterior al análisis, se brinda un boceto de los puntos a enfatizar y por último, un acercamiento teórico a la perspectiva del compositor propuesta en la obra.

Una de las características como el tratamiento del *vibrato*. Herramienta que desarrolla las ideas y criterio musical de cada violinista llama a un orden para su uso, logrando verdaderas frases musicales llenas de intensidad y grandes *cantábiles* que supone la meta de cada uno de los músicos al enfrenar una partitura. Es por eso que en este capítulo del trabajo, se busca un esclarecimiento y fijación de los conceptos relacionados al vibrato para dar una guía clara y práctica de utilidad para el intérprete.

⁹ (ANÁLISIS MUSICAL: DE LAS METODOLOGÍAS DEL ANÁLISIS AL ANÁLISIS DE LAS METODOLOGÍAS, 2005, pág. 7)



CAPÍTULO 1.

Contexto histórico musical del Poème, óp. 25 de Ernest Chausson

1.1. Ernest Chausson

Ernest Chausson (nace en París, 20 de enero de 1855; muere en Limay, cerca de Mantes, Yvelines, 10 de junio de 1899) abogado de profesión y compositor. De familia acaudalada, pudo ingresar en el conservatorio de París luego de haber terminado sus estudios de abogacía en 1877 los cuales los realizó por presión familiar. Posteriormente, en el período comprendido entre 1879 a 1881 estudió composición con Jules Massenet (1842-1912)¹⁰.

Sus principales influencias creativas fueron los compositores César Frank (1822-1890) del cual aprovechó sus conocimientos al formar parte de sus clases como oyente; y Richard Wagner (1813-1883) por el cual su gran afición le llevó a hacer varios viajes a Múnich para escuchar una y otra vez sus óperas de las cuales adoptó algunos recursos compositivos¹¹, de aquí que dijeran la crítica de la época que la obra de Chausson se halle fuertemente influenciada por la estética wagneriana¹².

Su vida como compositor básicamente se divide en tres períodos dentro de los cuales las influencias de sus maestros reflejan el progreso de su estilo al querer liberarse y buscar uno propio.

¹⁰ Compositor francés muy conocido por sus populares óperas durante fines del siglo XIX e inicios del XX.

¹¹ (UN FIEL WAGNERIANO: ERNEST CHAUSSON, 1999, pág. 3) al utilizar el mismo tipo de recursos literarios de la mitología como motivación para sus composiciones. Así como grandes subidas cromáticas similares a las utilizadas por Wagner

¹² Jean Gallois en *ERNEST CHAUSSON* escribe al respecto sobre este uso de los recursos wagnerianos en las composiciones de Chausson –utilizado 14 veces en los coros y en la orquesta un total de 34 veces-.



PERIODOS	CARACTERÍSTICAS	OBRAS
Primer período (1877-1886)	Sus primeras clases con Massenet (1842-1912) le dieron una de sus primeras características compositivas como la gracia y elegancia reflejadas en las obras de su maestro.	Poema sinfónico <i>Viviane</i> de 1882; <i>Hymne Védique</i> (1886).
Segundo periodo (1886-1894)	Se convierte en secretario de la Sociedad Nacional para la Música Francesa ¹³ . Buscó cambiar su imagen de músico <i>amateur</i> al incluir obras más dramáticas y más sustanciales.	<i>Poème d'amour et de la mer</i> (1882-1893); música incidental para <i>La Légende</i> de Sainte Cécile (1891) de Bouchor; Ópera heroica <i>Le Roi Arthur</i> (1886-1895).
Tercer periodo (1894-1899)	Animado por su amigo Claude Debussy (1862-1918) Chausson busca librarse de toda influencia externa en sus composiciones, aunque sigue la línea anterior de producciones serias, su	<i>Serres Chaudes</i> (1893-1896); <i>Poème</i> (1896); Piano quinteto y su Cuarteto de cuerdas.

¹³ En 1871 Camille Saint-Saëns (1835-1921) fundó la Sociedad Nacional para la Música Francesa, con la intención de promover la actividad de los músicos y compositores locales y abolir de una vez por toda la tradición musical germana que imperaba en Francia. Más adelante Chausson sería secretario para continuar con la lucha en pro de la música francesa.



	estilo se torna pesimista ¹⁴ . En este período logra un gran refinamiento de la armonía –a la francesa- y gran dominio orquestal.	
--	---	--

Tabla 1 Períodos compositivos de Chausson. (Latham, pág. 421)

¹⁴ (Plante, 1999) El trabajo incluye una reseña biográfica de la vida del compositor Francés Ernest Chausson. Describiéndolo como un personaje tímido cuya búsqueda de una estética propia libre de influencias como Wagner y sus maestros Massenet y Frank, se reflejan en composiciones con carácter subjetivo como melancólico.



1.2. Eugene Ysaye

En este numeral se presenta al violinista como la persona a quien se le dedicó la composición y la importancia de su sonido como aporte de la obra de Chausson *Poème*, Op. 25.

Eugene Ysaye, (nació en Lieja, 16 de julio de 1858; murió en Bruselas, 12 de mayo de 1931) violinista, director y compositor belga. Sus primeros estudios los realizó con su padre a los 4 años. Entró en el conservatorio de Lieja donde gana un segundo lugar con solo 9 años¹⁵. Entre 1874 y 1876 fue transferido a Bruselas gracias a una beca para estudiar con Henry Wieniawsky (1835-1880), de esta forma, aprendió a los 16 años la técnica del vibrato moderno¹⁶. Ingresó al conservatorio de París en 1876 donde fue alumno de Henry Vieuxtemps (1820-1881), quien en lugar de corregir su técnica violinística según los criterios tradicionalistas, motivó su técnica moderna.

Ysaye, en palabras de Carl Flesch es el más relevante y distinguido violinista que había oído en toda su vida; su intenso vibrato y la fuerza de su arco fueron las características que denotaron su sonido como único.¹⁷

Ysaye fue el promotor de muchas obras francesas de compositores como, Gabriel Fauré (1845-1824), Cesar Frank, Claude Debussy y Ernest Chausson.

La amistad entre Ysaye y Chausson fue fundamental para la composición del *Poème*, Óp. 25. dicha amistad está reflejada en la existencia de alrededor de treinta cartas de Chausson a Ysaye; dicha correspondencia escrita entre la década de 1892 a 1898 y se encuentra publicada en *Revue Beige de Musicologie*¹⁸. De esta misma manera es como queda plasmado aquellos intereses musicales tanto como la fascinación por Wagner y la empatía que llevaban al tocar juntos –recordado en una ocasión cuando interpretaron la sonata de Frank, también dedicada

¹⁵ (Silvela, 2003, pág. 286)

¹⁶ La transición entre los violinistas ortodoxos románticos y modernos fue una lucha por imponer la nueva técnica del vibrato moderno continuo liderada por los alumnos de Lambert Massart (1811-1892), la cual fue impuesta definitivamente gracias al gramófono donde Ysaye en 1910 dejó como evidencia su uso. (Silvela, 2003, pág. 196).

¹⁷ (Silvela, 2003, pág. 288)

¹⁸ (Lettres d'Ernest Chausson à Eugène Ysaÿe, 1988, págs. 242-272)



a Ysaye, con Chausson al piano, evocaron gran inspiración¹⁹-. La composición e interpretación del concierto para violín, piano y cuerdas (1892) óp. 21 de Chausson siendo la primera obra dedicada a Ysaye; llegando a ser un total éxito que se convirtió en un importante trabajo previo a la composición del *Poème* cuatro años después.

Poème, óp. 25 es el resultado de las exitosas interpretaciones y conciertos que Chausson compartió con Ysaye en su estadía en París, que impulsaron el reconocimiento al violinista y a Chausson²⁰ como un gran compositor.

1.3. Contexto histórico compositivo del *Poème*, óp. 25

El *Poème*, óp. 25 para violín y orquesta es la única obra instrumental en formato concierto de Ernest Chausson. Escrita en la primavera y verano de 1896, fue sometida a un gran proceso de gestación. Las primeras evidencias de la composición del *Poème*, se encuentran en el diario del compositor con fecha 12 de Julio de 1892 en el cual mencionó un tema en Mi bemol mayor que se encontraba en sus bocetos del drama *El Rey Arturo*, el cual lo relacionó con *L'amour triumpant*²¹ de Ivan Turgenev. Así como otras correspondencias como la carta con fecha del 3 de Abril de 1893 que menciona, le enseñó a Ysaye una composición para violín y orquesta, a él le gustó y presionó a Chausson para que terminara antes del inicio de la temporada de invierno²². Aparentemente Ysaye esperaba una gran obra por parte de Chausson –un concierto para violín y orquesta-, pero el compositor le hizo recapacitar en otra carta, con fecha del 7 de julio de 1893, donde explicaba que su situación con el drama *El Rey Arturo*, le imposibilitaba la creación de un concierto para violín el cual requería ser más sustancial [más material musical] e implicaba una mayor dificultad en la composición. Pero Chausson sugirió a Ysaye una obra corta de forma libre en la cual el violín tenga muchos pasajes donde toque solo²³.

¹⁹ (Haupt, 2003, pág. 13)

²⁰ (Haupt, 2003, pág. 14)

²¹ (Chausson, 2003)

²² (Gallois, Chausson, pág. 440)

²³ (*ibíd.*, pág. 438)



1.4. Le chant de l'amour triumpant de Turgenev, Ivan.

La obra *Poème* óp. 25 de un solo movimiento publicada en 1896, justo a tres años de la prematura muerte del compositor, se basa en una corta historia del novelista ruso Ivan Turgenev (1818-1883)²⁴ *Le chant de l'amour triumpant*.

Jean Gallois²⁵ en su biografía *ERNEST CHAUSSON* señala que el *Poème* originalmente llevaba como subtítulo *Le Chant de l'amour triomphant*. La canción del amor triunfante, cuyo título es de un poema de Turgenev, quien fue uno de los escritores favoritos de Chausson. Obra literaria, la cual el compositor francés toma como argumento.

Historia ambientada en el siglo XVI de origen italiano, relata la historia de dos hombres, un artista de la pintura y el otro, un músico. Ambos están enamorados de la misma mujer, Valeria. Fabio el artista pintor, se convierte en el esposo de Valeria y Muzio el músico mejor amigo de Fabio jura dejar la ciudad y nunca regresar hasta que su pasión por esa mujer se haya ido completamente. El matrimonio entre Fabio y Valeria fue feliz por cinco años. Hasta que un día, de manera sorpresiva, Muzio regresa de su travesía a través del lejano este. Luego de la cena, Muzio cuenta a sus antiguos amigos sobre sus viajes por Persia, Arabia e India, revelando artefactos, especias, joyas y vinos exóticos. Valeria entonces le preguntó sobre sus trabajos con la música a lo largo de sus viajes, [es aquí donde Chausson encuentra su inspiración.] mandó a traer su violín indio, éste tenía el aspecto de un violín moderno excepto que en lugar de cuatro cuerdas tenía tres, en la punta estaba cubierto de piel de serpiente azulada y el delicado arco de carrizo semi-circular tenía en la punta un brillante diamante de forma puntiaguda.

