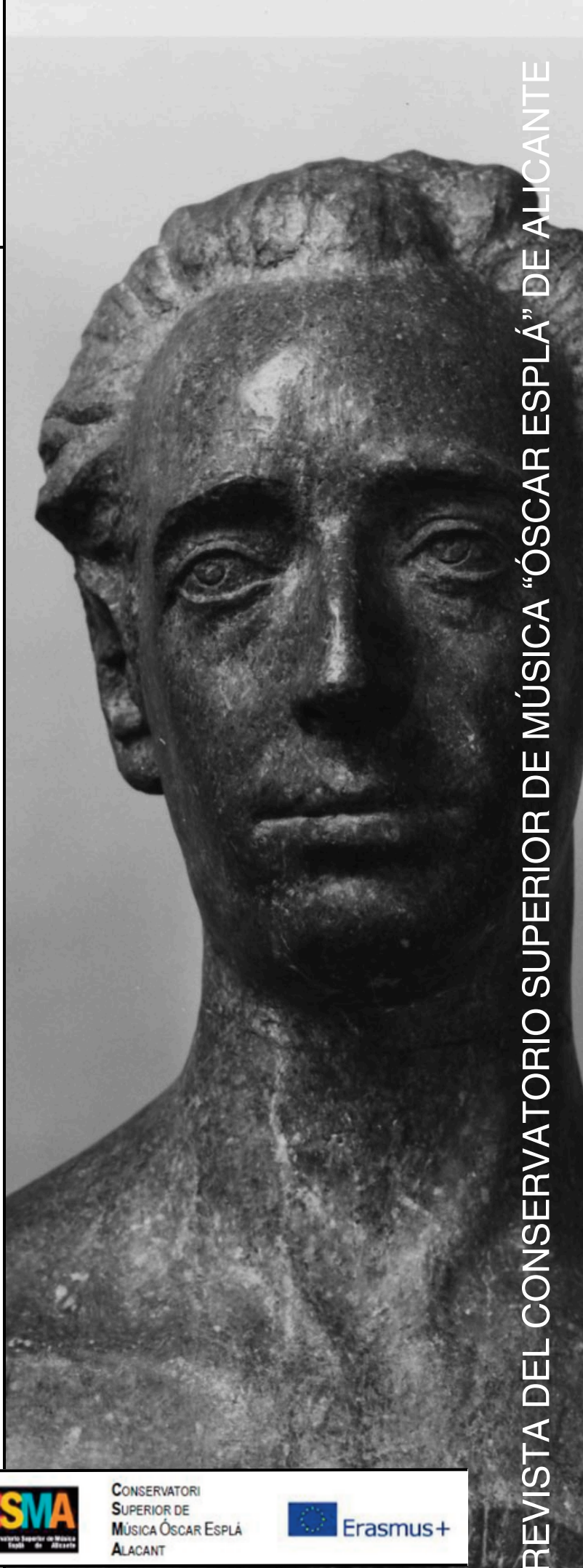


NÚM 3, AÑO 3 - JUNIO 2026

ECO MUSICAL M A



REVISTA DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA "ÓSCAR ESPLÁ" DE ALICANTE



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV



CONSERVATORI
SUPERIOR DE
MÚSICA ÓSCAR ESPLÁ
ALACANT



Erasmus+

Índice

Editorial	2
Tópicos en el pensamiento estético de Óscar Esplá y su vinculación a los Tres movimientos para piano Jorge Burillo Ferrer	3
Sonic Visualiser y su aplicación al análisis de la interpretación musical. El tiempo interpretativo en dos grabaciones del Preludio en mi menor de F. Chopin Francesc Joan Sanchis Roig	19
La Ofrenda Musical BWV 1079 Rafael Casasempere Jordá	29
Propuesta de ejercicios para la interpretación de Gaspard de la nuit de Ravel Francisco José García Verdú	35
Normas de la revista	57
Equipo de Redacción	60

Editorial

La revista del Conservatorio Superior de Música de Alicante “Eco Musical” alcanza su tercer número con una clara vocación de renovación y proyección académica. Este nuevo volumen no es una continuidad editorial, sino que representa un punto de inflexión en la naturaleza y alcance de la publicación.

Lo que en sus orígenes fue concebido como un espacio de divulgación musical evoluciona ahora hacia una revista especializada en investigación. Esta transformación responde de manera directa a una demanda explícita de la comunidad educativa que requiere herramientas rigurosas, versátiles y eficaces que faciliten la generación, validación y difusión del conocimiento musical en sus múltiples dimensiones.

La adopción de un perfil científico no implica, en ningún caso, la renuncia a la vocación divulgativa que dio sentido al proyecto inicial. Antes bien, refuerza un compromiso esencial: el de transferir conocimiento a la sociedad que sustenta y legitima la actividad académica. La inversión social en la educación superior exige una respuesta proporcional en forma de avance científico, pero también de accesibilidad y claridad en su comunicación.

En este sentido, el rigor metodológico y la calidad científica no deben entenderse como elementos excluyentes de la difusión abierta, sino como condiciones que la hacen posible y necesaria. La investigación adquiere pleno sentido cuando trasciende el ámbito estrictamente académico y se proyecta hacia la ciudadanía, contribuyendo al desarrollo cultural, crítico y artístico del entorno.

“Eco Musical” aspira, por tanto, a consolidarse como una herramienta activa dentro del proceso de transformación que atraviesa la educación musical superior. Un proceso que demanda situar estas enseñanzas en el espacio académico que legítimamente les corresponde, equiparándolas en reconocimiento, exigencia y producción científica al resto de disciplinas universitarias.

Tópicos en el pensamiento estético de Óscar Esplá y su vinculación a los *Tres movimientos para piano*

Jorge Burillo Ferrer

Grado en Enseñanzas Artísticas Superiores de Música en Interpretación de Piano
por el Conservatorio Superior de Música "Óscar Esplá" de Alicante

ORCID: 0009-0007-8895-419X

jorgeburilloferrer@gmail.com

Fecha de recepción: diciembre 2025 · Fecha de aceptación: abril 2026

Resumen:

Este trabajo explora la relación entre el pensamiento estético de Óscar Esplá y su aplicación en la interpretación de Tres movimientos para piano. A través del análisis de su obra, sus escritos teóricos y su biografía, se examina cómo sus ideas musicales reflejan una tensión entre la modernización y la preservación de la tradición. Se destacan aspectos clave como el uso del ritmo, la armonía modal y la influencia de la infancia en su identidad artística. Además, se analizan la recepción crítica de la obra y su importancia en el repertorio pianístico del siglo XX. Se concluye que Tres movimientos para piano representa un punto de inflexión en la evolución estilística de Esplá y que su estudio permite una comprensión más profunda de su lenguaje musical y su impacto en la interpretación pianística.

Palabras clave: Óscar Esplá, Estética musical, Tres movimientos para piano, Interpretación pianística, Música española del siglo XX

Resum:

Aquest treball explora la relació entre el pensament estètic d'Óscar Esplá i la seua aplicació en la interpretació de Tres moviments per a piano. A través de l'anàlisi de la seua obra, els seus escrits teòrics i la seua biografia, s'examina com les seues idees musicals reflecteixen una tensió entre la modernització i la preservació de la tradició. Es destaquen aspectes clau com l'ús del ritme, l'harmonia modal i la influència de la infantesa en la seua identitat artística. A més, s'analitzen la recepció crítica de l'obra i la seua importància en el repertori pianístic del segle XX. Es conclou que Tres moviments per a piano representa un punt d'inflexió en l'evolució estilística d'Esplá i que el seu estudi permet una comprensió més profunda del seu llenguatge musical i el seu impacte en la interpretació pianística.

Paraules clau: Óscar Esplá, Estètica musical, Tres moviments para piano, Interpretació pianística, Música espanyola del segle XX

Abstract:

This study examines the relationship between Óscar Esplá's aesthetic thought and its application to the interpretation of Tres movimientos para piano. Through an analysis of his works, theoretical writings, and biography, it explores how his musical ideas reflect a tension between modernization and the preservation of tradition. Key aspects such as the use of rhythm, modal harmony, and the influence of childhood on his artistic identity are highlighted. In addition, the critical reception of the work and its significance within the twentieth-century piano repertoire are analyzed. In conclusion Tres movimientos para piano represents a turning point in Esplá's stylistic evolution, furthermore its study enables a deeper understanding of his musical language and its impact on

pianistic interpretation.

Keywords: Óscar Esplá; Musical aesthetics; Tres movimientos para piano; Pianistic interpretation; Twentieth-century Spanish music

Introducción

Este trabajo se centra en la relación entre el pensamiento estético de Óscar Esplá y su aplicación a la interpretación de su obra *Tres movimientos para piano*. Más allá del análisis técnico de la obra, que puede consultarse en detalle en el Trabajo de Fin de Grado *Arquitectura en movimiento: Tres movimientos de Óscar Esplá a través de su pensamiento estético*, nuestro objetivo es examinar cómo sus ideas estéticas, su biografía y su música se entrelazan, proporcionando una visión más profunda de su lenguaje compositivo.

Para ello, tomamos tres ejes de análisis: la música en sí misma, los textos teóricos y ensayísticos del propio Esplá y su biografía. No partimos de su vida como fuente principal, sino que la utilizamos como un tercer foco de comprensión, especialmente en lo que respecta a su carácter privado. Junto a su trayectoria pública como compositor, intelectual y figura pública, nos interesa cómo su mundo personal —y en particular su infancia— influyó en su pensamiento musical. Sin embargo, el estudio biográfico de Esplá presenta notables dificultades, ya señaladas por diversos autores. En especial, el Trabajo de Fin de Grado *Óscar Esplá y la Orquesta* de Héctor Hurtado Salazar, citado en la bibliografía, ha resaltado los problemas de constatación en muchos datos de su vida y obra, lo que nos obliga a tratar estas fuentes con precaución.

Los tres movimientos para piano en su contexto histórico

La principal fuente que tenemos para el estudio de nuestra obra es el libro de Antonio Iglesias, *Óscar Esplá, Su obra para piano*, publicado en 1962. Iglesias sitúa el año de composición en 1921, aunque el propio Esplá en carta a Eduardo del Pueyo dice haberla compuesto en 1929. (González, 2001) Sería en 1931 cuando se publique por Max Eschig. La obra habría sido compuesta a continuación de *La pájara pinta*, e Iglesias señala que “los *Tres movimientos para piano* representan el primer paso dado por el compositor, en su obra pianística, hacia su segura incorporación a la música contemporánea, mediante la aportación de elementos compositivos de indudable actualidad, no adscritos a ‘ismo’ concreto alguno, que no reniegan del mundo de la tonalidad, pero sí lo agrandan dentro de unos horizontes estéticos similares a los de Honegger, Martinu o Hindemith”. (Iglesias, 1962)¹

Iglesias lo sitúa como bisagra del tercer periodo compositivo de Esplá, aquel en que el compositor, ya con personalidad afianzada, la desborda y supera, y lo sitúa como precedente de sus dos obras mayores posteriores, la *Sonata Española* y sobre todo de la queridísima por el compositor *Sonata del Sur*.

Tomás Marco incide en esta consideración y afirma que *Los tres movimientos para piano* es una de sus obras pianísticas mayores, con más capacidad de abstracción y de ambición formal. (Marco, 1982)

Recepción crítica, intérpretes destacados y grabaciones

Iglesias nos informa de que la obra ha sido tachada de virtuosista, calificativo que él rechaza no porque no incluya muchas dificultades sino porque, coincidiendo que su brillantez es muy grande, cree que responde a un nuevo concepto del piano. Y nos aclara: “este nuevo piano es totalmente realizable, cómodo y natural, siempre y cuando quien lo traduzca llegue a interesarse como músico, antes que, como pianista, en adueñarse de su complejo y bello mensaje”. (Iglesias, 1962)

No es de las obras más interpretadas. Sus principales intérpretes fueron Eduardo del Pueyo y Pilar Bayona, en la década de los 50 y 60. (García Martínez, 2010)

Tampoco tenemos datos de la fecha de estreno mundial de la obra, pero sí sabemos que la primera audición en Bruselas fue en el recital de música española dado por Eduardo del Pueyo, el 5 y el 8 de octubre de 1943. El comentarista del concierto, en la crítica realizada para *Le Soir*, se refiere a la obra con el calificativo de bella y transparente, y dice además de ella que “revela una fuerte personalidad y un saber extraordinario. El Estudio, sólidamente construido y de una escritura elegante, la Danza antigua, página deliciosa, llena de sensibilidad y de hallazgos armónicos, el Pasodoble, verdadera obra maestra en la que la emoción y la ironía está servidas por una técnica luminosa de primer orden, han tenido un éxito extraordinario”. (González, 2001) En un concierto homenaje a Del Pueyo, el pianista Robert Steyaert, la interpretó y la calificó de una gran dificultad técnica.

La primera grabación que tenemos es la de Pilar Bayona para el sello EMI en 1958. Más tarde la grabarán Pedro Carboné para Naxos, y Martin Jones para Nimbus Records. Ambas grabaciones de finales del siglo XX. No tenemos noticias de más registros sonoros ni audiovisuales de la obra.

La obra consta de tres movimientos: Estudio, Danza Antigua y Pasodoble. Aunque no se le da el título formal, comparte algunas de las características habituales de la forma Sonata. Primer movimiento estructurado alrededor de dos temas principales, con exposición, desarrollo y reexposición; segundo movimiento lento, de carácter íntimo y reflexivo, y tercer movimiento vivo con estructura de rondó. No se trata en ningún caso de forzar el análisis hacia la demostración de estas coincidencias, pero hacerlas notar puede ser útil al intérprete a la hora de plantearse el estudio, y a la hora de reconocer formalmente la pieza.

Los tres movimientos son claramente independientes, pero aparecen relaciones melódicas entre los tres, y en concreto, las más claras son las que aparecen en el tercer movimiento, donde encontramos citas de los dos anteriores.

Características generales del pensamiento esplasiano

Óscar Esplá aspiró a modernizar la música española integrándola en la tradición europea, pero sin abandonar la tonalidad. Rechazó con firmeza las corrientes vanguardistas como el dodecafonismo, el serialismo y la música electrónica, considerándolas ajenas a su concepción estética. Su pensamiento revela una constante tensión entre innovación y tradición, en la que su infancia y las pérdidas familiares desempeñaron un papel crucial. Esta dualidad se refleja en su música, donde conviven estructuras clásicas con una sensibilidad propia, a la vez luminosa y melancólica.

Sus escritos permiten comprender mejor su obra, pues muestran cómo su visión musical se articulaba en torno a la preservación de ciertos valores frente a la experimentación radical. Para

Esplá, la modernidad debía partir de un arraigo en la tradición, lo que se traduce en una música que combina elementos formales rigurosos con una profunda carga expresiva. Así, su producción representa un equilibrio entre razón y emoción, entre pasado y presente. Aunque no ha sido raíz de nuestra hipótesis, es muy interesante el testimonio de primera mano de su hija Amparo para refrendar ese vínculo:

Fue un padre enormemente tierno y cariñoso, pero no dulzón, porque el genio allí estaba. Nunca se sentía tan feliz como cuando se veía rodeado de su familia. Fue un hombre muy dependiente de su familia, lo más importante para él en este mundo. Le encantaban los niños y los animales y se declaraba partidario de la teoría de Rousseau, sobre todo en lo que concernía a la educación. Su ideal habría sido educarnos él en casa, para evitar contagios deformantes. Afortunadamente, nuestra inteligente madre, y las autoridades belgas, impidieron aquel disparate. A las horas de comer, entre plato y plato nos explicaba su visión infantil del “Mundo como voluntad y representación” de Schopenhauer, la “Crítica de la razón pura” de Kant u otros “cuentos”. Desde bien pequeños nos acostumbró al placer de la reflexión, familiarizándonos con el mundo de la ciudad, que era lo que, a él, junto con la música, más le divertía, pues se movía en la abstracción como Pedro por su casa. Fue un hombre entusiasta y extrovertido, demasiado quizá, pues no siempre medía el alcance de sus palabras. Vitalista y emprendedor, luchó sin remedio por las causas en que creía. Naturalmente una persona tan motivada y vehemente, en un país como el nuestro, con tendencia al antagonismo, tuvo que resultar polémica, y polémica hubo en su larga vida. Pero jamás se arredró, aunque le doliera en muchas ocasiones la incomprensión ajena.

En el mismo sentido se manifiesta Tomás Marco: “Esplá fue un personaje curioso. Combativo y atrabiliario, tenía fama de mal carácter, pero podía ser enormemente tierno, y desde luego era una persona de gran sensibilidad oculta bajo una capa hosca”. (Marco, 1998, pág. 67)

Esplá no deja de aludir en sus escritos, tras la férrea determinación de sus justificaciones intelectuales, al tema de la transformación de la realidad en materia estética y luego artística, y se maneja siempre en un elemento de tensión entre ambas, que le hace incurrir en determinadas contradicciones, que más tarde señalaremos, y que creemos que sólo pueden explicarse mediante la hipótesis que formulamos de su origen biográfico, es decir, de arraigo inconsciente en su carácter. De hecho, este es uno de los temas centrales de su pensamiento y a él acude una y otra vez. En su conferencia *Principales tendencias actuales de la música de 1919* escribe:

Ahora bien, esa materia primera, esos sentimientos vitales que el arte aniquila primero, para transmutarlos en la forma específica ideal que es su esencia, transmiten a esta forma sus caracteres estéticos primarios, y así podemos asociar el arte a la vida. Pero no olvidemos que esto no es más que un acto de reflexión y no de expresión directa. (Esplá, 1977, pág. 56)

Y más adelante:

Según lo que he dicho, una emoción nace del ejercicio mismo de la función musical. El músico nato siente el placer específico de su arte, sin necesidad de asociarlo a nada vital. Le basta con organizar los elementos constitutivos de la forma para sentirse satisfecho. No es un placer puramente sensorial, es sobre todo un sentimiento en el que la inteligencia toma una parte activa. Sin comprender lo que se oye no puede sentirse ninguna emoción, La música pasa por la inteligencia para llegar al corazón. Por eso no se entienden muchas obras en la primera audición. Hace falta establecer un orden en los sonidos y en los ritmos y encontrar sus funciones mutuas y sus relaciones, para descubrir la intención genuina de las obras. El arte

tiene una lógica interior, una lógica, si se me permite la expresión intuitiva que nace de las necesidades orgánicas de las formas. El compositor no sabe muchas veces como realiza lo que presiente, porque la forma y la emoción que ella implica vienen juntas de lo subconsciente. La única cosa que le guía es una intención informulada de carácter afectivo, que quiere satisfacerse en la música que se espera, que aún no está en la conciencia. Pues bien, lo que a mi juicio falta en la mayor parte de las tendencias actuales de la música es esta intención afectiva informulada. (Esplá, 1977, pág. 56)

A nuestro juicio este texto es clave para resaltar y comprender el universo de contradicciones en el que se mueve Esplá, y que hemos visto, por los testimonios de su entorno, que eran propios no sólo de su pensamiento, sino también de su carácter. Comienza exponiendo que el arte se alimenta de la vida a través de un proceso de asimilación y refracción. A continuación, sostiene que la música es independiente de la vida, y que obtiene su placer de la ordenación formal de sus elementos. Pasa a jerarquizar y establecer que es una emoción, por tanto, de la inteligencia, para después aseverar que viene del subconsciente, y por tanto de lo afectivo vital, y que en la música de su tiempo falta ese elemento.

