

**Consideraciones Estilísticas para la Interpretación de la Sonata en La Mayor, Opus
13 para Violín y Piano de Gabriel Fauré Teniendo como Base la Teoría e Historia de
la Música**

Manuela Uribe Quintero

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Artes

Proyecto de Grado

2021

Programa

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Partita III en Mi Mayor BWV 1006 para violín solo

- Preludio

Ludwig Van Beethoven (1770-1827)

Concierto para violín en Re mayor Op. 61

- Allegro ma non troppo
- Larghetto
- Rondo

Gabriel Fauré (1845-1924)

Sonata en La mayor, Opus 13 para violín y piano

- Allegro molto
- Andante
- Allegro vivo
- Allegro quasi presto

Índice

Introducción	4
Gabriel Fauré: Música – poética, una nueva tendencia	6
De lo vocal a lo instrumental: Música de cámara para violín y piano	9
• Sonata Op. 13 No 1 en La Mayor	10
I. Allegro Molto	
II. Andante	
III. Allegro vivo	
IV. Allegro quasi presto	
De lo formal a lo musical: Desde la experiencia en la interpretación	14
Referencias	17

Introducción

La obra de Gabriel Fauré es reconocida porque a diferencia de la de muchos compositores de su época es bastante estable, hablando de aspectos musicales. Asume ciertas características que se anticipan a las técnicas empleadas por compositores impresionistas. Fauré es reconocido por el uso de líneas melódicas elegantes, originales y refinadas. Considerando estos aspectos, podemos tomar como ejemplo la sonata Op. 13 en La Mayor, para entender su contenido expresivo a profundidad, con el fin de tener mayor claridad en el desarrollo e interpretación de los cuatro movimientos de esta obra.

“Fauré remains one of the most highly original of musical thinkers. He lived to see his music misunderstood” (Tait, 1986)

No es extraño encontrarse con estos pensamientos un poco más nuevos y frescos en este periodo en el que se llega a un momento de “calma” después de los eventos que se vivieron anteriormente, como lo fue la guerra Franco – Prusiana que llegó a su fin en 1871, y Francia empezaría a recuperarse con Patrice de Mac-Mahon bajo la Tercera República, empezando así un tiempo de transición, dando paso a nuevas expresiones artísticas y contando con un mayor nivel de calidad de vida, manifestado por una mejoría en los servicios públicos, avances científicos, comunicaciones, electricidad, atención médica, un mayor control de infecciones y así como estos, muchos más llevando la nación a un periodo más tranquilo, de mayor expansión, crecimiento y creatividad.

A la hora de tener un acercamiento al repertorio de Gabriel Fauré surge la inquietud de saber cómo interpretar sus obras, y teniendo como principal problema, que es muy fácil quedarse en las ideas preconcebidas que ya tenemos del repertorio de compositores como W.A Mozart y Beethoven.

Gabriel Fauré como compositor no buscaba hacer escuela; de hecho, no la tuvo y se cree que por ello no tuvo el alcance que tuvieron Debussy y Ravel o compositores anteriores a él, siendo un compositor de alguna manera secundario. Fue pupilo de Camille Saint-Saëns y él mismo decía que no lo entendía, aunque se mantenía dentro de las formas clásicas y que ningún acorde era propiamente suyo. Pero es en Gabriel Fauré en que la “*Mélodie française*” comienza a cimentar bases y poco a poco toma fuerza esta forma músico-poética desapareciendo así los aspectos románticos de la forma francesa. Esta nueva forma busca reflejar de manera clara y auténtica los sentimientos.

Gabriel Fauré: Música – poética, una nueva tendencia

Como bien veníamos diciendo Gabriel Fauré era un compositor que no era fácil de entender incluso para sus mismos maestros, pero algo que sí se podía distinguir en su personalidad era esa facilidad de crear, y esta tendencia se hace patente, inaugurando así esta unión entre las palabras y los sonidos, llevando a la vanguardia a la música francesa en este aspecto e incluso ganándole de mano a su contraparte, el *Lied alemán*.