Primero Muzio interpretó varias melodías folclóricas melancólicas; el sonido de las cuerdas metálicas fue lúgubre y débil. Pero al comenzar la canción final el sonido de repente se hizo más fuerte y estremeció poderosa y resonantemente; una apasionada melodía se derramó por

²⁴ Turgenev, Ivan. Escritor, novelista y dramaturgo, considerado como el principal estilista de la literatura en Rusia.

²⁵ Gallois, Jean. Historiador, violinista, musicólogo y escritor francés.



debajo de los grandes barridos del arco, desplegando hermosas espirales sinuosas como la piel de serpiente que cubre la punta del violín; y la melodía ardía como fuego, radiante con tanto gozo triunfante. Ambos, Fabio y Valeria fueron conmovidos y las lágrimas llenaron sus ojos; Muzio, con la cabeza inclinada hacia adelante, presionando el violín, sus mejillas palidecidas y las cejas juntas en línea recta, parecía incluso más concentrado y solemne, y la punta de diamante al final del arco arrojaba rayos chispeantes a medida que avanzaba como si también estuviera encendida gracias al fuego de la maravillosa canción... -¿*Qué es esto?* -Preguntó Valeria- *Esto es una melodía que escuché una vez en la isla de Ceylon*²⁶. *La canción es considerada por la gente que vive en ese lugar como una canción de felicidad y amor triunfante...*- dice Muzio. Por último a manera de despedida, él toma firmemente la mano de Valeria poniendo sus dedos en la palma y mirándola intensamente al rostro, ella aunque no levantó sus ojos sintió sin embargo, la mirada en sus repentinamente sonrojadas mejillas²⁷

Este poema, es una obra sobre un violinista para un violinista mezclando las impresiones francesas del este del continente con el efecto del drama italiano resultando una obra maestra de la literatura del violín. Según Jean Gallois, sugiere correspondencias entre los personajes y los temas musicales en la historia de Turgenev. Donde podremos describir a cada personaje de la obra con un leitmotiv²⁸ que posteriormente en la historia de las composiciones de Chausson incluirá varios de estos motivos musicales alentado por su afición con Wagner.

²⁶ Nombre con el que se le conoce a la Actual isla de Sri Lanka en la época de su colonización, su traducción es Ceilán.

²⁷ (Nicholas, 2007. *Programe Note Archive*. Recuperado de: <http://www.violinist.com/blog/DiEugenio/20071/6381/>)

²⁸ Término acuñado a mediados de la década de 1860 por el historiador musical A. W. Ambros para describir un motivo o tema recurrente en una pieza musical (generalmente en ópera) que representa a un personaje, objeto, emoción o idea concreta. Lathan, Alison. *DICCIONARIO OXFORD DE LA MÚSICA* PÁG. 861 (2008)



CAPITULO 2.

Fundamentación teórica del análisis.

Es de gran utilidad para el instrumentista de cuerda la comprensión de una obra en su totalidad y cada uno de sus aspectos particulares para lograr una perspectiva teórica acorde a sus decisiones musicales. El principal aspecto que se discute a continuación es la exploración sobre varios timbres²⁹ existentes a lo largo de la obra *Poème*, Op. 25 y también el dialogo existente entre el violín y la orquesta. El orden de sucesión de las ideas a lo largo de la obra refleja el estilo de la composición.

El análisis se presenta como una descripción de la obra de Chausson. En primer lugar, identifica los elementos morfológicos que luego se podrán verificar de manera sintáctica, combinando por último, los elementos estilísticos e interpretativos para dar sentido a la forma de la obra. La realización del hecho analítico en la obra de Chausson conlleva muchos criterios técnicos que deben ser tomados en cuenta dentro de la descripción; mismos que buscan mantener un carácter lírico -como dobles cuerdas acordes y escalas a gran velocidad-, de los cuales se destaquen las virtudes melódicas una vez llegado al hecho musical y violinístico.

El tipo de análisis a realizar tiene base en el método de Javier Artaza y Luis de Benito³⁰ que describe las características formales y análisis armónico en función de las melodías. Uno de los criterios importantes es la descripción de las texturas como elementos para resaltar el diálogo y temas principales. El sustento principal es la descripción de los elementos que enfatizan puntos clave de la obra y que ayuden a la diferenciación de cada uno de los temas expuestos, así como, dar continuidad a las melodías y descifrar cada material temático con

²⁹ El color tonal o "timbre" particular de cada instrumento deriva del número de armónicos presentes y su intensidad. El oído humano adiestrado tiene la capacidad de distinguir no sólo las diferentes familias instrumentales sino también la de reconocer violines, flautas, clarinetes y otros instrumentos individuales. (DICCIONARIO OXFORD DE LA MÚSICA, 2008, pág. 32)

³⁰ (GUÍA PRÁCTICA PARA LA APLICACIÓN METODOLÓGICA DEL ANÁLISIS MUSICAL , 2004, pág. 5)



juicio y relación entre melodías. La experiencia adquirida a lo largo de la carrera universitaria es otro soporte que da sustento al análisis.

Como parte del análisis está el punto de vista desde el cual se considera la interpretativa del autor de este trabajo, un complemento personal resultado del estudio integral de la obra. A más del punto de vista teórico se pone a consideración del lector la perspectiva técnico-interpretativa para la cual aplica el tipo de análisis realizado.

El curso de la realización del trabajo analítico comienza por una descripción de la estructura del tema: su extensión, posterior un reconocimiento de las texturas que acompañan o que realizan el contra canto con el tema. Seguido de una visión global de la armonía que circunda el tema o pasaje. Y por último un énfasis sobre los aspectos técnicos e interpretativos que toman del análisis los parámetros mencionados. Resultando en una perspectiva sobre cómo se realizará la interpretación de la obra en el recital de grado.



2.1. Análisis formal del Poème, OP. 25 de Ernest Chausson

El *Poème*, Op. 25. En Mi bemol mayor se adscribe como un poema sinfónico distribuido de forma clara³¹; se pertenece a las características por su esquema no rígido y obedece a una temática extra musical siendo una obra de un solo movimiento basada en un argumento literario. Presenta también una distribución de temas característicos (o Leitmotiv) que describen los personajes de la historia como son: Valeria en el primer tema del violín lento y *cantábile*, y el tema en 6/8 que representa a Muzio. Los recursos en la obra de Chausson con base en la forma musical -poema sinfónico- tiene como sustento compositivo la asistencia como oyente en las clases con Cesar Frank. Frank quien era conocido de Franz Liszt³² (1811-1886) inspiró a Chausson a revisar los poemas sinfónicos del músico húngaro del cual se habían interpretado cuatro de sus poemas sinfónicos en la Sociedad Nacional para la Música Francesa. Chausson tenía acceso a los trabajos de Liszt gracias al cargo de secretario de la Sociedad Nacional³³ razones por la cual el estilo compositivo y conocimiento sobre los poemas sinfónicos lo aprendió de uno de los más grandes importantes exponentes de este género.

Dividida en cinco secciones con un tema característico en las secciones primera, tercera y quinta (figura 1), y un segundo tema presente en las secciones segunda y cuarta (figura 2). La obra distingue cada sección gracias a la agógica además del tempo dividido en lento, rápido, lento.

³¹ Los poemas sinfónicos son obras de carácter muy libre en su estructura compositiva, no se rigen a un esquema formal estricto. (DICCIONARIO OXFORD DE LA MUSICA, completar cita)

³² Franz Liszt. Compositor austro-húngaro romántico, pianista virtuoso, profesor y director de orquesta.

³³ (Haupt, 2003, pág. 16) el tiempo que fue secretario comprende los años de: 1886-1896



Sección primera (compas 1-96)	Sección segunda (compás 97- 197)	Sección tercera (compás 198- 239)	Sección cuarta (compás 240-300)	Sección quinta (301-Final)
Lento e misterioso	Animato	Poco lento	Allegro	Tempo I
3/4	6/8	3/4	6/8 (incluye un 9/8)	3/4
Tema 1	Tema 2	Tema 1	Tema 2	Tema 1

Tabla 2 Organización de estructura formal

La recurrencia de los dos temas tanto en la primera sección y en las secciones subsecuentes está presente en el transcurso de la obra, como recurso motivico –leitmotiv- representando los personajes de la obra de Turgenev. Como un énfasis cuyo uso que recuerda su afinidad en el tratamiento melódico con Wagner³⁴. Un ejemplo claro de esto lo podemos ver en los primeros 17 compases de apertura de la obra donde la consecución de las notas Sib, Dob y Mib son clave para el desarrollo melódico y armónico. Así como otras formas de desarrollo: reducciones y variantes del tema. Principalmente expuestas en el principio de la obra (figura 3) y la primera aparición del violín solo (figura 2, cuarto compás).

Una de las posibles explicaciones de porqué Chausson propone una tonalidad de Mi bemol mayor cuando en realidad el tema y mucho del desarrollo en la armonía sugieren una tonalidad de Mi bemol menor se debe a una narrativa, popular de la época de final del siglo XIX, llamada *per aspera ad astra* “de la oscuridad hacia la luz”. Trama que Beethoven había ya inaugurado –como ejemplo: su tercera, quinta y novena sinfonía-. Contemporáneos y

³⁴ En *Tristan* el trabajo con el aspecto musical sobresale frente a la idea literaria. Su técnica motivica otorgó a Wagner un cimiento cohesivo que llevó a una música libre de escenas y número con elementos estructurales, como se solía componer en la tradición operística de la época. Otra característica es el uso del *Stabreim* en sus versos, llamado también verso germánico son versos que utilizan la aliteración como técnica métrica para brindar una estructura rítmica en contraste con otras tradiciones poéticas que utilizan la rima. Y por último la ausencia de periodicidad en su técnica trae consigo una armonía cromática libre en movimiento.



posteriores sinfonistas de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX de varias partes de Europa, la propusieron en sus composiciones³⁵.

Chausson y otros compositores de la tradición francesa como Frank también la adoptaron en sus composiciones. Esta técnica consiste, de manera resumida, en una progresión desde el modo menor en el principio de la obra hacia el modo mayor al final de la obra. Beethoven propuso esta técnica en su quinta sinfonía en cuyo interior, divide los temas siendo el primero de trama dramática en modo menor y el segundo en modo mayor cantáble. Terminando en su cuarto movimiento con un grandioso modo mayor³⁶.

Como parte de las nuevas producciones de la Sociedad Nacional Para La Música Francesa comenzaron una nueva vanguardia musical en contra parte al también nuevo atonalismo de la segunda escuela de Viena. El cambio profundo de los franceses incluyó: la forma, textura e incluso el *tempo*. Pero el inicio de esta ruptura de los esquemas formales tiene como premisa la reacción estética a las influencias alemanas del siglo XIX que influenció a algunos de los compositores del conservatorio de París y la Sociedad Nacional –incluido Chausson- cuya influencia desencadenará en una nueva contra corriente vanguardista-. Al contrario de los estudios de los austro-alemanes y su trabajo sobre desarrollos temáticos, la búsqueda de los franceses viene de la mano de una noción de interpretar el carácter de una composición evitando una premisa deductiva. A la final el tratamiento del carácter devela ironía para con el sentimentalismo romántico³⁷. Es así como los nuevos compositores utilizan indicaciones que invitan a varias interpretaciones en el carácter.