Nuestra hipótesis es que en este largo párrafo se condensa ese elemento de intelectualización en lucha con la sensibilidad de Esplá, y la forma que adopta. Una forma que es coherente con el enorme impacto emocional que sufrió en su infancia y las circunstancias en que tuvo que vivirlo, y el papel defensivo que adopta la inteligencia como regulador de unas emociones demasiado intensas. Esto es coherente con ese esquema que él propone en el que es la primera materia vivida la que alienta la obra, pero de la que él necesita dar cuenta mediante el logos, acudiendo a sus razonamientos, sin aceptar a estos, sin embargo, como responsables últimos. Ese intento de conservar como pilar su sensibilidad infantil, sin formularla y al tiempo achacarla a operaciones intelectuales es quizá la característica más importante de la afectividad en la música de Esplá.

Por supuesto, no se agota aquí la importancia ni las contribuciones de su pensamiento. A lo largo de su vida, Óscar Esplá realizó una enorme labor como intelectual, complementaria de su trabajo como compositor. Entendida en el momento histórico en el que se desenvuelve su biografía, podemos distinguir en ella varias facetas y funciones. Además de las íntimas que hemos señalado, o mejor, en confluencia con ellas, trata de contribuir al desarrollo de la vida cultural española, proverbialmente aislada del resto de Europa, y en particular al desarrollo intelectual de la música.

La figura del músico intelectual no era habitual en nuestro país, y él pertenece a la primera generación que se toma esta tarea como una necesidad social. En ese sentido, muchos de sus textos son conferencias dadas para un público tanto profesional como no profesional, que tienen como misión interesar y hacer participar de los problemas estéticos de la música. Sin embargo, su discurso no fue en ningún caso divulgativo en el sentido de facilitar. Sus escritos están llenos de tecnicismos y pretenden ser exactos y ajustados, no aptos para cualquier nivel de formación. Con frecuencia, fundamenta sus exposiciones en largos y densos desarrollos epistemológicos de naturaleza ontológica.

Podemos decir que era afín al pensamiento esencialista, y que esto le causaba la mayor de las preocupaciones intelectuales. La naturaleza fenomenológica de la música ocupa una gran parte de sus escritos. Un ejemplo relevante lo tenemos en este bello pasaje:

El sentimiento musical crea, de este modo, su objeto en la forma sensible, y ésta vive, recíprocamente, de este sentimiento que encarna, mediante la referida serie organizada de tensiones armónicas, cuya intencionalidad específica se hace inteligible en la estructura concreta que el ritmo le otorga. La música se existe, más que se contempla o se oye. En efecto, aunque la voluntad de objetivación, implicada en la forma, nos separe de nosotros mismos, es indudable que consumimos un trecho temporal de nuestra vida durando concretamente con el fenómeno musical, en el que nos revelamos en cuanto lo vivimos y sentimos sus peculiares vicisitudes. (Esplá, 1978, pág. 196)

Y la importancia que da al trabajo intelectual la encontramos en este otro párrafo del mismo texto:

Cuando escuchamos por primera vez una obra realmente nueva, estamos desorientados, y si se exceptúa algún fragmento, al resto no le encontramos sentido, siendo precisas varias audiciones para comprender la obra, de la que vamos enterándonos y la que sentimos a medida que no damos cuenta de que un fragmento tiene cierta correspondencia y afinidad con otro y que cada uno ofrece figuras ligadas por un sentido particular y que en cada figura los sonidos guardan entre sí ciertas relaciones que caracterizan su conjunto. En fin, que la obra nos conmueve plenamente cuando la entendemos, y la entendemos cuando descubrimos aquel plan y aquella organización de la que hemos hablado. Para lo cual ha sido preciso realizar un trabajo comparativo y ordenador, colocando cada elemento en su lugar y dándole un significado. (Esplá, 1978)

Por otro lado, con relación al desarrollo de las vanguardias en Europa, Esplá ejerce como árbitro de tendencias, y mucho de su pensamiento está dedicado a polemizar con las corrientes europeas de la época, generalmente para desacreditarlas. Es preciso aclarar que ese pensamiento no se queda estático a lo largo de su vida, y su posición se irá flexibilizando con el paso de los años. Complementario a ese qué es la música, encontramos aquí qué debe ser el arte musical, como la otra gran parte de su trabajo.

Tópicos melódicos

En su *La Sonata española de Óscar Esplá*, Antonio Moya establece una lista de 13 características del pianismo de Esplá. Las dos primeras se refieren a la melodía como elemento distintivo:

1. Riqueza melódica: en todas sus obras, Esplá demuestra gran facilidad para construir temas melódicos y variados, a menudo con tintes folklóricos.

2. Fuerte carácter expositivo: como consecuencia del componente anterior, las composiciones esplásianas se caracterizan por una concatenación de multitud de temas, frente a un uso más modesto de los pasajes de desarrollo temático. Una de las mayores habilidades de Óscar Esplá reside en su capacidad para engarzar temas de índole diversa en composiciones fuertemente unitarias. (Moya, 2017, pág. 29)

Coincidimos plenamente con su apreciación. El elemento melódico en Esplá es la columna vertebral de su creación musical. En este sentido nos gustaría destacar la similitud retórica que guarda con la expresión de su pensamiento. La abundancia de formulaciones de una misma idea en sus textos es paralela a la abundancia de melodías en sus obras. Su pensamiento no transcurre tanto por el establecimiento de tesis y desarrollos como por la concatenación expositiva de pensamientos afines. Tanto en una como en otra es significativo el poco uso de los silencios y el escaso uso de secciones que tengan función de asimilación del material. En las palabras del propio Esplá encontramos referencia a este paralelismo inevitable entre estilo y hombre, que se funde en su estética con el

elemento de pertenencia nacional:

El término universal no toma, en el arte, el sentido objetivo, absoluto, que tiene en la ciencia. El arte puede interesar, emocionar a todo el mundo, pero lo hace en función de sus particularidades fundamentales; sus expresiones jamás son universales. [...] La música no escapa a la ley. Son las obras o los rasgos personales del autor, los caracteres particulares del artista, los que se acusan con ventaja, los que prevalecen sobre los demás, desprovistos de singularidades distintivas. Así, estos rasgos distintivos tienen su origen más legítimo en la raza, en el pueblo del compositor (Esplá, 1986 pág. 207)

En el texto del que extraemos este pasaje, *La música y el canto popular*, publicado en *Le soir* en 1941, encontramos muchas de las ideas sobre la naturaleza melódica de sus obras. Allí nos habla de la figura de Pedrell como impulsor de la escuela nacional a la que él se adscribe, y que tuvo como resultado, en sus propias palabras, que “dos peligros desaparecían de golpe: el de transformarse en satélite del arte extranjero, y el otro, no menos desagradable, de girar siempre alrededor de un localismo estrecho y sin salida.” (Esplá, 1986 pág. 208).

En el mismo texto encontramos que esta escuela nacional consiste en asimilar el sentido íntimo del canto popular, lleno de la riqueza y excelencia del pueblo, con un lenguaje acrisolado por el tiempo, pero conservando cada autor su propio lenguaje, no limitándose a reproducirlo. Tras Falla, y para evitar caer en repeticiones de fórmulas, los compositores levantinos se vieron obligados “a constituir escalas propias, fundamentadas sobre las características modales del canto popular del Levante español, sirviendo como base de los procesos armónicos generales”. A continuación, señala que “estas escalas no fueron nunca empleadas sistemáticamente, a pesar de que ciertos historiadores actuales de la música, y algunos diccionarios, entre ellos el de Riemann, pretendan que todas mis obras están construidas sobre estas escalas.” (Esplá, 1986, págs., 207-209)

Fragmentos de esa escala las podemos encontrar con claridad en el segundo movimiento de la obra que estudiamos. En el compás 27 y siguientes, el tema B de este movimiento, *Allegretto più mosso*, se desarrolla sobre un ostinato rítmico en armonía de subdominante. Consiste en un fragmento de escala descendente, de carácter improvisatorio, que se asemeja al canto de un instrumento de viento de carácter popular. Frente al tema solemne que encabeza el movimiento, encontramos aquí el elemento festivo y desenfadado, construido sobre la escala modal levantina.

Allegretto più mosso che sopra ♩ = 104

poco sf e pp subito *p* *poco cresc.*



El pasaje es especialmente bello y significativo, ya que supone una cita del motivo característico en terceras descendentes del primer movimiento, y dentro de la escala modal levantina, un giro de colores hacia el diatonismo, para provocar una impresión de contraste entre los modos mayor y menor, sin ser propiamente ninguno de ellos. La saturación melódica de las voces provoca muchas veces durante la obra que este tipo de elementos, que se dan en los tres movimientos, sean difíciles de apreciar, pero aquí, precisamente por el uso del ostinato rítmico armónico, podemos disfrutarlo en toda su riqueza y desnudez.

La escala a la que nos referimos es la siguiente:

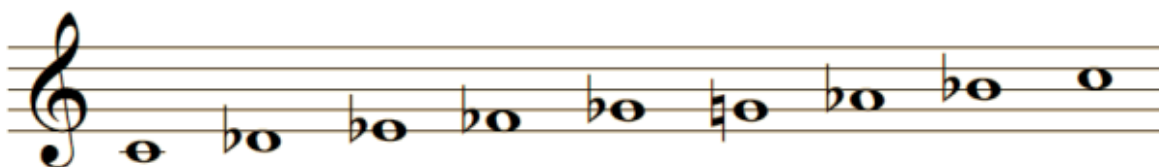


Figura 17. Escala modal levantina

Y de ella nos dice Esplá, en los años veinte, cerca de la fecha de composición de *Los tres movimientos*:

En consecuencia, he construido mis últimas obras, muy francamente, sobre la base de esta escala, cuyo especial color, conviene a los cantos levantinos y sobre todo a su propia tendencia melódico-armónica; los enlaces de Tónica Dominante están en parecida relación que la establecida en la escala diatónica, pero excepción hecha del acorde perfecto, que puede ser construido sobre la Tónica, no existe exacta equivalencia alguna entre los encadenamientos armónicos de las dos escalas. (Iglesias, 1962, pág. 12)

Otro ejemplo de fragmento de esta escala lo encontramos en una de las secciones contrastantes del tercer movimiento, en el que la contraposición de la 5ª justa y el tritono son especialmente poéticas:



Este pasaje de claro espíritu folclórico y popular es representativo de la contraposición entre diatonismo y escala propia, y al tiempo, de la importancia que Esplá da a la tonalidad y también de la sujeción que hace a Do mayor y de la función expresiva, pero no estructural, que tiene su uso de la disonancia y de la modalidad.

En su texto *Función musical y música contemporánea* podemos encontrar la posición de Esplá sobre esta tensión de elementos:

El arte gira, actualmente, en torno a lo inauténtico, y nuestra situación presenta una temible y agorera semejanza con la de la antigua Grecia invadida por la catapycnosis de los virtuosos que aceleró la decadencia musical, dando al traste con el honorable sistema nacional y sumiendo a la música en el caos y la anarquía; salió de ellos, más tarde, gracias a la Iglesia Cristiana, que cortó por lo sano, restaurando el diatonismo modal, propugnado por los viejos filósofos, camino de la reforma gregoriana, en cuya pureza melódica encontró nuestro arte su salvación. ¿Cómo extrañarnos de que, dada la descompuesta actualidad estética, la obra respectiva de las dos figuras-índice de nuestro tiempo, Stravinsky y Schönberg, haya germinado en el seno mismo de la inautenticidad? (Esplá, 1978, pág. 163)

En el mismo texto encontramos una definición a propósito de Stravinski que contribuye a establecer su posición:

La ideación melódico-armónica del inventor de música supone necesariamente, una voluntad afectiva, tanto más evidente cuanto que se ejerce sobre la significación tonal de sus invenciones. (Esplá, 1978)

Es decir, la música es en último grado afectiva, y esa afectividad depende del sistema tonal, y está sujeta a él. La naturaleza de esa afectividad es, en Esplá, difícil de situar, pero no es desde luego la afectividad de la vida ordinaria o la de las pasiones, sino la del mundo estético. En ese sentido ha expuesto antes en el mismo texto que “una sucesión sonora carece de sentido melódico si no sabemos de dónde viene ni adónde va, si no la significa ningún polo de referencia, ya se manifieste por la vía modal o por la vía tonal”. Pero aclara que, en nuestra conciencia de occidentales, la evolución histórica “ha trasfundido el sentimiento de la tonalidad en la naturaleza misma de la música, y no podemos sustraernos a su imperio ni aun cuando coloreamos nuestro arte con los matices de oro viejo que destellan los modos arcaicos, encastrados, a menudo en la producción actual.” (Esplá, 1978)

Tópicos armónicos

Muchas de las ideas sobre armonía de Óscar Esplá pueden encontrarse en su *Disertación sobre la Armonía* (Esplá, 1978, págs. 51-69). El texto está sin fechar y pertenece a los escritos personales del compositor. En él encontramos las tesis principales del autor, de una manera no sistemática. Se organizan por un principio paralelo de cronología tanto de la historia de la música como de la complejidad del fenómeno musical, que organiza desde una menor complejidad hasta la mayor, que coincide con la época actual.

El texto está trufado también de diatribas contra diferentes escuelas tanto de práctica como de teoría musical. Así, por ejemplo, Esplá describe cómo los antiguos griegos estaban apartando la música de su verdadera esencia, y cómo la Iglesia, en su opinión, salvó la música de este peligro. Crítica a Rameau, y le acusa de haber incurrido en graves errores en su concepción de la Armonía. Califica despectivamente al dodecafonismo, que Esplá considera sin fundamento y contrario a la música. Es necesario destacar estos aspectos, que reverberan en toda su obra intelectual de esencialismo y polémica, por lo que nos dicen del carácter del autor.

Entre las ideas más puramente técnicas, pueden extraerse algunos elementos principales y destacados:

1. Distinción entre consonancia/disonancia y estabilidad/inestabilidad armónica. Fundamentación histórica genealógica de su desarrollo.

La noción de consonancia y la de su opuesta, la disonancia, es inherente al sentido musical, en cualquier forma que se manifieste, y de carácter subjetivo en la práctica, aunque se funde en un fenómeno acústico. Es, precisamente, lo que convierte a ese fenómeno acústico en fenómeno musical, y existe lo mismo en la primitiva música modal que en la nuestra tonal. [...] En cambio, la noción de estabilidad y la de inestabilidad armónicas nacen con el sentimiento de la tonalidad. Los tratados de Armonía parece que, en general, lo ignoran, como se desprende de sus definiciones que repasaremos luego. (Esplá, 1978)

Esta consideración tiene una importancia enorme, pues nos aclara que hemos de distinguir a la hora de interpretar entre la disonancia, que es puramente afectiva, y la inestabilidad, que pertenece a la articulación armónica del discurso. Es decir, distinguir claramente aquello que tendrá función cadencial, y por tanto estructuradora, y lo que es puramente color, ya sea tímbrico o melódico. Esto nos dará acceso a una mayor claridad expositiva, pues es fácil perderse en una música con tantas disonancias sobre temas de carácter naif o pueril. Así podremos distinguir entre los elementos que hacen avanzar el discurso y los que pueden ser guiños a la expresión.

2. Pretonalidad en el contrapunto e importancia de la dominante como función del quinto grado, ya que para él la función de la “quinta” ha existido siempre y constituye la base de todos los sistemas musicales de formación más o menos científica.” (Esplá, 1978)

Esta quinta tiene, para él, carácter cadencial final en los sistemas modales, y carácter de establecimiento inicial en los tonales.

¿En qué fenómeno natural se encuentra la garantía científica de estas bases musicales, y por consiguiente de la Armonía? Aquí vamos a disentir de la mayor parte de las teorías en uso, como vamos a señalar un error fundamental del que el gran Rameau es principal responsable. (Esplá, 1978)

Esto supondría un complemento de las nociones anteriores de consonancia y estabilidad, y su apuntalamiento tanto histórico como con relación a una base científica de construcción de los modelos musicales. Esplá establece su visión de la evolución armónica a caballo entre lo natural del fenómeno armónico y lo subjetivo cultural de la elección de consonancias/disonancias por analogía, un procedimiento crucial para él.

No perdamos de vista que la evolución armónica no es un fenómeno acústico objetivo, sino un fenómeno ya musicalmente afectivo, en el que la necesidad de crear tensiones, por una parte, y la de definir los caminos de la cadencia, por otra, se conjuntan en la trayectoria que conduce hacia la verticalidad definitiva del acorde [...] Y a medida, pues, que se desentraña de la primitiva monodía su sentido armónico vertical, aún dentro del contrapunto, las voces adquirirían independencia de movimiento, permitiéndose la libertad de acortar sus intervalos con las notas de paso, sensibilizadas o no, con tal de respetar los jalones armónicos de trecho en trecho que eran el germen de los futuros acordes. (Esplá, 1978)

3. Todos estos elementos lo llevan a hacer una defensa de la tonalidad como sistema necesario para la expresión musical y le sirven para establecer su ataque a la música dodecafónica, como recurso necesario para defender la tonalidad, del mismo modo que hemos visto que ataca a Rameau para defender su teoría de la Armonía:

La inteligencia musical afectiva no sabe nada de resonancias naturales, de sonidos sinusoidales ni de armónicos. Sin duda existe una oculta correlación entre el proceso musical subjetivo y el fenómeno acústico, pero a la conciencia del músico no la estimula sino la necesidad de expresión. [...] Que esta expresión evolucione por un camino que tiene una formulación científico-acústica, es una cosa; y que esa formulación constituya la base del proceso psicológico musical, es muy otra. Los dodecafonistas lo ignoran al parecer, pues no se explica de otro modo, las puerilidades teóricas que escriben para defender un sistema absolutamente contrario a la naturaleza del arte. (Esplá, 1978)

Los pasajes que más podrían interesarnos como intérpretes son los más difíciles de comprender porque incurre en aparentes contradicciones, como cuando parece establecer una jerarquía de relación entre principios generales en las disonancias, para a continuación decirnos que son independientes. Creemos comprender el sentido del texto, pero no podemos estar seguros y echamos en falta que esos trabajos fueran completados por el autor.

La armonía actual no puede explicarse sino como el resultado de una modificación progresiva de las tensiones primitivas, a partir de los acordes llamados perfectos, mediante procesos analógicos de sensibilización de los intervalos. Esta sensibilización no altera las referencias a esquemas armónicos primarios, fundados en las consonancias y estabilidades más antiguas e inmediatas, pero crea agregados con función propia independiente de la de aquellos esquemas. [...] Sin este concepto, no explicaríamos el empleo actual de la disonancia con un valor expresivo autónomo, como sonoridad en sí misma, y propia en determinadas intenciones musicales. (Esplá, 1978)

Nuestro parecer es que esa función independiente de la que habla es expresiva, pero el texto no lo aclara enteramente.