La evolución de Fauré en su trayectoria artística la podemos comprender en tres etapas:

- a) **Anterior a 1890:** En esta primera etapa se puede distinguir a un Fauré joven en una fase más romántica y con influencias de Italia y particularmente Alemania dejando ver rastros que nos remiten a Robert Schumann. Aquí podemos ver que Fauré le da más importancia al texto, a los poemas, y que le gustaba establecer vínculos entre sus piezas vocales e instrumentales, como en el “*Chant d’automne*” en el que su melodía se basa en el poema de Baudelaire, autor que para esta etapa va a significar mucho en la evolución artística y creativa de Fauré. También compuso algunas canciones que fueron basadas en poemas de autores como Victor Hugo, Théophile Gautier o Leconte de Lisle.

Así entonces, se puede ver a un Fauré con visos de romanticismo alemán, alumno de Camille Saint-Saëns y alejado de la idea de un arte ligado a los colores, olores y sonidos. Una búsqueda que siempre estuvo presente en lo que quería plasmar, pero que en los poemas de Baudelaire le fue un poco más difícil de lograr. Musicalmente en estos poemas las melodías carecían de falta de sencillez e ingenuidad. Finalmente, esta etapa para Fauré fue de mucho aprendizaje puesto que no era fácil mantener ideas románticas a la par de las ideas modernas que empezaban a aparecer.

- b) **Periodo de Madurez (1890 – 1905):** Al llegar a esta nueva etapa, Gabriel Fauré se encuentra con un nuevo autor que le cambia la vida y lo lleva más cerca de lo que le gustaba. El poeta simbolista Verlaine por medio del ciclo “*Bonne Chanson*” lo lleva a buscar unas nuevas formas de expresión y ya en este momento Fauré se reconoce como alguien que busca tener líneas melódicas

refinadas. Con esta nueva etapa se percibe de otra manera el arte músico – poético y con este ciclo de canciones, el estilo *Mélodie* es completamente renovado. En esta etapa Fauré busca ir hacia lo profundo y permitir que el músico intérprete pueda sumergirse en el contenido que los textos dan, y con ayuda de la armonía logra aludir cada vez más a las sombras y al misterio, algo que en la siguiente etapa va a ser clave en su evolución.

- c) **Tercera etapa (1906 – 1924):** En esta etapa, a principios del siglo XX, Fauré se convierte en una figura representativa que logra entender esa comunicación que tienen las artes en Francia y finalmente se define con la aparición de la forma “*Mélodie*”.

Para este momento en su evolución artística, ya estando sordo, Fauré tiene una atracción por la poesía belga que refleja una sonoridad diferente e innovadora en Francia y que a la vez mezcla imágenes de misterio, penumbra y dolor con imágenes llenas de luz; en este proceso se encuentra con los poemas de Van Lerbergue “*La Chanson d’Eve*”, que al llevarlos a la música recrean un paraíso lleno de sensibilidad y paz. La música penetra con mucho misterio y de una manera sorprendente en estos poemas de Van Lerbergue. Para esta etapa, Fauré, aún con sus predilecciones tonales se abre más a la idea de unas tonalidades puras, transparentes, siempre queriendo expresar duda, de tener la sensación de que algo está faltando, estando así ligado a la poesía simbolista belga, que lo acompaña hacia el final de su carrera.

Fauré, durante toda su carrera quiso mostrar que en las melodías lo fundamental eran las emociones, los sentimientos, el poder sumergirse en esos mundos llenos de misterio que quería representar en cada una de sus melodías. Gabriel Fauré nos lleva por ese camino del mundo del arte que nos invita a sentir, soñar, y desear; por ese camino que consideramos indescriptible.

De lo vocal a lo instrumental: Música de cámara para violín y piano

Ese camino que Fauré recorría con la música vocal, también quería transitarlo desde lo instrumental; así como decíamos antes, le gustaba llevar lo que hacía en las melodías de las canciones, a un formato instrumental. Dentro de este formato de instrumentos nos encontramos con dos sonatas, ambas escritas en etapas extremas de Fauré, pero siempre llevándonos por ese camino artístico que ya lo caracterizaba en lo vocal. Es en la primera etapa de la carrera de este compositor en la que fue escrita la sonata en La Mayor Op. 13, siendo una de sus primeras obras.