A grosso modo la estructura de los dos temas representa la obra en su totalidad. A continuación se demuestra un detalle de los temas con sus cualidades:

³⁵ (Deruchie, 2013, pág. 95)

³⁶ *Ibid.* Pág. 126

³⁷ (Ielpi, 2010. *Música y Vanguardia en Francia: impresionismo y simbolismo*. Recuperado de: <http://www.carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/producciones-especiales/musica/musica-y-vanguardia-en-francia-impresionismo-y-simbolismo>)



Violin

Vln.

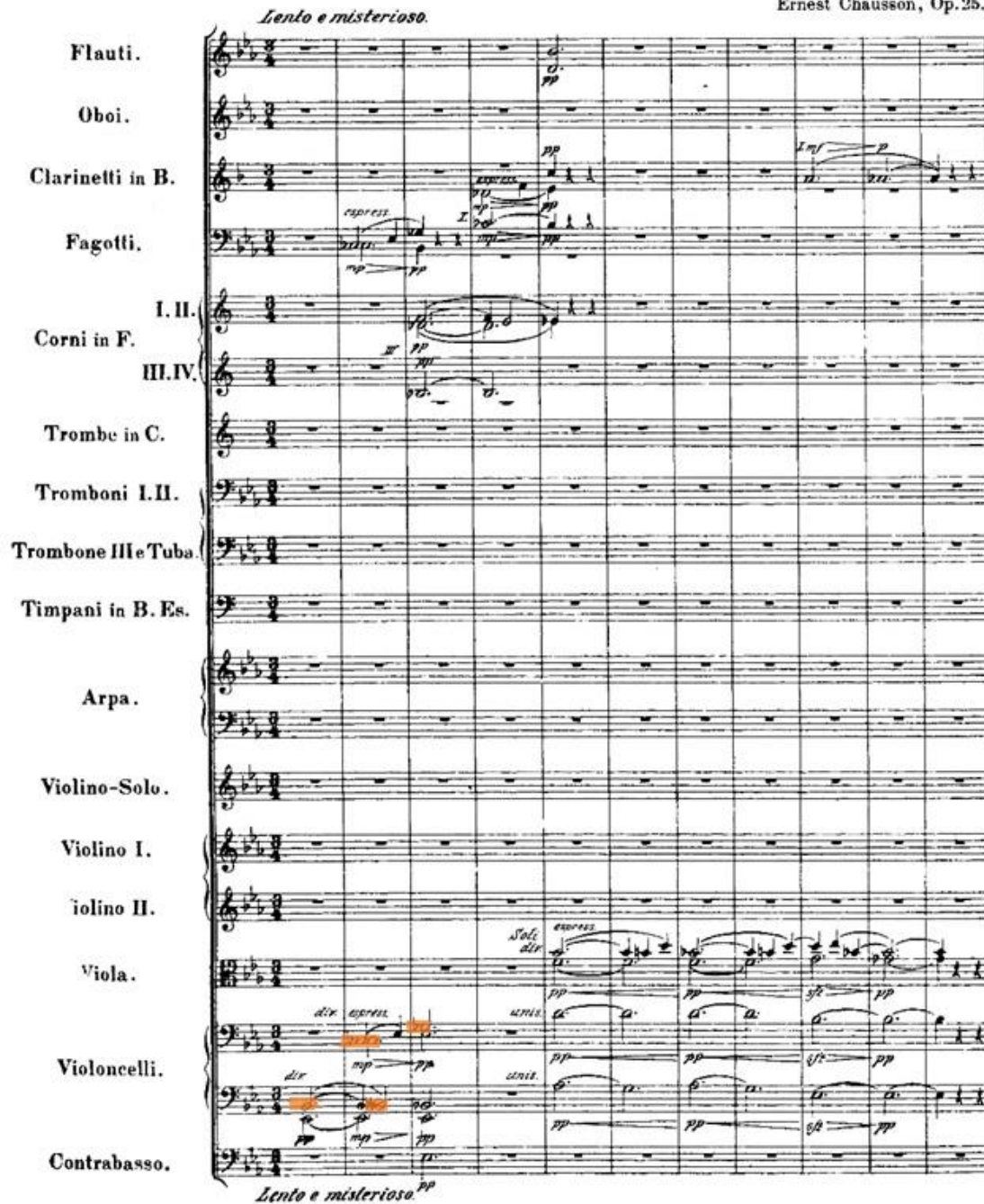
Ejemplo musical 1 Tema 1. Compás 30 primera aparición del violín solo

Poème

pour Violon et Orchestre.

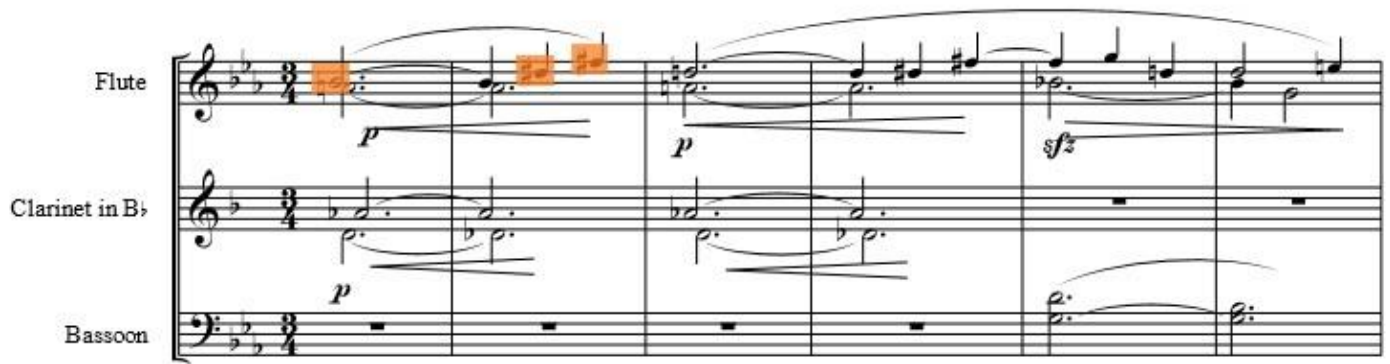
Ernest Chausson, Op. 25.

Lento e misterioso.



Lento e misterioso.

Ejemplo musical 2 Primeros 17 compases donde se puede observar las 3 notas clave (sib, dob, mib) para el desarrollo melódico y armónico. Se presentan las cuerdas bajas.

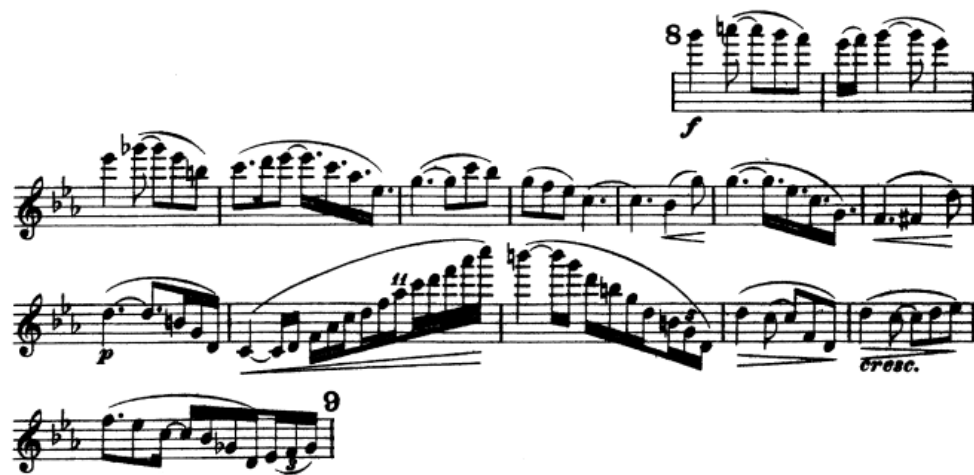


Flute

Clarinet in B \flat

Bassoon

Ejemplo musical 3 Continuación de la figura anterior. Se presenta otra vez las notas (sib, dob, mib)



8

f

9

cresc.

Ejemplo musical 4 Compás 123. Tema 2 de gran extensión enlazado armónicamente mediante acordes de séptima y grado común alrededor de la tonalidad de Do menor, presentado en la sección del solo de violín.



2.1.1. Análisis formal, estructural y perspectiva interpretativa.

Para una visión más profunda de los aspectos de la tabla anterior es necesario acotar que hay materiales melódicos que coinciden entre secciones e inclusive entre frases al interior de las secciones. Las siguientes tablas detallan las secciones tanto en los diálogos del solista y la orquesta; como la introducción de cada material temático de manera morfológica y el detalle textural de cada sección. Los diálogos presentes van a ser considerados con la orquestación original.

Primera Sección: Lento e misterioso					
Introducción A	Primer tema	Primer tema	Introducción B	Primer tema	Transición más introducción B
c.c. 1-30	c.c. 31-50	c.c. 50-65	c.c. 65-76	c.c. 77-89	c.c. 90-96
Orquesta. Cuerdas bajas y vientos.	Solo violín. Presentación del tema	Presentación del tema por parte de la orquesta	Solo violín. Cadencia	Solo violín. Cadencia sobre el tema	Violín y orquesta. Puente desarrollado sobre la cadencia que conduce al segundo tema.

Tabla 3 Organización estructural de la Primera sección

En la primera sección de la introducción la personalidad melancólica de Chausson y la importante influencia de Richard Wagner (1813-1883) en sus composiciones denotan claramente que el inicio de la obra comprende indiscutiblemente, la llamada al inicio del preludio de “Tristán e Isolda” de Wagner (figura 6). Pero a diferencia de Wagner, Chausson utiliza el motivo cromático ascendente de una forma más prolongada con el uso de otras notas acordales y toma un camino diferente a partir del compás 18 (figura 8). Denotando así una característica propia de su estilo compositivo.



Ejemplo musical 5 Comparación del inicio de Tristán e Isolda de Wagner con el Poème de Chausson. A partir del tercer compás del Poème, la relación que los diferencia se debe al manejo textural.

La consecuencia de los primeros 17 compases es una construcción sobre un cromatismo ascendente y la yuxtaposición entre cuerdas y vientos como se puede ver en el compás 5. El manejo textural es homófono en los dos solos presentados, solo de viola (compás 5) y la flauta (compás 12). El manejo de los matices y registros altos y bajos en las voces proporcionan un carácter misterioso además de melancólico.

Con la entrada del oboe en el compás 18 comienza el descenso melódico; el motivo descendente se repite ocho veces en total. Cesar Frank (1822-1890) es conocido por el uso de las repeticiones y secuencias en su estilo melódico, sin embargo, Chausson tiende a cambiar el motivo e instrumentación por cada secuencia a diferencia de Frank³⁸. Explicado a continuación:

³⁸ (Grover, 141-142 1980, citado por Laura Haupt. 2003)



Ejemplo musical 6 (Compás 18-25) La melodía descendente muestra el manejo melódico que Chausson propone.