En todo caso, podemos situarnos claramente con este párrafo de *Función musical y música contemporánea*:

La dominante, que este es el nombre del segundo armónico en cuanto nota de la escala, tiene la propiedad de despertar en la conciencia auditiva el primer estímulo de significación musical. Crea, en efecto, en nosotros una tensión, un sentimiento de polaridad armónica hacia la nota fundamental o tónica. Y esta interpretación afectiva primaria es la clave de las tendencias que atribuimos a cada uno de los grados de la escala, y, por consiguiente, del impulso inicial de las notas en su movimiento. Las notas son, a su vez, vértices posicionales e intervalos; hitos fijados por el ritmo en el camino musical, y distancias espacio temporales definidas por las tensiones que ellas crean al desplazarse, en virtud de aquellas funciones que a cada una le asigna la escala. (Esplá, 1977, pág. 153)

El contraste entre tonalidad y modalidad se desarrolla en la obra en dos niveles: el estructural y el expresivo. El primero para las grandes áreas de estructuración de los materiales temáticos, y el segundo para dotar a estos de su carácter chocante de tradición y modernidad.

Dentro de la estética de Esplá encontramos este elemento como uno de los principales principios estéticos. Sin duda, es un elemento común a su época, característico de la música francesa post Debussy, a la que Esplá se declara afín, y de la que dice ser una de sus principales influencias.

Ejemplos: 1er movimiento, cadencia final:

The image shows a musical score for the final cadence of the first movement. It consists of two staves, likely piano and violin parts. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#). The score features complex harmonic structures, including 9th chords and dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'sec.' (secco). The tempo is marked 'Tempo'. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Figura 24. Cadencia final movimiento I

Aquí vemos claramente la oposición entre cadencia tonal y cadencia modal. Al mismo tiempo vemos el contraste entre modo mayor y modo menor y la utilización de 9as mayores como forma de color, de disonancia estable sobre los acordes tonales.

También encontramos esa oposición de manera más violenta en la armonización del segundo tema. (Figura 3, compás 16), donde de manera recursiva utiliza una oposición vertical entre sol y sol # como formas de armonía de tónica y de dominante, lo que da lugar a una inestabilidad modal, que nos suena a ambigüedad entre los modos mayor y lidio.

Otro ejemplo lo tenemos en la presentación del tema principal en el II movimiento:

Allegretto moderato ♩ = 80

PIANO

pp *poco cresc.* *dim.*

cresc. *dim.* *poco ten. e perdendosi*

Figura 25. Tema principal movimiento II

Aquí vemos cómo utiliza el acorde de dominante en contraposición con el acorde de V menor. Lo veremos igualmente al final del movimiento.

accel.

Figura 26. Final 1er episodio movimiento III

Tópicos rítmicos

Con respecto al ritmo no encontramos parámetros en Esplá tan concretos como los encontramos respecto a la armonía y a la melodía. O, mejor dicho, parámetros que no sean de relación con los otros dos aspectos. Aun cuando suele referirse a los ritmos en un sentido general, de manera precisa expone la diferencia conceptual en su pensamiento entre ritmo y combinaciones métricas, cuando dice que “el ritmo musical es el osambre de los procesos armónicos; con estos tiene virtud expresiva; sin ellos la pierde y deviene simple combinación métrica” (Esplá, 1978), y a continuación que “no es el ritmo, en cuanto regla de un movimiento, lo que nos hace avanzar en la música, sino instituido en soporte de un dinamismo armónico”. (Esplá, 1978)

Estas pequeñas frases son las que nos abren más el sentido de la obra que estudiamos, pues conectan la comprensión de la obra como objeto, con la puesta en acto de su expresión. Sirven de preámbulo a sus dos más grandes incursiones poéticas en la formulación de la música, abriéndonos el camino ya a la generalidad de la obra y de la interpretación.

En su obra de 1961 *En torno a la vocación musical* podemos leer:

El sentimiento musical crea, de este modo, su objeto en la forma sensible, y ésta vive, recíprocamente, de este sentimiento que encarna, mediante la referida serie organizada de tensiones armónicas, cuya intencionalidad específica se hace inteligible en la estructura concreta que el ritmo le otorga. La música se existe, más que se contempla o se oye. En efecto, aunque la voluntad de objetivación, implicada en la forma, nos separe de nosotros mismos, es indudable que consumimos un trecho temporal de nuestra vida durando concretamente con el fenómeno musical, en el que nos revelamos en cuanto lo vivimos y sentimos sus peculiares vicisitudes. (Esplá, 1977, pág.197)

Esta sucinta afirmación es clave para entender el sentido del primer movimiento de nuestra pieza, llamada Estudio. Porque precisamente ese dinamismo armónico en contraposición a la repetición métrica constituye el objeto del Estudio.

O asimismo en el tercer movimiento, Pasodoble, donde a pesar de todos los contrastes dinámicos y métricos que encontramos, tenemos la sensación de no avanzar, o de dar vueltas alrededor del mismo elemento. Precisamente se consigue este efecto por la sencillez armónica del pasaje, que se construye alrededor de una cadencia en La M. Todas las frases que la interrumpen se vuelven citas o bromas alrededor de una figura que se mueve en un corto espacio temporal, dando vueltas alrededor de sí misma. Justo al contrario de lo conseguido en el primer movimiento, donde es la simplicidad métrica lo que permite la sensación de gran movimiento por el cambiante proceso armónico.

En su texto *Función musical y música contemporánea*, de 1955, podemos leer, a propósito de Stravinski una reflexión sobre estos procedimientos:

El genial inventor de música trata de crear un arte de radical autonomía objetiva, cuya sustancia habría que extraer de la constitución misma de la forma, en cuanto estructura sensible, por tanto, sin relación con ningún Ethos humano. Es la eterna quimera del formalismo”. “El ritmo de Stravinski No avanza en el tiempo” “Desde su objetividad, mal entendida, hace, de las puras sensaciones sonoras, que llevan naturalmente algún matiz afectivo, un fingido equivalente del dinamismo musical auténtico” “Pero no sería fiel a mi conciencia, si no añadiera, en seguida, que debemos a Stravinski la aportación más fecunda del arte contemporáneo. Precisamente la tendencia a concebir la música cual una arquitectura desplegable en ese tiempo exterior que miden las agujas del reloj en la esfera, que es espacio, indujo a Stravinski a convertir en simultaneidades armónicas las sucesiones melódicas, reintroduciendo en la composición la antigua heterofonía, que se traduce en sus obras en una sutil polivalencia armónica de óptimas consecuencias. (Esplá, 1977, pág. 164)

Esta cita es particularmente curiosa. En la carta que escribe a del Pueyo, cuando le envía la partitura de los *Tres movimientos para piano* para su estreno en Bélgica, dice Esplá de ella que le gusta especialmente por su objetividad, (González, 2001) el mismo adjetivo que le critica al compositor ruso.

En todo caso, lo más importante es ver como el ritmo nos enlaza con la generalidad y con la abstracción de su estética, en cuanto que es responsable de la puesta en acto del discurso. El ritmo como movimiento es donde encontramos ese existir con la música del que nos habla Esplá. Entendido el ritmo como articulador del discurso armónico, del que la melodía es portavoz. En ese sentido, el ritmo es el que está más cerca del oyente, y el que actualiza toda la inteligencia afectiva de que nos habla Esplá, y que nos hace por fin dar sentido y comprender muchos de los elementos que, sin la

concreción del acto musical, quedan sin sentido:

Observad que una composición no es más que realidad potencial en la partitura, serie de signos indicando al intérprete la forma de los esfuerzos motrices que debe efectuar para que brote la música. La composición la actualizamos nosotros mismos mientras dura el acontecimiento sonoro, y va deshaciéndose a medida que la ideamos. Terminada la audición, la música no es sino un recuerdo de algo que ha sido y nos ha llevado unos instantes a lo inefable, pero que ya no es ni está en ninguna parte. Hemos vuelto a la contingencia de la vida ordinaria. [...] El viaje musical no es fingido, como el que en sus mundos respectivos nos proponen las demás artes. El camino de la música, con todas sus etapas imaginarias, se vive en nuestro tiempo personal auténtico. La música se existe. [...] Comprender música es revelarnos en su sentido. Por eso cada cual le atribuye sus momentos personales, de acuerdo con lo que oye. Por eso, también, las obras que por refracción modifican el curso de nuestra vía emocional, encuentran serias resistencias para ser comprendidas y asimiladas. (Esplá, 1977, pág. 154)

Y más adelante:

Una composición es un conjunto de tensiones y relajamientos, de infinitos matices dinámicos, vinculado a específicas relaciones rítmico-armónicas de varia intencionalidad, cuya expresión se hace inteligible en la forma; estructura esta que imaginamos atemporal, estática, pero que trazamos nosotros mismos al seguir las órbitas de las notas, alrededor de los polos armónicos, y las evecciones que esas órbitas experimentan bajo el influjo de polaridades eventuales surgidas durante ese viaje ideal por el espacio-tiempo. (Esplá, 1977, pág. 156)

Por tanto, una vez realizado nuestro trabajo de vinculación de tópicos, partiendo del análisis formal de la obra, en cuanto al carácter de las melodías y en cuanto a clarificar la estructura armónica, llegamos ahora a la posibilidad de que la música se revele en nuestra interpretación, no tanto como una puesta en acto de un discurso retórico clásico o romántico, sino como objeto que se vive, según las palabras del propio Esplá. En este momento es cuando esa “arquitectura en movimiento” que constituye una pieza musical, según la bellísima definición de Esplá, encuentra su sentido.

Bibliografía

- Arráez, Luis G. “La creación musical de Óscar Esplá.” *Revista de Musicología* 28, no. 2 (2005): 1623–1631..
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. *Canelobre 53 (primavera-verano 2008): Óscar Esplá: Músico, humanista*. Dirigido por Rosalía Mayor Rodríguez y coordinado por Rosa María Monzó Seva..
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. *Canelobre 63 (verano 2014): Germán Bernácer y la Edad de Plata en Alicante*. 2014..
- Esplá, Óscar. *Exposición crítica de la música actual en España*. ICH, 1964.
- Esplá, Óscar, ed. Antonio Iglesias. *Escritos de Óscar Esplá*. Vol. 1. Alpuerto, 1977.
- Esplá, Óscar, ed. Antonio Iglesias. *Escritos de Óscar Esplá*. Vol. 2. Alpuerto, 1978.
- Esplá, Óscar, ed. Antonio Iglesias. *Escritos de Óscar Esplá*. Vol. 3. Alpuerto, 1986.
- Esteve-Faubel, José Manuel. *Óscar Esplá y el Misterio de Elche*. Verbum, 2005..
- Forcada Bagant, T. *La recepción del impresionismo francés en España y la difusión de la música española a través del pianismo de Pilar Bayona (1897–1979): Debussy, Ravel y el protagonismo de Óscar Esplá*. 2013..
- Gómara, C., and R. Elia. “Levante en la obra sinfónica del maestro Óscar Esplá.” *Pangeas. Revista Interdisciplinar de Ecocrítica* 2 (2020): 61..

- González, P. O. *Correspondencia de Óscar Esplá a Eduardo del Pueyo: Perfil de una amistad*. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 2001..
- González, P. O. “Poetas y músicos en torno a 1927: La inspiración literaria en las obras de Óscar Esplá (1886–1976).” 2004..
- González, P. O. “Óscar Esplá y el nacionalismo musical.” *Revista de Musicología* 31, no. 2 (2008): 453–497..
- Hurtado, H. J. *Óscar Esplá y la orquesta*. 2017.
- Iglesias, Antonio. *Óscar Esplá (su obra para piano)*. Dirección General de Relaciones Culturales, 1962.
- Iglesias, Antonio. *Monografías: Óscar Esplá*. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, 2008..
- Marco, Tomás. *Historia de la música española*. Vol. 6: *Siglo XX*. Alianza Música, 1998.
- Moya, Antonio. *La sonata española de Óscar Esplá*. 2017.
- Otaola González, P. “La figura del intérprete en la crítica musical de Óscar Esplá.” *Cuadernos de Música Iberoamericana* 19 (2010): 185–202.
- Peláez Noguera, S. *El paisaje levantino en la obra pianística de Óscar Esplá*. 2021.
- Pérez Comendador, Enrique, and Regino Sáinz de la Maza. *Recordando a don Óscar Esplá Triay*. 1976.

¹ Es interesante que Esplá añadiera la Danza Antigua de los tres movimientos cuando orquestó en 1956 La pájara Pinta

² Amparo Esplá en la Introducción al Catálogo de la exposición Óscar Esplá y la música de su tiempo, editado por la Diputación de Alicante en 1993. El texto extractado omite frases de relleno, pero no hemos utilizado signos de puntuación de estos cortes para facilitar la lectura. Las frases recortadas no cambien el sentido de la lectura, sino que abundan en descripciones de la vida familiar. Nos parecía importante tener las palabras de su hija de primera mano, pero no queríamos extendernos con un texto demasiado largo para este trabajo.

Sonic Visualiser y su aplicación al análisis de la interpretación musical. El tiempo interpretativo en dos grabaciones del Preludio en mi menor de F. Chopin

Francesc Joan Sanchis Roig

Conservatori Superior de Música d'Alacant

ORCID: 0009-0008-5711-1568

fj.sanchisroig@iseacv.gva.es

Fecha de recepció: junio 2025 · Fecha de aceptació: octubre 2025

Resum

Aquest article analitza a través del programa informàtic Sonic Visualiser dos enregistraments del preludi en el mi menor de F. Chopin. El primer és de Lili Kraus (1938) i el segon de Raoul Koczalski (ca. 1939); ambdós mostren diferències significatives en l'ús del temps interpretatiu. Amb aquest estudi pretenem, d'una banda, escrutar aspectes particulars i globals de les interpretacions, a més de desenvolupar una comparació entre ambdues; per un altre, confrontem la nostra anàlisi basada en una representació quantitativa del senyal acústic amb el realitzat per Rink (2001) basat en l'escolta atenta. Específicament, aquest estudi examina i avalua tres hipòtesis. La primera sosté que, encara que els dos enregistraments mostren diferències significatives en la durada total, la proporció relativa de les durades de les diferents parts estructurals que componen la peça es manté immutable. La segona suposa que la irregularitat del tempo, basada en el recurs expressiu del accelerando i decelerando, ha de ser més accentuada en una interpretació lenta que en una ràpida. En la tercera avaluem el caràcter rubato dels 8 primers compassos de la peça en relació amb la melodia. Específicament, ens preguntem no solament si es produeix una desacceleració cap al final de la frase, sinó també en les zones de major moviment melòdic, és a dir, en la primera i última negra de cadascun dels compassos. En definitiva, la utilització del Sonic Visualiser ens proporciona un conjunt de dades que poden corroborar o no hipòtesis, a més de contribuir a una discussió més precisa de la interpretació musical.

Paraules clau Sonic Visualiser; interpretació; Chopin; Kraus; Koczalski

Resumen

Este artículo analiza a través del programa informático Sonic Visualiser dos grabaciones del preludio en mi menor de F. Chopin. La primera es de Lili Kraus (1938) y la segunda de Raoul Koczalski (ca. 1939); ambas muestran diferencias significativas en el empleo del tiempo interpretativo. Con este estudio pretendemos, por un lado, escrutar aspectos particulares y globales de las interpretaciones, además de desarrollar una comparación entre ambas; por otro, confrontamos nuestro análisis basado en una representación cuantitativa de la señal acústica con el realizado por Rink (2001) basado en la escucha atenta. Específicamente, este estudio examina y evalúa tres hipótesis. La primera sostiene que, aunque las dos grabaciones muestran diferencias llamativas en la duración total, la proporción relativa de las duraciones de las diferentes partes estructurales que componen la pieza se mantiene inmutable. La segunda supone que la irregularidad del tempo, basada en el recurso expresivo del accelerando y decelerando, debe ser más acentuada en una interpretación lenta que en una rápida. En la tercera evaluamos el carácter

rubato de los 8 primeros compases de la pieza en relación con la melodía. Específicamente, nos preguntamos no solo si se produce una desaceleración hacia el final de la frase, sino también en las zonas de mayor movimiento melódico, es decir, en la primera y última negra de cada uno de los compases. En definitiva, la utilización de Sonic Visualiser nos proporciona un conjunto de datos que pueden corroborar o no hipótesis, además de contribuir a una discusión más precisa de la interpretación musical.

Palabras clave Sonic Visualiser; interpretación; Chopin; Kraus; Koczalski

Abstract

This article analyzes through the computer program Sonic Visualiser two recordings of the prelude in my minor by F. Chopin. The first is by Lili Kraus (1938) and the second by Raoul Koczalski (ca. 1939); both show significant differences in the use of interpretative time. With this study, we intend, on the one hand, to scrutinize particular and global aspects of interpretations, as well as to develop a comparison between the two; on the other, we are dealing with our analysis based on a quantitative representation of the acoustic signal with that carried out by Rink (2001) based on careful listening. Specifically, this study examines and evaluates three hypotheses. The first holds that, although the two recordings show significant differences in total duration, the relative ratio of the durations of the different structural parts that make up the piece remains immutable. The second assumes that the tempo irregularity, based on the expressive appeal of the accelerando and decelerando, must be more accentuated by a slow interpretation than by a fast one. In the third we evaluate the rubato character of the first 8 bars of the piece in relation to the melody. Specifically, we wonder not only whether there is a slowdown towards the end of the sentence, but also in the areas of the greatest melodic movement, that is, the first and last black of each of the measures. In general, the use of the Sonic Visualiser provides us with a set of data that may or may not corroborate hypotheses, as well as contributing to a more precise discussion of the musical interpretation.

Keywords Sonic Visualiser; performance; Chopin; Kraus; Koczalski

Introducción

El análisis de las grabaciones históricas forma parte crucial del estudio de la interpretación musical. Estos documentos históricos no solo atraen a aquellos interesados en el placer de la escucha, sino también a aquellos que las consideran como instrumentos útiles para plantear preguntas y buscar respuestas que nos informan de diferentes aspectos interpretativos.

En la actualidad, el acceso a estas grabaciones se ha visto facilitado por el desarrollo de las nuevas tecnologías, que permiten la difusión global y el acceso ubicuo. Como señala Stowell:¹

La accesibilidad de estas colecciones y la creciente difusión de grabaciones históricas han generado excitantes nuevas vías de investigación interpretativa, con proyectos enfocados en la evidencia producida por medio del estudio empírico de grabaciones antiguas.

No solo esto, sino que los avances tecnológicos nos permiten analizar estas grabaciones a través de nuevos medios, que trascienden las limitaciones de la escucha o las de una herramienta como el cronómetro. Así pues, posibilitan ser más precisos en nuestra forma de explorar las variaciones de la señal acústica, aportando así información relevante sobre aspectos interpretativos. Para realizar esta tarea, existen diferentes programas informáticos dedicados al análisis del audio. Uno de ellos es el Sonic Visualiser.²

Este programa es gratuito y de distribución libre. Ha sido desarrollado por el *Centre for Digital Music* de la Universidad de Londres. La finalidad de este programa es proporcionar una herramienta de especial interés para musicólogos, archivistas o cualquier otro interesado en estudiar y analizar una grabación musical, más que simplemente escucharla.

