

# SINFONÍA VIRTUAL REVISTA DE MÚSICA Y REFLEXIÓN MUSICAL ISSN 1886-9505 | Indexada en Latindex

LATINDEX, DIALNET, MIAR, RILM, CIRC, REBIUN

## www.sinfoniavirtual.com

## CLAUDE DEBUSSY Y CLARO DE LUNA: REFLEXIONES DE UN INTÉRPRETE

MARÍA ANDREA CERÓN RAMÍREZ
Profesora de Piano
Departamento de Música
Universidad del Cauca
(Popayán, Colombia)

Resumen: En el presente artículo se encontrará, además de un compendio de documentación académica que está directamente relacionada con *Claro de Lana* de Claude Debussy, el análisis armónico y morfológico de la pieza en referencia con el fin de contextualizar a los lectores en el tema. Completando dichos tópicos se resaltan otros aspectos que fueron relevantes durante el estudio de la obra, basándose en conceptos teóricos de importantes autores que han investigado y experimentado sobre la ejecución instrumental. En síntesis, el documento, dirigido principalmente a los ejecutantes del piano, plantea una serie de consideraciones que podrían valorarse como herramientas de montaje, aunque se debe estimar que las facilidades, dificultades y, en general, las características de cada pianista son únicas, por lo que es complejo predecir con absoluta certeza los elementos de interpretación que cada uno descubrirá.

Palabras clave: Claro de luna, Claude Debussy, aprendizaje-enseñanza, piano, interpretación.

**Abstract:** On this paper it is possible to find researches related to Moonlight, Debussy's master piece, as well as its harmonic and morphologic analysis in order to contextualize the readers. Are relevant as well other topics related to the study of this masterpiece, performance-practice theoretical concepts from relevant researchers. This paper is addressed mainly to piano performers, it contains tools in order to approach this masterpiece to them, even knowing that every performer has his/her own and unique particularities, this makes difficult to guess the performance practice elements needed approach this masterpiece to their abilities.

**Keywords**: Moonlight, Claude Debussy, learning-teaching, piano, interpretation, performance practice.

Fecha de recepción: 24/05/2021 Fecha de publicación: 05/08/2021

## 1. INTRODUCCIÓN

Claro de Luna del compositor francés Claude Debussy (1862-1918) ha sido, quizá, una de las piezas más interpretadas por los pianistas en general a lo largo del tiempo. Hace parte de la Suite Bergamasque y fue inspirada en el poema que lleva su mismo nombre escrito por Paul Verlaine (1844 – 1896). A través de la lectura de distintos textos relacionados con análisis y reflexiones sobre la obra mencionada, surgen algunos interrogantes sobre los diversos elementos que durante el montaje influyen en las decisiones que interfieren en la narrativa musical. Es por esta razón que el presente trabajo pretende aportar de manera clara y personal, algunos aspectos de interpretación de este movimiento de la Suite con el fin de brindar, posiblemente, un recurso de utilidad para estudiosos del piano.

Bajo dicha consideración, en el presente artículo se ponen en evidencia, además de varios documentos académicos —a manera de marco de antecedentes- que se encuentran relacionados con el tema que se desarrolla a lo largo del manuscrito, una serie de aspectos que han influenciado el proceso de montaje de la obra mencionada considerando las características, particularidades sonoras, armonías y uso del pedal, a través de reflexiones constantes durante el estudio de la pieza.

Sumado a lo anterior se presentan otros elementos teóricos como el análisis armónico utilizando el cifrado weberiano, ya que podría considerarse como uno de los más usados a través del tiempo. Por otra parte, se trae a la luz el análisis morfológico el cual se pensó como un punto de partida fundamental para entender la construcción y estructura de la obra. Dicho proceso deconstructivo ha sido plasmado en un esquema anexo que permitirá a los lectores enmarcarse, de una manera gráfica, dentro de la pieza objeto de la presente observación.

Posteriormente, y a partir de los lineamientos teórico-interpretativos propuestos por Heinrich Neuhaus (1888-1964) articulados al mismo tiempo con *Claro de Luna* de Debussy, se reflexionó sobre cuatro conceptos específicos de interpretación pianística: imagen estética, ritmo, sonido y técnica, mostrando su importancia, trascendencia e impacto en la ejecución.

La interpretación artística del piano y en general de cualquier instrumento, está construida sobre una base de distintos elementos que intervienen en la preparación, y como bien se sabe, el arte es por naturaleza subjetivo así que es irreal pretender que todos los pianistas, por ejemplo, presenten las mismas dificultades, interrogantes o necesidades durante el montaje de una obra en este caso de *Claro de Luna*. Sin embargo, este texto expondrá, basado en una experiencia personal, los aspectos que se tomaron a consideración sobre la partitura y su interpretación.

#### 2. ESTADO DEL ARTE

Esta sección muestra una revisión de algunos documentos relevantes de la literatura, lo cual permite identificar de manera general los antecedentes académicos que se han realizado hasta el momento sobre *Claro de Luna*. A continuación, se relacionarán los escritos comenzando con tres tesis de maestría y finalizando con dos artículos que se tomarán como punto de partida para el aporte técnico e investigativo que se realice con este trabajo.

Se inicia dicho recorrido resaltando en primera instancia la tesis de Maestría de Rachel Meeker (1994), publicada por la Universidad de Arizona y denominada "Text, melody line, and sentogram: Emotion in selected piano works of Claude Debussy". Este

trabajo trata sobre la teoría sentic, denominada así por el doctor australiano Manfred Clynes en el cual se estudia la comunicación emocional, las percepciones y las expresiones de las emociones denominadas estados sénticos.