Podemos observar en el gráfico precedente, el manejo de la melodía de diferentes formas según el estilo de Chausson a partir de la técnica por reducción en las figuras rítmicas y, luego en la orquestación al utilizar varios instrumentos que parte del siguiente orden: (1) oboe, (2) clarinete, (3) oboe, (4) flauta, (5) clarinete, (6) flauta, (7) clarinete y (8) las violas, este recurso da una sensación de continuidad y dinamismo a la secuencia. Además, se puede sentir una ambigüedad de la métrica gracias al uso de comienzos acéfalos en las melodías, lo que proporciona aún más misterio a la obra.

Nuevamente el motivo inicial (compás 26), con función armónica de V grado sensible, resuelve por retardo cinco compases más adelante en el acorde de Mi bemol yuxtapuesto con la entrada del violín solista hasta disolver la tonalidad en un modo menor que se refleja en el compás 35 en el segundo tiempo, y se asienta el proceso armónico en el compás 39.

El solo de violín que comienza en el compás 31 sobre en la tonalidad de Mi bemol menor es la presentación del primer tema con una estructura melódica construida de dos en dos compases, con un reposo armónico en el compás 39 mencionado anteriormente y que concluye con un descanso enfatizando el quinto grado dominante en el compás 50. La aparición de un do bemol y re bemol, en la segunda mitad del tema (compás 44) -sexto y séptimo grado en modo menor de la escala, respectivamente- proporcionan los movimientos característicos que se deben tomar en cuenta para el desarrollo de la armonía más adelante.

Llegado al plano interpretativo de la primera sección se considera que: Enfatizando notas que definen un modo, sea mayor o menor de una escala. Un vibrato más intenso o más calmo



reafirmará el modo como es el caso del sol bemol, presente anteriormente en el compás 35, un *vibrato* calmo aporta mayor dirección melódica.

En primer lugar, para dar el respectivo proceso de distensión armónica, presentado en la introducción de la obra sobre la primera nota del solista que enlaza el *tutti* dejado por los vientos y cuerdas bajas es necesario: un *mezzoforte* que se sobreponga a la resonancia dejada por el timbal hasta desvanecerse; y con una ligera respiración conectar con la segunda nota del compás 34. Ayudado de un vibrato calmo y amplio que prolongue el armónico de la nota si bemol. Una vez llegado al tema, el desarrollo con la melodía se lo puede dividir de tres en tres compases con reposos armónicos en estas divisiones. Como recurso técnico indispensable es necesario trabajar en conectar cada una de las notas para lograr un solo canto trabajado de parte del arco.



Ejemplo musical 7 Explicación de cómo aplicar el fraseo

La sección siguiente a partir del compás 50 es una textura polifónica de la sección de cuerdas que presentan nuevamente el tema. La simplicidad en la estructura de los acordes escrita sobre la tónica y el quinto grado con una excepción de una modulación a la tercera del acorde –Sol bemol menor- mantiene el tema como voz principal realzando el carácter melódico. (Compás 54).

La cadencia del violín a partir del compás 65 empieza en el quinto grado con función armónica de primer grado, reiterado en cinco compases hasta resolver con una cadencia de quinto grado disminuido, tercer grado disminuido y tónica –Si bemol mayor- (compás 71).

Seguido de un descenso cromático, dos compases más adelante, utilizando el motivo ascendente del primer tema (intervalo de cuarta), mismo que es necesario para continuar con



igual énfasis melódico, dirige la frase a la tonalidad principal del tema, Mi bemol menor. A partir del compás 77 se presenta por tercera vez el tema principal. La diferencia entre este nuevo momento del tema, y el solo de violín, es el contra canto que acompaña a la melodía. Una textura de semicorcheas con una que acompaña el canto principal procurando movimiento y una sensación de continuidad.

El trabajo interpretativo sobre la esta primera parte de la cadencia se lo puede hacer contrastando el primer motivo conductor del compás 65 con dos arcos sobre el trino superior, cuya razón compensa el *forte* dejado por la orquesta y el cambio de arco sobre el trino superior evita su percepción. Una vez en el compás 69 la palabra *posato* describe el cambio de carácter sobre la melodía donde solo reposa el canto de la voz principal y su contra canto. Un juego de voces separadas cuya voz secundaria es una respuesta de cada proposición del canto, mismo que debe contener un vibrato calmo y amplio.



Ejemplo musical 8 Opción de arcadas par aun creecendo más intenso



Ejemplo musical 9 compás 69 al 76 con las notas que se deben enfatizar melódicamente

Una vez en el compás 77 se presenta el tema por tercera vez como un nuevo proceso melódico del ya expuesto. El manejo interpretativo de esta sección es el mantener el pulso del tema en la voz superior. La segunda voz tiene la posibilidad de hacer *rubato* con base en una



estructura de tres compases. Se puede hacer un reposo del canto superior para dar más profundidad, es decir, podemos ampliar el sonido de la primera voz y realizar un crescendo para continuar con la segunda parte de la frase esto hasta el compás 83.



Ejemplo musical 10 Como reconocer el tema primero y fraseo

Para el compás 84 el estilo de composición propone un desarrollo donde se puede notar la influencia de la música de Ysaye³⁹ como el manejo de cromatismos y la tensiones armónicas con base en acordes disonantes parecidos al *Poema elegiaque* Op. 12. frases con enorme desarrollo armónico. Todo esto para llegar un proceso de distensión en el compás 90, mismo que hay que tener mucho cuidado de solo modificar el carácter mas no decaer en la sonoridad. Esto se logra con la velocidad de arco en lugar de presión.

La armonía presente en la entrada de la orquesta (compás 90) es muy dinámica gracias al uso de acordes de séptima semidisminuídos –que no son funcionales en la armadura- sin embargo se incluye el motivo inicial de la obra en las primeras voces (flauta, clarinete y primeros violines) lo que antecede a una nueva propuesta de transformación del tema que enfatiza la dominante de la tonalidad principal con el motivo ya expuesto en el comienzo de la cadencia.

³⁹ La búsqueda de nuevas sonoridades y nuevos recursos en favor de la interpretación musical es uno de los rasgos que impulsaron la técnica moderna del violín. Obras como las *sonatas para violín solo* op. 27. Son la consecuencia de su gran maestría en el desarrollo de la música para violín. (Fernández de Larrinoa, 2012. *ESPLendor Y DECLIVE DEL VIOLÍN ROMÁNTICO*. recuperado de: <https://bustena.wordpress.com/2012/12/26/esplendor-declive-violin-romantico/>)



La resolución para la segunda sección es inesperada regresando la tonalidad principal pero esta vez en modo mayor en el compás 97. Lo cual genera dinamismo en el transcurso de la obra.

El tratamiento melódico va de la mano de la armonía, por lo general, no funcional alrededor del acorde de mi bemol - muchas veces es mayor y otras menor- desarrollada durante la cadencia del solo de violín. Siendo la melodía clara, el diálogo de las voces secundarias es calve durante toda la Cadencia. Es necesario enfocar los recursos técnicos del instrumento para lograr desatacar el *cantábile* del tema principal, no cortar el fraseo, así como buscar los puntos de relajación para comenzar nuevamente un proceso de tensión culminando en un gran *crescendo* para la segunda sección.

Segunda Sección: Animato - molto animato- animato				
Transición (con dirección melódica descendente)	Transición a'	Transición a'	Segundo tema	Segundo tema
c.c. 97-105	c.c. 105-112	c.c. 113-122	c.c. 123-137	c.c. 138-152
Violín y orquesta. Proceso de distensión para dar lugar al segundo tema	Orquesta. Preparación al oyente con el material a desarrollar	Violín y orquesta. Desarrollo sobre el tema a modo de introducción.	Violín y acompañamiento. Presentación del tema.	Violín y orquesta. Presentación del tema en la orquesta. (tema en viola y oboe)

Transición basada en motivos rítmicos desarrollados del	Transición parecida a la transición a'	Segundo tema	Transición (basada en el segundo tema con dirección
---	--	--------------	---



segundo tema e introducción.			melódica ascendente)
c.c. 152-163	c.c. 164-179	c.c. 180-188	c.c. 188-198
Orquesta. Preparación para el desarrollo	Violín y orquesta. Desarrollo sobre el segundo tema.	Violín y orquesta (ambos con el tema)	Violín y orquesta. Proceso de distensión e improvisación sobre el tema para pasar a la siguiente sección

Tabla 4 Organización estructural de la segunda sección

La segunda sección comienza con una métrica diferente de 6/8 y una agógica *Animato* a partir del compás 97. Comienza con una frase de transición con proceso melódico descendente que es un resumen del tema segundo en forma de desarrollo descendente hacia el quinto grado – Si bemol-. Este pasaje transición da una sensación de continuidad consecuente entre las dos secciones. En los compases 100 al 104, la armonía modula nuevamente a modo menor (mi bemol menor) y en lugar de hacer un desarrollo sobre el primer grado de la armadura lo hace sobre la submediante (do bemol) de la cual su modo mayor lo toma de la tonalidad de mi bemol menor. Esto se puede evidenciar claramente en el arpeggio descendente presente en la parte del violín solo. La razón del uso de un modo mayor, mencionado anteriormente al inicio del capítulo, se debe a que una narrativa propuesta por Beethoven –*per aspera ad astra*- tiene como recurso la presentación de la obra en modo menor y su conclusión en modo mayor. A diferencia de la tercera de picardía⁴⁰, la tonalidad escrita en la obra de Chausson es mi bemol mayor, pero en pocas ocasiones se puede evidenciar el todo si no es hasta la progresión final donde concluye en la tonalidad escrita.

⁴⁰ Término utilizado en la música popular del norte de Francia. Se refiere a la utilización de un acorde mayor de tónica al final de la obra, dentro de una armadura de tonalidad menor.



Ejemplo musical 11 dinámica opcional para el compás 100 al 104

Lo que concierne a la ejecución de la segunda sección, en esta sección debemos tomar en cuenta el grado armónico con el que comienza el pasaje, siendo el quinto grado del acorde napolitano, es necesario mantener el sonido con intensidad en el vibrato pasar por el arpeggio re bemol con la misma intensidad pero un vibrato un poco menos intenso y progresivamente con el descenso del siguiente arpeggio modular el vibrato, ampliarlo y cambiar el timbre con la mano derecha hasta dar otra imagen con un sonido hacia lo cantáble.

La nueva sección está desarrollada sobre una armonía Napolitana⁴¹. Armonía presente nuevamente en el compás 105 al 106 en Mib mayor y se repite en la tonalidad de Sib mayor en los compases 113 al 114.