En *A musicologist's guide to Sonic Visualiser*, podemos encontrar una aproximación básica a las potencialidades del programa. Su diseño trata de ofrecer diferentes formas de visualizar una señal sonora a medida que la escuchamos. Por tanto, una de sus características básicas es el añadido de *layers* (capas) o *panes* (conjunto de capas). La guía presenta algunas de las capacidades del programa, como la visualización del *tempo* y dinámicas, y el uso de espectrogramas.³

En nuestro estudio, el primer objetivo es analizar el uso del tiempo interpretativo en dos grabaciones del preludio en mi menor de F. Chopin a través de diversas hipótesis. Para ello, tratamos de escrutar aspectos particulares y globales de las interpretaciones, además de desarrollar una comparación entre ambas. Nuestro segundo objetivo trata de confrontar el análisis de estas grabaciones realizado por Rink, basado en la escucha atenta, y el nuestro, basado en una representación cuantitativa de la señal acústica.⁴

Particularmente, analizamos dos grabaciones de este preludio realizadas en la década de 1930.

Tabla 1. Descripción de las grabaciones analizadas.⁵⁶

Pianista	Fecha de grabación	Edición	Duración
Lili Kraus	1937	Parlophone R20451	2' 08"
Raoul Koczalski	ca. 1938	Archiphon ARC-11/20	1' 18"

Respecto a los intérpretes, en primer lugar, Lili Kraus (1903-1986) fue una pianista húngara. Se formó en la Academia de Música Ferenc Liszt, fundada por el mismo músico en 1875, y a los 17 años se incorporó al Conservatorio de Budapest, coincidiendo con A. Schnabel, Z. Kodály y B. Bartók. En la década de 1930, siguió su formación con otros renombrados pianistas, especializándose en la interpretación de W.A. Mozart y L.V. Beethoven. En segundo lugar, Raoul Koczalski (1884-1948) fue un pianista y compositor polaco. Considerado un niño prodigio, no se formó a través de una educación sistemática en un conservatorio, sino con diferentes profesores particulares. Entre ellos destacamos a C. Mikuli, discípulo de Chopin. Además de especializarse en la interpretación de este autor, su estilo interpretativo se caracterizó por tomarse pocas libertades frente a la obra. En otras palabras, sus interpretaciones solían apartarse poco de la literalidad de la partitura escrita.

Por otra parte, el Preludio n. 4 en mi menor forma parte de la colección de 24 Preludios op. 28 de Chopin. En particular, esta pieza fue compuesta durante su estancia en Mallorca, desde finales de 1838 hasta febrero de 1839. Posteriormente, el mismo autor enseñó esta pieza a varios estudiantes y probablemente la interpretó en concierto en París hacia 1841 y 1842. Desde una perspectiva rítmica, destaca la completa falta de diferenciación en gran parte del acompañamiento, lo que facilita el estudio de las fluctuaciones del ritmo en diferentes interpretaciones. Atendiendo a la partitura, anotamos que el autor no asignó ninguna marca metronómica. Sí indicó un Largo y un compás de 2/2.

Como ya comentamos, realizamos nuestro análisis del tiempo interpretativo a través de *Sonic Visualiser*. No solo nos familiarizamos con algunas funciones básicas, como las diferentes formas de

reproducción y visualización del audio, sino que fundamentalmente creamos una *Time Instant layer*, donde manualmente localizamos las divisiones rítmicas correspondientes. Este procedimiento lo llevamos a cabo a partir de la audición de la pieza. Para facilitar esta tarea, en ocasiones recurrimos a la ralentización de la reproducción para mejorar la precisión de nuestras anotaciones. En cualquier caso, tras un mapeado inicial de las duraciones, tratamos de mejorar la precisión de cada una de ellas a través de los procedimientos de edición, que permiten acciones como la adición, la modificación y la supresión de las diferentes marcas. Además, añadimos una numeración a cada una de estas anotaciones en forma de «compás:tiempo». Por ejemplo, al tratar las figuras de corchea, definimos un ciclo de ocho partes por compás más la adición de la anacrusa inicial a través de las herramientas de edición. Finalmente, seleccionamos el fragmento de aplicación y reenumeramos las anotaciones temporales previamente realizadas.⁷⁸

Los pasos anteriores nos permitieron crear una serie de datos que caracterizan el desarrollo del tiempo interpretativo. Posteriormente representamos gráficamente estos datos a través de la creación de una *Times values layer*. Para ello, el programa posibilita la representación de formas diversas: *bpm* (*beats per minute*) o tiempo en segundos son algunas de ellas. Finalmente, podemos exportar estos datos e importarlos a otros programas para su posterior reelaboración o representación. En nuestro estudio, trasladamos estas listas de datos a un documento Excel.⁹

De cada interpretación, generamos dos documentos con divisiones y funciones diferenciadas. El primero determina las duraciones vinculadas a las líneas divisorias, es decir, determina el punto de inicio de cada uno de los 25 compases de la pieza, además del inicio anacrúsico, las partes estructurales y el final de la grabación. El segundo se limita a los tiempos relacionados con las divisiones de corchea entre el compás 1 y el 22. Esta restricción se debe a que en todo este fragmento podemos rastrear, ya sea en la mano izquierda o la derecha, las fluctuaciones del *tempo* conectadas a esta figura rítmica. En cambio, esto no es posible en los cc. 23-25.¹⁰

Vinculadas a nuestro primer objetivo, identificamos diversas hipótesis. La primera sostiene que, aunque las dos grabaciones muestran diferencias llamativas en la duración total, la proporción relativa de las duraciones de las diferentes partes estructurales que componen la pieza se mantiene inmutable. Para ello representamos las mediciones adecuadas en segundos y comparamos sus porcentajes relativos. Respecto a la estructura de la pieza, consideramos que refleja una forma binaria: con una sección A, desde el inicio anacrúsico hasta el inicio del compás 12, y una A', desde el inicio del compás 12 hasta el compás 24. También examinamos de forma separada el gesto cadencial final que corresponde a los compases 24 y 25. Justificamos nuestra decisión de no considerar de forma unitaria el compás 12 en el hecho de que interpretamos parte de este compás como una reelaboración del gesto anacrúsico inicial de la pieza. Un análisis del que Schachter también participa.¹¹¹²

La segunda hipótesis supone que la irregularidad del *tempo*, basada en el recurso expresivo del *accelerando* y *decelerando*, debe ser más acentuada en una interpretación lenta que en una rápida. Para elucidar esta cuestión, utilizaremos el mapeado del c. 1 al 22 asociado a la figura de corchea para, posteriormente, representar sus valores en base a una indicación metronómica o *beats per minute*. La mayor o menor sinuosidad de esta línea indica cuál de las dos interpretaciones manifiesta una mayor irregularidad. Para ello, nos valdremos del concepto matemático de promedio y de desviación típica o estándar, que aplicamos a través del programa Microsoft Excel.¹³¹⁴¹⁵

En la tercera hipótesis nos preguntamos por el carácter *rubato* de los 8 primeros compases de la pieza en relación con la melodía. En otras palabras, suponemos que no solo se produce una desaceleración hacia el final de la frase, sino también en las zonas de mayor movimiento melódico, es decir, en la primera y última negra de cada uno de los compases. Para resolver esta cuestión, pretendemos sumar las duraciones de las 8 corcheas que componen cada compás en función de su posición métrica. (El campo que consideramos transcurre desde el inicio del primer compás, 1:1, hasta la última corchea del octavo compás, 8:8.) Posteriormente, calculamos y comparamos los porcentajes de las duraciones en cada una de estas partes del compás según el intérprete.

Largo F. Chopin, Preludio n. 4 op. 28

Figura 1. Fragmento inicial de la pieza analizada.

Resultados y discusión

Sobre la primera hipótesis que sostiene que ambas grabaciones muestran una proporción similar en relación a las duraciones de cada una de las divisiones de la pieza, presentamos los datos más relevantes:

Tabla 2. Cuantificación temporal las diferentes secciones de la pieza analizada.

Forma	compás:tiempo	Lili Kraus (s)	Raoul Koczalski (s)
inicio	0:4	0,46	1,12
A	12:2	54,99	33,27
A'	24:1	59,83	35,46
coda	final	13,62	8,26

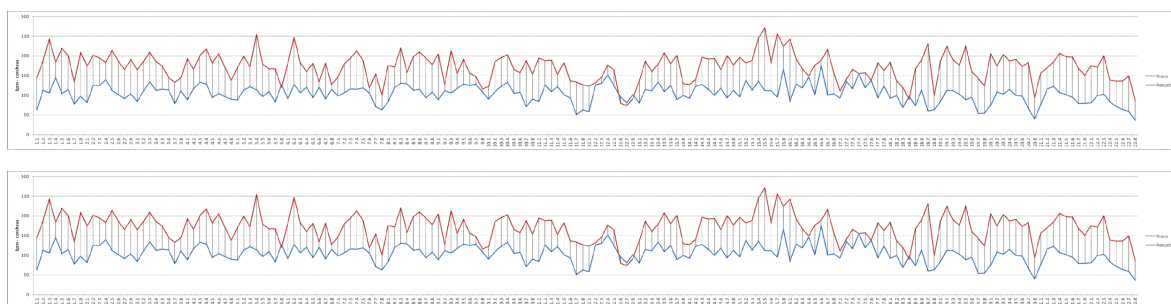
Según nuestros cálculos, la duración total de Kraus es de 128,44 segundos y la de Koczalski de 76,99. A continuación, presentamos los porcentajes de cada intérprete en consideración a la división formal que aplicamos a la pieza.

Concluimos que la primera hipótesis es correcta, es decir, a pesar de la disparidad en las duraciones totales de estas interpretaciones, ambas muestran una sorprendente similitud en las

proporciones relativas correspondientes a nuestro análisis formal de la composición.

La segunda hipótesis supone que la irregularidad del *tempo* debe ser más acentuada en una interpretación lenta que en una rápida. En el siguiente gráfico, el eje vertical considera el *bpm* de ambas interpretaciones correspondiente al valor de corchea y el eje horizontal la localización de cada una de las mediciones realizadas desde el inicio del compás 1 hasta la última corchea del compás 22.¹³¹⁴¹⁵

Tabla 4. Comparación de las duraciones relativas en cada unidad de tiempo en ambas interpretaciones.



Los datos muestran que el promedio metronómico en Kraus es de 103,98 y el de Koczalski de 172,8. Ahora pretendemos observar el carácter más o menos *rubato* a través del cálculo de la desviación estándar de las muestras. Esta desviación calcula la medida de la dispersión de los valores respecto al valor promedio que antes hemos declarado. La desviación estándar de la interpretación de Kraus es de 23,04 y la de Koczalski de 35,41. Ahora bien, para comparar estos datos adecuadamente debemos hacerlo sobre el promedio antes declarado. Así pues, la interpretación de Kraus muestra una desviación sobre la media del 22,15 % y Koczalski del 20,49 %. Por tanto, concluimos que nuestra suposición inicial es acertada. La interpretación que hace un uso más intensivo de las fluctuaciones del tiempo interpretativo es la de Kraus, con una duración total mayor, y no la de Koczalski; aunque lo cierto es que ambas muestran un uso del *rubato* bastante similar si consideramos en conjunto ambas interpretaciones.

La tercera hipótesis vincula el carácter *rubato* de los 8 primeros compases de esta pieza con un mayor o menor movimiento melódico de la mano derecha. Abajo, en el eje vertical aparecen los porcentajes de las duraciones y en el eje horizontal cada una de las ocho corcheas ordenadas de acuerdo con su posición métrica.¹⁶

Tabla 5. Comparación de las duraciones relativas de cada una de las corcheas de los primeros ocho compases de la grabación de Kraus.

Respecto a la interpretación de Kraus, se producen mayores fluctuaciones en el *tempo*. Además, aquí encontramos una clara diferenciación entre las partes métricamente más acentuadas y las menos. Este hecho se constata en la preeminencia rítmica de las corcheas impares frente a sus respectivos pares. En cuanto a Koczalski, se observa una marcación más indiferenciada del aspecto métrico de las corcheas. En ambos casos, existe una tendencia a ensanchar el tiempo al inicio y al final del compás, lugares donde se produce el único movimiento melódico del fragmento. Por tanto, concluimos que se establece una relación entre el uso del *rubato* y la actividad melódica.

A continuación, nos proponemos comparar el análisis que hace Rink de ambas grabaciones con los datos anteriormente presentados para así atender a nuestro segundo objetivo. En Rink, encontramos el siguiente comentario sobre la grabación de Lili Kraus:¹⁷

La grabación de Lili Kraus en 1937 -la más lenta de todas con 2'08"- está dominada por la mano derecha, que prevalece sobre una recatada mano izquierda muy en el fondo, y más o menos a un mismo nivel dinámico. La regularidad de ataque y el sentido de la restricción caracterizan el acompañamiento, aunque existe cierto estiramiento temporal en los compases 4 y 7, y breves ensanchamientos dinámicos en los compases 11 y 15 -pero aún sometida a la mano derecha, que tiene un completo tono vocal prevaleciendo la melodía en todo momento. El control técnico de Kraus es consumado: matices dinámicos extremadamente sutiles pueden ser escuchados en la mano izquierda, aunque sin crear una variedad de colores contrapuntística escuchada en otras interpretaciones. Por esta razón, la interpretación parece más pianística que vocal en su concepción, al menos en lo que concierne a la mano izquierda: la armonía prevalece sobre la melodía en el acompañamiento, aunque de ninguna manera en detrimento del conjunto.

Comparándolo con nuestro análisis, debemos vincular esta "regularidad de ataque y de sentido de la restricción" a las conclusiones de nuestra segunda hipótesis, donde observábamos una desviación respecto al promedio de un 22,15 %. Como veremos posteriormente, Rink no hace ninguna consideración general a la regularidad y restricción de la interpretación de Koczalski, aunque nuestros datos revelan una sujeción ligeramente mayor al *tempo* de la pieza en este intérprete. También, según Rink, aparece un estiramiento temporal en los compases 4 y 7. Sobre este punto, establecemos dos consideraciones. En primer lugar, como hemos visto al discutir la tercera hipótesis, este estiramiento no solo se produce en estos compases, sino que aparece con carácter general en los primeros 8. En segundo lugar, este estiramiento es mucho más evidente en el c. 7 que en el 4, como se observa en el gráfico que muestra el contorno del tiempo interpretativo en ambas grabaciones.¹⁸

Seguidamente, añadimos el breve comentario de Rink sobre la grabación de Raoul Koczalski:¹⁹

La interpretación de Raoul Koczalski de c. 1938 -la más rápida con 1'18"- también demuestra la crucial importancia del tempo en el éxito de una interpretación. Como pupilo de Carl Mikuli, quién también estudió con Chopin, Koczalski mantiene un verdadero 2/2, conservando el ritmo a través del clímax del compás 17 mientras matiza la melodía con ensanchamientos dinámicos y un pedal curiosamente reservado para puntos de actividad melódica -a veces prolongando disonancias para intensificar la expresión (como en la reprise).

La interpretación de Rink enfatiza la rapidez de esta interpretación, vinculándola al compás 2/2, que destaca tanto la literalidad de la interpretación de Koczalski como su afinidad a una tradición interpretativa vinculada a Mikuli. Desde la perspectiva del tiempo interpretativo, Rink destaca la uniformidad del clímax del c. 17. De acuerdo con nuestros datos, se trata de desviaciones cuantitativamente menores si las comparamos con las del resto de la pieza. Por el contrario, su comentario respecto al clímax no considera los importantes ensanchamientos que se producen antes y después del c. 17. Además de pasar por alto las abruptas modificaciones del *tempo* en la interpretación de este pianista, como la del c. 12 que enfatiza la reaparición del gesto cadencial inicial.

Conclusiones

Si consideramos la precisión de las mediciones, *Sonic Visualiser* queda en una posición intermedia entre la utilización del cronómetro (o el simple mapeado) y otro procedimiento más dependiente del análisis computarizado de la señal acústica. Apoyamos esta conclusión en el hecho de que, por un lado, hemos conseguido precisar nuestras mediciones a través de la ralentización de la reproducción y las variadas opciones de edición, aunque, por otro, este es un procedimiento donde interviene la elección y la percepción humana, por tanto, donde el error y las limitaciones propias de nuestro sentido auditivo generan imprecisiones que deben ser tenidas en cuenta. En cambio, otros estudios consiguen una mayor precisión a través de un análisis que depende menos del analista. En nuestro caso, este mayor rango de error limita qué elementos temporales somos capaces de identificar y, por tanto, analizar. Por ejemplo, las diferencias de ataque entre la mano izquierda y la derecha no se consideran en nuestro estudio, ya que somos incapaces de identificarlas de forma separada a través de la metodología elegida.²⁰

Para finalizar, el análisis del tiempo interpretativo a través de *Sonic Visualiser* nos proporciona un conjunto de datos que organizados y presentados de forma adecuada pueden corroborar o no hipótesis, además de contribuir a una discusión más precisa de la interpretación. Por tanto, como medio de trascender la escucha atenta del oyente, este programa posibilita técnicas que permiten interpretar de forma más minuciosa las fluctuaciones del tiempo musical desde una perspectiva local y global, como la discusión de nuestras hipótesis y el comentario sobre las observaciones de Rink prueba.

Bibliografía

- Cook, Nicholas y Leech-Wilkinson, Daniel. *A musicologist's guide to Sonic Visualiser*. Recuperado el 31 de julio de 2021, de: https://charm.cch.kcl.ac.uk/redist/pdf/analysing_recordings.pdf
- Cook, Nicholas. "Structura and Performance Timing in Bach's C Major Prelude (WTCl): An Empirical Study". *Music Analysis* 6, n° 3 (1987): 257-272.
- Peres da Costa, Neal. *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*. Oxford University Press, 2012.
- Randel, Don Michael y Gago, Luis Carlos. *Diccionario Harvard de música*. Alianza editorial, 2001.
- Rink, John. "The line of argument in Chopin's E minor Prelude". *Early Music* 29, n° 3 (2001): 435-444.
- Schachter, Carl. "The Triad as Place and Action". *Music Theory Spectrum* 17, n° 2 (1995): 149-169.
- Senn, Olivier, Lorenz Kilchenmann y Marc-Antoine Camp. "Expressive timing: Martha Argerich plays Chopin's Prelude op. 28/4 in E minor". *Proceedings of the International Symposium on Performance Science* (2009): 107-112.
- Stowell, Robin. "Evidence". En *The Cambridge History of Music Performance*, editado por Colin Lawson y Robin Stowell. Cambridge University Press, 2012, 63-104.

Sitografía

- Margo Beloved. "Lili Kraus plays Chopin Prelude Op.28 No.4". Vídeo de YouTube, 2:13. Publicado el 16 de julio de 2019.
- Beckmesser2. "Chopin Preludes Op 28 No's 1-14 Koczalski Rec 1938- 39.". Vídeo de YouTube, 2:57-4:13. Publicado del 6 de marzo de 2011.