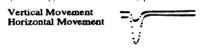
Un estado séntico puede ser experimentado a través de situaciones reales o imaginarias y se expresan a través de una variedad de formas. Las mediciones de las formas esenciales se pueden realizar con un sentógrafo<sup>1</sup>. La presión de los dedos sobre este instrumento es el modo de medición de la respuesta en la investigación de Clynes. Bajo dichas consideraciones se analizaron los sentogramas<sup>2</sup> relacionados con la ira, odio, dolor, amor, sexo, alegría y devoción. Una de las motivaciones de esta investigación se basa en que los análisis musicales se han centrado en gran medida en los ritmos musicales y en las características de la música, excluyendo el significado emocional de las obras y la comunicación de estas emociones. En otras palabras, se expone que para analizar la música es importante también tener en cuenta las sensaciones y percepciones que el oyente experimenta. Basados en los sentogramas del Dr. Clynes, se emprende la investigación escogiendo obras de Debussy (entre ellas *Claro de Luna*) que tuvieran el texto asociado a las palabras clave para las cuales existen sentogramas. El estudio concluye que los resultados no pudieron considerarse como un método de análisis significativo ya que la metodología no contó con la objetividad pertinente.

Continuando con las investigaciones musicales realizadas en Estados Unidos, se expone a continuación una tesis de Maestría denominada "Moonlight in movies: An analytical interpretation of Claude Debussy"s "Clair de Lune" in selected american films" realizada por Brent Ferguson (2011).

Este trabajo muestra el uso de la pieza Claro de Luna en 4 películas del cine norte americano, Fantasía (1940), Frankie y Johnny (1991), Ocean's Eleven (2001) y Man on Fire (2004), y su relación con el texto, diálogos y vínculos emocionales interpersonales. En la primera parte del manuscrito se muestra una introducción que permite conocer cómo ha sido el tratamiento de la música pre existente en el cine, además de describir sus diferentes funcionalidades. Posteriormente realiza un análisis formal y una escueta reducción armónica de toda la pieza, igualmente revisa su contexto histórico haciendo un recorrido al poema de Paul Verlaine del cual fue inspirada la obra. La conclusión de esta investigación establece que en las películas seleccionadas se relaciona la pieza musical con la construcción de la relación humana. Casi siempre el escenario es en la noche y en la mayoría de los filmes analizados se presenta, durante las apariciones de la pieza, un ambiente de relajación. También se puede observar que algunos aspectos descriptivos de la poesía de Verlaine son un complemento en las películas, aunque esta correspondencia puede ser coincidencia y no pretendida por el editor de la película. El romance, la relajación, y las relaciones con la noche y el sueño, son significados otorgados a Claro de Luna en todos los ejemplos, siendo el primero de ellos el más significativo ya que es el tema principal en cada una de las películas.

Siguiendo la línea de los trabajos investigativos de Maestrías en Música, Aiting Zheng (2016) presenta a la Universidad Estatal de California, Northridge, su proyecto

<sup>2</sup> "Gráficas de las formas esenciales que se registran y se producen en el sentógrafo". *Ibid*, p. 27. Ej. Sentograma de ira: *Ibid*, p.27.



<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> "Instrumento específicamente diseñado para medir formas esenciales y diagnosticar aspectos de la personalidad". MEEKER, R. *Text, melody line, and sentogram: Emotion in selected pianoworks of Claude Debussy.* (Thesis Reproduction). Universidad de Arizona, Estados Unidos, 1994, p.26. En goo.gl/Wddauj

denominado "Recital and concerto works by Bach, Beethoven, Rachmaninoff, Debussy, Zhao, and Shostakovich".

Es un trabajo que analiza las obras que interpretó el pianista Aiting Zheng en su concierto de grado, presentando los antecedentes históricos, análisis armónico, rítmico y estructural de cada obra para obtener una mejor comprensión de la misma y así fortalecer la interpretación desde una perspectiva estilística. El autor, luego de su estudio, argumenta que para un ejecutante es fundamental tener en consideración el periodo y contexto histórico en el cual fue compuesta la obra para poder realizar una interpretación auténtica y convincente. Finalmente, de la pieza *Claro de Luna* y en general de la *Suite Bergamasque*, se exponen claramente detalles de articulaciones, forma, dinámica, ritmo, armonía, melodía y acompañamiento, los cuales soportan claramente el objeto principal del documento.

Complementando los textos precedentes, e inmerso dentro de la subsiguiente categoría, se encontró el artículo denominado "The Compositional Perspectives in the Piano Works of Claude Debussy" publicado por la Revista de Humanidades Sun Yat-sen, escrito por Sherry Chen (2011).

En este manuscrito se evidencia un análisis composicional de las obras de Debussy desde distintas perspectivas. En su introducción expone una historia biográfica del compositor contextualizando su vida y obra. Posteriormente el texto se concentra en la visión de las composiciones para piano resaltando todos los aportes realizados por Debussy al instrumento, destacándolo como uno de los compositores impresionistas más importantes del siglo XX.

Sumado a lo anterior, el texto exhibe claramente un análisis de la armonía y las tonalidades usadas en sus obras donde se evocan estados de ánimo y atmosferas que permiten hacer un comparativo con los pintores impresionistas. Además de ello, se resalta la audacia del compositor en el uso de armonías no convencionales que posteriormente dieron paso a nuevos estilos en la música. Ulteriormente, el documento aborda conceptos como exactitud en la interpretación, imaginaciones musicales, flexibilidad del tempo, dinámicas, melodía y acompañamiento, colores musicales, aspectos técnicos del piano y el uso del pedal requerido en las obras de Debussy. Los anteriores elementos, según la autora, permiten que su música sea única y diferente mostrando su técnica compositiva la cual refleja innovación a través de la explotación melódica, armónica, rítmica y colorista, así como al enfoque estético. Adicional a esto, Chen también discute en sus conclusiones acerca de cómo tales análisis podrían influir en la interpretación de la música de piano de Debussy.

Desde una visión un tanto diferente a la anterior, Helena Santana (2012) publica en el Repositório Institucional da Universidade de Aveiro un artículo denominado "Proporções matemáticas e criação musical".