El proceso de desarrollo presente en la transición a partir del compás 105 es un resumen de la melodía, cuya característica es la textura de tresillos en la sección de las cuerdas donde se esconde la melodía en el movimiento armónico. Con una armonía napolitana -mencionado anteriormente- sobre mi bemol mayor esta transición prepara la entrada del violín con una progresión armónica sobre el quinto grado disminuido de Mib mayor hasta resolver en el quinto grado mayor, Sib. La textura sobre la base de tresillos esconde una melodía que se encuentra en los vientos cuya estructura melódica es la misma que distingue la escritura de Chausson, siendo una secuencia melódica de dos en dos compases pero con variaciones que el violín solo desarrolla más adelante, a partir del compás 113.

Pero la melodía es la que guía el proceso armónico como se demuestra en el compás 115, donde el descenso melódico del solo de violín es acompañado por una secuencia de séptimas

⁴¹ Armonía cromática que resuelve al quinto grado de la tonalidad utilizando una sexta aumentada sobre el segundo grado en primera inversión. Tomado su nombre del uso que le dieron compositores de la "Escuela napolitana" del siglo XVIII como Alessandro Scarlatti, Nicola Porpora, Leonardo Leo, Nicolò Jommelli y Pergolesi. (DICCIONARIO OXFORD DE LA MÚSICA. Pág. 1381)



descendentes hasta modular transitoriamente a un Do menor, cuyo desarrollo tiene base en la transición mencionada en la sección anterior (ilustración 11) Este tipo de escritura podemos encontrar más adelante desarrollado en obras de Debussy como *Reverie* o su Preludio No.8; obras en las cuales prima la búsqueda de colores con base en el uso de acordes tradicionales fuera del contexto armónico, de la tonalidad o de una modulación, como el uso de acordes mayores y menores sin respetar su función tonal⁴².

Este proceso se destaca por su textura polifónica cuyo contra canto produce una sensación de inestabilidad que sirve como pie para dar paso al segundo tema, cuyo desarrollo intercambia el material temático entre acompañamiento y solista.

Para esta sección del solo el tipo de interpretación a realizar debe continuar con la misma imagen que dejó la transición del compás 105 al 112. Lograr esta frase es dar la –impresión– de una melodía oriental, una especie de danza, como sugiere el personaje en la historia de Turgenev. Con la división de la frase en cuatro compases podemos generar un diálogo que asciende y desciende en la intensidad gracias a la armonía cromática. Para lograr un color de danza es necesario usar tensión y distensión tanto en el *vibrato* como un *crescendo* y *decrescendo* dentro de cada cuatro compases. Este recurso transfigura la melodía para conectar con un crescendo sobre Sol aumentado hasta con el segundo tema.

El segundo tema se presenta en el compás 123, contrastante con el primer tema en su división melódica y carácter. Al igual que en la sección primera, el desarrollo de melodías por medio de secuencias es utilizado frecuentemente por Frank y sus discípulos, pero a diferencia de ellos Chausson utiliza este recurso sin repetir el material melódico con los mismo intervalos⁴³. Muchas de las veces la segunda versión de las secuencias suena como una derivación de la primera versión y así sucesivamente. Esto es posible gracias a que el ritmo y el movimiento en general se mantienen iguales. Como se puede notar en la presentación del tema 2. La presentación de células rítmicas para un posterior desarrollo es una de las

⁴² (Musicnetmaterials, 2015. C. Debussy: Reverie (Ensueño). Recuperado de: <https://musicnetmaterials.wordpress.com/2015/01/c-debussy-reverie-ensueno/>)

⁴³ (Haupt, 2003, pág. 32)



características compositivas de Chausson que invita llama la atención del oyente cuando reaparecen estas células en subsecuentes temas⁴⁴.



Ejemplo musical 12 Primera aparición de la célula del tema segundo comparado con el tema segundo (compases 100-104) (compases 122-125)

Un aspecto a destacar del segundo tema, es el que podemos observar en la figura anterior donde se destaca un movimiento de descenso de cuarta aumentada en las dos últimas notas del compás 125, el cual enfatiza el movimiento armónico presente en los primeros compases de la obra, motivo muy característico presente a la largo de la composición. Otro aspecto a destacar es la nueva textura del acompañamiento, esta vez en forma de arpeggio sincopado en semicorcheas que actúa de sostén armónico para el desarrollo melódico por parte del solo de violín, dando más libertad para manipularlo, como por ejemplo con *rubato*.

En cuanto a interpretación de este nuevo material hay que recalcar que las melodías que se presentaron desde la entrada del solo de violín son un juego de colores. Siendo este segundo tema un timbre más apasionado que pone claramente el uso del *rubato*, es sus variadas formas: manejo de constante *vibrato* pero con diferentes intensidades según el devenir de la

⁴⁴ (Deruchie, 2013, pág. 134)



melodía y de las figuraciones reteniendo y prolongando según los diferentes grados de tensión armónica.

Al final de este despliegue de textura homofónica y variaciones sobre el tema se presenta una improvisación sobre arpeggios (compás 133), cuya finalidad es modular el tema a modo menor para un desarrollo sobre el mismo.

Mientras que se introduce el nuevo material, la textura vuelve a intercambiarse, siendo el acompañamiento el que ahora presenta el segundo tema en el compás 138. Muchas veces Chausson emplea repeticiones en lugar de secuencias, con su estilo característico de rehacer cada repetición como una sutil variación de su precedente. Véase al figura a continuación () (compas 140-143).



Ejemplo musical 13 Compases 140-143

El ultimo compas de la figura anterior (compás 143) da lugar a una secuencia de tres compases que sorpresivamente, en su tercera repetición modula a Sol sostenido con una variación que asciende. La armonía a continuación en este pasaje es de carácter impresionista, con puntos a enfatizar que son los que se corresponden con la tonalidad de sol menor la misma que viene a continuación en la tercera sección. Revelando una inesperada relación de tercera con la tonalidad inicial de mi bemol.

Mientras tanto la relación textural de dialogo melódico con la orquesta a partir del compás 138 lo tiene el violín solista y el oboe. Este presenta el tema de la sección con la misma estructura melódica de dos en dos compases, pero esta vez propone un desarrollo ascendente de ocho compases sobre el segundo tema para culminar la sección con el solo de violín,



acompañado de una textura ampliada del sincopado presentado anteriormente, dejando libre una pequeña cadencia⁴⁵ con base de arpegios y función de séptima que conecta con la siguiente sección transitoria.

La manera de interpretación que guía esta sección es la búsqueda de varios colores y timbres que da la armonía. Al presentarse una secuencia con derivaciones en lugar de repeticiones el cambio de timbre es obligatorio. Para la primera secuencia se puede utilizar el matiz de *piano* como recurso de color posterior en la segunda secuencia una mayor intensidad del *vibrato* y para la última secuencia es necesario destacar las la notas de importancia en la modulación.

Una vez conectado con el tema principal de la sección (compás 146), es necesario mantener la intensidad de sonido; manejando una velocidad de arco equitativa sin apresurar y con un amplio vibrato. Se puede manipular las figuraciones arpegiadas, ya sea, reteniéndolas o con un mayor énfasis en la primera nota de cada dos compases e inclusive, ambas. La libertad de la sección brinda varias posibilidades técnicas.

A partir del compás 152 una nueva transición es el motor melódico basado en el segundo tema que introduce en un nuevo cuadro que describe una especie de guerra entre personajes. La agógica presentada da movimiento al tema gracias a un *stringendo* que trae nuevamente la atención del oyente para mantener fresca la temática.

La nueva entrada del solo de violín del compás 164 con una agógica *Animato* es un nuevo desarrollo sobre el motivo de transición ya visto en el compás 117. El estudio técnico e interpretativo para este desarrollo se divide en dos momentos: el primero del manejo y dominio de las dobles cuerdas –sextas y terceras- en favor de mantener el *a tempo*; y segundo, del timbre, la palabra *flottato* o *falutato*, es una técnica que busca imitar el timbre de una flauta ubicando el arco en la parte del tasto o diapason y con velocidad en lugar de presión se consigue el color requerido.

⁴⁵ La utilización de un proceso cadencial en función de séptima deja en libertad del interprete para imprimir el carácter de la siguiente sección así como desplegar una demostración de virtuosismo.



La estructura de frases de cuatro en cuatro compases es una pauta que crea puntos de tensión y relajación. De esta manera es posible crear una sola frase con un constante *crescendo* hasta resolver todo el desarrollo en el segundo tema (compás 180). Esta resolución escrita en octavas para el solo de violín es una zona de gran tensión con un total de 8 compases que componen la frase donde es muy necesario mantener el carácter de fortísimo con todo el arco, peso y *vibrato* constante.

Una vez en el compás 190, empieza un nuevo proceso de distensión para conectar con la tercera sección de la obra. El carácter improvisatorio sobre escalas y última insinuación del segundo tema necesita un nuevo carácter en el fortísimo que propone. Su interpretación va de la mano de una mayor amplitud en el *vibrato* en los compases del tema y por último en el cromatismo de los cuatro ultimo compases de esta sección retener el la intensidad del vibrato para producir mayor drama en el cambio de sección.



Tercera sección: Poco lento – Poco meno lento		
Introducción A más Introducción B (se produce una doble función por elipsis para conectar con la siguiente parte)	Primer tema	Primer tema con nuevo final para enlazar con la siguiente sección (final del tema del violín enlaza por elipsis)
c.c. 198-205	c.c. 206-224	c.c. 225-240
Orquesta y violín 6 compases después	Orquesta y violín 9 compases después con acompañamiento	Violín y acompañamiento

Tabla 5 Organización estructural, tercera sección.

La tercera sección comienza en el compás 198, retorna a una agógica *poco lento* utilizando un material similar al inicio de la obra a manera de re exposición. Luego de una secuencia de 6 compases la entrada del solo de violín (similar al compás 65), sobre si bemol, se prepara nuevamente el tema de Valeria en la lejana tonalidad de Fa sostenido⁴⁶. Ahora con un desarrollo melódico del tema en la textura del acompañamiento y luego con el solo de violín (compás 214) se completa la frase del primer tema.

Mediante una modulación por nota común a re menor,-sobredominante de fa sostenido mayor- y a través una progresión por grado común se realiza una secuencia armónica donde el violín crea una atmosfera de tensión hasta resolver en un si menor -sobredominante de re menor- y muestra el tema por última vez de parte del violín solista.

Esta frase de carácter muy delicado, se debe manejar con mucha expresividad sin aplicar presión en el arco, mantener un peso constante, un amplio *vibrato*, sin mayor intensidad. Para

⁴⁶ En el manuscrito original de la partitura para orquesta Chausson escribe en la tonalidad de Fa sostenido. Mientras que en su misma edición para violín y piano lo escribe en su enarmónico sol bemol (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898. Catalog Part.B. 2051.). Se considera armónicamente a este nueva tonalidad como la mediante enarmónica de mi bemol menor, cuya razón son las ultimas notas del violín solista antes del cambio de tonalidad que refleja la tonalidad de mi bemol menor.



lograr esa expresividad se tiene como recurso enfatizar las notas alteradas que conducen el proceso armónico con mayor peso del dedo índice sin presionar el arco.