Descarga de LARA - Lucerne Audio Recording Analyzer.
http://sourceforge.net/projects/lara-hslu/?source=typ_redirect

Descarga de Sonic Visualiser. <http://www.sonicvisualiser.org/download.html>

¹ Robin Stowell, "Evidence", en *The Cambridge History of Music Performance*, ed. por Colin Lawson et al. (Cambridge University Press, 2012), 71. En inglés la cita dice así: "The accessibility of these collections and the increasing dissemination of historic recordings have created exciting new avenues of performance research, with projects focusing on the evidence yielded by empirical study of early recordings".

² Otro es LARA (Lucerne Audio Recording Analyzer). Este programa muestra una orientación similar a Sonic Visualiser y ha sido desarrollado por el Departamento de música de la HSLU, la Universidad de Ciencias Aplicadas de Lucerna.

³ Se trata de una representación del espectro sonoro, donde se muestra como la energía y el contenido frecuencial de la señal va variando a lo largo del tiempo.

⁴ Don Michael Randel et al., *Diccionario Harvard de música*, (Alianza editorial, 2001), 894. En cualquier caso, nuestro análisis del tiempo interpretativo no se basa en la distinción de ataque entre la mano izquierda y derecha, sino en la valoración de las aceleraciones y detenciones que ambas manifiestan. Por ello partimos de una definición de rubato más actual y habitual, donde los cambios de tiempo se realizan en todas las voces al mismo tiempo.

⁵ Atendiendo a la fecha, es probable que se trate de grabaciones eléctricas.

⁶ Las referencias discográficas aparecen en John Rink, "The line of argument in Chopin's E minor Prelude", *Early Music* 29, n° 3 (2001): 439, que tomó los datos de las grabaciones que localizó en el National Sound Archive de Londres.

⁷ Especialmente útil ha sido la posibilidad de reproducir la pista en modo scroll, de modo que la pista se desplazara de derecha a izquierda a través de la pantalla.

⁸ Particularmente, destacamos la posibilidad de modificar el color de presentación de la onda sonora, aunque también la de otros elementos; así como la posibilidad de ajustar la presentación vertical de la señal acústica.

⁹ Se trata de una aplicación para la gestión de hojas de cálculo. Además, debemos resaltar las dificultades para importar de forma eficiente todos estos datos a una tabla Excel a partir de un documento .txt. Por ejemplo, el reconocimiento de las diferentes columnas de datos, y el uso diferenciado del punto y la coma en ambos programas son algunas de ellas.

¹⁰ Con la excepción de la anacrusa del c. 13, que muestra un tresillo de corcheas. Así pues, los datos asociados a la última corchea del c. 12 deben considerarse una aproximación y no una medición precisa.

¹¹ Aunque este análisis es ampliamente compartido por muchos analistas, Rink, "The line of argument...": 438 señala la posición de E. Clarke y J. Davidson, quienes también toman en consideración una visión más unitaria del conjunto de la pieza.

¹² Carl Schachter, "The Triad as Place and Action", *Music Theory Spectrum* 17, n° 2 (1995): 153.

¹³ Esta suposición se basa en convenciones interpretativas que también se sostienen en la evidencia histórica. Por ejemplo, Peres, *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*, 87 asegura que en grabaciones históricas es mucho más habitual la dislocación en piezas de carácter expresivo y lento que en otras más rápidas.

¹⁴ Este concepto se define como la raíz cuadrada de la varianza de la variable. Por ejemplo, cada una de estas tres muestras (0, 0, 14), (0, 6, 8, 14) y (6, 6, 8, 8) tiene una media de 7. Sus desviaciones estándar son 7, 5 y 1, respectivamente. La tercera muestra tiene una desviación mucho menor que las otras dos porque sus valores son más cercanos al 7. En resumen, esta desviación la interpretamos como una medida del rubato. En otras palabras, a mayor desviación, mayor aplicación del rubato, y a menor desviación, menor uso.

¹⁵ En Sonic Visualiser, creamos una Times values layer que representa el Tempo (bpm) based on duration to the following item, es decir, el bpm del punto 1:1 (compás:tiempo) considera el espacio temporal entre este punto y el 1:2.

¹⁶ En Sonic Visualiser, para representar el valor del tiempo, optamos por Duration to the following item, es decir, la duración en segundos del punto 1:1 (compás:tiempo) considera el espacio temporal entre este punto y el 1:2.

¹⁷ Rink, "The line of argument...": 440. El original en inglés dice así: "Lili Kraus' 1937 recording -the slowest of all at 2' 08"- is dominated by the right hand, which prevails over a modest left hand very much in the background and at more or less one dynamic level throughout. A regularity of attack and sense of restraint characterize the accompaniment, although there is some temporal stretching in bars 4 and 7 and brief dynamic swells in bars 11 and 15 -but still in subservience to the right hand, which has a full, singing tone foregrounding the melody at all times. Kraus' technical control is consummate: extremely subtle dynamic nuances can be heard within the left hand, without however creating the contrapunctual variegation heard in certain other interpretations. For this reason, the performance seems more pianistic than vocal in conception, at least as far as the left hand is concerned: harmony takes precedence over line within the accompaniment, although in no way to the detriment of the whole".

¹⁸ Véase la tabla 4.

¹⁹ Rink, "The line of argument...": 442. El original en inglés dice así: "Raoul Koczalski's interpretation from c. 1938 -the fastest at 1'18"- also demonstrates the critical importance of tempo to the success of the performance. A pupil of Carl Mikuli, who himself studied with Chopin, Koczalski maintains a true 2/2, keeping the pace through bar 17's climax while shading the melody with dynamic swells and a pedal intriguingly reserved for points of melodic activity -sometimes prolonging dissonances to intensify expression (as in the reprise)".

²⁰ Por ejemplo, en Olivier Senn et al., "Expressive timing: Martha Argerich plays Chopin's Prelude op. 28/4 in E minor", *Proceedings of the International Symposium on Performance Science* (2009): 108 se calcula con una precisión de las mediciones

inferior a 10 milisegundos una grabación de esta misma pieza. En esta investigación, se utilizaron filtros y medidas del volumen para precisar los cálculos.

La Ofrenda Musical BWV 1079

Rafael Casasempere Jordá

ORCID: 0009-0008-9569-9331

r.casasemperejorda@iseacv.gva.es

Fecha de recepción: enero 2026 · Fecha de aceptación: abril 2026

Resumen:

La Ofrenda Musical de Johann Sebastian Bach constituye una de las cumbres del pensamiento musical occidental y un compendio de su arte tardío. Basada en el “tema real” propuesto por Federico II de Prusia en 1747, la obra despliega un complejo entramado de ricercari, canones y fugas que evidencian un extraordinario rigor contrapuntístico y un alto grado de especulación teórica. El conjunto se inscribe en la culminación del estilo barroco, junto a obras como El arte de la fuga, y refleja la síntesis entre tradición polifónica y lenguajes modernos como el Empfindsamkeit. Asimismo, diversos estudios, especialmente los de Ursula Kirkendale, han interpretado su estructura según el modelo retórico de la Institutio Oratoria de Quintiliano, identificando en ella las partes del discurso clásico. Más allá de su carácter de homenaje cortesano, la obra responde también a una finalidad científica vinculada a la Societät der musikalischen Wissenschaften. En conjunto, la Ofrenda Musical representa una síntesis de arte, ciencia y retórica, y un testimonio del dominio absoluto de Bach sobre los procedimientos compositivos.

Palabras clave: Ofrenda musical (Bach, BWV 1079), Retórica musical barroca, Formas canónicas y recercar, Teoría musical barroca.

Abstract:

The Musical Offering by Johann Sebastian Bach constitutes one of the pinnacles of Western musical thought and a compendium of his late style. Based on the “royal theme” proposed by Frederick II of Prussia in 1747, the work unfolds a complex network of ricercars, canons, and fugues that demonstrate extraordinary contrapuntal rigor and a high degree of theoretical speculation. The collection stands at the culmination of the Baroque style, alongside works such as The Art of Fugue, and reflects a synthesis between polyphonic tradition and more modern expressive languages such as the Empfindsamkeit. Moreover, scholarly interpretations—especially those of Ursula Kirkendale—have linked its structure to the rhetorical model of Quintilian’s Institutio Oratoria, identifying parallels with the classical parts of discourse. Beyond its function as a courtly homage, the work also fulfills a scientific purpose connected to the Societät der musikalischen Wissenschaften in Leipzig. Overall, The Musical Offering represents a synthesis of art, science, and rhetoric, and stands as a testament to Bach’s complete mastery of compositional techniques.

Keywords: Musical Offering (Bach, BWV 1079), Baroque musical rhetoric, Canon (music) and ricercar, Baroque music theory

Nos encontramos ante una obra cumbre, no solo dentro de la inmensa producción de Johann Sebastian Bach sino también de toda la historia de la música occidental. Una de las grandes aportaciones de Bach a la música del período barroco es la aplicación de la retórica de los afectos, propia de la monodia dramática vocal del barroco que se dió en llamar “seconda prattica”, a la música denominada como “prima prattica”, anterior a 1600 o lo que es lo mismo, la música contrapuntística, imitativa, basada en procedimientos totalmente musicales y ajena a la melodía acompañada.

No en vano las tres últimas obras del Cantor de Santo Tomás son tres monumentos contrapuntísticos que cierran no sólo el barroco como estilo sino el arte del canon, la fuga, la variación y el ricercar. A saber: la Ofrenda Musical, el Arte de la Fuga y las Variaciones para órgano “Vom Himmel hoch”. Un testamento musical y teórico que entronca el arte imitativo renacentista con el envoltorio en ocasiones del nuevo “estilo galante”, en un intento de fundir los estilos y concepciones musicales en una especie de “arte musical total”.

Es notorio el parentesco entre el tema de la Ofrenda Musical y el de su homóloga el Arte de la Fuga (en do menor el primero y re menor el segundo) ya que muestran un comportamiento musical similar.

En ambos casos el tema comienza con la tónica de la tonalidad, pasando por el tercer y quinto grado para ir a reposar sobre la sensible o séptimo grado, momento éste de máxima tensión que se resuelve en apoyatura en el caso del tema del Arte de la Fuga, y en un “passus duriusculus” o, progresión cromática descendente, a modo de lamento, en el ámbito de un intervalo de sexta, en el caso de la Ofrenda Musical.

Tensión intelectual, cálculo, juego y lenguaje iniciático gobiernan la Ofrenda Musical y el Arte de la Fuga, dos de las más importantes antologías de la especulación musical bachiana, probablemente dos de las más arduas pruebas de rigor normativo que la historia de la música nos ha legado. Podríamos hablar de “comunicaciones científicas”, disertaciones que bajo el signo de un único organismo temático debidamente variado y manipulado, presentan soluciones nunca antes halladas.

Sabemos que en la primavera de 1747, Bach, que entonces contaba sesenta y dos años, viaja a Prusia acompañado de su primogénito, Wilhelm Friedemann con objeto de visitar a su otro hijo Carl Philipp Emanuel, a la sazón, clavecinista del joven rey de Prusia, Federico II, y de esta manera responder a la invitación a la corte que le había hecho el soberano. Asimismo encontraría a su viejo amigo Johann Joachim Quantz, compositor y maestro de flauta del Rey.

Los veinte o más músicos reunidos por el rey Federico en su capilla estaban entre los mejores que podían encontrarse en la época, e incluían a figuras tan distinguidas como los hermanos Carl Heinrich y Johan Gottlieb Graun (Kapellmeister y Maestro de conciertos), los hermanos Franz y Johann Georg Benda así como el antes mencionado maestro de flauta del rey, Johann Joachim Quantz (todos muy conocidos de Bach). Los Graun habían estudiado en Dresde, y Johann Gottlieb, antiguamente maestro de conciertos en Merseburg, fue profesor de violín de Wilhelm Friedemann Bach. Los Benda eran de la capilla de la corte de Dresde cuando aceptaron sus plazas de violinista y violista en el recién creado conjunto del entonces príncipe heredero Federico; Quantz se unió a ellos, también procedente de Dresde, en 1741. Éstos fueron los que tuvieron la oportunidad de escuchar al Kapellmeister de Leipzig tocando los nuevos pianofortes contruidos por Silbermann con las considerables mejoras técnicas propuestas por el mismo Bach, y también presenciar cómo desarrollaba e interpretaba la fuga sobre “el tema real”.

Es relevante señalar la opinión de Bach sobre el nuevo instrumento de teclado, al referirle al rey lo siguiente:

“El pianoforte es sin duda el teclado de la nueva música por sus cualidades dinámicas y su sonido redondo, aunque para mi música no sirve, por su carácter contrapuntístico. Las voces internas

en este instrumento se diluyen y uno tiene la misma sensación que se produce al escribir con tinta sobre papel mojado”.

El mismo Carl Philipp Emanuel nos refiere lo sucedido en su *Necrología* dedicada a la memoria de su padre. Dice así:

“En el año 1747, él hizo un viaje a Berlín y tuvo en esta ocasión el privilegio de tocar en Postdam ante la presencia de Su Majestad el Rey de Prusia. Su Majestad mismo tocó un tema de fuga que mi padre desarrolló seguidamente. Inmediatamente después el rey quiso escuchar una fuga a seis voces obligadas, sobre un tema compuesto por él mismo, orden ésta que fue inmediatamente satisfecha por mi padre, con gran regocijo del rey y de los músicos presentes. De retorno a Leipzig, mi padre escribió una composición a tres voces y un *ricercare* a seis, amén de otras composiciones sobre el tema que le había sugerido Su Majestad, dedicando al rey la obra grabada en cobre”.

En el frontispicio de la obra, una inscripción latina manuscrita a modo de acróstico, titula la primera composición, indicando al mismo tiempo sin ambigüedad el objetivo de la obra entera: “REGIS IUSSU CANTIO ET RELIQUA CANONICA ARTE RESOLUTA”. Las iniciales forman la palabra “RICERCAR”. Tal y como ha definido el exégeta bachiano Christoph Wolff, la expresión debe ser traducida refiriendo la palabra “resoluta” tanto a “cantio” (nominativo singular), como a “reliqua” (neutro plural), donde “cantio” no indica el “tema regio”, como ha sido entendido por Philipp Spitta y otros estudiosos bachianos, sino un tipo de elaboración polifónica (el *ricercare* a tres voces). La traducción correcta sería: “Pieza realizada por orden del rey y otras obras resueltas según el arte del canon.”

La adopción del término “*ricercare*” fijado en el acróstico para indicar un tipo de composición polifónica se justifica también a la luz de la doble función que el concepto adopta en la historia de la música; según el primer significado, el más arcaico, el “*ricercare*” es una especie de preámbulo, exordio, principio, proemio o preludio y sigue un estilo casi improvisado, libre, típico del “*tastar de corde*”, a modo de probar el instrumento para verificar afinación, temperamento y calidad sonora; según el otro significado, en cambio, el “*ricercare*” es una pieza en estilo rigurosamente contrapuntístico, observado, afín al motete. En ambos casos, obviamente, el principio básico viene sugerido por la etimología italiana, equivalente a “buscar repetidamente”, aludiendo a la réplica intensiva a una determinada acción, figura, o construcción.

Dado que son dos los “*ricercari*” (el primero a tres voces, el segundo a seis) , parece lógico insertar el segundo, a modo de exordio u “*obertura*” de la segunda parte de la obra. Pensemos en el ejemplo de las “*Variaciones Goldberg*” y también en la cuarta Partita del *Klavierübung I*.

Recordemos también las dos citas latinas que adornan los canones cuarto y quinto de los “*Canones diversi super thema regium*”. La leyenda al cuarto canon a 2, per *augmentationem* contrario motu, reza así:

“*Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis*”, es decir: “Pueda aumentar la fortuna del rey como crece el valor de las notas”.

En el quinto canon a 2, per tonos, figura:

“*Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis*”, cuya traducción es:

“Y que con la modulación ascendente se eleve la gloria del rey”.

Por último, en el canon a 2 de la segunda parte, que sigue al Ricercar a 6, se lee:

“Quaerendo Invenietis”, es decir: “Buscando encontrarás”. Toda una revelación del “Ars enigmatica” que preside la composición.

Una construcción de este tipo, además de obedecer a criterios de simetría, parece provenir de la aplicación de un principio tradicional propio del “Ars rhetorica”. Y es razonando en estos términos que Ursula Kirkendale se ha atrevido recientemente a formular una hipótesis tan sugestiva como convincente, según la cual “La Ofrenda Musical” recalca el esquema de la oración fijado en la “Institutio Oratoria” de Quintiliano, texto seguramente cercano a Bach, ilustrado y comentado en 1738 por Johann Matthias Gesner, ex rector de la Thomasschule de Leipzig y amigo del compositor. Kirkendale ha sabido verificar una perfecta correspondencia entre la disposición de las piezas seguida por Bach y la estructura formal de Quintiliano y de esta manera ha podido registrar, paso a paso, la concordancia entre la exposición suministrada por el escritor latino y los elementos característicos del discurso bachiano.

Eliminando los argumentos de menor relevancia, el esquema general de “La Ofrenda Musical” puede ser reconducido a los puntos esenciales de la “Instituzione Oratoria”, tal y como Quintiliano, seguidor de Cicerón los determina:

<i>Parte I</i>	<i>Parte II</i>
1.- Ricercar a 3 — Exordium (principio)	1.- Ricercar a 6 — Exordium II (Insinuatio)
2.- Canon perpetuus — Narratio Brevis	2.- Canon a 2 y a 4 — Argumentatio (Probatio + Refutatio) – (Argumentación – Prueba + Refutación)
3.- Canones enigmáticos 1-5. — Narratio Longa (Narración Repetida)	3.- Sonata (4 Movs) — Peroratio in adfectibus (conclusión en lo afectivo, invocación a los oyentes para conmoverlos)
4.- Fuga Canonica in epidiapente — Egressus (salida)	4.- Canon perpetuus — Peroratio in rebus (Conclusión de todo el asunto, retorno a la simplicidad. Material similar al de la 1.ª Parte)

Se confía a los dos “Ricercari”. y se trata de los dos únicos casos en la producción bachiana donde se recurre a este término la función de exordio, en el sentido etimológico de la palabra (el término latino “exordiri” significa “comenzar a tejer”). El segundo “Ricercar” cumple la función de “insinuatio” (insinuación) y responde a ese tipo de exordio que, en la retórica ciceroniana, tiende a captar el ánimo de los oyentes, en este caso recurriendo al más sofisticado y complejo de los sistemas contrapuntísticos.

Los canones, por el contrario, corresponden a la “Narratio” en su doble vertiente -breve y larga-, elemento fundamental de la “persuasión”, que es el fin último de la retórica. La ulterior propuesta de una “Fuga canónica” y de otros canones en función de “Argumentatio” y de “Peroratio”(argumentación y conclusión) no hace más que subrayar el modo de lectura más consonante a esta colección que, camuflado en los entresijos de un rígido formalismo, esconde un sentido arcaico y sacramental, inescrutable y hermético.