Este documento contiene un estudio analítico aplicado a la elaboración y construcción de una obra musical a partir de la Sección Áurea<sup>3</sup> y Serie Fibonacci<sup>4</sup>, a través

definida por U1=U0=1 y cuyos términos son: S=1,1,2,3,5,8,13,21,34,55,89,144,233...: la sucesión de

SINFONÍA VIRTUAL · EDICIÓN 41 · Verano 2021 ISSN 1886-9505 –www.sinfoniavirtual.com

4

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Vitruvio en La Arquitectura, afirma que la simetría y proporción es una concordancia uniforme entre la obra y la tonalidad y sus componentes es una correspondencia de cada una de las partes con toda la obra. SANTANA, H. *Proporções matemáticas e criação musical. Universidade Aveiro, repositorio institucional.* 2012, p.12. En goo.gl/yzafyL. Teniendo tres puntos A, B y C, forman estos una proporción áurea cuando la parte más pequeña en relación a la mayor mantiene la misma proporción que la parte mayor en relación con el todo (Se cita en: SANTANA, H. *Proporções matemáticas e criação musical. Universidade Aveiro, repositorio institucional.* 2012, p.12).

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Fibonacci encontró que en el proceso de proliferación de generaciones, el número de individuos de una generación dada era igual a la suma del número de individuos de las dos generaciones anteriores, siendo posible expresar de esta manera el número de descendientes de cualquier generación (*Ibid* p.17). Cuando nos referimos o utilizamos la Serie Fibionacci normalmente nos referimos a que se encuentra

del estudio de las obras de dos compositores del siglo XX: Claude Debussy y Iannis Xenakis. Del primer compositor, fueron seleccionadas las piezas *Claro de Luna y Volies*, las cuales permiten analizar el uso de proporciones matemáticas y creación musical en el nivel formal y estructural. En las obras referidas se verifica que los elementos sonoros refuerzan sus ideas organizativas y la construcción musical se encuentra bien definida según sus proporciones determinadas por conceptos matemáticos. Se concluye en el estudio que el compositor efectuó un orden inmerso en la obra el cual es entendido tras el análisis, ya que muchas veces no es percibida auditivamente.

Con base en los documentos relacionados anteriormente, se pueden conocer diversos aspectos de la vida y obra del compositor Debussy, así mismo distintos estudios analíticos sobre morfología, armonía, y en general, aspectos que permiten contribuir con el desarrollo de los objetivos del presente documento reflexivo, ya que esto clarifica un punto de partida y fortalece el enfoque en el cual se basará este trabajo. Sin embargo, cabe resaltar que en los escritos citados no se evidenció un aporte personal en el ámbito interpretativo de *Claro de Luna*, razón por la cual este artículo enfatizará en los elementos de interpretación que se cree que podrían ser de utilidad en este contexto.

# 3. LINEAMIENTOS PARA LA EJECUCIÓN DE CLARO DE LUNA

En este apartado se encontrará el análisis morfológico y armónico de *Claro de Luna* con base en las propuestas teóricas de Mario Gómez Vignes y Gustavo Yepes respectivamente. Posteriormente, se desarrollará un análisis de la obra tomando como referencia los cuatro conceptos de interpretación pianística propuestos por Heinrich Neuhaus: imagen estética, ritmo, sonido y técnica. Así mismo se resaltarán aspectos de la interpretación que se consideraron pertinentes durante el montaje y ejecución de la pieza estudiada.

### 3.1 Análisis armónico y morfológico

Para abordar la obra *Claro de Luna* se comenzó con la realización de un análisis de la forma y de su armonía, ya que para la interpretación es significativo el conocimiento sobre la construcción de la pieza musical que se va a ejecutar. En relación con la armonía y dada la pertinencia del fin perseguido, el análisis de la pieza en cuestión se realizará mediante la utilización del cifrado analítico weberiano.<sup>5</sup> Por lo tanto, se anexa en este trabajo la partitura con el cifrado armónico bajo este parámetro (Ver anexo 1).

Claro de Luna está escrita en un compás de 9/8 y en la tonalidad de Re bemol mayor. En el inicio de la obra, el compositor escribió la característica del tempo "Andante très expressif", lo cual se logra evidenciar mediante la armonía empleada y el uso del registro agudo del piano, que demuestra un ambiente tranquilo y expresivo (Figura 1).

relaciones entre dos términos consecutivos Un+1/Un converge como ya referimos para el Número de Oro (Citado en: SANTANA, H. *Proporções matemáticas e criação musical. Universidade Aveiro, repositorio institucional.* 2012, p.17).

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> En este tipo de cifrado, "los acordes mayores son representados por números romanos mayúsculos y los menores, con minúsculos, en acuerdo con el grado que es raíz o generador. Así, por ejemplo, ii significa un acorde menor triádico a partir del grado escalar 2:(2,4,2) y bVII quiere decir un acorde mayor sobre el grado escalar menor o modal b7: (b7, 2, 4)". YEPES LONDOÑO, G. *Tratado del lenguaje tonal*. Autoreseditores.com, Bogotá, 2014, p. 70.

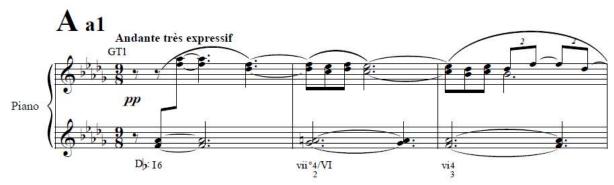


Figura 1. Sección A.

Desde el compás 1 hasta el 26 se encuentra la primera sección de la obra (parte A), teniendo visiblemente una subdivisión de a1 (cc. 1-14) y a2 (cc. 15-26), las cuales están compuestas por grupos temáticos y frases, usando considerablemente los acordes de octavas en la parte a2 (Figura 2);<sup>6</sup> así mismo, se puede evidenciar que el nivel dinámico planteado en la sección a1 es pianísimo y en a2, además de ello, se propone rubato – pou à peu cresc et animé.