Fauré llega a componer esta sonata cuando su maestro Camille Saint Saëns le presenta a Pauline Viardot, cantante influyente en la época y a la que dedicó varias obras de su repertorio vocal y quien tendría una hija de la que Fauré se enamoró, amor que desafortunadamente no fue correspondido, ella sería Marianne Viardot quien a su vez tuvo un hijo, Paul Viardot, que llegaría a ser violinista. Fauré le dedicaría esta sonata, con la que logra empezar a posicionarse como un gran compositor.

- **Sonata Op. 13 No 1 en La Mayor**

Con la escritura de esta sonata para violín y piano Fauré dio mucho de qué hablar. Especialmente su maestro Saint-Saëns, elogió el buen trabajo realizado por su alumno, exaltando la reacción que despertaba en el público; el encanto y expresividad que abarca cada movimiento, de la mano de ritmos inesperados, colores tonales inusuales, modulaciones y nuevos estilos.

Esta sonata cuenta con 4 movimientos que contrastan entre sí, en donde cada uno muestra esas características de las que ya venimos hablando: distintas sonoridades que son inesperadas y colores armónicos que en principio no dicen mucho, pero que desde una perspectiva general se aprecian con más claridad.

I. **Allegro Molto**

<p>Exposición cc. 1-101 A</p>	<p>Desarrollo cc. 102-286 F – C – C#m – F#m – F# - Bbm - Db – Em (E-Bb/D – C – Bb – Eb - A7 – E – Bb – Dm/C – E – Bb/F – E) - A</p>	<p>Re - Exposición cc. 287-409 A</p>
--	--	---

Este primer movimiento, inicia con el piano de manera dramática y agitada en La Mayor llegando hasta el compás 22 donde entra el violín con una melodía sencilla y cantable, que muestra ya la expresividad que va a estar presente en cada uno de los temas, en el desarrollo y hasta el final de la sonata.

La exposición va hasta el compás 101 reuniendo los temas, motivos y colores que van a ir surgiendo. Viniendo de una sección un poco dramática, comienza el desarrollo en el compás 102 expresando calma y dulzura. El piano y el violín llevan el tema de esta sección imitándose entre sí cada frase y transformando el carácter de este tema haciéndolo un poco más agresivo, utilizando el recurso de escalas en octavas en Do# menor que llega a Fa# menor en el compás 154, retomando el tema del violín (compás 37) pero desde esta nueva tonalidad. Esta melodía va incrementando cuando el violín llega a una sección de transición con unas pequeñas escalas, que ascienden y descienden cada dos compases empezando en Reb, que deja percibir la reexposición. Al terminar esta sección aparece una melodía que sale del segundo tema de la exposición, pero ahora en Mi menor, y que repite con algunas variaciones, y va disminuyendo en carácter y dinámica, presentando en principio un pedal en el bajo del piano. La segunda vez se unen los dos instrumentos al unísono presentando esta melodía un poco más calmada y *dolce*.

Desde el compás 202, con el tema de las escalas en octavas y que inicialmente repetía el piano después del violín, las retoma en el bajo, que continuando hasta el compás 267 en su último tiempo con un Sol#, nos da señales de regresar a la tonalidad inicial. En el compás 286 nos reencontramos con la repetición literal de los últimos tres compases del tema de entrada del piano que nos lleva a la reexposición presentada como una recapitulación casi idéntica, con variaciones en la melodía y un cierre lleno de expresividad y euforia.

Se podría decir que este es un movimiento rico en contrapunto que inspira a ser cantado dulcemente; rico en expresividad, color y técnica.

II. Andante

En este movimiento (fig. Ejemplo 1), es donde se puede ver con mayor claridad la influencia y el gusto de Fauré por la música vocal, estableciendo una melodía clara que va acompañada de un ritmo constante, como lo podemos apreciar en “Après un revé” (Fig. Ejemplo 2) una de sus piezas para voz en donde podemos ver una idea muy similar a la de este movimiento, que a pesar de no estar en la misma métrica deja ver características que comparten entre sí, como el ritmo constante que va acompañando a la melodía.

(fig. Ejemplo 1. cc 1-4. Andante, Sonata para violín y piano Op 13 en La Mayor)

(fig. Ejemplo 2. cc 1-3. “Après un revé”)

Y dentro del grupo de canciones de “Après un revé” se puede encontrar hacia el final, un movimiento con las mismas características de una “*Barcarolle*”, siendo este un ejemplo aún más cercano de lo que sería este segundo movimiento de la sonata.

(fig. Ejemplo 3. Ejemplo. Barcarolle Op 7 No 3. cc 1-4)

Para este movimiento, el piano inicia con un ritmo que alude a la idea del remar en una barca, ritmo que se logra apreciar durante todo el movimiento con una métrica de 9/8, siendo esta una de las características más importantes de este estilo llamado “*Barcarolle*”.

Este movimiento contrasta por completo con el anterior: lleno de pasión, suavidad y dulzura, en el que se ve como sus temas se entrelazan, en donde el piano y el violín comparten la melodía por imitación, como lo podemos ver claramente desde el inicio hasta el compás 14, en donde el violín lleva la melodía y al final se la entrega al piano e intercambian de papel; y hacia final del movimiento cuando la melodía está en Re Mayor, desde el compás 85 hasta el 101 en donde reaparece la melodía del compás 35 pero esta vez el violín acompañando al piano.

III. Allegro Vivo

A este movimiento se le podría reconocer como scherzo, siendo que su métrica es a 1 y que hacia el compás 133 la métrica cambia a 3/4, el carácter se vuelve más melódico, algo que nos puede recordar a un trío de este estilo de movimientos en las obras de compositores que precedieron a Fauré. Formalmente, no es un movimiento que tenga muchas diferencias con lo que ya se venía haciendo hasta entonces, pero lo que se puede destacar es la brillantez y el carácter punteado, características que acercan a la idea de danza folclórica francesa, en donde el piano y el violín llevan un diálogo constante y que aun así, en medio de ser un movimiento en su mayoría rítmico, se logra percibir esa facilidad de crear melodías que tiene Fauré, como ya se ha mencionado anteriormente y como se puede ver en la sección del compás 98.

The image shows a musical score for three staves: Violin (top), Viola (middle), and Piano (bottom). The Violin staff begins with a box labeled 'B' containing the instruction 'un temps vaut une des mesures précédentes' and the word 'cresc.'. Below this, the instruction 'un temps vaut une des mesures précédentes' is repeated. The Piano staff also has a 'cresc.' instruction. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings.

(fig. Ejemplo 4. cc 98 - 100)

IV. Allegro quasi presto

Con este movimiento se cierra la sonata, con un tempo moderado, y como se puede predecir, con melodías cantables para el violín, pero con una mayor exigencia técnica para el piano.

Para este movimiento una marca constante es ver que Fauré la mayoría del tiempo escribe *dolce*, *sempre dolce*, o palabras que nos lleven a esta idea, teniendo también como contraste algunos picos de carácter, representados con reguladores de dinámica.

También podemos reconocer una idea que viene del desarrollo del primer movimiento: el tema de escalas en octavas del compás 138 con anacrusa. En este último movimiento podemos ver un reflejo de este pasaje desde la mitad del compás 66 y un poco más adelante, en el compás 254. (fig. Ejemplos 5 y 6)

Con un cambio de carácter, de lo melódico a lo ligero y pianísimo súbito que se mantiene por más de 20 compases en el violín, y que, por medio de un crescendo, recurso con el que llega a su máxima dinámica (*ff*) en los últimos 5 compases, seguido de 3 acordes en La mayor, el violín y el piano cierran el movimiento y la obra en su totalidad.

Siendo esta una de sus primeras obras, ya se podía evidenciar lo que iba a caracterizar a Gabriel Fauré como compositor, teniendo como idea principal el poder expresar las emociones, algo que en esta sonata se muestra claramente. También se hace evidente que no es una sonata formalmente compleja, pero sí, que exige por sus detalles artísticos, el dominio de la técnica para poder expresar la intención que Fauré quería mostrar en cada frase.



(Fig. Ejemplo 5. cc 138 -141 con anacrusa. Primer movimiento).



(Fig. Ejemplo 6. cc. 67-70 y mitad del c. 66).

De lo formal a lo musical: Desde la experiencia en la interpretación

Al tener un primer acercamiento de la sonata, se hace evidente que es de fácil lectura y al tener melodías tan bien construidas, se hace más fácil reconocer auditivamente cada una de estas. Algo que, durante el proceso de aprendizaje de la obra, se hace muy beneficioso.

Pero a la hora de querer interpretar dentro del estilo, comienza a hacerse un poco más complejo, puesto que formalmente no es tan diferente a lo que podíamos ver en sonatas

anteriores. Llevando esto a una interpretación similar a la de compositores que precedieron a Fauré. Tomando como ejemplo la obra de Mozart y Beethoven.

También nos encontramos con que Fauré es muy detallista en cada una de las cosas que quiere expresar musicalmente, como, por ejemplo, se puede ver en el primer movimiento, compás 154, donde él mismo nos marca con dos reguladores como debería ir la melodía casi que por compás, (Fig. Ejemplo 7), algo que a la hora de tocar puede ser difícil de conseguir si no hay claridad en la distribución del arco, ya que es algo que sucede rápidamente.

(Fig. Ejemplo 7. cc 154-170. Primer movimiento)



También algo que es notorio y persistente, son los cambios de color que suceden de manera inesperada, en donde quizá la melodía transcurre con un carácter *dolce*, y de repente, de un compás a otro exige más energía, algo que, se puede observar en algunos casos con el recurso de escalas en octavas, sea solo en el violín o en el piano, o en ambos.

Al tener estos cambios de color en el violín, es necesario definir: lugar, cantidad, velocidad y presión del arco que se requiere en cada uno de los momentos. Tomando como ejemplo el compás 53, que se menciona anteriormente, se debería tocar con menor cantidad de arco, pero con mayor presión que el pasaje del inicio o incluso el que sigue (compás 57)

que requiere buscar un sonido más expresivo que dramático, acompañado de un *vibrato* constante en cada uno de los pasajes.

Finalmente, tomando como referencia la influencia de Fauré por la música vocal, una de las dificultades a la hora de tener un acercamiento a la sonata, es el poder cantar constantemente sin importar las dificultades técnicas que se presentan en cada uno de los instrumentos, como las posiciones del piano en algunos arpeggios o el mismo manejo del arco en el violín.

Esto último se logra, al poder mantener el sonido con ayuda del *vibrato*, teniendo cuidado de no bajar o subir de dinámica antes de tiempo, y poniendo especial atención a la distribución del arco.

Referencias

- Alegre Martínez, Miguel Ángel. "La música francesa entre los siglos XIX y XX. El Impresionismo. Especial referencia al repertorio pianístico", 2008.
- Cotello, Beatriz. "Motivos de la Antigüedad clásica en el Impresionismo musical." *Circe de clásicos y modernos* 21.1, 2017.
- Fauré, Gabriel. *Sonata in A Major, Opus 13: For Violin and Piano*. Alfred Music, 1996.
- Fauré, Gabriel. *Sonata in E minor, Opus 108: For Violin and Piano*. Manuscript, 1917
- Gounod, Charles, Gabriel Fauré, and Francisco Perales. "Cincuentenario de la Masa Coral Utielana", 2013.
- Gulli, Franco, and Ramón Silles. "La evolución de la técnica del violín en relación con los problemas interpretativos de nuestro tiempo." *Quodlibet: revista de especialización musical* 11, 1998: 65-82.
- Hernández, Teófilo Sanz. "Los poetas de Gabriel Fauré." *Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española. IV Coloquio: Centenario de François Rabelais*. Servicio de Publicaciones, 1997.
- Hitchcock, H. Wiley. "Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky", 1966: 254-257.
- Henken, John. *LA Phill*. s.f. Sitio Web. 15 de Febrero de 2021.
- Morales, Francisco Daniel Borrero, and etapa primaria y. secundaria. "El impresionismo musical", 2008.

Nectoux, Jean-Michel. *Gabriel Fauré: a musical life*. Cambridge University Press, 2004.

Tait, Robin C. *The Musical Language of Gabriel Fauré*. Diss. University of St Andrews, 1986.

Tarasti, Eero. "‘Après un rêve’: A Semiotic Analysis of the Song by Gabriel Fauré." *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* 121 (1995): 435.