Vértice y conclusión al mismo tiempo de este “modus operandi” es la “Sonata a trio” que, como el canon perpetuo final, prevé un orgánico constituido por flauta travesera, violín y continuo (clave y

violoncello). Las dos conclusiones o “peroraciones”, oportunamente diferenciadas por obedecer a dos proposiciones -la de la “Sonata” corresponde a la moción afectiva, mientras que el canon perpetuo lo hace a la “razón irrefutable”- constituyen los polos sobre los cuales debe regirse el discurso final que, en homenaje al rey, consumado flautista, eleva la flauta travesera a la condición de protagonista.

La Ofrenda musical no es una obra cíclica con una secuencia que vincule los movimientos, sino que comprende más bien varias piezas solistas y de conjunto, y cada arreglo individual se basa en el tema real. Era el objetivo del compositor tratar este tema de la manera más variada, desde el estilo libre hasta la técnica más estricta del contrapunto, desde el contrapunto al estilo antiguo (especialmente en el Ricercar a 6 partes) hasta los manierismos más modernos. El movimiento central lento de la sonata, en particular, con su gestualidad melódicamente compleja, rítmicamente diferenciada, armónicamente sorprendente, y dinámicamente matizada, demuestra de manera impresionante cómo Bach era capaz de adaptarse al lenguaje musical del “Empfindsamkeit” (sensibilidad), tan de moda entre sus colegas más jóvenes de Berlín, llegando incluso a superarlos.

En conjunto, la Ofrenda musical demuestra que el “viejo Bach”, como lo llamaron en su recibimiento en Potsdam, no se limitaba a emular a tantas los géneros más remotos sino que seguía siendo el brillante músico virtuoso y maestro de todos los métodos de composición. En cierto sentido, esta obra contiene un autorretrato: el del compositor en pleno dominio de su capacidad como genio del teclado y maestro de la fuga, Kapellmeister y músico de cámara, contrapuntista y erudito de la música.

En el caso de la “Sonata”, y como excepción a la conducta de la colección, Bach renuncia a proponer la técnica contrapuntística desarrollada en los canones, ricercari y fuga para dejar libre el camino a una manifestación de pura elocuencia musical, bajo el signo premonitorio del “Empfindsamkeit” -estilo sensible- que es propio de la escuela berlinesa y que nació precisamente en la corte de Federico II, siendo Carl Philip Emanuel Bach su máximo representante.

Por otra parte, es difícil imaginar que una obra de semejante calibre tuviera por único objeto la dedicatoria al soberano. La edición impresa hace presumir un destino diverso, o por lo menos indica que el homenaje al rey no era el único objetivo. Los reglamentos que regían la “Societät der musicalischen Wissenschaften”, es decir “Sociedad de la Ciencia Musical” fundada en Leipzig por Lorenz Christoph Mizler en 1738 imponían, entre otras cosas, que cada socio presentara anualmente una disertación científica, al menos hasta cumplir los 65 años. Desde el momento de su ingreso en la “Sociedad” (junio, 1747), Bach fue autorizado a sustituir la prevista disertación por una composición musical de alto contenido teórico-científico; aquel año Bach presentó las “Variaciones canónicas von Himmel hoch”, BWV769.- la composición que debía presentar en 1748 era la “Ofrenda Musical”- Mizler hace saber que un ejemplar de la edición impresa fue enviado a la “Sociedad”- y del mismo modo, en 1749 tenía que haber sido “El Arte de la fuga”, suceso que no se llevó a cabo debido a la enfermedad que condujo a Bach a la tumba en 1750.

Así pues, vemos una doble finalidad en la composición de la “Ofrenda”. Por un lado la intención de pagar al rey, que era un gran admirador de Cicerón, el tributo propio de reconocimiento y sumisión con una obra impregnada de las reglas del “Ars rhetorica” ciceroniana, como ha demostrado Ursula Kirkendale, y por otro, la voluntad de participar regularmente en la actividad de la “Sociedad” dirigida por Mizler, disfrutando de una particular dispensa, con una obra de rigurosa aplicación especulativa, incidiendo en el siempre consagrado sentimiento de la música racional y absoluta.

Las circunstancias de la vida hicieron que Bach no se desviara más de este sentimiento, y así el siguiente paso fue la composición de “El Arte de la fuga”, probablemente la obra cumbre del “Stylus gravis”, sin conceder espacio a las imágenes de la música viva, para buscar, en el crepúsculo, la caleidoscópica luz de la “boeziana” música mundana, la música de las esferas celestes en movimiento, esa música que al oído humano no le es dado percibir.

Bibliografía:

Casasempere, Rafael. «Curso “Música en la Universidad” - Conferencia Con Ilustraciones Musicales - “J.S BACH: La Ofrenda Musical BWV1079”». Conferencia. 16 de diciembre de 2009.

Basso, Alberto. *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*. Vol. 1. Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach 1. EDT, 1979.

Carreras, Juan José. *Johann Sebastian Bach: documentos sobre su vida y su obra*. Alianza Música, 2001.

Yearsley, David. *Bach and the Meanings of Counterpoint*. 2008; Cambridge University Press, s. f.

Propuesta de ejercicios para la interpretación de *Gaspard de la nuit* de Ravel

Francisco José García Verdú

Catedrático de Repertorio con Piano del CSMA

ORCID: 0009-0009-7201-0017

fj.garciaverdu@iseacv.gva.es

Fecha de recepción: febrero 2026 · Fecha de aceptación: abril 2026

Resumen:

Este artículo presenta una propuesta de ejercicios específicos para la interpretación pianística de Gaspard de la nuit (1908) de Maurice Ravel, una de las obras más exigentes del repertorio pianístico del siglo XX. A partir de un análisis detallado de los tres movimientos —Ondine, Le Gibet y Scarbo— se estudia la estrecha relación entre el texto poético de Aloysius Bertrand y las decisiones compositivas de Ravel, atendiendo a aspectos formales, armónicos, rítmicos y texturales con claras implicaciones interpretativas. El trabajo combina el análisis musical con una perspectiva práctica derivada de la experiencia directa del autor como intérprete, lo que permite identificar los principales retos técnicos y expresivos de la obra. Como aportación principal, se propone una serie de ejercicios originales orientados a la resolución de pasajes de especial complejidad, abordando cuestiones como la repetición de notas, la independencia de voces, el control del sonido, la flexibilidad del brazo y la gestión del tempo. Esta investigación pretende servir como herramienta pedagógica y artística para pianistas avanzados, ofreciendo un enfoque integrado entre análisis, técnica e interpretación estilísticamente fundamentada.

Palabras clave: Gaspard de la nuit; Ravel; ejercicios para la interpretación; investigación.

Abstract:

This article presents a proposal of specific exercises for the pianistic interpretation of Gaspard de la nuit (1908) by Maurice Ravel, one of the most demanding works in the twentieth-century piano repertoire. Based on a detailed analysis of its three movements —Ondine, Le Gibet, and Scarbo— it examines the close relationship between the poetic text by Aloysius Bertrand and Ravel's compositional decisions, focusing on formal, harmonic, rhythmic, and textural aspects with clear interpretive implications. The study combines musical analysis with a practical perspective drawn from the author's direct experience as a performer, allowing the identification of the main technical and expressive challenges of the work. Its main contribution is a set of original exercises designed to address particularly complex passages, dealing with issues such as note repetition, voice independence, sound control, arm flexibility, and tempo management. This research aims to serve as both a pedagogical and artistic tool for advanced pianists, offering an integrated approach that connects analysis, technique, and stylistically informed interpretation.

Keywords: Gaspard de la nuit; Ravel; performance exercises; research.

Introducción

Gaspard de la Nuit: Tres Poemas para Piano sobre Aloysius Bertrand es una obra para piano compuesta en 1908 y estrenada por Ricardo Viñes en París el 9 de enero de 1909.

Etimológicamente hablando, *Gaspard* viene del persa *Gizbar*, que hace referencia a la persona a cargo del tesoro real. Siglind Bruhn dice al respecto: «Gaspard de la nuit, o tesorero de la noche, hace alusión a alguien encargado de todo lo precioso, oscuro, misterioso, quizá incluso taciturno».¹

Esta obra está basada en el libro del poeta francés Louis Jacques Napoleon Bertrand (1807-1841), más conocido por Aloysius Bertrand. *Gaspard de la Nuit: Fantasías a la manera de Rembrandt y Callot* fue publicado, tras muchos esfuerzos, en 1842.

En el libro de Bertrand, *Gaspard de la nuit*, según cuenta una leyenda de entonces, es un personaje demoníaco, una encarnación traviesa y poética de Satanás, quien se supone que le da el libro a Bertrand. Estos poemas son en realidad de Bertrand, claro está, titulándose «Fantasías a la manera de Rembrandt y Callot». Rembrandt (1606-1669) fue un pintor holandés creador del claroscuro, claro ejemplo de ello es *La ronde de nuit*, y conocido por participar de la poesía del silencio. Asimismo, Callot fue un grabador francés (1592-1635).

El libro de *Gaspard de la nuit* está dividido en seis volúmenes: *Escuela Flamenca, El antiguo París, La noche y sus ilusiones, Las crónicas, España e Italia y Silvas*. *Ondina* se encuentra extraída de *La noche y sus ilusiones*, mientras que *La Horca* y *Scarbo* son parte de los poemas sacados del cuaderno del autor, de un capítulo a parte llamado *Obras Destacadas*.

Ondine

Poema de *Ondine*

«... me parecía escuchar

una vaga armonía que encantaba mi sueño
y que se extendía cerca un murmullo parejo
a un canto entrecortado tierno y apenado.

Ch. Brugnot, *Los dos genios*.

-¡Escucha, escucha! Soy yo, Ondina, la que con estas gotas de agua acaricia los losanges de tu ventana iluminada por los mortecinos rayos de la luna. Heme aquí con túnica tornasolada dama del castillo que desde su balcón contempla la hermosa noche estrellada y el bello lago durmiente.

»Cada ola es una ondina que nada en la corriente; cada corriente, un sendero que serpentea hasta mi palacio; y mi palacio fluido se erige en el fondo del lago, en el triángulo del fuego, la tierra y el aire.

»¡Escucha, escucha! ¡Mi padre golpea el agua estridente que croa con una rama de aliso verde y mis hermanas acarician con sus brazos de espuma las frescas islas de hierbas, nenúfares y gladiolos o se burlan del sauce barbudo y caduco que pesca con caña!

*

Tras murmurar su canción, me suplicó que acogiera en mi dedo su anillo para convertirme en esposo de una ondina y que visitara con ella su palacio para convertirme en rey de los lagos.

Y como le respondí que amaba a una mortal, mohína y despechada soltó unas lagrimitas, estalló en una carcajada y se desvaneció en un aguacero que chorreó blanco a lo largo de mis cristales azules.»³

Análisis para la interpretación de Ondine

La forma de *Ondina*, la primera pieza de *Gaspard de la Nuit*, es una forma sonata en tiempo lento y consta de tres partes:

- Exposición del primer tema (compás 2) y del segundo tema (compás 32), ambos melódicos.
- Desarrollo conteniendo un tercer tema (compás 45), melódico y modulante.
- Reexposición, únicamente, del primer tema y coda.



Ondina, de Ravel, comienza con un suave y rápido *ostinato* en la mano derecha construido en base a la repetición de un acorde que será, de algún modo, el hilo conductor de toda la obra.

Este motivo establece una atmósfera de misterio y placidez que nos transporta a “la hermosa noche estrellada y el bello lago durmiente”.

Rítmicamente este *ostinato* está formado por una subdivisión asimétrica (2+3+3) de acuerdo al compás de 4/4.

En el tercer compás aparece el tema de la ondina consecuentemente con las palabras del poema: “Soy yo, Ondina”⁴



El tema principal se desarrolla y reaparece con diferentes variadas texturas conforme crece la sensualidad del canto envolvente de la ondina como sucede en el compás 15, donde el tema es presentado nuevamente pero en octavas arpegiadas y en el compás 48, donde el acorde por momentos se despliega modificando así la textura.



Un nuevo material aparece a partir del compás 57 y que parece corresponderse con la segunda estrofa del poema. Observamos que Bertrand ahí utiliza el recurso de la anadiplosis:⁵

«Cada ola es una ondina que nada en la **corriente**; cada **corriente**, un sendero que serpentea hasta **mi palacio**; y **mi palacio** fluido se erige en el fondo del lago, en el triángulo del fuego, la tierra y el aire.»⁶

Observamos que Ravel introduce una nueva idea en la mano derecha que se encuentra conformada por una secuencia (doblada en terceras y cuartas) y un arpeggio en el último tiempo del compás (bien visible al punto de encontrarse separado por ligaduras y un acento, además del cambio en el bajo formando un tritono *do#-sol*).

La secuencia parte desde el registro agudo hasta el centro del teclado donde remata ahí con un arpeggio ascendente al doble de velocidad.



Refiriéndonos a la voz superior, la secuencia está compuesta por un esquema de cuatro fusas donde la primera nota del grupo hacia la nota superior para después descender a la primera nota del siguiente grupo por medio de una nota de paso.

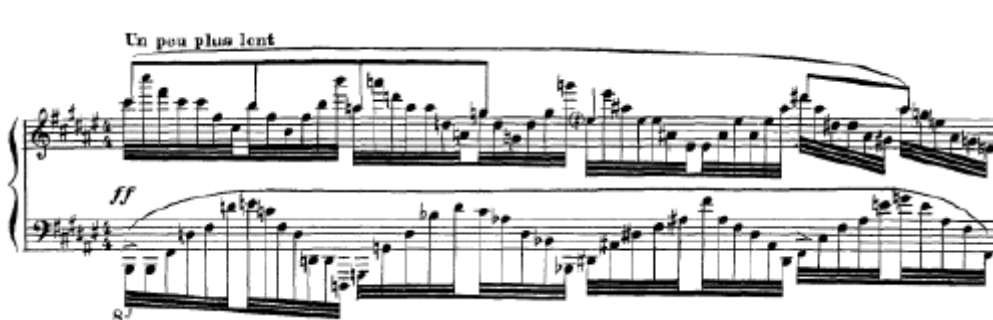
Este esquema secuencial no se repite exactamente en cuanto al tipo de intervalos pero sí respecto a la dirección, conformando así una línea de agua serpenteante como se intuye en el poema de Bertrand.

En cuanto al otro recurso poético mencionado (el de la anadiplosis), observamos un comportamiento semejante en la música a partir de este compás a través de sus repeticiones que se hallan en los compases 58-59 y 61-62.

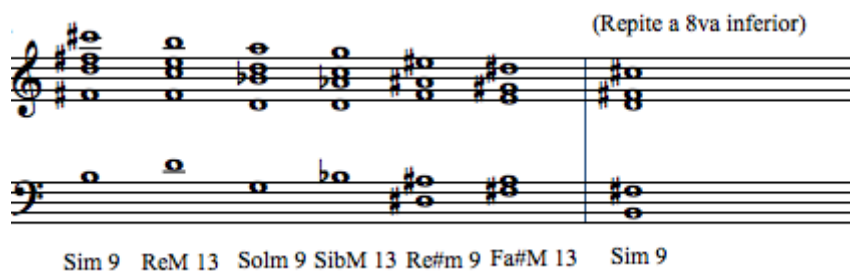
En este mismo compás, el 62, aparece en el registro grave una escala en octavas en movimiento contrario a la secuencia.



Entre los compases 63 y 66 la melodía asciende por grados conjuntos para desembocar en un tumultuoso gran clímax en fortísimo correspondiente al segundo lamento de la ondina en la tercera estrofa del poema:



La estructura acórdica de este pasaje, que se repetirá a la octava inferior en el siguiente, podría sintetizarse del siguiente modo:



Como vemos en la progresión, los acordes corresponden al uso de la armonía extendida llegando a emplear la trecena. Resulta interesante también observar que en la disposición de las voces superiores de los acordes se conforma una escala por tonos enteros descendente.

Los rápidos y vastos arpeggios en ambas manos, la riqueza de la progresión armónica y la amplia línea melódica crean el momento más dramático de la pieza.

Conforme avanzamos, aparecen sugeridos fragmentos de temas como en el compás 70 que cita parte del 34 y 39, o los compases 73 y 74 donde aparece el tema del compás 23 y 24 pero acompañado ahora aquí por un *glissando*, primero, en las teclas blancas, y luego en las negras evocando la escritura del arpa típicamente impresionista.



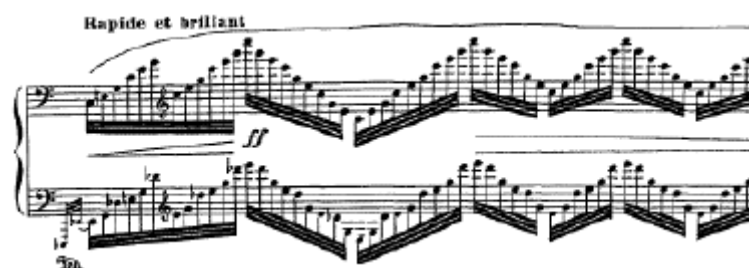
Posteriormente, la música se aquieta y da lugar a la reexposición del tema de la ondina (en la dominante de *do#* en el compás 80) de acuerdo a la cuarta estrofa del poema donde se alude a la canción de la ondina: “Tras murmurar su canción”



Una vez aquí, es importante advertir que en el poema, Bertrand cambia al personaje que habla, ahora es el mortal. Tras la breve reexposición, el cambio de voz en el poema está indicado en la partitura como una melodía monódica que recuerda al tema del compás 11, pero ahora transportado una tercera mayor descendente y desprovisto de todo tipo de armonización.



Este recitativo es seguido por un fuerte y rápido pasaje conforme a la antítesis de la línea del poema: “soltó unas lagrimitas, estalló en una carcajada”.



Cascadas de arpeggios ascienden y descienden desde el registro grave al agudo en ambas manos a través de un *crescendo*. Le seguirá a esto una secuencia, arpegiada también, de acordes de novena en movimiento paralelo.⁷

Los vaivenes de los veloces y estrepitosos arpeggios y la curva melódica sobre una gama pentáfona incompleta (*sol# fa# do# re#*) junto con el *diminuendo* nos remiten al retorno de la ondina a su morada acuática como lo indica la última línea del poema: “se desvaneció en un aguacero que chorreó blanco a lo largo de mis cristales azules”.



Tras este alarde de virtuosismo la música retorna a la tonalidad original para dar lugar al acorde del primer compás pero desplegado en forma de arpeggio en ambas manos.



Dice Henri Gil-Marchex de esta obra:

«El pianista debe tener a su disposición una paleta sonora, que sería imposible de describir por la cantidad y diversidad de los colores, y que hasta el momento, ninguna música había reclamado».⁸

Le Gibet

Poema de *Le Gibet*

«¿Qué será eso que se agita alrededor del patíbulo?

Fausto de Goethe.

¡Ay! ¿Eso que oigo será el aullido del cierzo nocturno, o el suspiro del ahorcado en el patíbulo?

¿Será algún grillo que canta acurrucado en el musgo y la hiedra estéril con que, por piedad, se calza el madero?

¿Será alguna mosca que caza mientras hace sonar su trompa esos oídos sordos al estrépito de los gritos de acoso?