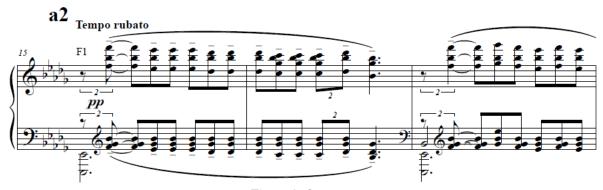


Figura 2. Sección a2.

En el compás 27 comienza la parte B (Figura 3), donde se muestra en la mano izquierda una elaboración de acompañamiento con arpegios que no deben interrumpir la fluidez y sonoridad que lleva la melodía en la mano derecha, la cual está tejida entre notas largas que conviene resaltar notoriamente. Esta sección (B), se encuentra dividida en b1 (c.c. 27-42) y b2 (c.c. 43 - 50). La primera (b1), está integrada por un grupo de tres frases, encontrándose la tercera frase en tonalidad de do sostenido menor, la cual es antecedida por una pequeña sección modulante de dos compases (35-36); esta frase finaliza con un forte (c.c. 41-42) donde se encuentra el clímax de la obra. En la sección b2 el tempo es calmato y regresa a la tonalidad axial de Re bemol mayor resultando un carácter contrastante con lo anterior.

 $<sup>^{\</sup>rm 6}$  La nomenclatura que se utiliza está basada en los conceptos de Mario Gómez Vignes.

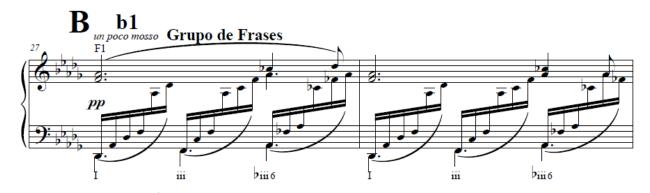
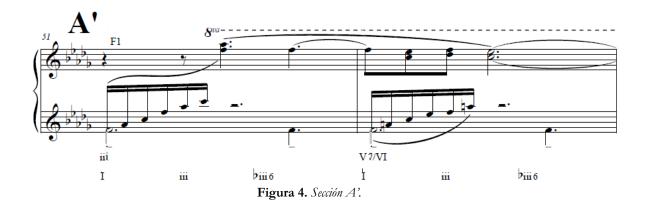


Figura 3. Sección B.

En el compás 51 comienza la sección llamada A' (Figura 4) en donde se retoma el tempo primo y el tema principal, pero con una variación en su armonía; además, esta vez se encuentra en el registro sobreagudo del piano y la dinámica es ppp. Para terminar, en el compás 66 comienza la parte final de la obra (Coda) la cual, además de evidenciar la indicación morendo jusqu'à la fin, está construida con elementos temáticos procedentes de la sección B.<sup>7</sup>



#### 3.2 Aspectos de interpretación

Según Heinrich Neuhaus (2002) en su libro *El arte del piano*, los problemas de la interpretación se fundamentan en tres aspectos específicos: la obra a ejecutar, el ejecutante y el instrumento. Plantea que solo cuando se tenga su dominio se consigue una buena interpretación artística. Además de lo referido, Neuhaus expone la existencia de cuatro tópicos que, según su metodología, hacen parte de la interpretación del piano: la imagen estética (la propia música), el ritmo, el sonido y la técnica.

#### La imagen estética

Podría considerarse que el primer paso durante el proceso de montaje debe ser el acercamiento del intérprete con la obra. En este sentido Barenboim (2008) resalta que:

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Para complementar el análisis morfológico se sugiere remitirse al anexo 2.

La capacidad de captar la sustancia de la música implica la voluntad de iniciar una búsqueda que no tiene fin. La tarea del músico que ejecuta una pieza, por tanto, no es expresar o interpretar la música como tal, sino convertirse en parte de ella.<sup>8</sup>

Se estima importante analizar una obra que se pretenda interpretar y buscar entender cuál fue la intención del autor al componerla, para así tratar de conservar su fidelidad. Este ejercicio permite un acercamiento más profundo con la pieza y se podría considerar un aspecto de relevancia para cualquier músico que desee ejecutar obras musicales del pasado. La explicación que encontramos a esta realidad se basa en las premisas de Harnoncourt (2006) cuando referencia lo siguiente:

se viene exigiendo cada vez más ser «fiel a la obra» al ejecutar la música histórica, e intérpretes importantes lo definen como el ideal al que aspiran. Se intenta hacer justicia a la música antigua como tal, y reproducirla a tenor de la época en que fue creada. Esa actitud respecto de la música histórica -es decir, no traerla al presente, sino trasladarse uno mismo al pasado- es síntoma de la pérdida de una música actual verdaderamente viva.<sup>9</sup>

Pero no se puede dejar de lado el componente personal que cada intérprete plasma en sus ejecuciones, puesto que no solamente se debe tener en cuenta la historia de la pieza, sino que, además, una parte del sentido musical del intérprete se conforma a partir de sus conocimientos, sus experiencias vividas y su subjetividad, lo cual está inmerso en cada interpretación y sin este elemento la ejecución estaría incompleta. En palabras de Harnoncourt (2006):

Para nosotros esto significa un vasto estudio a partir del cual se puede degenerar en un error peligroso: practicar la música antigua partiendo sólo del conocimiento. Así surgen esas conocidas interpretaciones musicológicas que desde el punto de vista histórico son a menudo impecables, pero que carecen de vida. (...) una interpretación sólo será fiel a la obra cuando la reproduzca con belleza y claridad, y eso sólo es posible cuando se suman conocimiento y sentido de la responsabilidad con una profunda sensibilidad musical.<sup>10</sup>

Sumado a lo anterior, es importante resaltar que en el ejercicio de la interpretación se deben tener en consideración otras actividades complementarias como la audición de versiones de la obra por distintos pianistas (en este caso), ya que esto contribuye al desarrollo de la imagen estética planteada por Neuhaus (2002):

La música vive en nosotros, en nuestro cerebro, en nuestra conciencia, en nuestro sentimiento, en nuestra imaginación. Su sede es el oído. El instrumento existe fuera de nosotros, forma parte del mundo exterior objetivo. Es necesario, pues, aprender a conocerlo, a vencerlo para someterlo a nuestro mundo interior, a nuestra voluntad creadora.