La última presentación del tema comienza en el compás 225. El solista maneja la tercera octava del instrumento, mientras la textura del acompañamiento comprende un pedal armónico en los vientos y un tremolado en las cuerdas, refuerzan la melodía del solista procurando delicadeza. Adicional a esto, un gran *crescendo* y en seguida un regulador de *diminuendo* da la forma del tema de Valeria, dramático y muy cantáble en su carácter. Pero en esta última sección el tema (compás 231) se produce una mención sobre el tema segundo pero con una figuración ampliada y carácter dramático que no termina con una resolución o final conclusivo, sino da un giro dramático generando continuidad con un nuevo material melódico con base en el tema segundo el cual une la tercera sección con la cuarta sin pausa.

El recurso necesario para lograr dar ese color de dramatismo vine de la mano de una destreza en la variación de la intensidad del *vibrato*. Se debe realizar un aumento de intensidad del *vibrato* a medida que la tensión armónica propone un giro y una disminución de la intensidad del adorno compensado con la amplitud para dar el carácter melancólico para el segundo tema ampliado.



Cuarta sección: Allegro			
Transición a'	Segundo tema con material de la transición a' en acompañamiento	Segundo tema (nuevo material en el acompañamiento, textura en arpeggios)	Segundo tema
c.c. 240-245	c.c. 246-254	c.c. 255-262	c.c. 263-270
Violín y orquesta	Violín y acompañamiento	Violín y acompañamiento	Violín y orquesta

Transición (el violín trabaja el motivo del segundo tema y al final la orquesta propone primer tema)	Segundo tema fraccionado	Transición (vientos metal y cuerdas sobre el material del primer tema y vientos madera sobre material de la introducción b)
c.c. 271-284	c.c. 285-290	c.c. 291-300
Violín y orquesta (tema de la orquesta en dos compases finales de 9/8)	Violín y orquesta	Violín y orquesta

Tabla 6 Organización estructural, cuarta sección.

La cuarta sección comienza en el compás 240 agógica *Allegro* y con un material textural y transitorio similar al del compás 105 conservando los mismos recursos armónicos, como el uso de la armonía napolitana; esta vez, más corto y con un contracanto del *Solo*. El violín en su desarrollo melódico prepara al oyente con material basados en el tema segundo hasta el compás 246.

Este segundo tema retoma la estructura en su composición melódica de dos en dos compases y logra una gran desarrollo del mismo en base a secuencias fraseadas de cuatro en cuatro



compases a excepción del compás 254 que realiza un puente para conectar a una tonalidad la de mi menor retomando la misma estructura melódica. A diferencia de la anterior exposición del segundo tema, la textura del acompañamiento se mantiene en seisillos de las cuerdas hasta llegar al compás 255. A partir de esta sección el tema sufre una variante en la textura del acompañamiento que da continuidad y diversidad. El recurso del arpa modifica el timbre de la orquesta para que el solista modifique el carácter rehaciendo una vez más el tema desde un *piano*. Luego en el compás 259 comparte el tema melódico con las cuerdas mientras el solo realiza un contra canto con un carácter contrastante. Nuevamente retoma el tema *cantábile* en el compás 263 hasta encontrar un punto de apoyo melódico en el compás 267 con un *forte* y su respectivo eco dos compases adelante cierran la frase.

La aparición del tema se debe manejar interpretativamente con tres estados anímicos. Desde la primera aparición del segundo tema el carácter rodea lo enérgico, su realización viene de la mano de mantener un sonido firme en el peso del arco y con intensidad de *vibrato*. El segundo estado viene con la modulación a mi menor del compás 255, con ayuda del cambio textural mencionado el carácter envuelve un *cantábile* expresivo con un *vibrato* calmado y variaciones en la velocidad del arco. Con una variante en la estructura de las secuencias característico de Chausson los compases comprendidos entre el 259 al 262, contiene un motivo contrastante en el carácter del solista y deja a las voces altas de la orquesta –violines primeros y flautas- el tema *cantábile* del tema. El tercer estado del compás 263 raya lo melancólico porque construye nuevamente el tema desde un *mezzoforte* hasta un *forte* cuatro compases más adelante y relaja todo el proceso de tensión. La textura en el acompañamiento mantiene la armonía y un pedal rítmico que da libertad al solista para realizar *rubato* y variaciones en el timbre.

La continuidad de todo este proceso melódico está encadenado con motivos rítmicos que dan movimiento a la frase los cuales se deben tomar en cuenta al momento cambiar de secuencia.

Todo esto conduce la misma estructura melódica a un nuevo material con base en el tema ya expuesto. Este material comienza en el compás 271 a manera de transición utilizando la célula rítmica del segundo tema, que después se traslada a la orquesta en el compás 277. La



interpretación viene de la mano del ritmo, la utilización de sínkopas genera dramatismo y conecta más dinámicamente cada nuevo material, haciendo que las frases tengan gran extensión y continuidad.

A partir de este compás (277) mediante una secuencia cromática en el fagot la melodía se conduce hacia el clímax de la sección (compás 283) con el primer tema de fondo llevado por los cornos y fagotes; pero esta intervención del primer tema solo dura dos compases dando nuevamente paso al segundo tema por última vez. Para esta final intervención del segundo tema el solo enfatiza la melodía en el registro agudo del violín, reforzado con un *sforzato* y una armonía de tensión que conduce otra vez al primer tema. Demostrado tres veces entre los compases 291-296, primero con un solo de trompeta, segundo los dos cornos y finalmente las dos trompetas.

Con una textura muy densa a partir del compás 291 no se distingue una sola melodía sino una mixtura del primer tema en el brass y motivos rítmicos con base en el motivo de transición del compás 65 en las otras secciones de la orquesta. Mientras tanto con la entrada del *Solo* (compás 294) tiene una textura de pregunta y respuesta con los vientos maderas tocando arpeggios, derivados de la cadencia en la primera sección de la obra ya mencionado. Con un pedal armónico de las cuerdas en *tremolado*, además de un *acelerando* natural de la escritura de la obra, se genera un dramatismo y movimiento en el pasaje conectando con un gran *crescendo* al clímax final de toda la obra; escrito sobre el primer tema, da paso a la última sección de la composición.

Técnico el trabajo técnico interpretativo de toda esta sección necesita mucho estudio del ritmo precisión en las figuraciones en el caso de los compases 277 al 284 con una pulsación interna de 6/8 siempre estable. En la última presentación del tema la textura del acompañamiento se presta para un carácter muy dramático, con gran intensidad de *vibrato* y de la misma forma un buen peso del brazo derecho pero con una velocidad de arco constante. Es necesario mantener todo este carácter hasta el final de esta cuarta sección.



Quinta sección: Tempo I				
Primer tema	Introducción A	Transición (tratamiento final del segundo tema en el violín. Resumen temático)	coda (re exposición basada en la introducción A. Solo de corno)	Coda (desarrollo melódico por movimiento contrario)
c.c. 301-312	c.c. 313-316	c.c. 317-328	c.c. 329-340	c.c. 341-347
Orquesta	Violín y orquesta (tema de la introducción A llevado por la orquesta)	Violín y orquesta	Violín y orquesta	Violín y orquesta

Tabla 7 Organización estructural, quinta sección.

El comienzo de esta sección en el compás 301 viene dado por un *Tempo primo*, compuesto por un gran *tutti* que reanuda la tonalidad inicial sobre el primer tema, mostrándolo por última vez antes de entrar en la *coda*. La primera parte de la frase la presenta la orquesta a manera de coral y el solo (compás 306) continúa la frase *cantábile* en polifonía de la mano de los cornos, clarinete solo y dos compases después un pedal armónico en las cuerdas.

A partir del compás 313 es donde empieza la *coda* con el llamado del tercer corno, -si bemol y mi bemol, intervalo de cuarta del inicio del primer tema- con la última insinuación del tema inicial. Mientras que el solo retoma las notas iniciales de la introducción de los primeros compases y sorpresivamente, en el compás 317, realiza un arpeggio descendente de mi bemol mayor mismo que da un giro a la melodía final. Nuevamente retoma la relativa de mi bemol menor, melodía que en el compás 317, se estructura de cuatro en cuatro compases misma que recuerda la transición que precede a la primera aparición del segundo tema compases 97 al 105 y 113 al 122.



La aparición del si bemol final en el solo de violín (compás 327) que ascendente cuatro octavas con trino recuerda el motivo de transición en la cadencia pero con una figuración ampliada. Este asenso prepara la armonía para un acorde de re disminuido séptimo. Una vez llegado a la nota superior (mi bemol) desciende el solo de violín con el arpeggio de re séptimo, mientras que los vientos ascienden con la misma armonía que resulta en un movimiento contrario armónico, resolviendo en un mi bemol mayor sorpresivo ya que el acorde disminuido parece resolver sobre el modo menor.

La entrada del violín solo continuando con la frase expuesta por la orquesta debe compensar la gran masa sonora con un timbre que resalte por sobre la orquesta. El desarrollo de ese timbre se logra con una gran cantidad de arco y un control del peso del brazo derecho que no produzca cambios en la velocidad del arco, esto adornado de un *vibrato* constante en todas las notas y un fraseo de la melodía de tres en tres compases con su respectiva anacrusa hasta llegar a la entrada de la coda antes mencionada en el compás 313.

La entrada del trino a partir del compás 313 con las notas de la introducción del inicio de la obra nos dicen que el manejo del sonido va de lado de la armonía que se desarrolla alrededor del trino. Este adorno debe contener mucha intensidad logrado con ayuda del peso del brazo derecho hasta dar paso al arpeggio de mi bemol mayor cuatro compases adelante. Para dar sentido e intensidad a este desarrollo melódico es necesario manipular el *vibrato* para lograr un creciendo en la amplitud sin dejar caer el sonido hasta comenzar el verdadero *diminuendo* del compás 325.

La ultima construcción de la melodía lo hace sobre el motivo de transición utilizado en la cadencia para generar una gran tensión que en la cuarta octava del pasaje necesita mucho control del peso del brazo derecho para no quebrar el sonido y un trino muy intenso para sobresalir y mantenerlo casi hasta el final. En el compás 344 es necesario descomprimir toda la tensión generada por la armonía de la orquesta en un solo compás reduciendo la intensidad del trino y cambiando el timbre así como un *ritenuto* sobre el la bemol para dar preparada la última nota (sol natural) que da el modo mayor sorpresivo con un *vibrato* muy calmo y larga duración hasta desvanecerse con la orquesta.



CAPÍTULO 3.

Análisis estilístico

El principio formal y melódico descrito en el presente trabajo se unifica con el análisis estilístico. En este apartado revisaremos los elementos los giros inesperados así como ciertas estructuras complejas que dan como consecuencia el efecto que plasmó Chausson en la obra *Poème, Op. 25*.

3.1. Crítica comparativa entre Wagner, Debussy y Chausson

Los elementos descritos en este apartado ponen a consideración las características que Chausson comparte de los compositores Richard Wagner y Claude Debussy, siendo este último un promotor de los nuevos estilos y la vanguardia impresionista en años posteriores.

La primera sección del *Poème* de Chausson comparte como ya mencionamos en el análisis, ciertas similitudes con la obra de Wagner, *Tristan e Isolda*. Considerando por ejemplo el uso del color de la textura de los vientos madera en la introducción, armonía no tradicional y el uso de motivos ascendentes. Uno más de los símiles del *Poème* con el preludio de Wagner es el uso del acorde llamado “Tristan” acorde semi disminuido utilizado pocas veces que al igual que el acorde de Wagner utiliza una quinta disminuida para llegar a resolverlo como acorde de séptima mayor-menor. Pero el uso de esta técnica del compositor del anillo de los nibelungos tiene una característica que lo diferencia que resalta el trabajo de Chausson en busca de una identidad como compositor. En la obra de Chausson la función de este acorde ocurre de manera más simple. El acorde “Tristan” tiene lugar en la tercera negra del compás por lo que no se trata de una imitación del trabajo en el Preludio de Wagner⁴⁷.

⁴⁷ (Haupt, 2003, p. 51)



Ejemplo musical 14 Diferencia en la resolución del acorde de Tristan. A la izquierda el acorde de Wagner y a la derecha el acorde de Chausson.

Con respecto a la símbolos (o leitmotiv) en la obra hay criterios que los compositores franceses comparten con la tradición alemana; los repentinos estallidos como se puede apreciar en el *Ring* de Wagner. O por el contrario para expresar colores muy oscuros como muerte lo hace con la ayuda del timbal solo, justo luego de un gran crescendo como se puede observar en la escena cuarta del segundo acto de *Die Walküre*⁴⁸.

Tal como las progresiones armónicas por nota común propias del sinfonismo moderno Chausson teje texturas cromáticas que fueron innovadores y modernas para los estándares de la música francesa de 1890. Regularmente criticado por sus contemporáneos comentaban a menudo que su estilo estaba muy relacionado con Wagner en especial el ya conocido *Tristan*⁴⁹.

La relación y fuerte influencia de Wagner en los compositores franceses estaba enfrascado en las mentes de los compositores de la época como un modelo a seguir pero que con la creación de la Sociedad Nacional Para La Música Francesa, romperán con esas costumbres en búsqueda de una identidad propia y un nuevo modelo vanguardista francés, es decir su propia ideología, desarrollado principalmente por Debussy y Erik Satie (1866-1925)⁵⁰, con la llegada del impresionismo.

⁴⁸ (The French Symphony at the Fin de Siecle, 2013, pág. 165)

⁴⁹ Ibid, pág. 155

⁵⁰ Erik Satie. Compositor y pianista francés.1 Precursor del minimalismo y el impresionismo, está considerado una figura influyente en la historia de la música.



3.2. Tratamiento del rubato y Vibrato, parte de la interpretación

El manejo de los tempos en la época de Chausson, tenían una gran particularidad. Cada intérprete tenía un concepto diferente y estudios revelan que por lo general los tempos que los violinistas de la época de la composición del *Poème, Op. 25* eran un poco más lentos que lo que la agógica proponía. Una de las razones de esto es el uso del *rubato*. Para Robert Philip existen tres tipos de *rubato* el primero que incluye un *acelerando* o *rallentando* de la melodía y el acompañamiento juntos, el segundo utiliza un *tenuto* -acento- Para enfatizar una nota en particular y el tercero que es independiente del acompañamiento⁵¹.

Mencionado anteriormente, el uso del vibrato continuo en la escuela moderna Ysaye lo cultivó siendo un recurso que en la actualidad es muy común. En los albores del siglo XX tomó mucha fuerza el desarrollo de la escuela franco belga con Ysaye siendo el vibrato continuo el recurso en boga y actualmente el más difundido gracias a las grabaciones como por ejemplo Fritz Kreisler (1875-1962)⁵². Pero el vibrato no solo se convirtió en un recurso más a utilizar, a partir de la primera mitad del siglo XX es un sello particular. La amplitud y velocidad difieren con el pasar de los años de intérprete a intérprete y cada grabación de la obra de Chausson.

En el caso de la interpretación de Ysaye como figura para la ejecución de esta obra tomaremos en cuenta ciertos aspectos que se distinguen de muy pocas grabaciones donde al provenir de una escuela que concebía el recurso del vibrato como un mecanismo de expresión de parte de su maestro Wieniawski, es Ysaye uno de los que más cultivó de sus contemporáneos. En las interpretaciones de Ysaye su uso del *vibrato* era un mecanismo para generar color específicamente para sostener notas enfatizando pasajes rápidos. En otras ocasiones utilizaba el vibrato a lo largo de todo un pasaje *cantabile* y realizaba un cambio de *vibrato* para hacer

⁵¹ (Philip, 1992, pág. 38)

⁵²Fritz Kreisler. Violinista, compositor y pianista de origen austriaco. Considerado uno de los más grandes violinistas de la historia. Idolatrado por su timbre único, así como su intenso y expresivo vibrato también por su uso del *portamento*.



una diferencia de estado anímico⁵³. Ahondando en su estilo de vibrato podemos decir que las oscilaciones rondan el centro de la entonación y complementan a una afinación justa siendo de igual cantidad la oscilación superior a la inferior. En pasajes donde hay notas repetidas Ysaye por lo general no utiliza vibrato, en su lugar, utiliza una cantidad mínima de vibrato para dar un color diferente y un sonido ligero flotante desde el arco da el color de las notas⁵⁴.

3.3. Análisis de grabaciones como: Georges Enescu, Christian Ferras, James Ehnes.

Para este apartado se tiene como referencia a los violinistas de diferentes épocas y lugares geográficos con el afán de determinar el alcance de la influencia de Chausson. De cómo su estilo de composición motiva a difundir su música como una obra de gran importancia en la literatura del violín. Una breve información biográfica proporciona un panorama por donde la tradición francesa se trasfigura en identidades representadas por cada intérprete a lo largo de los años. Seguida del análisis de las grabaciones del *Poème, Op. 25*. Con excepción de la grabación de Enescu que es con acompañamiento de piano las demás están tomadas en cuenta con la orquestación original. Los aspectos principales en la definición de estos análisis tienen base en como el manejo de los *tempos*, el *rubato* y características del *vibrato* que sobresalen de su interpretación.

*Georges Enescu*⁵⁵ (1881-1955) grabado en 1929 con Sanford Schlüssel (pianista) por la compañía Columbia en Nueva York. Amigo de Ysaye⁵⁶, es él quien le facilita la composición de Chausson, la cual se convirtió en una de sus obras más interpretadas a lo largo de su carrera. En el trabajo de Enescu con la obra de Chausson se puede apreciar variantes de tempo

⁵³ (Philp, Robert. Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950, 1992, pág. 99) Citado por Haupt, 2003 pág. 59

⁵⁴ (Haupt, 2003, pág. 69) esta descripción del vibrato de Ysaye se puede apreciar en la grabación de *Berseuse* de Gabriel Fauré.

⁵⁵ Georges Enescu. Compositor y violinista Rumano. comenzó sus estudios en el conservatorio de Viena, en 1895 fue al conservatorio de París su carrera se concentró más en la pedagogía y en la composición.

⁵⁶ Ysaye le dedicó una de sus famosas sonatas para violín solo. Sonata no. 3, en Re menor.



de formas inesperadas como es el caso del *Animato* donde toma el tiempo que cree necesario para prolongar el motivo antes de conectar con la siguiente frase dificultando la asignación de alguna marca métrica exacta. Esta manipulación del tiempo genera una sensación de quietud libre de presión e invita al oyente a relajarse en la sucesión de las frases. El mayor ejemplo de la manipulación del tempo se puede observar en la sección de las octavas entre los compases (180-188) donde una reducción del tempo significativa le permite buscar una nueva sonoridad en favor de la melodía *cantábile* que una demostración virtuosa, generando una perfecta sintonía entre la agilidad técnica y lo melódico. Esta sección produce una enorme sensación de distensión que prepara muy anticipadamente –gracias a grandes *rubatos*– el carácter del tema principal.

El uso del *rubato* por parte de Enescu, conjuga los tres tipos que Robert Philp menciona, siendo su efecto un facilitador de las melodías, hasta el punto de dejar que la música misma tome el tiempo necesario en resolver. A partir del compás 123, donde comienza el segundo tema, que se pueden identificar cada uno de los tipos de *rubato* como son la aceleración y disminución del tempo tanto de la melodía como del acompañamiento, el énfasis de la mano de acentos agógicos y algunos *glissando* y la fluctuación del tempo de manera imprevista por parte de la melodía concibiendo una sensación de espontaneidad en la interpretación.

*Christian Ferras*⁵⁷ (1933-1982) grabó el *Poème, Op. 25* en 1953 con la Orquesta Nacional de Bélgica bajo la dirección del Georges Sebastian. Su paso por la obra de Chausson viene de la mano en muchos puntos de la interpretación de Enescu, como son ciertos rubatos y articulaciones pero la diferencia con el violinista rumano tiene base en la cantidad o la intensidad con la cual realiza los *rubato* o estas variantes en el tempo. De parte del tempo utiliza un tempo más *agitato* para los temas más *cantábiles*, es decir, en comparación con Enescu el tiempo es un más estable con menor prolongación de los *rubatos* o variantes en la

⁵⁷ Christian Ferras. Comenzó en el violín con su padre. Entró en el Conservatorio de Niza en 1941, como estudiante de Charles Bistesi, antiguo alumno de Eugène Ysaÿe. En 1944 se trasladó al Conservatorio de París. Trabajó con el violinista y compositor George Enescu.



métrica. Otra gran diferencia tiene como sustento los acentos agógicos los realiza con la mano izquierda con el vibrato y en ocasiones lo hace con un *gliss* pero para notas muy específicas o para dar gran importancia a una tensión armónica.

Una importante característica que también se debe resaltar de la interpretación es la gran intensidad y muy definida variedad del *vibrato* utilizado. Deja ver muy claramente el tipo de carácter que quiere para los dos temas de la obra, el uno muy calmo con una gran amplitud y el otro muy concentrado de menor amplitud pero muy intenso y por ultimo un intermedio que genera un estado de ansiedad que invita al oyente a conectarse mucho con la fuerza de su interpretación.

*James Ehnes*⁵⁸ (1976). Grabado en Québec, Canadá con la orquesta sinfónica de Québec bajo la dirección de Yoav Talmi en 2001. Artista de la época con muchos reconocimientos y gran intérprete de varios estilos ha viajado por todo el mundo en giras y como representante de la música clásica en la actualidad la búsqueda de la pureza del sonido como aspectos técnicos una de sus herramientas más valiosas. Su interpretación del *Poème* tiene mucha similitud con otras interpretaciones de sus contemporáneos. El *tempo* justo para cada marca puesta por el compositor y la fidelidad de cada una de sus anotaciones son los puntos clave de su discurso.

Los recursos con base en el *rubato* están reservados para lugares muy específicos como el compás 187 o el 197. Dando como resultado una concepción integral de la obra cuya diferencia clave donde estos puntos muy importantes ponen en juego la musicalidad del violinista demostrando gran maestría y fluidez. Por otro lado el recurso del vibrato está muy desarrollado como algo muy presente. El vibrato continuo da una sensación de calidez a la articulación en los temas *cantábiles* y gran intensidad en los pasajes de tensión. La precisión en cada detalle como el trino medido en su articulación, de la misma manera el uso de recursos como: *glissando* en secciones muy específicas brida un énfasis extra que denota gran control del discurso.

⁵⁸ James Ehnes. Nacido en Brandon Manitoba Canadá. Comienza sus estudios a la edad de nueve años con el violinista Canadiense Francis Chaplin. Estudió en Julliard. Ha ganado varios premios y es miembro de importantes instituciones. Actualmente es director de la Sociedad de Música de Cámara de Seattle.



Conclusión

Los recursos musicales fundamentados apoyan y dan celeridad a los procesos de aprendizaje así como cimientan bases para nuevas propuestas con un desarrollo de varias aptitudes. Hacer del análisis y del proceso deductivo un hábito da como resultados criterios con fundamentos y mayor retención de los conceptos que con el paso del tiempo pueden ser aplicados a obras futuras ahorrando tiempo e inversión de varios tipos.

Recomendaciones

Como recomendaciones para futuros trabajos en los que intervengan la investigación sobre las obras musicales, es necesario la ampliación de los criterios investigativos que fomenten el ingenio de las interpretaciones de futuros músicos al momento de afrontar un hecho musical. Es necesario continuar fomentando el criterio investigativo sobre las obras musicales y de la misma manera felicitar a la Universidad de Cuenca por el esfuerzo de incluir en los trabajos de grado la opinión de los artistas. La realización o la integración de mayor cantidad de material analítico a disposición de los estudiantes motivan a la investigación y estudio de nuevos tipos de razonamientos, enriqueciendo el conocimiento musical de cada intérprete, así como, las capacidades técnicas a la hora de realizar el ensayo de una nueva partitura. La creación de un fondo documental más enfocado a los instrumentistas reduciría el tiempo que toma la recopilación de información necesaria para comenzar un análisis.

Anexo de partituras

Poème pour Violon et Orchestre

A Eugène Ysaÿe

Ernest Chausson, op. 25

Lento e misterioso

Violon

Piano

pp

mf espress.

1

2

pp





The musical score is written for piano and voice. It consists of five systems of staves. The first system shows a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment. The second system features a vocal line with a triplet of eighth notes, marked with a '3' above it, and a piano accompaniment. The third system includes a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment, with the instruction 'meno p' (meno piano) written below the piano part. The fourth system shows a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment, with the instruction 'poco' (poco) written below the piano part. The fifth system shows a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment.

The image displays a musical score for piano, organized into five systems of staves. The first system consists of a single melodic line in the treble clef. The second system introduces a bass line in the bass clef, with a 'cresc.' (crescendo) marking. The third system begins with a measure number '5' and continues with both treble and bass staves. The fourth system is marked 'Animato' and features more complex rhythmic patterns. The fifth system includes a 'dim.' (diminuendo) marking. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and uses various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

6



pp

meno p

7

p calmo

pp

Detailed description: This block contains a musical score for measures 6 and 7. The score is written for piano and features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 6 begins with a piano (pp) dynamic. Measure 7 begins with a mezzo-forte (meno p) dynamic. The score concludes with a piano (pp) dynamic and a 'calmo' (calm) instruction.





The image displays a page of a musical score, likely for a piano. It consists of several systems of staves. The notation is complex, featuring many trills, slurs, and dynamic markings. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs. The page number '6' is visible in the bottom right corner of the score area.

10 Molto animato



f

f stringendo

11 Animato (a tempo)

mp (flottato)



The image shows a musical score for piano and orchestra, measures 11 through 16. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part features a complex, flowing melody in the right hand, often with triplets and sixteenth notes, while the left hand provides a steady, rhythmic accompaniment. The orchestra part, indicated by a bracket on the right, includes woodwinds and strings. Measures 11-12 show the piano melody with a crescendo leading to a forte (f) dynamic. Measures 13-14 show the piano melody with a decrescendo leading to a piano (p) dynamic. Measures 15-16 show the piano melody with a crescendo leading to a forte (f) dynamic. The orchestra part is marked 'ad libitum' and 'obligatoire au piano'.

*) ad libitum à l'orchestre, obligatoire au piano.

rit.

f *p* *rit.*

13 Poco lento

pp *p*

Poco lento . . .

14 *riten.* *p* *riten.* *p*

15 *meno p* *p*



stringendo un poco *rit.*

stringendo un poco *rit.*

mp *mf*

16 Poco meno lento

p *pp*

17 Allegro

pp





The image shows a musical score for piano, consisting of five systems of staves. The first system has three staves (treble, middle, and bass). The second system has two staves (treble and bass). The third system has two staves (treble and bass). The fourth system has two staves (treble and bass) and is marked with the number 18. The fifth system has two staves (treble and bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* and *cresc.*.



10

pp

accel.

accel.



The image displays a page of a musical score, likely for a piano piece. It consists of several systems of staves, each containing a treble and a bass staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.' (crescendo) and 'ff' (fortissimo). There are also some performance instructions like 'cresc.' and 'ff' written above the staves. The page number '13' is visible in the bottom right corner of the score area.



cresc. poco a poco

m.g.

cresc.

Tempo I

21

mezzo-forte



The image displays a page of a musical score, likely for a piano. It consists of five systems of staves. Each system typically has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Notable markings include 'dim.' (diminuendo) and 'ppp' (pianissimo). A measure number '22' is visible above the third system. The score is written in a key signature with two flats (B-flat and E-flat).

Poème

pour Violon et Orchestre

A Eugène Yiaye

Ernest Chausson, op. 25

Lento e misterioso **Violon**

17 1 12 2

Piano *mf*

posato

cresc.



Violon



f

Animato

dim.

p tranquillo

cresc.

Molto animato

f

Violon

Animato (a tempo)

mp fluttato

mf

ff

rit.

Poco lento

riten.

Poco meno lento

string. un poco

rit.

p

*) ad libitum à l'orchestre, obligatoire au piano.

Violon

17 Allegro

mp

mf

f

cresc.

18

p

f

mf

19

f

accel.

cresc.

cresc.

cresc.

20

f

13

11

7

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

Violon



Tempo I

21

22

dim.

p



Bibliografía

- ÁLVAREZ, J. M. (2010, Agosto 2). *NOTAS EN RED MAYOR*. Recuperado el Julio 10, 2016, de ERNEST CHAUSSON (1855-1899):
<https://redmayor.wordpress.com/2010/08/02/ernest-chausson-1855-1899/>
- Balderrabano, S., Gallo, A., & Mesa, P. (2010, Octubre). *SEDICI*. Recuperado el Octubre 10, 2015, de LAS FORMAS MUSICALES: HACIA UNA RESGINIFICACIÓN DE LAS CONCEPCIONES:
http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38824/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Chausson, E. (2003). *Poème for Violin and Orchestra op. 25. for violin and ochestra*. Alemania: G. Henle Verlag.
- de Benito, L. Á., & Artaza Fano, J. (2004). *GUÍA PRÁCTICA PARA LA APLICACIÓN METODOLÓGICA DEL ANÁLISIS MUSICAL*. Buenos Aires: Infides .
- Deruchie, A. (2013). *The French Symphony at the Fin de Siecle*. New York: University of Rochester Press.
- Fernández de Larrinoa, R. (2012, Diciembre 26). *HISTORIA DE LA MÚSICA*. Recuperado el Octubre 29, 2016, de ESPLENDOR Y DECLIVE DEL VIOLÍN ROMÁNTICO:
<https://bustena.wordpress.com/2012/12/26/esplendor-declive-violin-romantico/>
- González de la Rubia, D. (2010). Análisis musical e intuición. *Sonograma*, 1-5.
- Haupt, L. D. (2003). *THE LEGACY OF CHAUSSON'S POEME*. Tesis, University of Nebraska , Lincoln.
- Ielpi, J. (2010). *HISTORIA DEL MUNDO CONTEMPORÁNEO*. Recuperado el Octubre 31, 2016, de MÚSICA Y VANGUARDIA EN FRANCIA: IMPRESIONISMO Y SIMBOLISMO: <http://www.carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/producciones-especiales/musica/musica-y-vanguardia-en-francia-impresionismo-y-simbolismo>
- Latham, A. (2008). *DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE LA MÚSICA*. México D.F.: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA.
- Luengas, A. (2013). *ANALISIS DEL CONCIERTO PARA VIOLÍN EN RE MAYOR, OP. 35 DE PYOTR ILICH TCHAIKOVSKY (1840-1893)*. Recuperado el Octubre 10, 2015, de Pontificia Universitaria Javeriana Bogotá:
<http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/11708/1/LuengasRamirezAlejandro2013.pdf>



- Musicnetmaterials. (2015, Enero 15). *Musicnetmaterials*. Recuperado el Agosto 2, 2016, de C. Debussy: Reverie (Ensueño): <https://musicnetmaterials.wordpress.com/2015/01/c-debussy-reverie-ensueno/>
- Nagore, M. (2004, Enero). *EL ANÁLISIS MUSICAL, ENTRE EL FORMALISMO Y LA HERMENÉUTICA*. Recuperado el Noviembre 12, 2014, de Escuela Universitaria de Música: <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html#a1>
- Nicholas, D. (2007, Enero 24). *VIOLINIST.COM*. Recuperado el Septiembre 17, 2016, de Chausson Poeme for Violin and Orchestra, Op. 25: <http://www.violinist.com/blog/DiEugenio/20071/6381/>
- Philip, R. (1992). *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Plante, C. (1999). UN FIEL WAGNERIANO: ERNEST CHAUSSON. *REGARDS SUR WAGNER*(1), 12. Recuperado el Febrero 10, 2016
- Romero, A. (2003, Mayo 16). *Sonata OP. 12 No. 1 PARA PIANO Y VIOLÍN (hacia 1798) Primer Movimiento LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)*. Recuperado el Octubre 18, 2015, de Colección de Tesis Digitales Universidad de las Américas Puebla: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/romero_p_a/capitulo2.pdf
- Silvela, Z. (2003). *Historia del Violín* (Primera ed.). Madrid: Entrelíneas Editores.
- Skowronski, V. P. (2012). How to Play Chausson's 'Poème' for Violin & Orchestra. *STRINGS*, 16-46. Recuperado el Septiembre 28, 2015
- Sobrino, R. (2005, Junio). ANÁLISIS MUSICAL: DE LAS METODOLOGÍAS DEL ANÁLISIS AL ANÁLISIS DE LAS METODOLOGÍAS. *Revista de Musicología*, XXVIII, págs. 667-669.
- Steinberg, M. (2012, Septiembre 19). *SAN FRANCISCO SYMPHONY*. Recuperado el Agosto 20, 2016, de Chausson: Poème for Violin and Orchestra, Opus 25: <http://www.sfsymphony.org/Watch-Listen-Learn/Read-Program-Notes/Program-Notes/CHAUSSON-Poeme-for-Violin-and-Orchestra,-Opus-25.aspx>
- Stockhem, M. (1988). *Lettres d'Ernest Chausson à Eugène Ysaÿe* (Vol. 42). Bélgica: Societe Belge de Musicologie.