¿Será algún escarabajo que, con su vuelo errático arranca un cabello ensangrentado del cráneo pelado?

¿Será quizás una araña que borda media ana de corbata de muselina para ese cuello estrangulado?

Es la campana que repica en los muros de una ciudad, bajo el horizonte, y el esqueleto de un ahorcado al que enrojece el sol poniente.»⁹

En el poema de La Horca no se relata una historia, se trata más bien de imágenes, sensaciones, características propias de lo que luego conformarán el estilo de la poesía Simbolista.

Observamos aquí el empleo del recurso de la anáfora progresiva pero en modo interrogativo, donde en cada estrofa se pregunta acerca de una situación perturbadora que se revelará al final del poema.

Ravel no buscará describir o recrear en música cada estrofa del poema sino evocar una sensación, una atmósfera general que surge del estado del poema, estructurado alrededor de una imagen alucinatoria de un patíbulo donde sólo se escucha el sonido de una campana que repica. Siendo así, la pieza de Ravel se organizará también en torno a una inquietante nota pedal, que se repetirá insistentemente desde el primer al último compás a modo de tañido de una campana.

Análisis para la interpretación de *Le Gibet*

Ravel construye este pedal con un ritmo yámbico, o sea, una figura corta seguida de una larga sobre la nota si. La diferencia se encuentra en que aquí el si se encuentra octavado dándole mayor rigidez al sonido. Dice Jankélévitch de *Le Gibet*: «El pedal flotante de los Oiseaux triste, por su parte, se ha hecho ahora rígido como un listón».¹⁰

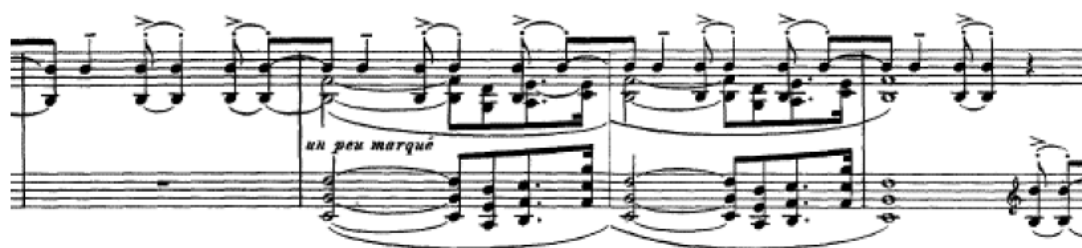
The image shows a musical score for the piano piece 'Le Gibet' by Maurice Ravel. The score is written for piano and features a prominent pedal point on the note 'si' (B) in the right hand. The tempo is marked 'Très lent' and the instruction 'Sans presser ni ralentir jusqu'à la fin' is given. The dynamic is 'pp' (pianissimo). The score includes the instruction 'Sourdine durant toute la pièce' and 'un peu marqué'.

Una vez más recogemos uno de los valiosos testimonios que el propio Ravel le diera a su alumno Faure donde se revela la deliberada intención extramusical buscada por el compositor: “Ahí tiene a la campana que tañe a la puerta de una ciudad y debe tocar tales notas más fuerte que los otros acordes, con el fin de que les domine. Es un gran error el que esta campana no domine; ella toca de

forma obsesiva y permanente».¹¹

Sobre ese pedal, ese eje inmóvil, se forman densos y complejos conglomerados armónicos predominando la impresionista escritura armónica vertical, quizás aludiendo a la imagen visual (y también vertical) de un cuerpo colgado. El tratamiento rítmico de los temas podría también participar de esta idea ya que se trata de frases desplazadas en su acentuación, figuras con puntillos que, siendo además atravesadas por ese lúgubre pedal sincopado, producen una sensación general de mecimiento propia de la que sufre un objeto que pende colgado.

El primer motivo, que aparece en el registro grave armonizado en quintas paralelas superpuestas a modo de organum medieval, sugiere una marcha funébre que podría estar referida con la tercera estrofa del poema donde se menciona a la fanfare des hallali.¹²



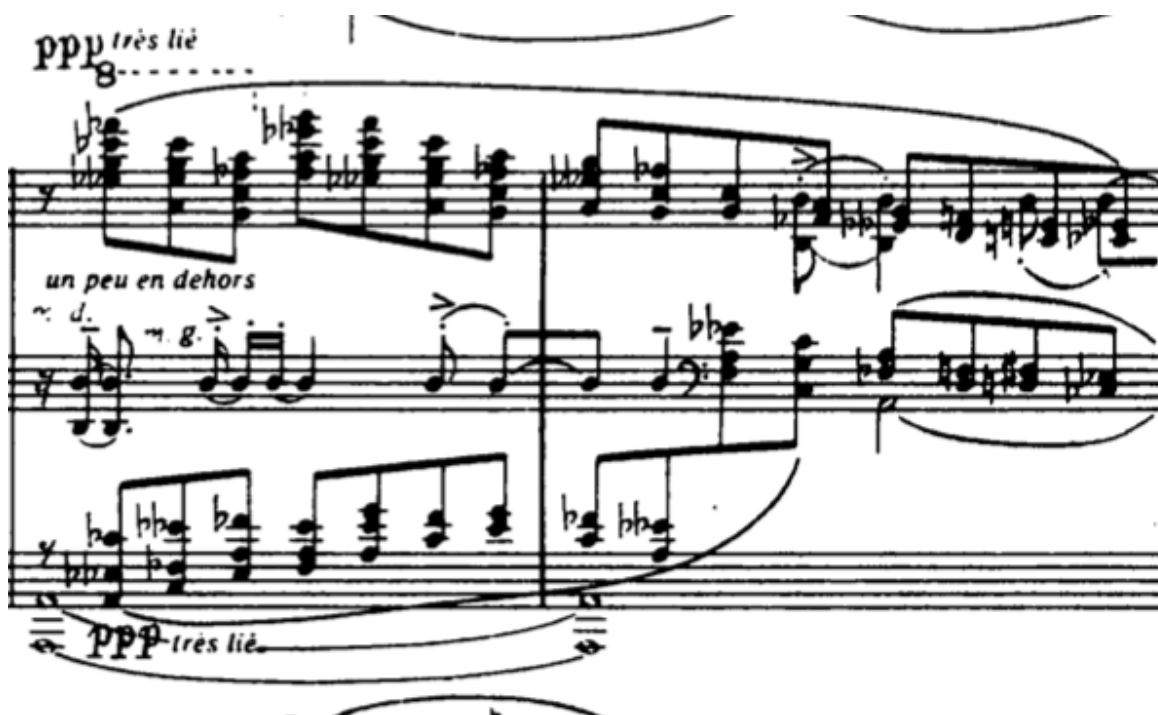
El segundo motivo hace su aparición en el compás 5, luego de hacer su exposición el primero con un tono de distancia por esa supremacía de la quinta que le otorga una sonoridad objetiva. El segundo motivo es, sin embargo, más expresivo y personal, y es expuesto en octavas.



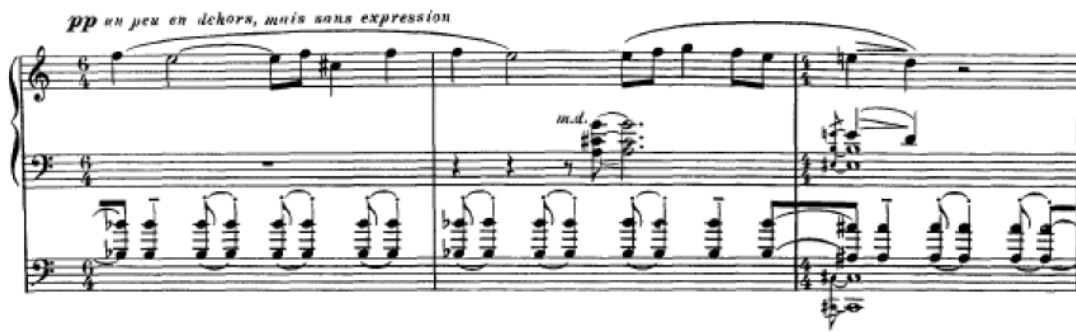
Muchos de los acordes en esta pieza reciben un tratamiento que omite los intervallos de tercera en favor de las cuartas y/o quintas, confirmando así a la pieza una sonoridad fría, distante y objetiva.



Por otro lado, el último motivo que le hará falta a Ravel para completar la pieza, el tercero de ellos, se encuentra en el compás 20. Es la sucesión en movimiento contrario de acordes placados.



Por último, el compositor hace aparecer en el compás 28 el segundo motivo solo, suspendido sobre el pedal de si.



Arriba, en la indicación, leemos: “un poco más sonoro, pero sin expresión”, prueba de esa gelidez que rodea la pieza, esa imagen espantosa que Ravel intenta representar.

Scarbo

Poema de *Scarbo*

“Miró debajo de la cama, en la chimenea, en el baúl; no había nadie. Y no entendió por dónde había conseguido entrar, ni por dónde había escapado”.

Hoffmann, Cuentos nocturnos.

¡Oh! ¡Cuántas veces he visto y oído a Scarbo, cuando, a medianoche, la luna brilla como un escudo de plata en un pendón azul sembrado de abejas de oro!

¡Cuántas veces he oído el murmullo de su risa entre las sombras de mi alcoba y el rechinar de sus uñas en la seda de las cortinas de mi cama!

¡Cuántas veces lo he visto bajar del techo, piruetear con un solo pie y rodar por el suelo como el huso caído de la rueda de una bruja!

¿Creía que por fin se había desvanecido? ¡El enano se agigantaba entonces entre la luna y yo, como el campanario de una iglesia gótica, con un cascabel de oro tintineando en su gorro puntiagudo!

Pero enseguida su cuerpo se azulaba, diáfano como la cera de una vela, su rostro empalidecía como la cera de un pabilo, y, de pronto, se extinguía.”¹³

Scarbo es un personaje literario creado por Bertrand. Aparece como un gnomo deforme, grotesco y siniestro. Bertrand hace en total, en su obra *Gaspard de la nuit*, cuatro referencias a Scarbo en las que aparece bien como personaje principal o como secundario.

En este poema en particular, el narrador describe su temor por la aparición de Scarbo que gira en torno a éste.

El Scarbo de Ravel estará dictado por los rápidos movimientos del gnomo descritos en el poema, por sus fugaces cambios de humor y dirección, por sus macabras transformaciones en color y tamaño, y por los sonidos que éste realiza.

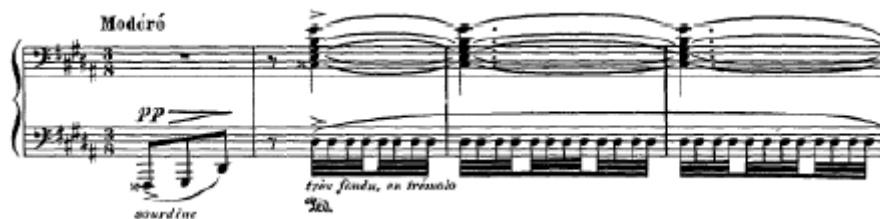
A la vez, estos aspectos del poema se verán traducidos en música en el tempo rápido de la pieza, el toque percusivo y en staccato de algunos materiales motívicos, los contrastantes cambios de matiz y dinámicas y la intensa disonancia de los acordes.

Técnicamente, nos encontramos una vez más al poema construido sobre el recurso retórico de la anáfora progresiva pero ahora de modo exclamativo. El recurso análogo que elegirá Ravel para esta pieza será el trémolo que empleado sobre diferentes materiales actuará de nexo de unión de toda la pieza.

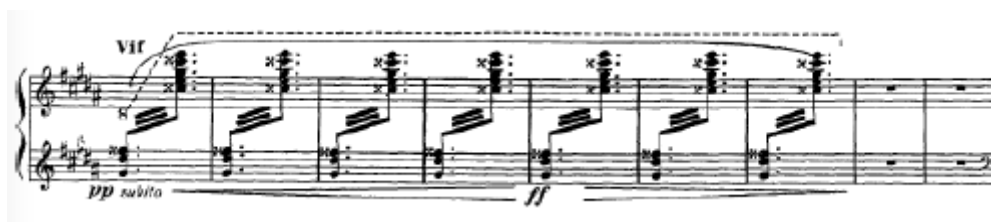
Análisis para la interpretación de *Scarbo*

Esta genial obra musical comporta once secciones con cuatro temas bien diferenciados entre ellas.

En el comienzo y tras la cabeza del tema A en pianísimo aparece el trémolo en la nota re# sobre un acorde de sexta alemana estableciendo un ambiente de suspense:



En el compás 23 el trémolo consiste en dos acordes superpuestos. Se trata del acorde de sexta alemana en la mano derecha y en la izquierda las tres notas del primer compás pero arregladas verticalmente en forma de acorde. Ravel pretende obtener mayor tensión reiterando, aquí, el tritono producido entre las notas más graves de ambos acordes (sol# - dox).

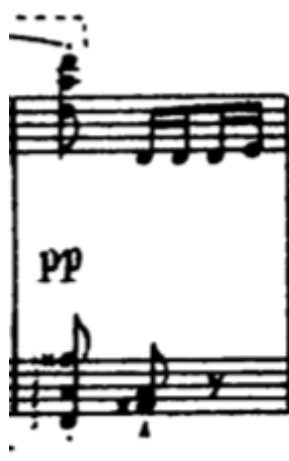


En la sección dos nos encontraremos con el tema A totalmente presentado (compás 32). El re# repetido del primer compás se transformará en el tema B en el compás 52 generando uno de los temas principales de la obra.



De las tres piezas que componen *Gaspard de la Nuit*, *Scarbo* es la más cercana al Romanticismo tanto estética como técnicamente (teniendo en cuenta las palabras mencionadas antes por el propio Ravel) siguiendo en ambos aspectos una tradición que comienza con obras como los *Mephisto Walzer* de Liszt o la *Symphonie Fantastique* de Berlioz.

Una vez más, la agilidad de *Scarbo*, el personaje literario, se hace presente en el tema C que aparece en el compás 94 sobre un acorde perfecto de re#.



Ya en la sección 3, es expuesto de primeras el tema D que será el causante de los dos grandes clímax de la pieza en los compases 366 y 565. Aquí debajo el tema D:



Por supuesto, en Scarbo encontramos pasajes más afines a la estética impresionista como la sección lenta que le sigue a la reexposición del primer tema donde sobre un monótono dibujo de cinco notas que sube y baja aparece el tercer tema pero en corcheas (por aumentación).





Cabe destacar, en el pasaje que inicia en el compás 448 donde la mano derecha utiliza sucesivamente segundas mayores mientras que la izquierda arpeggia acordes paralelos sorbe una nota pedal, la indicación que el compositor nos deja sobre esta pieza a través de su alumna Faure revela una intención impresionista: “No quiero oír notas, sino una atmósfera sonora y vaga y como con fieltro; las notas no son más que un pretexto” (Faure, 1978, p. 66)

Hacia el final de la pieza, el acorde pedal en la mano derecha es una reminiscencia del comienzo de Ondina, un modo apropiado para concluir el ciclo unificando el comienzo y final de Gaspard de la Nuit.

 A musical score snippet for piano, showing the final section. The right hand (treble clef) has a complex texture with many chords and a melodic line, marked with *ppp*. The left hand (bass clef) has a pedal point with long notes, marked with *pp*. The instruction "Sans ralentir" is written above the right hand. The piece ends with a "FIN" marking.

Propuesta personal de ejercicios para su interpretación

Como se ha mencionado al principio del trabajo, el estudio e interpretación de la obra en escenarios de importancia notable justifica un conocimiento afianzado y madurado a lo largo de casi una década. En este apartado se continuará desarrollando el último punto del capítulo anterior pero, a diferencia de este, será de completa creación propia en la que se dispongan los ejercicios de la propuesta para el estudio de caso.

A continuación, centrémonos en el ámbito, quizá más pianístico podríamos decir, de la obra aunque el análisis y el contexto previo son necesarios para poseer un conocimiento profundo de lo que se está reproduciendo.

Hemos propuesto ejercicios para solucionar ciertos pasajes que resultan más difíciles. Debido a que he recorrido esta obra de pies a cabeza atajaremos camino si seguimos estas líneas de estudio.

Antes de nada, aclarar que hasta llegar hasta esta obra es imperativo conocer el estilo y haber tocado obras impresionistas nos ayudaría. Más aún si son del propio Ravel.

Durante esta pieza se recomienda el uso del pedal abundantemente como es común en el estilo impresionista, a veces mezclando armonías de una forma sutil, difuminando, pero nunca manchando. Es mejor utilizar pedales no totalmente pisados para esto, simplemente graduar escuchando.

Ondina

Nada más empezar nos encontramos con el que nos resultará uno de los más engorrosos motivos, el del acompañamiento.

Primeramente, podemos optar por una digitación de 4-5 para la voz superior del motivo o 3-5. Aconsejamos la digitación de 4-5 porque nos será más cómodo cuando cambiemos de armonía, y por tanto, de disposición. Además, obtendremos de forma óptima la dinámica de ppp que es requerida aquí.

Un buen ejercicio para acostumbrar la mano al trino casi constante al que estará sometida es, básicamente, un trino de 4-5 siguiendo la partitura. Si la mano se pone tensa se puede ayudar octavando el sol#.

El siguiente ejercicio ayudará a la precisión y exactitud de los acordes perfectos mayores y todos los que sigan.



Este ejercicio se puede hacer, y se aconseja, con cada una de las notas del acorde, con solo dos y finalmente de la forma que indica la imagen. Si se ve que hay notas que no se siguen escuchando, hacerlo más lento y en forte.

Desde el compás 10 hasta el 13 se advierte destacar las notas que coinciden con la melodía que forman octava porque así logramos una atmósfera aún más impresionista.

En el compás 14 el motivo de acompañamiento es muy frágil sonoramente, se puede romper la continuidad muy rápido si no se realiza muy buen legato. Atendemos aquí a una flexibilidad grande de la mano derecha. Es mejor si se ejercita de esta forma para evitar aumento de sonoridad.

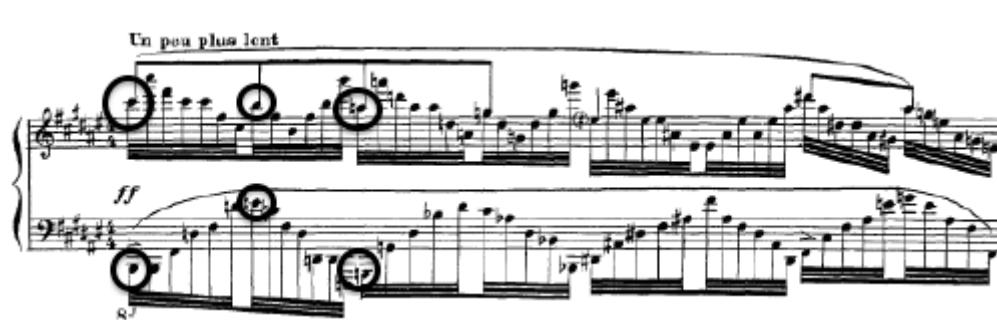
De la misma forma, en el compás 20 se recomienda practicar la mano derecha lo más legato posible y, solo, la mano izquierda muy bien articulada, exagerando la dinámica y llevándolo a mayor velocidad de lo que se necesitará, para que la mano se acostumbre más rápido a la elasticidad que requiere ese diseño.