El trabajo sobre la imagen estética debe comenzar al mismo tiempo que el estudio del piano y la lectura de la música. Desde el momento en que el niño está en situación de tocar una melodía elemental, hay que conseguir que esta primera "interpretación" sea expresiva, que el carácter de la interpretación corresponda al carácter (al "contenido") de la melodía.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> BARENBOIM, D. El sonido es vida. El poder de la música. Grupo Editorial Norma, Bogotá, 2008, p.60.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> HARNONCOURT, N. La música como discurso sonoro. Acantilado, Barcelona, 2006, p. 13.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> *Ibid*, p. 15

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> NEUHAUS, H. El arte del piano. Real musical, Madrid, 2002, p.23.

Para tener una imagen de la obra es importante entender que cada fragmento tiene su finalidad, pero al mismo tiempo son partes de un conjunto, por lo tanto, la partitura debe ser analizada al detalle descomponiendo los elementos estructurales y sintácticos de la obra y así alcanzar una unidad; en otras palabras, es muy significativo y pertinente estudiar su armonía, acompañamiento e imprescindiblemente la forma.

Podría considerarse importante resaltar que, en el ejercicio de montaje de *Claro de Luna*, se tuvieron en cuenta los anteriores elementos para lograr el entendimiento musical de la obra; así mismo se analizaron detalles de su contexto artístico enmarcados en la pintura específicamente, pues siguiendo con los lineamientos de Neuhaus (2002), es probable que esta tarea ayude al intérprete a descubrir un camino hacia la imagen que se quiere evocar:

Hay que contemplar e interpretar el lenguaje musical (evitando adquirir una imagen trivial), desarrollar por todos los medios el gusto por las otras artes, en particular por la poesía, arquitectura y pintura. Principalmente hay que hacerle comprender cuanto antes, la dignidad ética del artista, sus deberes, sus responsabilidades y sus derechos.<sup>12</sup>

Es por esta razón que se consideró dentro de las artes visuales el cuadro del pintor impresionista Claude Monet (1840-1962) denominado *Impresión, sol naciente* (Figura 5) con el que se logró interrelacionar algunas características representativas del periodo impresionista en pintura y en la música. En el cuadro se notan las pinceladas borrosas, o quizás "la intencionada descomposición de los contornos" como diría Gombrich (1999), además, el manejo de los colores da movimiento a la obra y una gran importancia a los paisajes y la naturaleza, elementos particulares que, según él, enmarcaron esta época.

Podría parecer que estos mismos elementos se visualizan en *Claro de Luna*, en primer lugar y porque como su título lo indica, se hace una clara referencia a un evento de la naturaleza que la humanidad puede apreciar. Así mismo, el acompañamiento de arpegios en el piano podría representar la característica difusa que se ve en el cuadro, a través de armonías que connotan diferentes colores brindando movimiento a la pieza al igual que en la pintura. Por esta razón, se consideraría coherente tomar como punto de partida esta imagen para promover una motivación a crear una imagen estética propicia para la obra de interés, y así nutrir la interpretación pianística.



Figura 5. Impresión, sol naciente. Claude Monet. 14

<sup>13</sup> GOMBRICH, E. Historia del Arte. Editorial Diana, México, 1999, p. 522.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> *Ibid*, p. 33.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> GONZALVO, R. Historia del Arte. 2012. En goo.gl/WH6wD1

#### Ritmo

Retomando nuevamente los parámetros de Neuhaus (2002), se hace referencia a continuación al ritmo como otro de los aspectos importantes para la interpretación, en este caso pianística, ya que se podría considerar que este es el principio básico de la música.

Al ejecutar *Claro de Luna*, es fundamental lograr mantener un ritmo estable para no caer en errores de interpretación o cambiar las intenciones del compositor, pasando por alto los elementos prescritos de la partitura. Un buen manejo del ritmo permite mantener la coherencia del discurso musical y así se conseguirá un mejor entendimiento del discurso.

Una exigencia del ritmo "sano" es mantener constantemente la suma de las variaciones rítmicas y vigilar que su media aritmética (es decir, el tiempo necesario para la ejecución de una obra dividido por la unidad de medida, por ejemplo la negra), sea también constante e igual a una medida métrica base.<sup>15</sup>

Aunque en algunos momentos en el devenir de la obra sí es necesario tomarse el tiempo para poder "decir lo que se quiere", <sup>16</sup> se debe conservar una buena medida: "Si disminuís el tiempo en el curso de la interpretación de un fragmento sin restituirlo rápidamente, no sois nada más que un ladrón. Si aceleráis, no olvides moderar para ser honestos y restablecer el equilibrio y la armonía". <sup>17</sup>

Con base en dicha anotación, se podría afirmar que debe haber una conciencia sobre la responsabilidad en el manejo del ritmo de la obra, ya que cuando se exagera con el uso del rubato la pieza pierde la unidad, la cual gira en torno a la constancia rítmica conllevando así a una posible afectación del discurso musical. Como ejemplo de ello, en *Claro de Luna* específicamente en la sección a2 (Figura 6) donde se encuentra la indicación de Tempo Rubato, se podría considerar que no es adecuado exagerar sobre ello, pues durante el estudio de la obra se notó que la línea melódica se fragmentaría y, en consecuencia, se perdería el hilo conductor.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> NEUHAUS, H. El arte del piano. Real musical, Madrid, 2002, p.41.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Por ejemplo, en el compás 14 antes de iniciar a2, se hace necesario esperar y tomarse un pequeño tiempo, puesto que es importante preparar el comienzo de otra idea musical.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> NEUHAUS, H. El arte del piano. Real musical, Madrid, 2002, p.42.

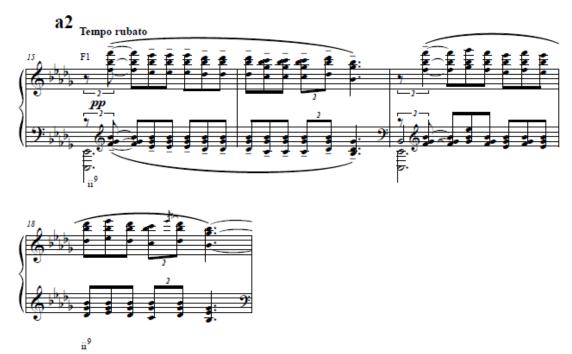


Figura 6. Fragmento de a2.

Teniendo en consideración que la pieza conserva todavía un aire de romanticismo, se constata que no está enmarcada en un tempo rígido, sino que las indicaciones de cada sección, las cuales se han señalado en el análisis morfológico, son contrastantes entre sí. Precisamente, y por esta razón, es que se podría resaltar la importancia de no perder ese tiempo interno de la obra que conecta desde el principio hasta el fin sin romper el ritmo: "El error de un intérprete en la organización del tiempo equivale al error de un arquitecto en la organización del espacio. Estas son faltas imperdonables". 18

#### El Sonido

Cuando se habla de sonido podría decirse que es la expresión misma de la música, además es efímero, como la música en tanto fenómeno sonoro. Por esta razón, un intérprete debe trabajar sobre la calidad de este sonido puesto que, por ejemplo, una buena composición ejecutada con un sonido molesto, ruidoso o de baja calidad estropea la obra de arte que algún músico plasmó. Es pertinente recalcar que el trabajo sobre el aspecto en referencia es de difícil consecución, ya que el punto de partida es contar con el buen desarrollo del oído:

Evidentemente el trabajo sobre el sonido es difícil, pues está íntimamente unido al oído musical, y digámoslo, a la sensibilidad del alumno. Cuando menos afinado sea de oído, más inexpresivo es el sonido. Para remediar este defecto sabemos que existen numerosos sistemas que desarrollan el oído e inciden directamente sobre la sonoridad. Trabajando la sonoridad al piano, mejoramos el oído.<sup>19</sup>

Con base en dicha conceptualización, se infiere que sería un tanto imposible lograr un buen sonido si no se logra tener la consciencia de lo que se está escuchando. De igual

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> *Ibid*, p. 50.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> *Ibid*, p. 65.

manera, para obtener el sonido deseado es necesario trabajar en la técnica y el gesto, pues, en términos prácticos, son herramientas que permitirán conseguir el propósito deseado.

En Claro de Lana podría considerarse que el sonido es un aspecto trascendental dentro de la interpretación, ya que debe ser lo suficientemente expresivo y delicado pero conservando siempre los distintos planos sonoros en el que sobresalga, como en cualquier pieza escrita en textura homofónica, la melodía de su acompañamiento. Como ejemplo de esto, puede notarse que en la sección B (Ver Figura 3) la mano izquierda emplea armonías arpegiadas en semicorcheas, mientras que la melodía se sobrepone con notas largas. En este caso, sería beneficioso tocarla con una buena calidad de sonido y más fuerte para que no se pierda la voz principal.<sup>20</sup>

Para finalizar y complementar este tercer aspecto (sonido) enunciado por Neuhaus (2002) podría ser pertinente resaltar las siguientes líneas del autor: "[...] Un gran pianista, lo mismo que un pianista medio, a condición de que sepa trabajar, poseerá una sonoridad individual según su conformación psicológica, técnica y física, sin riesgo de convertirse en un receptáculo de giros sonoros universalmente extendidos".<sup>21</sup>

#### La técnica

Como último elemento se tratará de manera general las consideraciones sobre la técnica en el piano y su aplicación en *Claro de Luna*. Con base en este marco, y para empezar, me gustaría traer a la luz una frase de mi primer maestro de piano Manfred Gerhardt (1937-2009) quien, haciendo referencia a la técnica y su conceptualización, mencionaba lo siguiente: "Técnica es encontrar el gesto adecuado para la realización artística de una idea musical preconcebida".

Son innumerables los libros y métodos que existen sobre la técnica pianística los cuales indudablemente ayudan a desarrollar habilidades digitales necesarias para la interpretación de cualquier pieza. Pero cabe recordar que la técnica no es solamente eso, los instrumentistas no son gimnastas de los dedos, y para evitar esto se debe tener claridad sobre la idea musical que se quiere proyectar. En palabras de Neuhaus (2002): "Cuando se sabe lo que hay que hacer, la manera de hacerlo es más clara".<sup>22</sup>

En Claro de Luna, por ejemplo, no se requiere una impresionante destreza técnica para lograr la adecuada ejecución. La obra no está estructurada con tempos rápidos ni escalas virtuosas o grandes pasajes de octavas. Pero esto no necesariamente quiere decir que sea "fácil" o que un aficionado del piano pueda ejecutarla con una acertada interpretación. Bajo dichas premisas, es importante destacar que lo fundamental al principio de la obra (Figura 7), como se habló anteriormente, es la calidad del sonido en sus acordes de terceras que introducen el discurso musical.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 87.

SINFONÍA VIRTUAL · EDICIÓN 41 · Verano 2021 ISSN 1886-9505 –www.sinfoniavirtual.com

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> "Conviene recordar a menudo que los valores largos (redonda, blanca, notas ligadas durante varios compases) deben, por regla general, ser tocados más f que los valores cortos (corcheas, semicorcheas, fusas... etc.) que les acompañan, a causa del carácter mismo del piano, de la brevedad de su sonoridad" NEUHAUS, H. *El arte del piano*. Real musical, Madrid, 2002, p. 81.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> *Ibid*, p. 85.

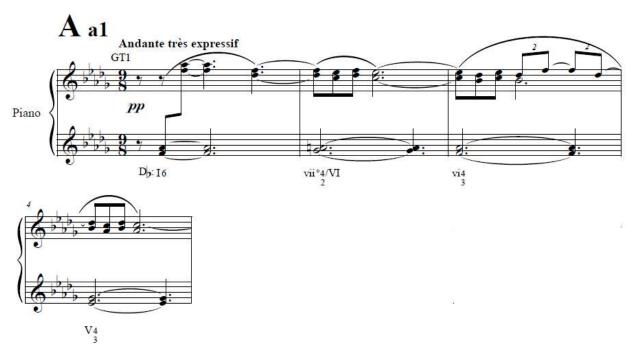


Figura 7. Fragmento inicial.

Visualmente se podría pensar que esos acordes de terceras son muy sencillos de pulsar, pero al enfrentarse a ellos, inmediatamente se nota la dificultad de lograr que dichos pequeños acordes salgan "parejos", refiriéndose a lo más básico: que suenen juntos, es decir, al mismo tiempo. Agregándole el carácter expresivo de la obra, el pp como indicación inicial y las ligaduras de fraseo importantísimas en la melodía, este fragmento A (a1) requiere de un oído musical desarrollado y del control del sonido. Además, se debe tener especial cuidado en esta sección sobre la correcta conducción de la melodía sincopada, acentuando un poco las notas largas y bajando la intensidad de las notas cortas, para lograr así que el hilo conductor de la melodía conserve su fraseo.

Por otra parte, en los acordes de octava en la sección a2 (Ver Figura 2), se debe evitar que suenen pesados puesto que han sido propuestos bajo el nivel dinámico pp y técnicamente se requiere una consciencia en el peso de la mano y de los dedos, ya que debe sobresalir la melodía ubicada en la nota más aguda de cada acorde. Consecuentemente, se sugiere poner menos peso en los dedos que llevan las voces del medio y resaltar tanto la nota más aguda como la nota más grave del fragmento.

Se podría pensar que en la sección B (Ver figura 3) se encuentra la mayor dificultad técnica ya que los arpegios de la mano izquierda que acompañan a la melodía no deben nunca estar por encima de ella, a excepción de la primera nota de cada arpegio que es siempre más larga que las demás y que, además, debe sostener toda la armonía desarrollada a partir de ahí. La dificultad también radica en que las dos manos deben estar en planos sonoros diferentes y que las notas arpegiadas suenen limpias para no atentar contra las distintas armonías.

El buen uso del pedal<sup>23</sup> particularmente en este fragmento, es una herramienta importante que permite mantener la figuración rítmica en las notas largas de la melodía. Así mismo, se sugiere conservar siempre la relajación en los brazos y antebrazos para poder controlar el peso que difiere entre ambas manos e, incluso, entre los distintos dedos. Podría

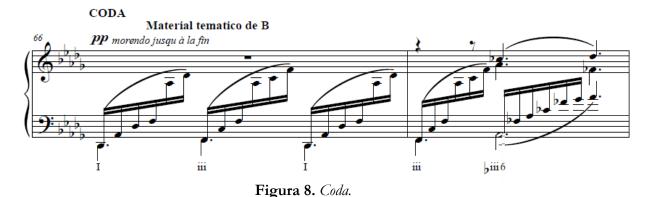
<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Podría sugerirse usar el pedal de manera liviana, es decir solo hundiéndolo levemente sin que sea hasta el suelo, ya que esto permite que no se levanten totalmente los apagadores y contribuye a obtener una mayor claridad de la armonía.

complementarse este concepto sobre la relajación y el peso natural de los dedos con las siguientes reflexiones:

Cuanta más atención dirija el pianista sobre su mano, que debe estar libre de toda tensión, casi inmóvil, y perfectamente suelta, tanto más vigilará para aquella que repose sobre los dedos como un soporte natural y así serán mejores los resultados. En esta posición los huesos metacarpianos se levantan de forma aparente (sobre todo la base del dedo meñique que es el más débil) y forman un arco, uno de cuyos pilares es la punta del dedo que reposa sobre la tecla y el otro el hueso carpiano. Este arco, como la piedra clave de una bóveda en arquitectura, soporta todo el peso natural de la mano.<sup>24</sup>

Pasando a la sección A' (Ver figura 4), lugar en donde se retoma el tema, es importante ejecutar cuidadosamente la indicación de ppp y dentro de ese nivel cantar la melodía en terceras; aquí el registro sobre agudo contribuye a que, a pesar del pequeño rango de volumen sonoro, siempre sobresalga la línea melódica.

Para terminar la pieza, en la Coda (Figura 8) se sugiere resaltar la primera nota de cada arpegio de la mano izquierda ya que son negras con puntillo, siendo éstas más largas que el resto de las notas, por lo que se debe poner más peso en ellas y controlar el pedal adecuadamente para crear un ambiente conclusivo y así terminar delicadamente con un acorde arpegiado.



G

#### **CONCLUSIONES**

Después de haber analizado los conceptos de interpretación de Neuhaus (2002), aspecto que ha sido el eje central de este trabajo, se considera que a partir del estudio minucioso de una obra, teniendo en cuenta cada detalle que ha sido escrito en la partitura y complementándolo con una investigación sobre los aspectos que rodearon aquella composición, que incluyen características del contexto histórico y estilístico, se puede lograr una acertada interpretación. Es importante crear conciencia desde el campo interpretativo, y posiblemente desde la docencia, sobre la trascendencia de realizar este ejercicio con cada obra musical que se vaya a ejecutar, pues, aunque esto requiere una gran dedicación y entrega, el resultado es muy enriquecedor y podría tomarse como una herramienta facilitadora en cuanto al discernimiento de todas las posibilidades que se tienen al tocar una pieza específica. Sobre la ejecución de *Claro de Luna*, se resalta que en

\_

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> NEUHAUS, H. El arte del piano. Real musical, Madrid, 2002, p. 116.

esta se encuentran todas las indicaciones escritas en la partitura y se considera que este debe ser el punto de partida para lograr la adecuada ejecución interpretativa.

Adicionalmente, no se debe olvidar que el intérprete es un ser humano con experiencias vividas, intuiciones y conocimientos de los cuales no es factible desprenderse. En cada ejecución se deja plasmada una parte del ser humano que está frente a su instrumento por medio del cual se comunica con el oyente, transmitiendo el mensaje musical desde lo profundo de su humanidad; es por esto que se considera que este elemento es el complemento final de una interpretación musical volviéndola única e irrepetible. Sin embargo, nunca se debería pasar por encima de las intenciones del autor, puesto que la misión como músicos intérpretes es, precisamente, dar a conocer las obras de los compositores y lograr que perduren a través del tiempo. Por lo tanto, se podría considerar que el respeto por la partitura es la base moral como artistas. Dicho por Neuhaus (2002): "La más grave infidelidad al texto consiste en querer darle un sentido diferente del que deseó el autor, lo que determina el hecho de no comprender el sentido fundamental de la obra y de alterar su estructura temporal (su proceso)". 25

#### **REFERENCIAS**

BARENBOIM, D. El sonido es vida. El poder de la música. Grupo Editorial Norma, Bogotá, 2008.

CHEN, S. "The Compositional Perspectives in the Piano Works of Claude Debussy". Sun Yat-sen Journal of Humanities, n° 30, 2011, pp.117-138.

DEBUSSY, C. Piano Music. Dover Publications, INC. New York, 1973.

FERGUSON, B. Moonlight in movies: an analytical interpretation of Claude Debussy"s "Clair de lune" in selected american films. (Unpublished thesis). Texas State University-San Marcos, Texas, 2011. En <a href="https://n9.cl/dwx52">https://n9.cl/dwx52</a> (Consultado el 20/05/2021)

GOMBRICH, E. Historia del Arte. Editorial Diana, México, 1999.

GÓMEZ-VIGNES, M. (s.f.). Análisis morfológico. Material no publicado.

GONZALVO, R. Historia del Arte. 2012. En goo.gl/WH6wD1(Consultado el 20/05/2021).

HARNONCOURT, N. La música como discurso sonoro. Acantilado, Barcelona, 2006.

MEEKER, R. Text, melody line, and sentogram: Emotion in selected pianoworks of Claude Debussy. (Thesis Reproduction). Universidad de Arizona, Estados Unidos, 1994. En goo.gl/Wddauj (Consultado el 20-05-2021).

NEUHAUS, H. El arte del piano. Real musical, Madrid, 2002.

SANTANA, H. Proporções matemáticas e criação musical. Universidade Aveiro, repositorio institucional. 2012. En goo.gl/yzafyL (Consultado el 20-05-2021).

YEPES LONDOÑO, G. Tratado del lenguaje tonal. Autoreseditores.com, Bogotá, 2014.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> *Ibid*, p. 50.

ZHENG, Aiting. Recital and Concerto works by Bach, Beethoven, Rachmaninoff, Debussy, Zhao, and Shostakovich. (Thesis). Universidad Estatal de California, Northridge, Estados Unidos, 2016. En goo.gl/gXFWD1 (Consultado el 20-05-2021).

## **ANEXOS**

Anexo 1. Análisis armónico de Claro de Luna de Claude Debussy.



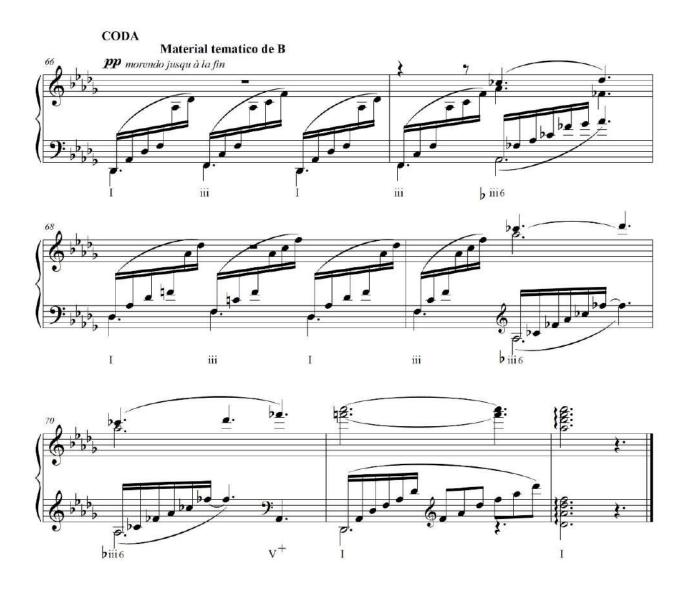








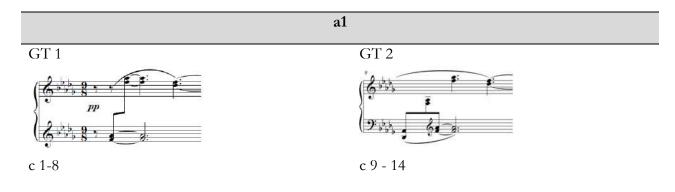




## FORMA TERNARIA



## (Exposición) - Reb



a2

Frase 1



c 15 - 18

Grupo de frases <sup>26</sup>			
Frase 1	Frase 2	Frase 3	
c 19-20	c 21-22	c 23-26	

В

## (Desarrollo) - Reb

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> En términos de Gómez Vignes (s.f), se refiera a una agrupación de frases donde su contenido temático es el mismo o parecido y cuyas cadencias no son definitivas. En este mismo contexto es interesante resaltar la existencia de otro tecnicismo analítico denominado por el mismo autor como Cadena de frases, haciendo referencia a una serie de fragmentos musicales elaborados con temáticas diferentes que terminan en cadencias más conclusivas.

# b1 Grupo de frases Sección modulante











**b2** Periodo

Frase 1



c 43 - 46



c 47 - 50

## (Re-exposición variada) - Reb

# Grupo de frases Frase 2 Frase 3 Amplificación de Frase 1 frase c 59 - 62 c 63 – 65 c 51 – 54 c 55 - 58

# Coda

Material temático de B



c 66 - 72

Indicaciones	c	Compases
terminológicas usadas	GT	Grupo temático