Avanzamos al compás 52, donde la melodía está compartida por la derecha y la izquierda. Otro lugar delicado en cuanto al sonido. Practicar solo la melodía con las dos manos, cada mano la nota que le corresponda, y delinear muy bien el dibujo que se quiere conseguir para que entre bien en el oído y luego se pueda escuchar perfectamente cuando se integre el resto de ornamentaciones.



En el compás 57, aconsejamos estudiar las dobles notas de la mano derecha en una distribución de tresillos, marcando mucho la primera de cada tres. Lo mismo en grupos de seis y posteriormente de doce. Cuando volvamos al modelo de cuatro estudiar según la posición de la mano y todas las notas que pueda abarcar. Ej.: las tres primeras notas podemos tocarlas en una posición, las otras cuatro que siguen en otra, las siguientes cuatro en otra...

Cuando llegamos al compás 66, afrontamos dos problemas: los grandes arpeggios a dos manos y la irregularidad de los grupos entre mano derecha e izquierda. En primer lugar, el diseño arpegiado se soluciona fácilmente practicando por posiciones, teniendo en cuenta el salto de la última nota en cada posicionamiento de la mano. En segundo lugar, la irregularidad es un factor que no debemos temer, vemos que en la partitura Ravel no escribe septillo o seisillo o quintillo, simplemente quiere que fluya. Así que lo más importante será que no se noten paradas entre los cambios a septillo, etc. Conseguiremos esto a través de marcar mucho las partes fuertes del tiempo.



Nueve compases después vemos un glissando en teclas negras en la izquierda seguido de otro en la mano derecha. Bien, respecto a la forma de realizar glissandi es muy particular, a cada intérprete le va mejor de una forma. Nosotros optamos por hacerlo en la izquierda con el dedo índice justo entre la segunda falange y la tercera. El glissando de la mano derecha, también se realizaría con la segunda y tercera falange de los dedos corazón y anular.

Por último, en los tres últimos compases de la pieza para obtener esa igualdad de sonoridad que pide Ravel haremos, otra vez, el ejercicio de ligar mucho unas notas a otras con mucha flexibilidad del brazo.



Le Gibet

En rasgos generales, en esta segunda pieza que integra *Gaspard de la Nuit* no se requiere ningún ejercicio que implique tanta velocidad como en *Ondine*.

Ahora sí, es importante tener plena consciencia del peso, sentir bien como los dedos llegan hasta el fondo del teclado para obtener muy buen sonido y que pueda ser más controlado.

Es verdad que, de vez en cuando, es necesario tocar la obra a un tempo más ligero para así escuchar mejor la estructura en la que se basa y entender mejor las frases.

En el tercer compás de la pieza el elemento nuevo que aparece, debido a su textura, aconsejamos que no se destaque la voz superior, como la indicación que pone de “un poco marcado” nos podría hacer pensar. El “un poco marcado” va para el acorde en sí. Recordar que en la escritura pianística muchas veces con el posicionamiento de una indicación o dinámica se quiere decir también si va referida a la mano derecha o a la izquierda. En resumen, debe ser un bloque de acordes paralelos, esa es la sensación auditiva que hay que conseguir.



Cabe destacar un momento de la obra con una curiosa indicación, la del compás 28: “un poco afuera, pero sin expresión”. Recomendamos tocar, para cumplir con esa inexpresividad, sin tener en cuenta la ligadura, es decir, tocando todas las notas de la derecha con la misma cantidad de potencia.

Scarbo

Con esta última pieza Ravel quería hacer, expresamente, una obra más difícil que *Islamey* del compositor soviético Mily Balakirev. Desde luego, lo logró.¹⁴

En esta pieza, tras estudiarla detenidamente, creemos importante la rigurosidad del tempo. En realidad hay muchas indicaciones de tempo, pero todas ellas son simplificables a una sola que mide en ocasiones corcheas o corcheas con puntillo (partes más tranquilas), y en otras mide negras o negras con puntillo (partes rápidas).

En el segundo compás ya venimos avisados de qué atmósfera quiere Ravel, con sordina y pianísimo. Así que el tremolando sobre el re# no debe ser el protagonista, sino un elemento que crea atmósfera como el motivo de inicio de Ondina. En términos de digitación, no importa el hacerlo con un dedo o alternando dos, ni tampoco el hecho de que suenen todas.



En el trémolo del compás 23 haríamos un ejercicio empezando desde el segundo acorde del trémolo, porque es importante que el segundo acorde sea igual de potente que el primero y obtener el mejor efecto cuando hagamos crescendo.

Durante la serie de compases que comienza en el compás 81 aconsejamos que para los cambios de registro que impliquen cruce de manos se opte por practicar llegando, en este caso, a la tercera y solo tocando la nota más grave. Repetir unas diez veces este mecanismo y, luego, hacer lo mismo con la nota más aguda para después ejercitarlo con la tercera.



Entonces llegamos al pasaje donde del todo se pondrá a prueba la repetición de notas, que está presente en toda la pieza. En el compás 168 la mano izquierda está acompañando con un diseño que deberá de ejecutarse con suficiente agilidad. Para ello la mejor digitación es: 5-1-3-1-3-1; y así en los compases siguientes. Aún con la digitación no tendremos el pasaje resuelto, practicaremos haciendo un staccato en la segunda nota porque el pulgar necesitará mucha velocidad, ya que si no, hay peligro de que obstaculice al tercer dedo. Posteriormente, estudiaremos por posiciones, tocando muy rápido y fuerte, y en staccato todas las notas.

Cuando llegamos al compás 256, el pasaje se presta a muchos arreglos pero nosotros no aconsejamos más que los necesarios. Proponemos la digitación siguiente:



En este tramo, la línea y dirección de la melodía debe escucharse con claridad, para esto practicaremos como en el compás 81; asegurando la mano izquierda se podrá, libremente, ejecutar la melodía que lleva la derecha.

Atención a la digitación y arreglo en el compás 264.



La sección que va desde el compás 321 al compás 365 optamos por estudiarla solo tocando la melodía y equilibrando el sonido cuando esta pasa de una mano a otra. Nos recuerda al compás 52 de Ondina, Ravel necesita pasar la melodía de una mano a otra ya que llena de arpeggios todo el registro posible del piano.

Más tarde, en el compás 430 queremos aclarar que la indicación de tempo que nos pone Ravel quiere decir que lo que veníamos midiendo como corchea ahora se convierte en la negra del compás. Apelando a la lógica, nos damos cuenta que nos está diciendo que la sección más tranquila irá al doble de velocidad. Aquí vemos como en realidad el tempo no varía en absoluto, la unidad en la que se cuenta es la que difiere.



Durante los compases 448 y 464 advertimos que la melodía no está distribuida en tresillos sino en grupos de dos. El peligro del acompañamiento de arpeggios en tresillo nos puede hacer transformar la distribución de la melodía.

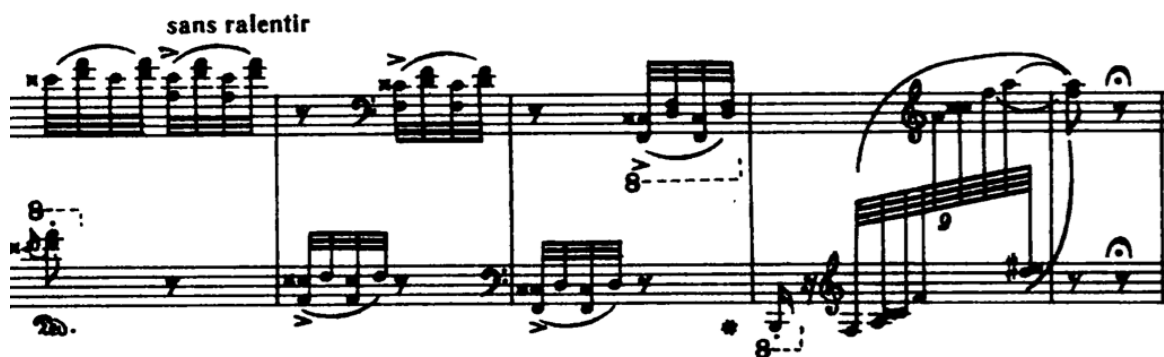


Por otro lado, en el compás 472 la mano derecha tiene un diseño de lo más inusual. Consiste en segundas mayores en descenso: las impares en teclas negras y las pares en teclas blancas. La digitación deberá ser 3-2 (tocar con la yema para tener más superficie de ataque) para las segundas impares y el pulgar tendrá que tocar dos notas en las teclas pares. Se recomienda estudiar por posiciones para que se automatice el lugar donde tiene que caer el pulgar y los dedos que tocan la escala pentáfona.



En el compás 521 volvemos a realizar el ejercicio para mejorar la repetición de los dedos en la mano izquierda que comentamos del compás 168. La digitación empleada en el anterior pasaje análogo se mantiene.

Para terminar, en los últimos compases de la obra Ravel nos indica “sin ralentizar” lo cual implica mucha exigencia, veamos por qué. Cuando surge esta indicación la figuración que nos aparece posee valores pequeños, y en una velocidad bastante alta tienen que recorrer todo el registro desde el agudo hasta lo más grave sin ninguna licencia, para después, con un breve silencio de semicorchea, rematar la obra con el arpeggio bitonal de SiM y SiM.



Para estos cruces de manos, ejercitaremos adelantando la siguiente posición de la mano lo antes posible una vez que la otra haya comenzado a tocar el grupo.

No recomendamos poner pedal en el último arpeggio puesto que incumpliríamos el silencio último que nos escribe Ravel para que se escuche el vestigio del fa# y el la#.

Conclusión

Esta serie de ejercicios los llevé a cabo para interpretar la obra *Gaspard de la nuit*. Por cuestiones de extensión, no puedo parar a detenerme tanto como me gustaría, por eso matizo que esta propuesta es solo un parte del total necesario de trabajo pianística para acometer esta obra.

En mi canal de Youtube, puedes escuchar la obra entera en distintos lugares. Recomiendo especialmente que escuches la grabación de la tercera pieza, *Scarbo*:

Bibliografía

- Bertrand, Aloysius. *Gaspard de la noche: Fantasías a la manera de Rembrandt y Callot*. Traducido por Marcos Eymar. Madrid: Augur Libros, 2008.
- Bruhn, Siglind. *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy and Messiaen*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1997.
- Durand, Éditions. “Le Gibet.” En *Maurice Ravel: œuvres pour piano II*, 10–14, 20–60. París: Durand, 2005.
- Faure, Henriette. *Mon maître Maurice Ravel*. París: Éditions ATP, 1978.
- Gil-Marchex, Henri. “La technique de piano.” *La Revue musicale* 6 (8 abril 1925): 43.
- Jankélévitch, Vladimir. *Ravel*. París: Seuil, 1995.
- Orenstein, Arbie. *Lettres, écrits, entretiens*. París: Flammarion, 1989.
- Ravel, Maurice. *Ravel according to Ravel*. Editado por Vlado Perlemuter, Hélène Jourdan-Morhange y Harold Taylor. Traducido por Frances Tanner. Londres: Kahn & Averill, 1988.

¹ Siglind Bruhn, *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy and Messiaen* (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1997), xxviii.

² Las Ondinas son definidas por el Papa Honorio III como el tipo de espíritus elementales que habitan las aguas (1760, p. 20).

³ Aloysius Bertrand, *Gaspard de la noche: Fantasías a la manera de Rembrandt y Callot*, trad. Marcos Eymar (Madrid: Augur Libros, 2008).

⁴ La textura de este fragmento nos recuerda a un pasaje de otra obra de Ravel *Une barque sur l’océan* que está bastante relacionada con el elemento acuático también.

⁵ Figura retórica que consiste en repetir al final de un verso o de una cláusula, y al principio del siguiente, un mismo vocablo. El fin es crear un efecto excitante por acumulación.

⁶ En negrita la figura retórica.

⁷ Nos recuerda a la obra *Jeux d’eau* de Ravel.

⁸ Henri Gil-Marchex, “La technique de piano,” *La Revue musicale* 6 (8 abril 1925): 43.

⁹ Bertrand, *Gaspard de la noche*.

¹⁰ Vladimir Jankélévitch, *Ravel* (París: Seuil, 1995), 51.

¹¹ Henriette Faure, *Mon maître Maurice Ravel* (París: Éditions ATP, 1978).

¹² La fanfare des hallali es un tipo de fanfarria que se interpreta en memoria de la presa muerta al finalizar una cacería.

¹³ Bertrand, *Gaspard de la noche*.

¹⁴ Popular en su época al haber sido designada como la obra más difícil para piano jamás escrita

Normas de la revista

Envío, condiciones y presentación de originales:

La Revista del Conservatorio Superior de Música de Alicante acepta contribuciones originales en el ámbito musical, ya sean estudios históricos, interpretativos o investigaciones de cualquier otro tipo relacionadas con la teoría o la praxis musical.

A continuación, se detallan las normas de envío, condiciones y presentación de artículos originales para su consideración:

1. Envío de Artículos:

Los artículos deben ser enviados a través del correo electrónico a la dirección: revistacsma@csmalicante.com

Los envíos deben incluir una carta de presentación que indique el nombre completo del autor o autores (tres como máximo), afiliaciones institucionales y dirección de correo electrónico de contacto.

2. Condiciones de Envío:

Los artículos enviados deben ser originales y no pueden estar bajo consideración en otras revistas o publicaciones simultáneas ni anteriores.

Los autores son responsables de obtener los permisos necesarios para cualquier material con derechos de autor, como partituras, grabaciones, imágenes u otros contenidos utilizados en el artículo.

3. Formato de Presentación:

Los artículos deben estar escritos en castellano, valenciano o inglés.

El formato de los artículos debe seguir las normas Chicago de citas y referencias bibliográficas.

Los artículos deben estar escritos en un formato de procesador de textos común (por ejemplo, Microsoft Word) y enviados en formato .doc o .docx. Tipo de letra Arial 12 o similar, interlineado 1,5, sangría 1,5 en la primera línea de cada párrafo, márgenes 2,5 interno 3.

Los artículos no deben exceder las 7000 palabras, incluyendo el resumen y las referencias.

Título principal a tamaño 20. Subtítulos, apartados, titulillos y filetes en negrita a 15. Pies de página a 10 con interlineado simple.

4. Estructura del Artículo:

Portada: Debe incluir el título del artículo, el nombre del autor o autores (3 como máximo), la afiliación institucional y los datos de contacto.

Resumen: Se requiere un resumen de 150-200 palabras en español o valenciano e inglés que destaque los principales hallazgos del artículo.

De 3 a 5 palabras clave.

Notas a pie de página: Utilizar notas de pie de página en lugar de notas al final del artículo.

5. Envío de Imágenes y Partituras:

Si se incluyen imágenes, partituras u otros elementos visuales, estos deben ser enviados en archivos por separado, con una resolución y calidad adecuadas para la publicación impresa o digital.

6. Aceptación y Publicación:

La aceptación y publicación de los artículos estarán sujetas al dictamen de los revisores y al cumplimiento de las normas de presentación.

Los artículos serán sometidos a un proceso de evaluación anónima por pares, garantizando en todo momento la confidencialidad y el anonimato tanto de las personas autoras como de quienes realizan la revisión. En caso de existir una discrepancia significativa en los criterios de evaluación emitidos, el manuscrito será remitido a una tercera revisión, igualmente bajo el principio de anonimato, con el fin de asegurar la objetividad y el rigor académico del proceso.

Los autores serán notificados de la aceptación de sus artículos y se les proporcionará información sobre la fecha de publicación.

Ejemplos de citas y referencias bibliográficas (Chicago):

Libro:

López Cano, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. Bitácora de retórica 6. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

Capítulo de libro:

Illari, Bernardo. "¿Son Modos? Tonos y salmodia en Andrés Lorente." En *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*, editado por Melanie Plesch, 289-326. Buenos Aires: Gourmet Musical Editions, 2013.

Artículo de revista (impreso):

Weber, Max. "La objetividad del conocimiento propio de las ciencias sociales y de la política social." Traducido por Francisco J. Jardón. *Revista de Economía Política*, no. 16 (1956): 423-90.

Artículo de revista en línea:

Chabin, Thibault, Damien Gabriel, Tanawat Chansophonkul, Lisa Michelant, Coralie Joucla, Emmanuel Haffen, Thierry Moulin, Alexandre Comte, y Lionel Pazart. "Cortical Patterns of Pleasurable Musical Chills Revealed by High-Density EEG." *Frontiers in Neuroscience* 14 (2020). Accedido octubre 6, 2023..

Tesis:

Medina Hernández, Natalia. "La vida musical en la Catedral de Toledo durante el siglo XVII: capilla de música y obras." Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid, 2015..

Grabación de sonido (CD de audio):

Regina Ibérica y Gradualia. *Los 12 músicos de Iriarte*. CD de audio. España: 1 febrero 2016.

Equipo de Redacción

Coordinación: Rubén Pacheco Mozas

Comité científico:

Dra. María Eugenia Palomares Atienza

Dra. Carmen Blázquez Izquierdo

Carlos Castillo González

Dr. Francisco José Fernández Vicedo

Edición:

Juana Valera Sánchez

Equipo de Redacción:

Bru Orgiles, Sonia

Delgado Mira, Claudia

García Jimeno, Marta

Hernández Zambrano, Ricardo José

Izquierdo Verdú, Aitana

Lillo Carrillos, Ainhoa

Martínez Regueiro, Samuel

Ricarte Sesma, Selassie

Rivera Castelló, Jose

Ruiz Uclés, Sara

Zapater Martínez, Adrián

Revisión por pares:

Los trabajos enviados a esta revista serán evaluados mediante un proceso de revisión por pares bajo la modalidad de doble ciego. Este procedimiento incluye una primera valoración por parte de la dirección editorial, tras ésta, se procederá a la revisión anónima realizada por especialistas independientes y, cuando proceda, la posterior corrección del manuscrito por parte de quienes lo firman.

El sistema de evaluación garantiza el anonimato recíproco. Cada manuscrito será asignado a dos personas expertas, quienes analizarán su contenido, sugerirán mejoras y emitirán un dictamen de aceptación o rechazo en un plazo aproximado de hasta tres meses. Para que el artículo sea publicado, será necesario contar con una evaluación favorable de ambas. Si no se obtiene ese doble dictamen positivo, se recurrirá a una tercera revisión en caso de disparidad de criterio entre los evaluadores.

Tras este proceso, el resultado podrá ser la aceptación del texto, la solicitud de modificaciones para una nueva valoración o la no aceptación para su publicación. Los autores dispondrán de un plazo de quince días desde la notificación editorial para realizar las correcciones indicadas.

LUGAR DE EDICIÓN

Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante.
C/ Jaume Mas i Porcell, 2. 03005 Alicante

ENTIDAD EDITORIAL

ISSN 3020-8076 Revista Digital Eco Musical. Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante