



CONSMUPA

CONSERVATORIO
SUPERIOR
DE MÚSICA
EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

Departamento de tecla

**Análisis técnico, interpretativo y
musical de *Thème et variations* Op.
73 para piano solo de Gabriel
Fauré**

Juan Alonso Vicente Brozas

Oviedo, Julio 2019



CONSMUPA

CONSERVATORIO
SUPERIOR
DE MÚSICA
EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

Departamento de tecla

Análisis técnico, interpretativo y musical de *Thème et variations* Op. 73 para piano solo de Gabriel Fauré

Trabajo Fin de Estudios realizado por
Juan Alonso Vicente Brozas
Bajo la dirección del
Dr. Fernando Orfila Abadía

Oviedo, Julio 2019



GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Agradecimientos

Quiero mostrar mi gratitud a todas las personas que me han ayudado en la elaboración de este estudio:

A mi profesor, tutor y director del trabajo, el Dr. Fernando Orfila Abadía, por su orientación y consejos en el proceso de investigación y elaboración del trabajo en general.

Por otra parte a los profesores Miguel Vicente Pedraz, M^a Paz Brozas Polo, Johanna Suárez González y Giuseppe Devastato, por sus recomendaciones en el proceso de investigación.

Por último, concluyo con los agradecimientos a los compositores Pablo Ramón Casas, Jorge López Arregui y Xuacu Llana García, por sus consejos para el análisis.

Resumen

Análisis técnico, interpretativo y musical de *Thème et variations* Op. 73 para piano solo de Gabriel Fauré

La obra elegida para su estudio presenta varios intereses. *Thème et variations*, Op. 73 supone una de las composiciones más ambiciosas y extensas para piano de Fauré. Estas variaciones suponen también unas de las pocas representativas del género en la música francesa del siglo XIX y es una potencial referencia para obras de estas características de compositores posteriores.

En el presente trabajo se ha pretendido, en primer lugar, establecer la importancia de *Thème et variations*, para Fauré, realizando un contexto biográfico y estilístico así como su relación con otras obras del autor. Sin embargo, el principal objetivo ha sido realizar un Análisis estilístico, formal y armónico combinado con un análisis interpretativo y pedagógico. Tanto en uno como otro se han tenido en cuenta estudios previos de carácter más generalista.

Por último, se ha intentado determinar la recepción y éxito de esta obra, las influencias recibidas de variaciones previas, así como la posible influencia de *Thème et variations* en series posteriores. Una de las principales conclusiones es que, a pesar de su papel clave en la historia musical del género, a largo plazo esta obra no ha tenido un justo reconocimiento.

Palabras clave:

Thème et variations, variaciones, Fauré, piano, análisis, interpretación, pedagogía.

Contenido

I.	INTRODUCCIÓN.....	6
	• Objetivos y/o hipótesis del Trabajo Fin de Estudios	6
	• Justificación.....	6
	• Interés	6
	• Estado de la cuestión	7
	• Estructura del trabajo.....	8
II.	METODOLOGÍA.....	9
1.	CONTEXTUALIZACIÓN E IMPORTANCIA DE LA OBRA PARA EL COMPOSITOR: CONCEPCIÓN, EDICIÓN, DEDICATORIA Y ESTRENO	10
2.	ANÁLISIS ESTILÍSTICO, FORMAL Y ARMÓNICO.....	13
	Descripción general de la obra.....	13
	Tema.....	15
	1ª Variación.....	19
	2ª Variación.....	21
	3ª Variación.....	24
	4ª Variación.....	25
	5ª Variación.....	28
	6ª Variación.....	30
	7ª Variación.....	33
	8ª Variación.....	36
	9ª Variación.....	38
	10ª Variación.....	41
	11ª Variación.....	44
3.	ANÁLISIS PEDAGÓGICO E INTERPRETATIVO	47
	Consideraciones Generales	47
	Tema.....	49
	1ª Variación.....	52
	2ª Variación.....	53
	3ª Variación.....	54
	4ª Variación.....	56
	5ª Variación.....	57
	6ª Variación.....	58
	7ª Variación.....	60
	8ª Variación.....	60

	9ª Variación.....	62
	10ª Variación.....	64
	11ª Variación.....	66
4.	RECEPCIÓN, HERENCIA E INFLUENCIA DE LA OBRA	68
5.	CONCLUSIONES.....	71
6.	BIBLIOGRAFÍA.....	74
	Webgrafía.....	75
	Anexo I.....	77
	Anexo II	77
	Anexo III.....	78
	Anexo IV.....	78

I. INTRODUCCIÓN

• **Objetivos y/o hipótesis del Trabajo Fin de Estudios**

El objetivo principal es realizar un análisis musical, (estilístico, formal, armónico), interpretativo, técnico y pedagógico de *Thème et variations*, Op. 73 de Gabriel Fauré. Para ello, será necesario contextualizar histórica y estilísticamente la obra dentro de la producción del autor y en el conjunto de la literatura francesa para piano. Asimismo, se buscará determinar las influencias de otras composiciones del mismo género en la obra estudiada, así como la influencia que esta ejerció en obras posteriores.

• **Justificación**

La presente obra para piano no solo es una de las más destacadas del compositor, sino que constituye un perfecto resumen de su estética y técnica pianística.

El interés de esta obra también se debe a que es una de las pocas series de variaciones en la literatura de música francesa para piano del siglo XIX, siendo una aportación trascendente en la historia de este género.

• **Interés**

Si bien el público sigue interesado en este compositor, considerado de gran valor, es posible que no haya habido una difusión justa y suficiente fuera de su país. En España, hoy por hoy, salvo en los círculos más especializados, sigue siendo un gran desconocido. A pesar de que ningún pianista español desconoce su obra, no son tantos los que la interpretan, especialmente el *Thème et variations*, en parte debido a su gran dificultad, pero también porque no ha sido considerada como modelo de legitimación artística.

• Estado de la cuestión

La bibliografía especializada en el autor y su aportación en la historia de la música es abundante pero, por lo general, no se ha profundizado en cuestiones de análisis formal, armónico, interpretativo o didáctico.

Por otra parte, la bibliografía dedicada exclusivamente a la literatura de piano de Fauré es escasa y de difícil acceso, como algunos de los propios estudiosos del compositor señalan.

En todo caso, cabe destacar *Gabriel Fauré, a musical life* de Jean Nectoux que, además de ser una referencia reconocida para el estudio del músico, hace una recopilación de sus obras para piano, dedicando a *Thème et variations* unos apuntes contextuales, estilísticos e interpretativos.

Por otra parte, *Au piano avec Fauré*, de Marguerite Long, dedica abundantes consejos interpretativos y didácticos a varias de sus obras pianísticas, entre las que se encuentra la obra a analizar. Asimismo, en *Cours de interpretación* de Cortot, Alfred, donde se incluyen obras del repertorio para piano en general, aborda el estudio de *Thème et variations* de un modo similar a Long, resultando ambas las fuentes con mayores aportaciones de carácter didáctico.

Desde otro ángulo, otros autores hacen referencia a su estilo musical y repertorio en recopilaciones generales, como Sacre, Guy en *La musique du piano: Dictionnaire des compositeurs et des oeuvres*, o Tranchefort, François-René en *Guide de la musique de piano et de clavecin*.

Por añadidura, como se ha señalado antes, la bibliografía en castellano, tanto en lengua original como traducciones, es prácticamente nula, como señala Beatriz C. Montes en *Gabriel Fauré al piano*. En esta obra, la autora aborda diversas cuestiones del repertorio de Fauré, desde las biográficas y socio-históricas hasta consejos didácticos, con carácter generalista.

• Estructura del trabajo

En primer lugar, se introduce el contexto histórico de *Thème et variations*, Op. 73, donde se incluye un apunte biográfico de Gabriel Fauré durante la concepción de la obra, la importancia de la misma y, asimismo, cuestiones de edición, dedicatoria y estreno.

A continuación, se abordan las características generales de *Thème et variations*, Op. 73, destacando su importancia dentro de la producción del autor. Tras esto, se lleva a cabo un análisis formal y armónico de cada una de las partes de la obra, así como su interrelación. Se presentan también consideraciones de varios autores, además de posibles relaciones con variaciones de otros compositores.

Una vez expuesto el análisis formal, se realiza el análisis pedagógico e interpretativo, con el que, a partir del análisis previo y otras consideraciones generales, se pretende ofrecer una guía para abordar el estudio de la obra desde el punto de vista técnico y musical.

Finalmente, se trata la recepción e influencia de la obra, así como su papel dentro del género de la variación.

II. METODOLOGÍA

En la medida en que el trabajo abarca aspectos tanto de índole histórica como estética y, de manera especial, de técnica pianística, se empleará una metodología mixta o híbrida según la cual, en determinados aspectos han primado los procedimientos propios de la historiografía, en otros la metodología interpretativa y, en otros, muy especialmente, el análisis musical (análisis formal, melódico, armónico, rítmico, de articulación, etc.).

Las fases llevadas a cabo para la realización del trabajo son:

1. Compilación de fuentes primarias y secundarias.
2. Estudio pianístico –interpretativo y técnico–.
3. Cotejo y análisis de las fuentes.
4. Selección, síntesis e interpretación de la información recopilada.
5. Redacción del cuerpo del trabajo.
6. Elaboración de las conclusiones.

Como fuentes primarias se han empleado partituras, tanto revisiones de J. Hamelle como ediciones *urtext*, algunas de las cuales se encuentran en la página web <https://imslp.org>.

Como fuentes secundarias se ha empleado la biografía antes mencionada, además de otras obras que han servido de sustento al análisis estético y musical, como Stanley Sadie *Dictionary of Music and Musicians*.

1. CONTEXTUALIZACIÓN E IMPORTANCIA DE LA OBRA PARA EL COMPOSITOR: CONCEPCIÓN, EDICIÓN, DEDICATORIA Y ESTRENO

Thème et Variations, op. 73, en Do # menor, fue compuesta en 1895, aunque se desconoce exactamente cuándo comenzó a trabajar Fauré en dicha obra. Es una composición de gran envergadura y muy ambiciosa desde el punto de vista pianístico habiendo sido considerada de las más exitosas. Al mismo tiempo, como sucede otras veces en el compositor, resulta un reflejo de sus inquietudes vitales, penas y peores temores.

En el verano de 1895, tras haber cumplido 50 años, Fauré le estaba dando, con melancolía, los toques finales a la pieza, cuya concepción se sitúa en un momento próximo a la *Barcarolle* nº 6, op. 70 (publicada en 1986). En los últimos meses, el músico se había visto obligado a dar clases particulares por necesidad económica, lo cual le suponía una considerable pérdida de tiempo. Durante ese verano, Fauré se vio obligado a permanecer en París por su solicitud para el puesto de crítico musical en *Le Figaro*, trabajo que, sin embargo, obtuvo Alfred Bruneau. En septiembre, Fauré escribió lo siguiente en una carta a Eugène d'Eichthal -el cual le había alojado en su casa un año antes, cuando el compositor comenzó su 6º Nocturno, y al cual le dedicaría dicha pieza-.¹

“J'ai finalement échoué et Bruneau, c'est-à-dire Zola, l'emporte. Tous ceux qui ont bien voulu s'occuper de moi l'ont fait avec le plus grand dévouement mais, comme l'a écrit Périvier a A. Dumas, un intérêt supérieur a fait pencher la balance du côté de mon concurrent. Je ne me console pas d'avoir été ainsi retenu ici pour un tel résultat. [...] Moi Je suis aux prises avec la dernière variation, variation conclusion d'un thème varié pour le piano Je ne sais pas si le morceau est bon mais. Je ne pense pas vous surprendre en vous disant qu'il est tres difficile!”²

¹ MONTES, Beatriz C., *Gabriel Fauré al piano*, Madrid, Ediciones Nauclero, 2012, pp. 104-106. FAURÉ, Gabriel. *Correspondance*. Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Michel Nectoux, France, Flannarion, 1980, pp. 228-229. NECTOUX, Jean-Michel, *Gabriel Fauré, a musical life*, translated by Roger Nichols, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 57.

² FAURÉ, Gabriel, *Correspondance*. Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Michel Nectoux. Francia, Flannarion, 1980, pp. 228- 229. [Traducción del autor: “Finalmente perdí, y Bruneau, es decir Zola, gana. Todos aquellos que amablemente me cuidaron lo hicieron con la mayor dedicación, pero, como Périvier escribió a A. Dumas, un interés superior ha inclinado la balanza del lado de mi competidor. No me agrada mucho que me hayan mantenido aquí de esta manera con este resultado. [...] Estoy en curso de escribir la última variación, una variación-

Beatriz C. Montes observa que la tonalidad de la obra responde al sentimiento de amargura que experimentaba el compositor en aquel momento.³

Fauré dedicó la obra a su amiga y alumna Thérèse Roger, una soprano y pianista que, a su vez, tuvo cierta colaboración con Claude Debussy. El estreno tuvo lugar el 10 de diciembre de 1896, por Léon Delafosse, en St James Hall, Londres, en presencia del compositor. Al año siguiente, fue publicada por Hamelle en París y por Metzler & Co., respectivamente.

Tras la actuación, Fauré expresó a su alumna el deseo de enviarle una copia aproximadamente en un mes. Solo pudo haberse referido a la edición francesa de Hamelle, la principal editora de Fauré desde 1879, quien ya anunció la obra en el catálogo de 1896. Esta edición apareció debidamente en febrero de 1897, mientras que la impresión en inglés de Metzler, que publicó varias ediciones paralelas de varias obras del compositor a partir de 1896, no apareció hasta agosto de 1897.⁴

“Il me semble qu'a part la 6^e Barcarolle, le duo *Pleurs d'or*, la *Sicilienne* et *Thème et variations* ils n'ont rien édité en dehors de vous et pour ce qui concerne la sicilienne, je ne crois pas qu'ils l'aient éditée orchestrée”.⁵

Dado que no se han conservado manuscritos autógrafos del *Tema y Variaciones*, op. 73, ni se han encontrado manuscritos de copistas o pruebas de la obra, como resultado, las dos impresiones citadas anteriormente son las únicas fuentes relevantes. Si son comparadas revelan muchas discrepancias, posiblemente las más notables son sus indicaciones de tempo en conflicto.

Hay evidencias que llevan a deducir que el texto definitivo se encuentra en la edición francesa, ya que Fauré pudo supervisarla en el momento. No es el caso de su contraparte inglesa,

conclusión, de un tema y variaciones para piano. ¡No sé si es una buena pieza, pero no creo que te sorprenda si te digo que es muy difícil!”]

³ MONTES, Beatriz C., *op. cit.*, p. 104.

⁴ MONTES, Beatriz C., *ibid.*, pp. 104-106. NECTOUX, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 57.

⁵ FAURÉ, Gabriel, *Correspondance*. Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Michel Nectoux. Francia, Flannarion, 1980, p. 306. Carta dirigida a Edgar Hamelle: [Traducción del autor: “Me parece que aparte de la 6^a *Barcarolle*, el dúo *Pleurs d'or*, la *Siciliana* y el *Tema y Variaciones*, no publicaron nada fuera de vuestra edición y, en cuanto a la *Siciliana*, no creo que hagan la edición orquestal.”] El contrato de Fauré con Metzler estipulaba que el músico aportaría composiciones inéditas. Las publicaciones de Metzler tendrían derechos solo para Inglaterra y sus colonias. Hamelle publicó estas obras por su parte, casi siempre a pocos meses de distancia.

que no supervisó, y que conserva una versión anterior, la cual, de acuerdo con las fechas, parece que es la fuente en la que se basó el estreno londinense.⁶

Cabe mencionar, por último, que el director de orquesta Desiré Emile Inghelbrecht, tuvo la inusual idea de orquestrar *Thème et Variations* para un ballet, con la bailarina Carina Ari, estrenada en la Opéra de París en 1928 bajo el título *Rayon de lune*. A juzgar por la grabación de radio realizada por este mismo director, no fue un experimento exitoso y su olvido ha sido notable. A pesar de ello, Hamelle publicó esta versión en París en 1955.⁷

⁶ FAURÉ, Gabriel, *Correspondance*. Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Michel Nectoux. Francia, Flannarion, 1980., *op. cit.*, pp. 228, 229, 306. FAURÉ, Gabriel. *Thème et Variations*, op.73, prefacio de Peter Jost. Buchloe, Henle Verlag, 2003, pp. II-III.

⁷ NECTOUX, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 60. MONTES, Beatriz C., *op. cit.*, p. 107.

2. ANÁLISIS ESTILÍSTICO, FORMAL Y ARMÓNICO

Descripción general de la obra

Thème et Variations supone un abanico de recursos pianísticos y especialmente compositivos, donde Fauré mantiene una conexión y, al mismo tiempo, otorga una gran innovación. El compositor renueva cada variación, incluso en ámbitos de forma y armonía, de una manera identificativa dentro de este género.

Para Guy Sacre, esta obra maestra corona la "segunda manera" de Fauré y augura las bellezas más austeras de un tercer período. Muestra todas sus facetas pero no está concebida como una demostración técnica, que solo podría degenerar en aburrimiento. No se ideó como un simple despliegue de virtuosismo, lo que agradaría solo a los fanáticos de este *deporte*. Es "de la musique avant toute chose"⁸, hasta el último detalle.⁹

Esta obra supone un notable acercamiento a la gran forma, ya que Fauré no dedicó sonatas a su instrumento, y lejos de diluir su arte, lo lleva a sus límites. Como dice Sacre, "lo reafirma, lo esclarece, dentro de los límites que tiene asignado voluntariamente."¹⁰

Dommeny-Dieny establece dos períodos en la producción de Fauré: obras de juventud, en las que predomina una música amable, y época de madurez, en la que concentra la denominada música viril, alcanzando la esencia y la pureza de toda superfluidad, la revelación última de la cualidad interna del ser. En esta última etapa destacan el 6º Nocturno op. 63, *Penélope*, el 2º Quinteto op. 115, la 2ª Sonata para violonchelo op. 117, *L'Horizon chimérique*, op. 118, el 13º Nocturno op. 119, el Trio op. 120 y el Cuarteto op. 121, así como el *Tema y variaciones*, el cual marca los cincuenta y dos años del maestro de un inefable rastro de belleza.¹¹ Jean-Michel Nectoux añade que no hay una ruptura estilística entre *Thème et Variations* y el séptimo

⁸ [Traducción del autor: "La música es lo primero".]

⁹ SACRE, Guy, *La musique de piano*, París, Éditions Robert Laffont S.A., 1998, p. 1112.

¹⁰ SACRE, Guy, *ibid.*, p. 1112.

¹¹ DOMMEL-DIENY, Amy, "Gabriel Fauré". En: *L'harmonie Vivante: Tome V: L'Analyse Harmonique en exemples de J.-S. Bach à Debussy*, Fascicule 12. Paris, Editions A. Dommel-Diény, 1974. p. 14.

Nocturno op. 74, que Fauré terminó en el verano de 1898. La tonalidad (Do # menor) es la misma, al igual que la textura cromática, polifónica.¹²

Añade Dommeny-Dieny que es un “arte total” del piano el que se requiere de la primera a la última página, el cual funciona sin “efectos oratorios” pero que, “admirablemente”, pone en evidencia todos los “poderes mágicos del instrumento”: el “arte sutil” de la dosificación de sonoridades, el arte controlado en la forma de desarrollar a partir de un tema propuesto en una amplia serie de “variaciones prestigiosas y siempre diversas”.¹³ Como esta misma autora manifiesta: “Es necesario amar esta música donde todo canta en libres juegos de líneas melódicas, en la cálida expansión como en la contemplación mística”.¹⁴

Para François-René Tranchefort representa el único adentramiento del compositor en el terreno de las grandes formas pianísticas y la considera una de las máximas obras maestras de su género, un reflejo del innato clasicismo de Fauré.¹⁵

Sin embargo, Beatriz C. Montes equipara la importancia de esta obra con la Balada en Fa # mayor, op. 19. En ninguno de ambos casos se ha podido encontrar el manuscrito, son sus piezas para piano de mayor extensión, superando con creces los 10 minutos, y también se consideran las más difíciles. A pesar de la notable separación temporal (la Balada se publica en 1880), tanto en una como en otra Fauré revela sus inquietudes y desengaños, aportando lo mejor de cuanto era capaz como músico, pero también como persona.¹⁶

Como dice Jean-Michel Nectoux, se ha sugerido, probablemente con acierto, que Fauré tomó los *Estudios Sinfónicos* de Schumann como modelo, lo cual no debe restar mérito a la obra ni a su absoluta originalidad.¹⁷ Se ha relacionado su escritura con el Nocturno nº 6 y, sobre todo,

¹² NECTOUX, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 60.

¹³ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴ DOMMEL-DIENY, Amy, *ibíd.*, p. 14.

¹⁵ TRANCHEFORT, François-René, *Guide de la musique de piano et de clavecin*. Domont, FAYARD, 2018. p. 362.

¹⁶ MONTES, Beatriz C. *op. cit.*, p. 99.

¹⁷ NECTOUX, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 57.

con la Barcarola n° 5, teniendo en común el gusto por bajos ricos en ritmo, a menudo en octavas, con acompañamientos picados y a contratiempo.¹⁸

Si bien el rechazo por la exhibición virtuosística gratuita describe con justicia el planteamiento del conjunto de la obra, la otra gran característica principal es la escritura polifónica. La mayor parte de su dificultad reside en diferentes empleos del contrapunto y de los climas generados (por una parte, sombríos, por otra parte, poéticos) de la tonalidad de Do # menor. Esta polifonía aporta, a través de cada variación, ya sea una lenta o de las más rápidas, una mayor profundidad, proyección y serenidad al conjunto.

Beatriz C. Montes observa tres momentos destacables en la estructura de la obra. En primer lugar, el tema, un punto de partida basado en la escala ascendente de Do # menor al que los bajos otorgan gran solemnidad. A continuación, la octava variación, la cual se rige exclusivamente por la polifonía sin destacar ningún otro recurso pianístico. Por último, la variación final que, en lugar de ser una conclusión brillante, delega este papel a la variación anterior para retornar a la calma y total serenidad, un enorme contraste con la tensión dramática anterior (recurso que puede apreciarse en sus *Préludes*, op.103).¹⁹

Por último François-René Tranchefort recuerda que se ha de mantener un ajustado control de la arquitectura de la obra en conjunto, al tiempo que cada variación supone una pieza de carácter con identidad expresiva propia²⁰.

Tema

El tema, *Quasi adagio*, en 4/4, tiene para Nectoux la simplicidad de un “adorno tallado en mármol”. Básicamente consiste en una escala de Do # menor que sube a la tónica y vuelve a caer, por etapas, en un total de cuatro compases. Se responde de manera discreta pero lógica

¹⁸ NECTOUX, Jean-Michel. *ibid.*, p. 57.

¹⁹ MONTES, Beatriz C. *op. cit.*, pp. 104-105.

²⁰ TRANCHEFORT, François-René, *op. cit.*, p. 362.

mediante otra frase, o la respuesta, dividida en dos partes de dos compases cada una, que oscila entre la tónica y la dominante ²¹

El análisis llevado a cabo por Dommel-Diény no difiere mucho: la musicóloga explica que predomina una “belleza plástica” de este tema, inspirada por una “gran simplicidad”. Una escala asciende por grados conjuntos la altura de una octava, alcanza su punto culminante, en el compás 2, y luego vuelve a descender lentamente, prolongando este retorno en etapas degradadas que se oponen en sus desvíos al impulso vertical inicial.²²

Por otra parte, Tranchefort interpreta el carácter de este como una “procesión fúnebre con una grave y solemne melodía con ritmos de puntillo”.²³ Además, indica que todo el tema consta de dos elementos que se alternan (presumiblemente melodía y acompañamiento). Añade un análisis sobre su forma: se trata de una estructura simétrica de cinco episodios -en esto difiere de Dommel-Diény, quien se refiere al tema como un tríptico en el que se asume, considera, los periodos 4 y 5 como una repetición del 2 y 3-.²⁴

Teniendo en cuenta las diferentes nomenclaturas de estos autores, se propone una estructura para el tema que combina dos denominaciones: cinco episodios equivalentes a cinco frases, encontrando una primera frase A, una segunda B, una variación en la primera o A' y, de nuevo, B y A'. La coincidencia de episodios y frases se dará en el resto de variaciones salvo en la décima, dividida en 3 episodios, dada su gran estructura, cada uno con varias frases.

Por otra parte, dado que en un conjunto armónico tratado de la manera clásica habitual las partes extremas, el canto y el bajo, lideran la marcha del conjunto, el contrapunto de ambos enmarca los acordes y, por sí mismo, condiciona en gran medida el desarrollo de la música.

En este caso, el contrapunto se produce de la siguiente manera: mientras la parte superior se eleva en grados conjuntos, el bajo se mueve por cuartas durante el primer compás y medio. Luego, tan pronto como el canto comienza a invertir su dirección utilizando el intervalo de cuarta a partir de una escapada, el bajo también descende, pero recurriendo ahora, asimismo, a

²¹ NECTOUX, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 57.

²² DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 15.

²³ TRANCHEFORT, François-René, *op. cit.*, p. 362.

²⁴ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 22. TRANCHEFORT, François-René, *op. cit.*, p. 362.

grados conjuntos. Esta inversión del movimiento contrapuntístico en estas dos partes ya representa un elemento de equilibrio, de unidad en la escritura.

Además, el descenso del tema, de la mitad del c. 2 hasta el final del c. 4, es sustancialmente más largo que su ascenso. Esto intensifica la expresión de esta primera frase hacia su cadencia, que parece hacerse desear. Una noble marcha firme a la que no debilitan las negras graves y regulares del bajo.



Imagen 1. Gabriel Fauré: Tema y variaciones, op. 73, Compases 1-4.²⁵

Si se analiza la escala ascendente de do # que realiza la mano derecha (cc. 1 y 2), equivale a una transposición integral de la escala ascendente en el modo eólico. Examinando a su vez la escala descendente, repartida entre ambas manos de si a do # (cc. 2-6), se reconoce la transposición de la escala descendente en el modo de Mi.²⁶ Si bien el re permanece # hasta el compás 4, en el c. 5 aparece el re ♮, nota plenamente justificada en este modo.²⁷

Estos dos modos serán básicos para todas las variaciones, si bien podrán ser modificados por los cambios armónicos a lo largo de la obra.

²⁵ FAURÉ, Gabriel, *Thème et Variations, op. 73*. Prefacio de Peter Jost. Buchloe, Henle Verlag, 2003, p. 2.

²⁶ También llamado modo Frigio en la nomenclatura establecida en el *Dodecachordon* de Glareanus, si bien sería más pertinente denominarlo *deuterus* auténtico. Sobre este tema, véase CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep, “El Folklore musical” *Historia de la música española*, 7, Madrid, Alianza editorial, 1983.

²⁷ Esta alteración subdominante de origen modal dominará toda la obra, por lo que debe ser resaltada en la visión estructural básica. La función de esta alteración, el sexto napolitano en lenguaje tonal, renacerá con cada variación a lo largo de las variaciones.

Tras la notable ausencia de la nota sensible de la tonalidad (si #) en el c. 2, en contraste, la cadencia final de esta misma frase, c. 4, es esencialmente tonal: una Subdominante alterada en el II grado, I en segunda inversión (cadencial), Dominante y Tónica con doble apoyatura. De vuelta al compás 5 se observa una Subdominante de origen modal, con un re ♮. Fauré remarca dicho re ♮ (calificado de hermoso y expresivo²⁸) con los matices *p* y *pp*.



Imagen 2. Gabriel Fauré: Tema y variaciones, op. 73, compases 5-8.²⁹

En los compases 5-6 empieza el segundo episodio del tema. Dada la similitud melódica y armónica de las dos secciones de este episodio se han señalado como semifrases B 1 y B 1', frente a las semifrases del primer episodio, diferenciadas entre sí (A 1 y A 2). La tonalidad de Do # se mantiene sobre la Dominante, c. 5, y termina inequívocamente en do # en la Tónica, c. 6, sin resolución modulante. La pequeña cadencia IV-I, c. 6, acentúa aún más el carácter modal del pasaje. De esta manera se sucederán, por interpenetración, las impresiones modales y tonales de página a página hasta el final.

Fauré, trata el acorde de 6ª Napolitana en su estado fundamental, en vez de en una primera inversión. Por otro lado, tal como lo hiciera César Franck, ha liberado dicho acorde de su resolución, que era obligatoria o, en cualquier caso, habitual, en la Dominante: “Est-il besoin de rappeler le gout prononcé de Fauré pour le modal, et son habitude de meler comme Franck le modal et le tonal?”³⁰

²⁸ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 18.

²⁹ FAURÉ, Gabriel, *Thème et Variations, op. 73*. Prefacio de Peter Jost. Buchloe, Henle Verlag, 2003, p. 2.

³⁰ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 17. [Traducción del autor: “¿Es necesario recordar el pronunciado gusto de Fauré para lo modal, y su hábito de fusionar como Franck lo modal y tonal?”]

El final del tema -que, junto al segundo episodio, se repite posteriormente- comienza en el c. 9 reexponiendo el primer episodio, aunque, en este caso, se modifica levemente la armonía e incluye acordes de séptima (por lo que esta vez el re \flat está presente). Todo termina en el tono principal, do #, con la misma cadencia sólida que al principio, V-I, completado por el bordado plagal IV-I. Este recurso es identificativo del tema ya que desaparece en la 1ª variación, a pesar del gran parecido armónico que presenta.

1ª Variación

Lo stesso tempo (Quasi adagio), mantiene el esqueleto armónico introduciendo algunas diferencias, como intercambiar acordes por otros con la misma función -por ejemplo, II por IV (compás 1) o V menor por III (c. 2)- jugando con la ambigüedad de la armonía por terceras y su séptimo grado. Cabe señalar también dicha ambigüedad en el acorde del compás 5, cuarto tiempo, señalado como dominante secundaria del II rebajado. Éste carece de tercera o sensible (do #) y, al mismo tiempo, el tiple da un salto a re \flat , por lo que su sonoridad queda próxima a la del -II, resultando a la vez un cambio de inversión del acorde de sexta Napolitana.

Esta variación también conserva la estructura de frases del tema, si bien esta vez omite la repetición de los dos últimos episodios.

Como se observa, y el propio Nectoux comenta, Fauré confía el tema a la mano izquierda que, simultáneamente, marca los acordes a contratiempo. Ambos diseños están decorados con un patrón continuo de semicorcheas en los agudos por la mano derecha.³¹ Esta descripción coincide con la de Sacre, quien se refiere a estos agudos como “guirnaldas” de la derecha, un contrapunto elegante de semicorcheas. Además, Sacre añade que la línea del tema permanece aún sin cambios.³² Tranchefort resalta que este hecho solo sucede aquí.³³

³¹ NECTOUX, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 57.

³² SACRE, Guy, *op. cit.*, p. 1112.

³³ TRANCHEFORT, François-René, *op. cit.*, p. 362.

Var. I
Lo stesso tempo ♩ = 50

3

21 *pp*

dolce e sostenuto

23

Imagen 3. Gabriel Fauré: Tema y variaciones, op. 73, 1ª Variación, compases 1-4.³⁴

A partir de esta primera variación, la curva ascendente del tema motivará el contrapunto en la dirección opuesta, lo que dará lugar, en torno a las líneas melódicas presentes y a lo largo de las variaciones venideras, a una notable flexibilidad, a una aireación de todo el tejido armónico y a una sensación muy poética del espacio.³⁵

La parte superior, en *pianísimo*, va enlazando en espirales descendentes y ascendentes toda una ornamentación lineal donde se ocultan, en movimiento contrario al tema ascendente, las notas de la escala descendente. Este diseño de la escritura se encontrará en las variaciones 3ª, 8ª y 11ª.

El ritmo armónico de un acorde por tiempo también se mantiene fiel al tema. Solo en el c. 1 y el c. 4 encontramos un acorde inicial y un acorde final, respectivamente, los cuales, como excepción y diferencia con el tema, tienen dos tiempos de duración: el acorde de tónica.

El sexto napolitano, re ♮, reaparece en c.5 y 6, 7 y 8, provocando la alteración transitoria del sol, sin promover ninguno de los dos la mínima modulación, lo que justifica la ausencia total de matices. El tema se reduce a tres episodios, suprimiendo la reiteración de los dos últimos.

³⁴ FAURÉ, Gabriel, *Thème et Variations, op.73*. Prefacio de Peter Jost. Buchloe, Henle Verlag, 2003, p. 3.

³⁵ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, pp. 22-23.

Canta libremente, sin las restricciones armónicas, a las cuales la parte grave suele estar dedicada, siendo un impedimento banal al curso de su línea melódica.

La música se conduce constantemente a través de una serie de apoyaturas, las cuales, normalmente, requieren un refuerzo sonoro expresivo. Aquí, sin embargo, como observa Dommel-Dieny, no exigen ningún acento, sino que suponen un simple rebote suave de la línea cantada, “apenas perceptible en la curva y no en la sonoridad.”³⁶

Obsérvese que esta variación presenta una gran similitud en los planos y la textura con las siguientes variaciones de otros compositores:

- La variación nº 13 de las *Variaciones Serias*, op. 53, de Félix Mendelssohn, de 1842.³⁷
- La variación nº 1 de *Variaciones*, op. 3, de Karol Szymanowski, terminadas en 1903 y publicadas en 1910.³⁸

2ª Variación

Più mosso en 4/4, recupera la estructura de cinco episodios del tema cambiando considerablemente la secuencia armónica. Modifica además el tempo y el carácter respecto a éste y a la 1ª Variación.

Esta vez se presentan las primeras ocho notas del tema (la escala ascendente), *leggiero e staccato*, en estrecha imitación, “a la manera de una tocata”, como dice Nectoux.³⁹ Alfred Cortot, a su vez, explica que Fauré corta el tema en fragmentos, distribuyendo en tres partes las semicorcheas picadas.⁴⁰

³⁶ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 24.

³⁷ Véase Anexo I.

³⁸ Véase Anexo II.

³⁹ NECTOUX, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁰ CORTOT, Alfred, *Curso de Interpretación*. Traducción del francés de Roberto J. Carman. Buenos Aires: Ricordi Americana. 1934. p. 191.



Imagen 4. Gabriel Fauré: Tema y variaciones, op. 73, 2ª Variación, compases 1-4.⁴¹

Dommel-Dieny coincide con Cortot en cuanto al tratamiento del tema en secciones dispersas a través de las escalas. Estas escalas “pequeñas, rápidas y truncadas”, explica, ascienden “al asalto”, pero el diseño básico no ha cambiado y el descenso siempre se lleva a cabo en etapas sucesivas.⁴²

El ritmo armónico, debido al movimiento rápido, ahora abarca dos tiempos por acorde. Del compás 1 al 4 se reorganizan las armonías características generales del tema, estableciendo progresiones (analizadas como Motivo 1) de Tónica-Dominante-Tónica flexionando en un círculo de quintas. La sexta napolitana está insinuada en todas partes: el re \flat reaparece en cada compás, desapareciendo solo en el c. 4 para dar paso a una cadencia claramente tonal, como la del tema, V-I.

⁴¹ FAURÉ, Gabriel, *Thème et Variations, op.73*. Prefacio de Peter Jost. Buchloe, Henle Verlag, 2003, p. 4.

⁴² DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 24.



Imagen 5. Gabriel Fauré: Tema y variaciones, op. 73, 2ª Variación, compases 5-6.⁴³

Para Nectoux, el segundo episodio ahora sufre un efecto de “desplazamiento interesante”, provocado por las síncopas en la línea superior.⁴⁴ Cortot, a su vez, califica estas síncopas como “elocuentes”.⁴⁵

Los compases 5 y 6 suponen la duplicación del Motivo 2 y, a su vez, se repiten como segunda Semifrase (B 1') donde se fija una pedal de Dominante que reaparecerá en algunas de las siguientes variaciones. Otra innovación es el cambio de función del acorde de VII rebajado, que pasa a ser la dominante secundaria del III. El II rebajado, por su parte, enlazará esta vez con la Dominante secundaria del IV, alteración del habitual I.

El canto se escucha en una parte interior (tenor), que se repite en la parte superior en lo que Dommel-Dieny denomina “encantadoras incertidumbres rítmicas”, una especie de respuesta a contratiempo. La pequeña escala mencionada del tema aparece en estos cuatro compases centrales en forma cromática en la parte del contralto, “descendiendo con agitación de escalón en escalón”, mientras el tenor sube.⁴⁶

Toda la secuencia móvil del primer episodio contrasta con la pedal inmóvil y forma una secuencia suspendida antes de que se reanude, en su impulso característico, el tercer episodio. Tal como en el tema, el cuarto y el quinto episodios son una repetición del segundo y el tercero.

⁴³ FAURÉ, Gabriel, *Thème et Variations*, op. 73. Prefacio de Peter Jost. Buchloe, Henle Verlag, 2003, p. 4.

⁴⁴ NECTOUX, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁵ CORTOT, Alfred, *op. cit.*, p. 191.

⁴⁶ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, pp. 25-26.

Se observa un parecido con la fuga final de *Variaciones y Fuga sobre un Tema de Johann Sebastian Bach*, op. 81, de Max Reger, de 1904, en cuanto a conducción de voces y ritmo.⁴⁷

3ª Variación

Un poco più mosso en 3/4, cambia de nuevo la estructura de cinco episodios a tres, tal como en la 1ª Variación, y recupera el ritmo armónico para cada pulso. Altera el esquema armónico del tema introduciendo el II Napolitano en el primer episodio, resolviendo, esta vez, en el V.



Imagen 6. Gabriel Fauré: Tema y variaciones, op. 73, 3ª Variación, compases 1-3.⁴⁸

En cuanto a carácter, sigue de cerca a su antecesora y continúa su textura ligera y rápida. Extrae su identidad de la contradicción entre el esquema muy fuerte del tema (primer episodio) y su presentación en triple tiempo en el ritmo (3, 2, 3) con el segundo episodio. Aquí, la disposición de este ritmo es alterada (2, 3, 3) con respecto al tema principal, que es recordado en el bajo (re#, mi, fa#, sol#, la).⁴⁹ Dommel-Dieny define este juego rítmico de la línea melódica como una “caprichosa alternancia binaria y ternaria.”⁵⁰

⁴⁷ Véase Anexo III.

⁴⁸ FAURÉ, Gabriel, *Thème et Variations*, op.73. Prefacio de Peter Jost. Buchloe, Henle Verlag, 2003, p. 6.

⁴⁹ NECTOUX, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁰ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 26.

El tema en esta variación está confinado entre las capas sonoras. Sus saltos hacia adelante son seguidos por un retroceso. En este ascenso pasa a superar las dos octavas, en lugar de abarcar una sola como ha sido habitual. Luego, baja todo ello para volver a su punto de partida, tras incluir el re \flat del Sexto napolitano en el compás 6.

El bajo es solo una simplificación del diseño de la melodía en movimiento opuesto y conjunto. Éste desciende la escala melódica a tiempos iguales, y recupera el ritmo armónico original del tema.

El re \flat , alteración habitual del episodio central (9-16), en un principio parece estar ausente, sin embargo, reaparece en el compás 15, de manera pasajera, gobernada por la Dominante del bajo.



Imagen 5. Gabriel Fauré: Tema y variaciones, op. 73, 3ª Variación, compases 14-17.⁵¹

Su mera presencia, analiza Dommel-Dieny, ayuda a inclinar el resurgimiento del tema en una función de subdominante, compás 17, resolviendo inmediatamente en la cadencia tonal habitual.⁵²

4ª Variación

Lo stesso tempo en 3/4, de nuevo alterna la estructura pasando de tres episodios a cinco, tal como en el tema, e incluye importantes innovaciones armónicas.

⁵¹ FAURÉ, Gabriel, *Thème et Variations, op.73*. Prefacio de Peter Jost. Buchloe, Henle Verlag, 2003, p. 4.

⁵² DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, pp. 27-28.

Si para para Tranchefort la primera sección de la obra, en tensión creciente, se extendería hasta la 5ª Variación, para Nectoux, esta 4ª variación cerraría una sección virtuosística (de la 2ª a la 4ª).⁵³



Imagen 6. Gabriel Fauré: Tema y variaciones, op. 73, 4ª Variación, compases 1-5.⁵⁴

El tema es presentado en *fortissimo* en una tesitura central, pasando de la mano izquierda a la derecha, mientras que una “figuración tumultuosa” lo rodea. El segundo episodio (compases 9-16), si bien está claramente separado por las dobles barras de la repetición, es apenas reconocible debajo de las complejidades ornamentales.⁵⁵

“Entusiasta, vehemente, admirablemente pianística”, esta cuarta variación, que presenta el tema al completo, esconde “sorpresas suntuosas”, dice Dommel-Dieny.⁵⁶

Debe observarse que, igual que en la variación anterior, el bajo, después de una pedal de Tónica en c. 1 y 2, invierte el tema ascendente haciéndolo descender por grados conjuntos, c. 3

⁵³ NECTOUX, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 57. TRANCHEFORT, François-René, *op. cit.*, p. 362.

⁵⁴ FAURÉ, Gabriel, *Thème et Variations, op. 73*. Prefacio de Peter Jost. Buchloe, Henle Verlag, 2003, p. 7.

⁵⁵ NECTOUX, Jean-Michel. *op. cit.*, p. 57.

⁵⁶ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, pp. 27-28.

y 4, una inversión del tema en sí mismo. De nuevo, este movimiento contrario amplía la sensación del espacio interno. El ritmo armónico se podría resumir con un acorde principal por compás, con diversas variaciones ambiguas.

Al re \flat habitual del Sexto Napolitano, se agrega en el compás 2 un do \flat y en el compás 3 un sol \flat , lo que no impide suspender la frase en una Dominante pura del tono inicial, do $\#$ m, en el compás 4. Estas alteraciones otorgan ambigüedad armónica entre el acorde de Séptima de sensible en el IV y el V aumentado (compás 2) y también entre la Dominante Secundaria del VI y el V menor (compases 3 y 5).

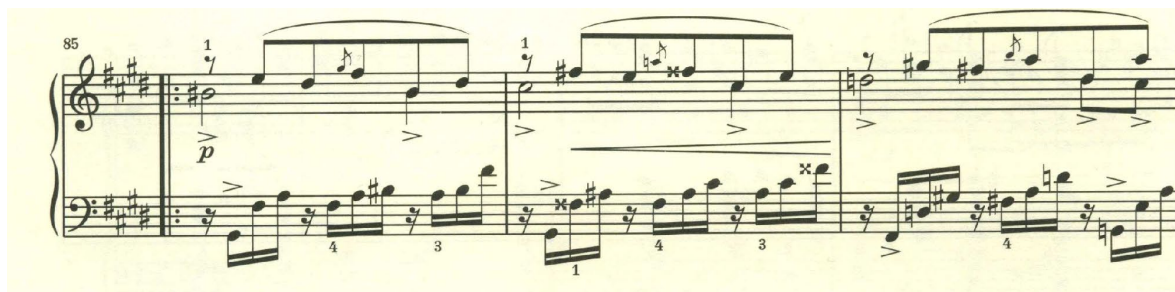


Imagen 7. Gabriel Fauré: Tema y variaciones, op. 73, 4ª Variación, compases 9-11.⁵⁷

En los compases del 5 al 8 se condensa una parte descendente del tema, mientras el Sexto Napolitano y su alteración característica controlan por completo la música.

Este re \flat ha adjuntado decididamente el do \flat y el sol \flat del principio -como señala Amy Dommel-Dieny, “telle une comète, météore d’un jour”⁵⁸- dando como resultado un extraño y brillante surco.

Estas alteraciones pasivas, no estructurales, siguen siendo, a pesar de su particular brillo, inoperantes sobre el estado tonal. Si se tiene en cuenta la Semicadencia del c. 4 en la Dominante del tono y la Cadencia Auténtica del c. 8 que retorna a la Tónica, no se produce ninguna modulación.

⁵⁷ FAURÉ, Gabriel, *Thème et Variations, op.73*. Prefacio de Peter Jost. Buchloe, Henle Verlag, 2003, p. 8.

⁵⁸ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 28. [Traducción del autor: “Como un cometa, meteoro del día”].

En el segundo episodio, el tema se contrae en notas largas y tranquilas apoyadas en la pedal de Dominante. Siendo ésta más sutil que en la variación anterior, favorece, sin embargo, la aparición de un acorde novena de dominante en el compás 16. El tema se expresa parcialmente en el contralto (c. 9-14) enfatizado por el signo de acento (>) que Fauré indica para cada nota, como ya ocurría en el primer episodio.

El tercer episodio se reanuda con vigor en el compás 17, innovando respecto al primer episodio al intercambiar el acorde de Tónica por uno de III disminuida. En esta variación, por primera vez, queda manifiesta la repetición del segundo y tercer episodio mediante signos de repetición, algo a respetar de forma obligatoria dada su función estructural.

5ª Variación

Un poco più mosso en 3/4, alterna de nuevo el número de episodios reduciéndolos a tres. Como excepción en este caso, el tercero no deriva del primero sino del segundo, dando como resultado las frases A, B y B', en lugar de las acostumbradas A, B, y A'.

Nectoux explica la presentación del tema acentuado ahora a tres, con la inesperada apariencia de “una especie de vals decorado con apoyaturas”. Su carácter noble y su textura espaciosa lo asemejan en estilo a los movimientos infantiles de *Dolly*.⁵⁹

Para Sacre, el tema no es más que una escala muy fluida, que es devuelta en sucesiones de terceras y sextas paralelas.⁶⁰

Dommel-Dieny la considera una “hermosa escritura para piano a tres planos”.⁶¹ La escala del tema canta siempre en la parte superior realizando un diseño rítmico nuevo y constante que ocupa un compás. Realiza un ascenso superior a dos octavas y vuelve a descender inmediatamente, de acuerdo al tema original. El bajo camina descendentemente estableciendo el mismo círculo de quintas de la segunda variación, al mismo tiempo que acentúa de forma regular todos los primeros tiempos. Por último, en el plano intermedio, las sucesiones de terceras

⁵⁹ NECTOUX, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 58.

⁶⁰ SACRE, Guy. *op. cit.*, p. 1113.

⁶¹ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 30.

y sextas, presentan la figura fragmentada de la escala (tema principal) en movimiento opuesto. Estas sirven como un enlace intermedio entre los bajos y los agudos, manteniendo el espacio entre planos habitual.⁶²



Imagen 8. Gabriel Fauré: Tema y variaciones, op. 73, 5ª Variación, compases 1-4.⁶³

Cada compás, con el soporte del bajo, establece un acorde principal que crea una armonía de paso en el movimiento de las voces. Llama la atención la ambigüedad del acorde inicial del compás 8, que debido a las notas añadidas modifica un posible I grado en un acorde de 9ª del II. Los acordes de novena de dominante se incluyen a partir de entonces de manera habitual en el segundo y tercer episodio.

Se van perdiendo, respectivamente, también por influencia de la variación anterior, el re #, c. 4, luego el sol #, c. 5, luego el do #, c. 6. Se suceden enlaces de Dominantes Secundarias, flexionando, pero sin llegar a cambiar el tono, como lo demuestra la Cadencia Perfecta en do # menor, c. 7-8.

A pesar de esta decoración de notas ajenas al tono, el compositor, explica Dommel-Dieny, todavía dependiente de las funciones tradicionales, a pesar de su lenguaje personal y simbólico, simplemente ha recurrido a la más clásica de las cadencias tonales, V-I.⁶⁴

⁶² DOMMEL-DIENY, Amy, *ibid.*, p. 30.

⁶³ Fuente: FAURÉ, Gabriel, *Thème et Variations, op. 73*. Prefacio de Peter Jost. Buchloe, Henle Verlag, 2003, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁴ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, pp. 30-31. La autora hace un Recordatorio de la imagen musical de “vaisseaux fuyant le port qui diminuent” en *Les Berceaux*, c. 28 a 30, debido a la misma cadena de dominantes y su efecto de eliminación gradual.



Imagen 9. Gabriel Fauré: Tema y variaciones, op. 73, 5ª Variación, compases 11-14.⁶⁵

En el episodio central (9-16) todo sigue cantando en líneas suaves alrededor de una Dominante estable, bordada por los grados IV y VI (cc.11-12). Este canto se remonta en el tercer y último episodio (cc.17-24) y se amplifica nuevamente en octavas. Es destacable que, esta vez y de manera excepcional, la primera parte del tema no reaparece.⁶⁶

6ª Variación

Después de la tensión creada se produce un contraste en el *Molto Adagio*, descrita por Tranchefort como “una profunda meditación”.⁶⁷

⁶⁵ Fuente: FAURÉ, Gabriel, *Thème et Variations, op.73*. Prefacio de Peter Jost. Buchloe, Henle Verlag, 2003, p. 9.

⁶⁶ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, pp. 30-32. LONG, Marguerite, *op. cit.*, pp. 158-159.

⁶⁷ TRANCHEFORT, François-René, *op. cit.*, p. 362.

10

Var. VI

Molto adagio ♩ = 40*)

8

125

p

mf

4 3 4 5 5 4 5 5 5 4 5 5 3 4

5 4 5 4 3 4

127

espressivo

5 3 3

Imagen 10. Gabriel Fauré: Tema y variaciones, op. 73, 6ª Variación, compases 1-4.⁶⁸

En 4/4, reexpone de nuevo la estructura de cinco episodios. Como característica propia, realiza variaciones rítmicas cada vez que reaparece la primera frase A, es decir en A' y A'', mientras que una B se repite íntegramente. Todo ello acontece sobre una simplificación de la armonía: los acordes que se encuentran en el primer episodio son la mitad de los que tiene el tema, mientras que el segundo episodio despliega un único acorde. En cuanto a particularidades armónicas, destacan el V menor y el re \flat , esta vez solo como apoyatura del acorde de 7ª de Dominante del IV.

Nectoux ve esta variación como una especie de pavana lenta “cuyos pasos majestuosos, por turnos suaves y abruptos, marcan las notas del tema en el bajo”, el cual dibuja un patrón que se invierte en la respuesta (ver compases 2 y 3).⁶⁹

⁶⁸ Fuente: FAURÉ, Gabriel, *Thème et Variations, op.73*. Prefacio de Peter Jost. Buchloe, Henle Verlag, 2003, p. 10.

⁶⁹ NECTOUX, Jean-Michel. *op. cit.*, p. 58.

Esta segunda frase, de apenas dos compases, puede justificarse como el segundo episodio. Dado que Dommel-Dieny señala la 6ª variación como una de las que reiteran el segundo y tercer episodio,⁷⁰ se deduce de esto que dicha variación puede dividirse en cinco episodios, al igual que el Tema y, hasta ahora, las variaciones pares.

Por otro lado, como indica Sacre, las dos manos en octavas, en ambos extremos del teclado, se dirigen una hacia la otra; acordes a contratiempo en el registro medio. Se adivina el tema a la izquierda, en un ritmo con puntillo; en la última línea, la melodía de la mano derecha se despliega en delicados tresillos.⁷¹

En un movimiento inverso de la variación anterior, que comenzó desde un punto común en direcciones divergentes, esta nueva variación convergerá desde muy alto y bajo a un encuentro común al final de la oración.

El tema, contraído esta vez en dos largos compases en el bajo, si bien comienza con su ascenso habitual, a continuación, realiza una bajada mediante un atajo inesperado. Se trata de nuevo de tres planos sonoros. El compositor señala dos matices distintos para la mano derecha y la mano izquierda.

Tanto el segundo como el cuarto episodio se construyen completamente sobre una Dominante Suspendida adornada por alteraciones accidentales (fa x, sol ♯) que, formando parte de la 7ª de Dominante disminuida de V, no ponen en duda la estabilidad tonal. Por último, el canto del *legato* pasa a la mano derecha, mecido por el movimiento regular del pedal de Dominante.

Tras la doble reanudación del segundo y tercer episodio, dice Dommel-Dieny, el espacio se abre de nuevo para cerrarse lentamente al final de la frase A'.⁷²

De nuevo, hay similitud con la mencionada serie de Reger, esta vez con su 4ª Variación, *Grave assai*, en cuanto a la dirección y aireamiento entre las voces.⁷³

⁷⁰ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, pp. 30.

⁷¹ SACRE, Guy. *op. cit.*, p. 1113.

⁷² DOMMEL-DIENY, Amy, *op.cit.*, p. 33.

⁷³ Véase Anexo IV.

7ª Variación

Allegretto moderato en 4/4, de tres episodios (de nuevo el tercero derivado del primero A'), diferencia bien sus frases mediante cadencias, quedando las semifrases diluidas por el contrapunto. De esta manera, se establece un canon de un mismo motivo (M 1) con ligeras variaciones (M 1.1-M 1.6), que predomina en el primer y tercer episodio, y una aumentación rítmica del motivo 1 (M 2), que se combina con el primero en el segundo episodio.

Tranchefort interpreta aquí el carácter de un diálogo dramático,⁷⁴ dada la polifonía. A propósito del presente contrapunto, Guy Sacre describe las imitaciones canónicas entre soprano y tenor como “ansiosas” gracias a las síncopas y el *crescendo*, que se resuelve por un gran arpeggio de arpa.⁷⁵

Por otro lado, resalta Nectoux que el tema, tratado en estricta imitación como una invención, es apenas reconocible, mientras que la respuesta, el episodio central (compases 5-8), también en imitación, se entrega a la polifonía brevemente, pero de manera obvia.⁷⁶

Esta variación desarrolla solo la escala ascendente del tema en los fragmentos sucesivos que se superponen en tramos y que conforman el Motivo 1. Dos octavas son alcanzadas de un solo impulso a lo largo del primer episodio.

⁷⁴ TRANCHEFORT, François-René, *op. cit.*, p. 362.

⁷⁵ SACRE, Guy. *op. cit.*, p. 1113.

⁷⁶ NECTOUX, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 58-59.



Imagen 11. Gabriel Fauré: Tema y variaciones, op. 73, 7ª Variación, compases 1-5.⁷⁷

Asimismo, el contrapunto provoca un ritmo armónico denso. En el compás 4 se produce una suspensión que provoca, con el la # y el fa x, una ambigüedad con el tono de la Dominante, sol # m. Sin embargo, no deja de ser una 7ª de sensible del II del V, una 7ª de Dominante del V y, naturalmente, el V. El análisis armónico realizado no deja lugar a dudas: el sol # es Dominante suspendida y no una Tónica.

Para más ambigüedad, se puede observar una 7ª de dominante del VI que enlaza con el II rebajado en el compás 5. A continuación, le sigue una Cadencia Perfecta, cuya estructura habitual, sin embargo, queda algo desvirtuada dado el juego de las voces. El re ♮, presente tanto en la dominante del VI como en el II rebajado del V, como apoyatura, ha sido hasta ahora un signo del segundo episodio. Teniendo en cuenta los acordes habituales que lo comienzan y terminan (de Sol # y Do # respectivamente) se puede considerar éste desde el compás 5 hasta la mitad del compás 8.

⁷⁷ Fuente: FAURÉ, Gabriel, *Thème et Variations*, op.73. Prefacio de Peter Jost. Buchloe, Henle Verlag, 2003, p. 11.

Dommel-Dieny destaca el mencionado compás 8, que contiene una fórmula de cadencia especialmente querida por Fauré.⁷⁸ Ésta consiste en la ausencia de sensible y el empleo del II rebajado (re ♭), que es incorporado a la armonía de Dominante (la cual se modifica así doblemente, si ♭ y re ♭). Esto da como resultado un acorde de 7ª de sensible, de nuevo, sobre la Dominante, que da paso al tercer episodio.

Por otro lado, esta cadencia también tiene una función en relación con el tono que anuncia por un momento, fa # menor. Una vez más, Fauré crea una doble situación, por un lado, una conclusión por parte de la dominante alterada en do # y, por otro, una suspensión en fa # donde el segundo grado, sol #, sería la subdominante -como pone de manifiesto Amy Dommel-Dieny: “C'est toujours l'art de l'équivoque qui regne ici. Tel est le jeu subtil qui, délibérément, brouille les cartes, avant de conduire a un équilibre nullement rompu”-.⁷⁹



Imágenes 12 y 13. Gabriel Fauré: Tema y variaciones, op. 73, 7ª Variación, compases 7 y 8.⁸⁰

Finalmente, se deben observar los dos acordes de novena de dominante que se encuentran al tercer tiempo del c. 7 (sobre mi) y al primer tiempo del c. 8 (sobre la). Éstos solo son pasajeros, anulándose el uno al otro, y el único soporte armónico sustancial es el que pertenece a la

⁷⁸ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 34 (Se encuentra entre otros, cita la autora, en la melodía *Au cimetière*, cc. 29-30.)

⁷⁹ Véase DOMMEL-DIENY, Amy, *ibid.*, p. 35. [Traducción del autor: “Siempre es el arte del equivoco lo que reina aquí. Tal es el juego sutil que revuelve deliberadamente las cartas, antes de concluir en un balance no roto”.]

⁸⁰ Fuente: FAURÉ, Gabriel, *Thème et Variations, op.73*. Prefacio de Peter Jost. Buchloe, Henle Verlag, 2003, p. 11.

resolución del fraseo, tercer tiempo del c. 8, como Dominante desde una flexión Subdominante hacia Fa #, o como una Tónica mayor de do # (cuya tercera mayor, mi # sirve como un pivote para la inclinación hacia fa # en el compás 9, tercer y cuarto tiempo, y c. 10). De esta manera Fauré, procede a la reanudación del tema, que bien puede considerarse el tercer episodio, en los compases 8 y 9.⁸¹

8ª Variación

Andante molto moderato en 4/4, es la última de una serie de variaciones que han alternado su estructura, de cinco episodios (el tema y las variaciones pares), con tres episodios (las variaciones impares). Las semifrases del segundo episodio (A 2' y A 2'') aportan la novedad de derivar directamente de la segunda semifrase del primer episodio (A 2), renovando la cohesión. En cuestiones armónicas no innova especialmente, sino que recopila y reordena los acordes ya introducidos.



Imagen 14. Gabriel Fauré: Tema y variaciones, op. 73, 8ª Variación, compases 1-3.⁸²

La octava variación nos sumerge repentina y completamente en un mundo de sueños, dice Nectoux. El tema aquí se convierte en el pretexto para un ensueño iluminado por la luna, con

⁸¹ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 35.

⁸² Fuente: FAURÉ, Gabriel, *Thème et Variations, op.73*. Prefacio de Peter Jost. Buchloe, Henle Verlag, 2003, p. 11.

los sonidos de lentas campanas y de terceras que descienden por lo que se describe como una auténtica “escala de Jacob” en un rango de cinco octavas.⁸³

No hay variedad de matices, señala Dommel-Dieny, el compositor no hace ninguna petición de ello. Un *sempre p* asegura una sonoridad perpetua, en el compás 5, y eso es todo.⁸⁴



Imágenes 15 y 16. Gabriel Fauré: Tema y variaciones, op. 73, 8ª Variación, compases 6 y 8.⁸⁵



Imagen 17. Gabriel Fauré: Tema y variaciones, op. 73, 8ª Variación, compases 11 y 12.⁸⁶

En un contrapunto interior doble, en corcheas absolutamente regulares, el tema se eleva a la parte superior en notas iguales, alternando negras y corcheas. Completa su ejecución habitual,

⁸³ NECTOUX, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 59.

⁸⁴ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 35.

⁸⁵ Fuente: FAURÉ, Gabriel, *Thème et Variations, op. 73*. Prefacio de Peter Jost. Buchloe, Henle Verlag, 2003, p. 12.

⁸⁶ FAURÉ, Gabriel, *Thème et Variations, op. 73*. Prefacio de Peter Jost. Buchloe, Henle Verlag, 2003, *op. cit.*, p. 12.

la escala, mientras que su propia imagen, de nuevo, se refleja en el bajo a contratiempo, en acentuación y por movimiento contrario.

Este enfoque diferente de las partes extremas, el canto y el bajo, permite que el oído identifique completamente las dos líneas, lo que les da a los tres planos de esta escritura una transparencia destacable.

La tesitura casi vocal, la escritura lineal y recogida, la reserva extrema de esta música condensada devuelta a la dimensión exacta del tema, confieren a esta variación una calidad personal.

La secuencia y ritmo armónicos recuerdan a la del tema, intercambiando acordes como V por III (compás 1) y IV por VI (c. 2), de nuevo, por terceras. La Sexta Napolitana es recordada como siempre en el segundo episodio (de nuevo con una pedal en el V). Relegada al ámbito melódico, se adhiere a su nota esencial (re ♮) sin las influencias suplementarias anteriores de sol ♮ y do ♮. Se puede observar instalado en el V del VI (compás 5), en el V de séptima de sensible (c.6) y en el IV, como acorde de paso, en el c. 8. También aparece fugazmente en el primer y segundo episodios, como acorde de paso del VI en los compases 3 y 11. La reanudación del tema del tercer episodio, c. 9, se realiza mediante una secuencia plagal, II-I, la cual se cierra seguida por la cadencia perfecta final.

El tratamiento armónico que emplea Fauré es un ejemplo más, dice Dommel-Dieny, de lo modal y lo tonal llamados a la vez al mismo objetivo: el justo medio y la reafirmación de la tónica.⁸⁷

9ª Variación

Quasi adagio en 4/4, amplía su estructura a los seis episodios, si se parte del ejemplo del tema y las variaciones anteriores, en cuanto a la armonía relativa de cada frase, resultando A, B, A', A'', A''', B. No obstante, podría ser válida una estructura tripartita de tres episodios con dos frases cada uno que, por primera vez, recombinen el material temático de dos episodios diferentes en uno solo.

⁸⁷ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, pp. 35-38.

Sigue el ejemplo de la quinta variación de dos compases lentos por episodio, y ambas variaciones (las únicas aproximadas al tempo adagio) enmarcan un grupo de carácter tranquilo que contrasta con las variaciones adyacentes. En esta, sin embargo, el ritmo armónico es más lento aún: de dos acordes por compás.

Es descrita como maravillosa por Sacre, reutiliza la escritura característica faureana, de *C'est l'extase* (en las *Mélodies de Venise*) o de *J'ai presque peur* (en *La Bonne Chanson*): melodía nocturna, lentamente extendida a través de acordes a contratiempo, en semicorcheas separadas por silencios del mismo valor.⁸⁸

“Inmensidad nuevamente”, la metáfora de Dommel-Dieny, no dista mucho de la de Sacre.⁸⁹ Este nuevo canto abandona a todo el conjunto de la variación anterior para reemplazarla con enormes diferencias en la parte superior, mientras que la parte inferior se reduce al cromatismo descendente. Obsérvese la gran disparidad en la marcha de estas dos voces.

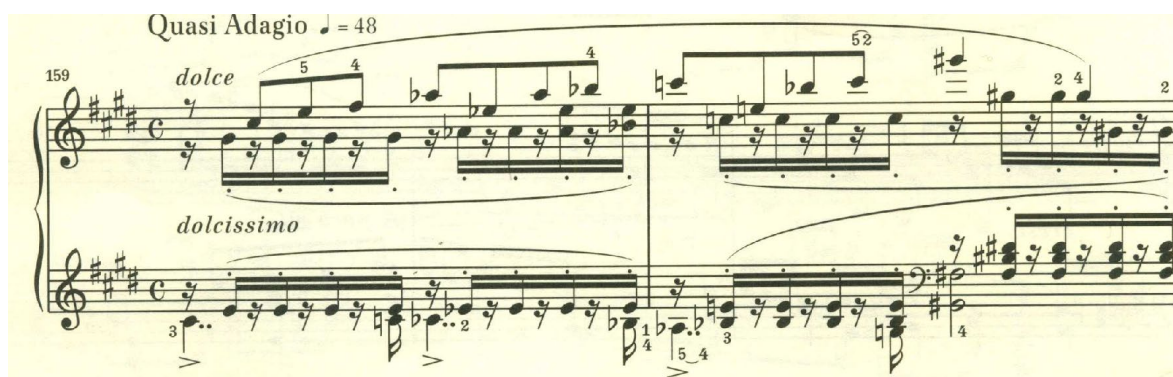


Imagen 18. Gabriel Fauré: Tema y variaciones, op. 73, 9ª Variación, compases 1 y 2.⁹⁰

⁸⁸ SACRE, Guy. *op. cit.*, p. 1113.

⁸⁹ DOMMEL-DIENY, Amy, *ibid.*, p. 38.

⁹⁰ Fuente: FAURÉ, Gabriel, *Thème et Variations, op. 73*. Prefacio de Peter Jost. Buchloe, Henle Verlag, 2003, p. 12.

Como dice Tranchefort, destaca la aparición de la enarmonía, recurso característico de Fauré.⁹¹

Apenas en marcha, el tono principal, es “usurpado” por los bemoles de tendencias excéntricas e inciertas, con un “audaz aspecto armónico”, explica Dommel-Dieny: do b, la b, si b, do \flat .⁹² En realidad, representan solo una ornamentación cromática y transitoria, simplemente uniendo la Tónica inicial, do # (compás 1) y su Dominante suspendida, sol # (c. 2, tercer tiempo). A este proceso perfectamente auténtico, a pesar de las apariencias, se agregan, por curiosidad visual, al parecer, esta enarmonía de efecto de lejanía, extraña.⁹³



Imagen 19. Gabriel Fauré: Tema y variaciones, op. 73, 9ª Variación, compases 3 y 4.⁹⁴

A continuación, el acorde de paso sol si b do \flat mi \flat (c. 2), equivale simplemente al acorde de fa x, la #, do \flat , re x, propio del tono de llegada do # menor, (c.2, tercer tiempo). Este acorde cumple una función subdominante alterada a partir del segundo grado, es decir que equivale en función al acorde fa #, la, do #, re #.

Esta alteración simultánea de las cuatro notas del acorde es, sin embargo, única en la obra, como una de las mayores expresiones de este arte del equívoco: no quedan notas del acorde original, todo está alterado. La función, aparentemente distorsionada en la escritura, nombres

⁹¹ TRANCHEFORT, François-René, *op. cit.*, p. 362.

⁹² DOMMEL-DIENY, Amy, *ibíd.*, p. 38.

⁹³ DOMMEL-DIENY, Amy, *ibíd.*, p. 38-39.

⁹⁴ Fuente: FAURÉ, Gabriel, *Thème et Variations, op. 73*. Prefacio de Peter Jost. Buchloe, Henle Verlag, 2003, p. 13.

de notas e intervalos, es, sin embargo, perfectamente identificable una vez que se reconoce su papel musical.

A continuación, en el compás 3, el segundo episodio incluye, como es costumbre, el re ♮ de la Sexta napolitana (también con la función de V del VI y de acorde de paso en los compases 3 y 4), prolongándose en el tercer y cuarto episodios. Esta nota, una vez más, traerá en su aparición el sol ♮ y el do ♮ (con las mismas funciones, siendo do ♮ también enarmónica de la sensible en el V, c. 8) ya incorporados por la cuarta variación.

Estas tres alteraciones accidentales combinadas con el bajo forman acordes de novena mayor de dominante de forma pasajera. Ni estas flexiones ni la enarmonía, reexpuesta en A''' (c.10), alteran la tonalidad, según lo muestran las Cadencias Perfectas en Do# m en los compases 8 y 13.

10ª Variación

Allegro vivo en 3/8. Como se ha explicado,⁹⁵ esta variación traslada la estructura de cinco episodios a una sola sección, o episodio 1, y añade otros dos episodios de extensión similar, ya que esta variación amplía su estructura hasta los 134 compases, sobresaliendo notablemente en extensión entre el tema y el resto de variaciones, tal como sucede en los finales de las 32 *Variaciones en Do m*, WoO 80, de Ludwig van Beethoven, de 1806, o las *Variaciones Serias*, op. 53, de Mendelssohn.

François-René de Tranchefort analiza su estilo como un brillante *Scherzo*,⁹⁶ y al igual que Jean-Michel Nectoux,⁹⁷ subraya la magnitud de su forma; pero ninguno se detiene a desentrañar los detalles de su estructura.

El tema toma la forma de un *staccato perpetuum mobile* en la mano izquierda, con acordes sincopados en la derecha. La textura abierta es notablemente efectiva, añade Nectoux. A partir

⁹⁵ Véase Análisis Estilístico, Formal y Armónico., Tema, p. 13

⁹⁶ TRANCHEFORT, François-René, *op. cit.*, p. 362.

⁹⁷ NECTOUX, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 59.

del pianísimo, este movimiento virtuoso trabaja constantemente hasta alcanzar un clímax magníficamente poderoso.⁹⁸ Por otro lado, Dommel-Dieny describe su carácter como la “inquietud de aleteos agitados”.⁹⁹



Imagen 20. Gabriel Fauré: Tema y variaciones, op. 73, 10ª Variación, compases 1-13.¹⁰⁰

Hasta el compás 40 se reproduce la estructura de cinco episodios del tema, de 8 compases cada uno, sin embargo, esta vez únicamente se analiza como episodio 1, con las siguientes frases:

- A 1, formada a su vez por el Motivo 1 (según la dirección descendente de los acordes de la mano derecha) y el M 2 (cuya dirección asciende durante 3 compases y desciende en el último).

⁹⁸ NECTOUX, Jean-Michel. *op. cit.*, p. 59.

⁹⁹ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 42.

¹⁰⁰ Fuente: FAURÉ, Gabriel, *Thème et Variations, op. 73*. Prefacio de Peter Jost. Buchloe, Henle Verlag, 2003, p. 13.

- A 1', que combina el M 1'(con un cambio de dirección en la última nota respecto a M 1) y el M 2' (que resulta de la inversión de la dirección del M 2).

- B 1, que utiliza el M 3 por duplicado (que desciende de manera ondulada).

- A continuación, se reanuda A 1' y B 2', único momento de toda la variación.

En este episodio recupera el esquema armónico de las Variaciones 2ª y 5ª con algunas modificaciones, como novenas de dominante (c. 4) o el habitual intercambio de acordes, como del III por el I (c. 12, respecto a la 2ª Variación).

A partir del segundo episodio (desde el c. 41 hasta el c. 84), las grandes “ráfagas de viento”, llamadas así por Dommel-Dieny,¹⁰¹ devuelven las alteraciones conocidas sin ningún tono estabilizador. La primera frase, B 2, encabezada por un acorde de novena menor de dominante del II rebajado, introduce una nueva secuencia armónica, en la que el III enlaza con el I rebajado, y, a partir de aquí, el ritmo armónico se ralentiza.

A 3 introduce el M 1'', que mantiene la dirección descendente de M 1 pero en vez de por grados conjuntos lo hace por terceras. Además, esta frase incluye tres motivos en lugar de dos, flexionando del V rebajado al III y, a continuación, al V rebajado. Después, A 4 y A 4' incluyen otra modificación temática dando lugar a M 1''', que resuelven la armonía por terceras recibida en la Dominante de Do # y en la Subdominante enarmónica, respectivamente. A 3' cierra el episodio en la Dominante, jugando con la ambigüedad entre V del VI y V.

En el tercer episodio (c. 85), se mantiene el ritmo armónico relativamente lento respecto al primero. A 5 reexpone el tema, de nuevo en la tónica, oscilando con el II rebajado y alterando una vez más el motivo principal (M 1'''''). Desde este punto, dicho motivo realiza varios procesos de aumentación rítmica, como se ve en A 5'. A continuación, A 1'' recuerda de nuevo a la frase original, la cual aumenta, tal como sus Motivos 1'''''' derivan de M 1. A partir de aquí, el ritmo armónico también aumenta, con acordes por grados descendentes a modo de apoyaturas. Inmediatamente después, A 1''', en una flexión al II rebajado, realiza una disminución rítmica del Motivo previo, acelerando el descenso de los acordes, que enlazan, como Cadencia Plagal, el V menor del II rebajado, con la segunda inversión del I. Esto da comienzo a A 6, con una

¹⁰¹ DOMMEL-DIENY, Amy, *ibid.*, p. 42.

aumentación más amplia del M1''''', que, junto a A 6', cierra la variación. Ambas mantienen este acorde cadencial y en los 4 últimos compases, aunque se refuerzan de un bajo en posición fundamental, prolongan una sonoridad suspendida.

11ª Variación

Andante molto moderato en 3/4, en do # mayor, altera una vez más la estructura, la cual no se repite en el resto de las variaciones. Se observan cuatro episodios con las frases A, B, B' y A', las cuales, a su vez, superponen los Motivos, uno asignado a cada voz, tal como en la Variación 7ª. Se ha optado una división que comprime las dos primeras frases del tema en un solo episodio, dada la disminución rítmica de éste y su proporción resultante con la estructura completa de la variación. Esta es algo más extensa que el tema y las nueve primeras variaciones, en relación a la frase original, pero mucho más reducida que la 10ª Variación.

Esta es una polifonía calificada como “maravillosa”. Tras la tensión de la penúltima variación, cierra la serie en una “apacible atmósfera de tranquila, serena reconciliación” según Tranchefort.¹⁰²

El tema, *un poco marcato*, está en la mano izquierda, pero discretamente reduce su función a la de una modesta línea de bajo en un pasaje contrapuntístico a cuatro partes. Después de una reanudación ligeramente solemne del comienzo de la variación (A'), la obra termina de la manera más simple posible, como comenzó: con las primeras cinco notas del tema. A pesar de la aparente austeridad de estas dos páginas finales de la polifonía, escribe Nectoux, hay algo magistral en esta “variación-conclusión”, como la llamó Fauré. En muchos aspectos, anticipa la riqueza de su estilo tardío.¹⁰³

Dommel-Dieny cita a Cortot, quien ha hablado bien de “l’émouvante conclusion en majeur”¹⁰⁴ que cierra toda la obra.

¹⁰² TRANCHEFORT, François-René, *op. cit.*, p. 362.

¹⁰³ NECTOUX, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 59-60.

¹⁰⁴ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 43. [Traducción del autor: “la conmovedora conclusión en modo mayor”]



Imagen 21. Gabriel Fauré: Tema y variaciones, op. 73, 11ª Variación, compases 1-3.¹⁰⁵

La musicóloga parece no coincidir con Nectoux, considerando que el tema debe ser timbrado con resolución en el bajo, en lugar de optar por la discreción dentro del conjunto. Esta voz, explica, se eleva para encontrarse con el contrapunto que desciende desde la parte superior, creando el efecto de espacio libre, encerrado en el movimiento contrario de cada parte.¹⁰⁶

El episodio 1 y su reexposición, el episodio 4, se distinguen de los dos episodios centrales esencialmente por diferencias rítmicas, como lo es la célula inicial de dos corcheas y negra, reordenada en cochea, negra y corchea (compases 7 y 14). Nótese también que el primer episodio se cierra con un solitario compás en 4/4.

Los cuatro episodios mantienen el mismo esqueleto armónico, con ciertos cambios o añadidos. Éste deriva directamente del tema, algo simplificado, y cabe destacar la sustitución de los acordes de V menor y III, ambos por el III rebajado, grado al que flexiona en los episodios 1, 2 y 4. En el episodio 4, *dolce subito*, se mantiene el esquema armónico básico, pero en una flexión del IV. No obstante, utiliza igualmente la ambigüedad V (ahora sin menorizar), y III, en el compás 18, preparando la Semicadencia del V del V en el compás siguiente. De esta manera se reafirma la tonalidad.

¹⁰⁵ Fuente: FAURÉ, Gabriel, *Thème et Variations, op. 73*. Prefacio de Peter Jost. Buchloe, Henle Verlag, 2003, p. 13.

¹⁰⁶ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 43.

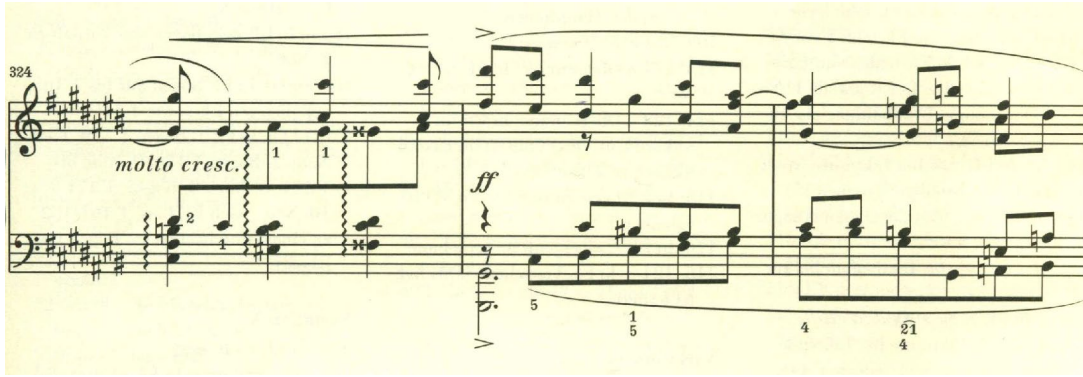


Imagen 22. Gabriel Fauré: Tema y variaciones, op. 73, 11ª Variación, compases 1-3.¹⁰⁷

Esta última reaparición del tema (*ff sempre*), descrita por Dommel-Dieny como majestuosa, redirige el espacio sonoro, muy abierto, y lo cierra lentamente en un movimiento convergente de todas las partes hasta un retraso sobrio que las une y que cierra, con serenidad, el resto de esta última variación.¹⁰⁸

Nótese que esta variación supone un cambio brusco de carácter dentro la serie, marcado por el cantábile, un tempo moderado, y la tonalidad mayorizada. En las obras ya mencionadas de Beethoven y Mendelssohn sucede lo mismo: en la del primero, al finalizar el primer tercio de la estructura (Var. 12), y en la del segundo, al finalizar el segundo tercio (Var. 14). En Fauré, como se ha visto, esto se produce al concluir el último tercio, poniendo fin, a su vez, a toda la obra, como signo personal.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Fuente: FAURÉ, Gabriel, *Thème et Variations, op. 73*. Prefacio de Peter Jost. Buchloe, Henle Verlag, 2003, p. 13.

¹⁰⁸ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰⁹ Al margen de esta observación, las tres presentan un tercio central más tranquilo, independientemente del modo de la tonalidad. Por otra parte, autores como Tranchefort, en la obra citada, han considerado la serie WoO 80 de Beethoven como una obra predecesora de las *Variaciones Serias*, op. 53, de Mendelssohn.

3. ANÁLISIS PEDAGÓGICO E INTERPRETATIVO

Consideraciones Generales

El primer problema que se plantea al acercarse a una obra consiste en determinar a qué nivel está destinada. Desde este punto de vista, Beatriz C. Montes realiza una división de las obras para piano de Fauré, según su dificultad, en cuatro niveles: Elemental, Medio, Superior, y Profesional. *Thème et Variations*, op. 73, figura en el nivel de pianista profesional, junto a la Balada, op. 19, dada su larga extensión y la alta exigencia técnica que presentan.¹¹⁰

Por otra parte, puntualiza que dicha clasificación no es inamovible, en función del uso que pretenda hacerse de su estudio (no es lo mismo estudiar la obra por placer que para interpretarla en un concierto o concurso).¹¹¹ Asimismo, se debe tener en cuenta que un pianista puede superar las dificultades de un repertorio superiores a su nivel gracias al talento, el interés y el esfuerzo.

Marguerite Long señala que la interpretación de esta obra (presumiblemente esta premisa se podría aplicar en general al género de las variaciones) supone uno de los mayores retos a los que se puede enfrentar un pianista, dado que el carácter de cada variación debe resaltarse pero en beneficio del total. El progreso en grupos debe ser respetado, de lo contrario ya no es una gran obra, sino una serie de “piezas de recambios”.¹¹²

A la hora de plantear el estudio de esta obra, en primer lugar, debe tenerse en cuenta que, tras un análisis de los elementos técnicos, se deduce que Fauré no concibe sus variaciones como una obra de lucimiento.

A partir del tema se desglosan notas dobles, octavas, escalas, arpeggios y acordes a lo largo de la serie, también encontramos saltos y extensiones. A pesar de ello, la obra en conjunto es principalmente un estudio de la paleta melódica y armónica de Do # menor. Beatriz C. Montes resalta además que los *tempi* no son extremadamente rápidos, salvo el de la décima variación.¹¹³

¹¹⁰ MONTES, Beatriz C., *op cit.*, pp. 82-83.

¹¹¹ MONTES, Beatriz C., *ibíd.*, pp. 82-83.

¹¹² DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 44. LONG, Marguerite. *op. cit.*, p 155.

¹¹³ MONTES, Beatriz C. *op cit.*, p. 106.

Por otra parte, debe tenerse presente una de las principales dificultades en el repertorio de Fauré: la complejidad de su escritura pianística. Pianistas como Vladimir Horowitz, Marguerite Long y Saint-Saëns han señalado que la dificultad de su lenguaje no solo radica en la ejecución e interpretación, sino también en la lectura y memorización.¹¹⁴

La escritura polifónica del *Tema y variaciones* requiere un trabajo lento en la lectura de voces y/o manos separadas, además de un análisis que puede llegar a requerir más paciencia que la lectura exacta de la partitura. Asimilar los planteamientos tonales y armónicos facilitan conducir mejor la tensión musical, pues, aunque complejos, siempre son coherentes. Para este efecto, es útil buscar puntos de referencia verticales como complemento al estudio de las voces separadas.

Para Amy Dommel-Dieny, no hay duda de que las observaciones explícitas de la armonía se encuentran en la base y son el primer paso para un conocimiento justo de las necesidades de la interpretación.¹¹⁵

Si memorizar las obras de Fauré ha sido ya considerado como algo legendario, la interpretación en público de esta obra, considerada dentro de su máximo nivel de dificultad, es algo que siempre exigirá esfuerzo y riesgo, aún para intérpretes muy capacitados.

Marguerite Long recomienda un profundo estudio de los bajos y máxima atención para prevenir una posible pérdida de memoria. Dado el complejo tratamiento polifónico de la obra, una leve distracción podría tener una difícil recuperación del discurso contrapuntístico.¹¹⁶

Es lógico que, si una obra, por las características de su estilo, supone una especial dificultad en la memorización para la mayoría de intérpretes, se planifique con cierto margen el tiempo de preparación de cara a una actuación. Para que ésta resulte de calidad, variada y segura, también es recomendable que el pianista disponga de una técnica y experiencia superior a la propia dificultad del *Tema y Variaciones*, op.73.

¹¹⁴ MONTES, Beatriz C. *op cit.*, p. 77

¹¹⁵ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 42.

¹¹⁶ MONTES, Beatriz C. *op cit.*, p. 77-79.

Por último, dada la tonalidad de la obra y el lenguaje armónico de Fauré, es reiterativo el uso de las teclas negras. Beatriz C. Montes aconseja poner especial atención a la postura de los hombros durante la ejecución para que no se tensen y levanten, con gran movilidad del antebrazo para adaptarse a la orografía del teclado.¹¹⁷

Se recomienda como requisito haber dominado la lectura, la posición en el teclado, la polifonía y la memoria antes de afrontar los problemas que supone la interpretación.

En cuanto a la pedalización, diversos autores han descrito a Fauré como un pianista de toque seco y casi sin pedales.¹¹⁸ Sus grabaciones reflejan que actualmente las convenciones estéticas han distorsionado posiblemente su imagen musical con un mayor uso del pedal, por lo general, y que, en cualquier caso, los herederos de su escuela no pretendían difuminar sus líneas en una nebulosa armónica por el pedal. Esto añade polémica a un recurso ya de por sí controvertido, ya que depende tanto del ejecutante como del oyente, así como del piano o la sonoridad de la sala, y no son pocos los autores que han preferido dejar al criterio del pianista esta cuestión, tal como otros aspectos ambiguos. En esta obra, se podrán tener en cuenta el análisis formal expuesto previamente y los consejos pedagógicos que se muestran a continuación de cara a la pedalización, además de algunos apuntes concretos más específicos.

A continuación, se muestran unos principios del autor para la interpretación de la obra, partiendo del análisis antes mostrado, y añadiendo los consejos de algunos pianistas destacados.

Tema

Este tema, así como sus variaciones, presenta una considerable influencia de la escritura para órgano, que se puede resumir en polifonía, homofonía y octavas, además del contraste de densidad y dinámica por cambios de registro de dicho instrumento. Se encuentran algunas de sus dificultades propias, como la superposición de manos y voces, abundantes sustituciones de dedos para la conducción de las líneas e incluso encabalgamientos, como se puede deducir de la digitación indicada en el compás 5.

¹¹⁷ LONG, Marguerite. *Au piano avec Gabriel Fauré*. Paris: Billaudot, 1963. p 155. MONTES, Beatriz C. *op cit.* pp. 77-79, 82-84, 106.

¹¹⁸ MONTES, Beatriz C. *op cit.*, p. 86.

Se puede tomar el canto superior como si se tratara de la voz humana para establecer un *crescendo* en la medida que la línea asciende, un microclímax, en su punto más alto y un *diminuendo*, según decae el canto. En la frase A, dicho punto sería si, reforzado además por un acento (en el compás 2, segundo pulso) siendo do # una escapada. Esta tensión y distensión de la frase es igualmente coherente con la dirección de la armonía vista y se aplicará de manera similar en cada variación.

Como en el estudio de cualquier obra musical, pueden ser de gran ayuda las metáforas o imágenes musicales, así como referencias a otras obras que puedan servir de ejemplo musical.

La “muy hermosa plasticidad de la primera frase”, dice Amy Dommel-Dieny, una escala que se extiende hacia arriba y se desglosa para su descenso en etapas, parece que sabe conmover al oyente por su despliegue gradual y su amable irregularidad.¹¹⁹

Guy Sacre compara este tema al de los Estudios sinfónicos de Schumann. El mismo tono (do# menor), la misma estructura (con un descanso en la tónica en cada sección), la misma escritura vertical como una marcha solemne. Pero el tema de Fauré, siendo el más simple de los dos (una escala ascendente menor que vuelve a caer en líneas discontinuas y una respuesta también en grados conjuntos), tiene algo más oscuro, más fatal y casi fúnebre, con sus constantes ritmos con puntillo y acentos a contratiempo.¹²⁰

En cuanto al matiz contrastante del segundo episodio, *piano*, se sustenta en la aparición inesperada de la alteración accidental del re ♮, que proyecta su sombra depresiva en la música. Es necesaria una reflexión armónica como soporte a la expresión musical. Musicalmente también se debe tratar como el canto humano, esta vez con mucha menos fluctuación, descansando en las dos cadencias. En general, esta frase supondrá una estabilidad suspendida a lo largo de la obra.

Se recomienda, a fin de procurar el contraste requerido de episodio a episodio, emplear en el *forte* una técnica pianística con peso, y en el *piano*, un ataque cercano y ligero. Por una parte, en el primer caso, para los acordes a tempo, se puede mantener la firmeza de la muñeca respecto al antebrazo para formar un único segmento, que otorgará mayor resonancia. El

¹¹⁹ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 24.

¹²⁰ SACRE, Guy. *op. cit.*, p. 1112.

acompañamiento de este tipo de pasaje, a contratiempo, puede realizarse gestualmente como una consecuencia de la parte fuerte, es decir, como un ligero rebote por vibración de muñeca, o bien con un toque de dedos más ligero. Por otra parte, en el segundo caso, para conciliar la melodía con acordes más suaves, se requiere una bóveda palmar libre, con flexibilidad en la muñeca. Mientras que los dedos que llevan el canto mantienen su firmeza, los destinados al acompañamiento están relajados. Dichos principios, podrán ser aplicados, por regla general, a lo largo de las variaciones.

Según señala Cortot, el sonido de la exposición del tema, noble y sostenido, se debe visualizar como un trombón en *forte*, pero no demasiado “explosivo”.¹²¹ Según este mismo autor, en la segunda línea (compás 5), el tema se enlaza en *piano*, para retornar al *forte* progresivamente y con tranquilidad. El citado pianista da la siguiente pauta interpretativa: “Marcar más el pulgar que la voz superior en los fragmentos del tema que aparece en octavas, de manera que se resalte más el acento fúnebre del motivo.”¹²² Asimismo, explica que la fuerza de este tema depende de que sus notas mantengan una estricta igualdad, otorgando a cada figura su valor exacto resultando una grave monotonía.¹²³

Resulta algo contradictorio que Fauré se refiriera a este comienzo “Comme une ‘Étude”,”¹²⁴ señala Marguerite Long. Esto se entiende como darle toda simplicidad desde el comienzo, con una medida muy exacta. Se debe mantener una misma acentuación a cada nota, independientemente de su figura rítmica. El *crescendo* de la última frase debe hacerse muy expresivo, es recomendable realizar un *ritardando* en el último compás, de manera que, sin cortar el sonido, el do # grave de la mano derecha sea tomado por la mano izquierda, encadenando el tema con la primera variación.¹²⁵

A continuación, debe tenerse en cuenta, como factor estructural, que todas las variaciones que siguen están en el mismo tono, do # menor, a excepción de la última, que cambia de modo,

¹²¹ CORTOT, Alfred. *op. cit.*, pp. 190-191.

¹²² CORTOT, Alfred. *ibíd.*, p. 191.

¹²³ CORTOT, Alfred. *ibíd.*, pp. 191.

¹²⁴ LONG, Marguerite, *op. cit.*, p. 155. [Traducción del autor: “como un estudio.”]

¹²⁵ LONG, Marguerite, *ibíd.*, pp. 155-156.

do # mayor. Dommel-Dieny evoca a Bach en el Arte de la fuga, donde utiliza este recurso.¹²⁶ A pesar de ello, dada la variedad de los aspectos señalados y la innovación constante de la serie en cuanto a carácter, forma, armonía y otros, toda monotonía musical debe ser descartada por completo.

1ª Variación

Tal como en el tema, se encuentra la dificultad de la polifonía, pero además, se añaden las de las escalas y el *staccato*. También se encuentra alguna extensión de 10ª (como en el primer compás, primer y tercer pulso, mano izquierda) que según qué mano puede necesitarse del pedal de resonancia para ligar la voz del bajo.

Sacre apunta que la gravedad del tema se convierte en encanto, mientras que Long, paralelamente, observa que la música debe mantener su movimiento.¹²⁷ La mano derecha toca muy *piano* y fluido, mientras que la mano izquierda destaca el tema. La pianista recomienda una digitación de sustitución casi en cada nota para así asegurar el *legato* en la frase ascendente. Según Long, Gabriel Fauré prefería que el último episodio tuviera un carácter más suspendido. La oscilación de la armonía de la segunda parte del tema da como resultado un juego más intenso que vuelve a la dulzura.¹²⁸

El mismo principio de igualdad que se ha señalado en el tema se encuentra también en el canto superior que se contrapone a éste, no obstante, señala Cortot, aquí se debe añadir flexibilidad, dando lugar a una “igualdad desigual”. De este modo se enlaza con el movimiento de la siguiente variación de manera fluida y sin un corte evidente. Tanto en el tema como en la primera variación predomina un sentimiento de fatalidad, en esta última se ha descrito una sombra que se extiende sobre las tumbas.¹²⁹

¹²⁶ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 24.

¹²⁷ SACRE, Guy. *op. cit.*, p. 1112. LONG, Marguerite, *op. cit.*, 156.

¹²⁸ LONG, Marguerite, *op. cit.*, 156.

¹²⁹ CORTOT, Alfred, *op. cit.*, p. 191

Dommel Dieny coincide con Cortot, abogando por una regularidad perfecta, teniendo en cuenta los tres planos de sonido, logrando de esta manera una atmósfera de gran calma, donde la belleza de las líneas por sí solas crea la expresión y es suficiente para todo. “Pureté totale, sans nuances; Fauré n’en demande aucune”.¹³⁰

Para obtener el control que permite ejecutar las semicorcheas con la igualdad y el *pp* necesarios, se sugiere mantener los dedos firmes y realizar un ataque de cerca, con ayuda de un rebote de muñeca; mientras que en la mano izquierda se podrá combinar un ligero apoyo de la muñeca con un rebote, con dedos ligeros, en el *staccato*.

2ª Variación

La dificultad fundamental, siempre presente, consiste en las notas dobles, siendo las cuartas especialmente abundantes. La dirección de cada motivo se establece en función del microclímax, la tónica de cada segmento, señalado con un acento en el tiple y una apoyatura en la mano izquierda. Llamen la atención los encabalgamientos de ésta sobre el pulgar, movimiento que será recurrente en variaciones sucesivas.

En la segunda variación se requiere un toque perfectamente claro, libre de cualquier pedal confuso, un tejido polifónico espacioso a pesar de su complejidad, explica Dommel-Dieny. Además, afirma que el espíritu de esta página debe transmitir alegría, habiendo nobleza en el tema y un contraste elegante y soñador en el segundo episodio. En la ejecución debe tenerse claro cada elemento, pues ninguno es en vano.¹³¹ Cortot parece ir acorde con Dommel-Dieny, una vez más, pues recalca que se debe diferenciar bien entre el primer y segundo periodo, tocándose este último menos *scherzando* que el primero. La autora recomienda también timbrar los bajos cromáticos.¹³² Sacre solo expresa dos palabras para el carácter de esta variación: impaciente y caprichosa¹³³.

¹³⁰ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.* p. 24. [Traducción del autor: “Pureza total, sin matices; Fauré no pide ninguna.”]

¹³¹ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 26.

¹³² CORTOT, Alfred, *op. cit.*, p. 191.

¹³³ SACRE, Guy. *op. cit.*, p. 1112.

Se sugiere en todos los episodios una gran participación de la muñeca, tanto en movimiento de vibración como de rotación, especialmente en el segundo y cuarto episodios, dadas las extensiones de la mano izquierda, acompañada de una rápida sustitución digital. En estos casos, puede ser útil un mayor empleo del pedal de resonancia. Éste es útil también para el contraste tímbrico de episodios líricos, para lo que se puede añadir *l corda*.

Ya que el movimiento musical avanza en una graduación creciente hasta la 6ª Variación, es importante no comenzar rápidamente aquí. Más vale ingenio que prisa, dice Long. Por otra parte, es recomendable seguir la manera habitual de Fauré, dar su valor exacto a los matices. Se debe prestar bastante atención al *crescendo* en el compás 2, el *forte* que gobierna por completo el c. 3 y un pequeño *diminuendo*.¹³⁴

El canto del segundo episodio, prosigue, debe ser resaltado con ambas manos, bajando la intensidad de las voces intermedias. La segunda parte de éste (c.7-8), más sonora. Al concluir la variación deben encadenarse ligeramente las cuatro últimas 4 semicorcheas, manteniendo el quinto dedo su valor exacto. Este final debe ser muy ligero, con una respiración corta antes de la siguiente variación.¹³⁵

3ª Variación

Los acordes son el sustento técnico conductor, estos deben acentuarse frente al resto de elementos, más ligeros, como consecuencia. Para ello, se recomienda realizar un apoyo con la muñeca firme sobre éstos, y para las notas sueltas que los enlazan, así como para las octavas, un vibrato con la muñeca flexible. Es notable la dificultad de los arpeggios, necesarios en algunos acordes de gran extensión, como en el compás 3, mano izquierda, que requieren rotación de muñeca y un paso sobre el pulgar, tanto en este como en otros casos.

¹³⁴ LONG, Marguerite, *op. cit.*, p.156.

¹³⁵ LONG, Marguerite, *ibid.*, 156.

Cortot aconseja tomar el primer acorde con la mano izquierda, con el fin de no hacer una separación con el tema, otorgando cohesión a la frase musical. En cuanto a los acordes mencionados, explica que se deben ir acentuando cada vez más, en progresión.¹³⁶

La ampliación gradual de las partes extremas, una, por una parte, que se extiende rápidamente a lo largo de las octavas hacia arriba, mientras que, la otra, desciende tranquilamente una octava, da sentido a la sensación de espacio ya remarcada, lo que le da a la música una gran dimensión, explica Dommel-Dieny. El segundo episodio se opone con carácter "expresivo", dice Fauré, gracias a la suspensiva pedal de Dominante y el *legato*, opuesto al *staccato* animado del primer y tercer episodios.¹³⁷

Long advierte respecto a esta pedal: para darle a éste todo su valor y, de acuerdo también a la indicación *espressivo*, conservar el tempo y tocar un poco más profundo para obtener un *legato* sostenido. Por otra parte, la pianista da un consejo que supone alterar la partitura, lo cual llama la atención teniendo en cuenta que el compositor la asesoraba en la interpretación: que se duplique el tresillo con la mano izquierda en el tercer tiempo del cuarto compás. No obstante, no especifica si esta norma puede aplicarse en fragmentos similares, o si fue una sugerencia del propio Fauré. En cualquier caso, aparentemente es un recurso textural para reforzar el *sforzando*.¹³⁸

Para dar carácter a esta variación es esencial la observación rigurosa de la medida, alternando tresillos y dobles corcheas. Long recuerda la fantasía de Chopin, donde se encuentra esta misma escritura.¹³⁹ Sacre incide en el mismo punto que Long y complementa su observación diciendo que la melodía, entre binaria y ternaria, adquiere un ritmo bailable, dando una sensación de aceleración; pero este impulso queda reducido por las contrastantes corcheas.¹⁴⁰

¹³⁶ CORTOT, Alfred, *op. cit.*, p. 191.

¹³⁷ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 27.

¹³⁸ LONG, Marguerite, *op. cit.*, 157.

¹³⁹ LONG, Marguerite, *ibid.*, 157.

¹⁴⁰ SACRE, Guy. *op. cit.*, p. 1112.

Nada irritaba a Fauré tanto como no escuchar esta dualidad rítmica con claridad. Por otra parte, se debe dar el mismo significado a las corcheas en cada una de sus apariciones, deben pronunciarse "como palabras" sin apresurarse. De manera general, la unidad debe ser respetada, de lo contrario, la medición se distorsiona: para no desvirtuar el ritmo del tresillo, Long aconseja pensar y trabajar el ritmo a tres.¹⁴¹

4ª Variación

Sacre describe la interpretación de esta variación a tres tiempos como brillante, e incluso acrobática, como excepción al planteamiento conjunto de la serie. Los arpeggios que descienden de los agudos son brillantes, sobre un impulso de acordes desplegados en la mano izquierda, donde se debe hacer cantar el tema ascendente, en *fortissimo*, con vigor. Hace referencia a Liszt, quien agregó: *con bravura*. Una de las dificultades de esta variación es el intercambio de roles y de las manos.¹⁴²

Se observa en ambas manos el gesto, ya visto, del paso de la mano sobre el pulgar debido a las notas de adorno, así como el uso de la rotación de muñeca en general, útil para destacar las voces acentuadas, especialmente las tenidas. Otro rasgo destacable es la fórmula rítmica acéfala.

El pedal debe emplearse únicamente en las notas del acompañamiento, como Cortot define "de manera desusada", de modo que el canto quede separado. El carácter del acompañamiento debe ser apremiante pero no seco, en contraste con las "vivas luces" del canto.¹⁴³ Long recomienda no disminuir el tempo anterior de acuerdo al fortísimo de esta variación, que debe interpretarse con gran autoridad y poder. Se debe vigilar la precisión del quinto dedo de la mano derecha sobre la nota de adorno. También es necesario, en esta variación, prestar atención a la continuidad de la frase musical, que puede ser cortada con el cambio de una mano a la otra. Las dos partes deben ser independientes y, sin embargo, "anidar" una en la otra.¹⁴⁴

¹⁴¹ LONG, Marguerite, *op. cit.*, 157.

¹⁴² SACRE, Guy. *op. cit.*, pp. 1112-1113.

¹⁴³ CORTOT, Alfred, *op. cit.*, p. 191.

¹⁴⁴ LONG, Marguerite, *op. cit.*, p. 158.

En el segundo episodio, prosigue la pianista, hay que ligar las semicorcheas del bajo, mientras que se debe timbrar bien la pequeña nota de adorno de la mano derecha, simplemente tocando con los pulgares separados. Sacre escribe que estos compases centrales han de ser suaves y jadeantes, como un breve respiro.¹⁴⁵

Deben tomarse en cuenta, especialmente en esta variación, las consideraciones previamente expuestas sobre la armonía, este sentido del equívoco, donde se insinúa sin culminar. Es éste un aspecto muy peculiar del genio faureano, dice Dommel-Dieny: ésta armonía nos conduce por un movimiento de modulación, y al momento siguiente, la tónica imperturbable afirma que no se ha movido.¹⁴⁶

Unido al poder expresivo de las nuevas alteraciones accidentales, obsérvese que la escala ascendente en el tema tiene un compás y medio, mientras que aquí abarca cuatro.

5ª Variación

Se encuentra un abanico de notas dobles, a saber: terceras, sextas y octavas, en las que se aplica la técnica previamente propuesta para varias voces. Sin embargo, esta vez no hay diferenciación dinámica entre episodios, sino que mantienen el mismo esquema de *crescendo* y *diminuendo*. En el comienzo, *piano*, es útil un ataque cercano, frente a un mayor peso en el gesto en la medida que las frases crecen hacia sus puntos culminantes, en *forte*. Algunos acordes (encontrados en la segunda semifrase de los episodios 2 y 3), de gran extensión, requieren una anticipación del bajo, a modo de arpeggio, y puede ser útil, la combinación del pedal de *l corda*.

Tranchefort explica que desde la segunda hasta esta variación se crea una unidad de incremento de tensión dada por el aumento del tempo, los cambios de compás y la inclusión del cromatismo, las síncopas y otros elementos.¹⁴⁷ Todo esto concuerda, como se ha visto, con la visión que plantea Long de unidad.

¹⁴⁵ LONG, Marguerite, *ibid.*, p. 158.

¹⁴⁶ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit* pp. 28-29.

¹⁴⁷ TRANCHEFORT, François-René, *op. cit.*, p. 362.

La pianista señala la palabra *espressivo*, que aparece aquí por segunda vez (se encuentra también en la 3ª Variación), lo cual se debe a que Gabriel Fauré consideraba esta variación como una de las cumbres de toda la obra, mostrando especial preocupación por su expresión. El compositor quería que los primeros cuatro compases se tocaran con un sutil matiz de *piano*, de modo que el *crescendo* así contenido finalmente diera un impulso a la mitad de la oración por dos repeticiones.¹⁴⁸

Uno puede adivinar el cuidado que exigen las capas de sonido de esta superposición libre y flexible, dice Dommel-Dieny.¹⁴⁹ A este respecto, Sacre advierte de que se necesitan dedos bien desligados para que todas las partes canten.¹⁵⁰

No se debe exagerar el tempo *piu mosso*, dice Long. Hay que prestar atención a la nota central de cada compás, que debe escucharse sin cortar el tema. Se debe posar la nota del bajo y respetar la dinámica indicada "con arte".¹⁵¹ Cortot señala escuchar dicho bajo, que coincide con la inflexión expresiva de la melodía, en el primer tiempo de cada compás. El ataque propuesto para el bajo, especialmente cuanto mayor sea su salto, es de lanzamiento hacia el acorde siguiente, en lugar de descansar sobre él.¹⁵² Al final de la variación se debe tomar un tiempo de respiración, nótese el calderón, hasta ahora inédito, que confirma el fin de esta sección virtuosa.¹⁵³

6ª Variación

Presenta dos dificultades principales: las octavas y el tratamiento de los planos sonoros. En general se puede aplicar la técnica propuesta para el tema (segundo episodio), dado que, aquí, el matiz en los planos superiores es un *piano* permanente.

¹⁴⁸ LONG, Marguerite, *op. cit.*, pp. 158-159.

¹⁴⁹ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.* p. 30.

¹⁵⁰ SACRE, Guy. *op. cit.*, p. 1113.

¹⁵¹ LONG, Marguerite, *op. cit.*, p. 158.

¹⁵² CORTOT, Alfred, *op. cit.*, p. 191.

¹⁵³ LONG, Marguerite, *op. cit.*, p. 159.

La 6^o Variación es descrita como una plasticidad milagrosa de las líneas melódicas y una sensación de espacio entre ambas, por Dommel-Dieny. Sobre todo, poesía intensa, dice, mientras que para Sacre se podría describir como infinitamente tranquila y meditativa.¹⁵⁴ La musicóloga explica que las apoyaturas tienen un lugar expresivo, muy figurativo, que contrasta en grupos binarios cortados por silencios con el *legato* ancho y profundo del bajo.¹⁵⁵

Por otro lado, para Cortot tiene un carácter misterioso y la describe como “estrellada”. El propio Fauré exigía un tempo muy lento, por lo cual es necesario compensarlo con la dinámica. La mano derecha se mantiene siempre protagonista, aunque puede tocar de manera más abandonada en el diseño sincopado.¹⁵⁶

La magnitud de esta variación desarrolla el tema a la máxima expresión de su severidad. Fauré utiliza toda la tesitura del teclado, por lo que asegura una clara diferencia de planos sonoros entre los tres elementos que forman la textura. Long sugiere aportar un especial rigor en la medida de cada semicorchea.¹⁵⁷

Se propone, por añadido, la siguiente consideración: las octavas superiores no serán de muñeca, sino de acción digital; mientras que las octavas del bajo pueden requerir solo un ataque algo más de cerca y *legato*, destacando ya por su tesitura.

El segundo episodio debe ligarse bien, con una expresión intensa. La magnificencia del tema brota aquí con un esplendor inaudito, cuya grandeza y nobleza son inigualables.¹⁵⁸

En el quinto episodio, propone Long, en el momento que el bajo reanuda el tema, coloque suavemente el pulgar de la mano derecha sobre la primera nota de seisillos. Es destacable el final, donde se realiza la admirable secuencia arpegiada en el do # grave, que prolonga la

¹⁵⁴ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 32. SACRE, Guy, *op. cit.*, p. 1113.

¹⁵⁵ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 32.

¹⁵⁶ CORTOT, Alfred, *op. cit.*, p. 191.

¹⁵⁷ LONG, Marguerite, *op. cit.*, p. 159.

¹⁵⁸ LONG, Marguerite, *ibid.*, p. 159.

vibración del calderón, preparando la entrada de *piano* de la siguiente variación.¹⁵⁹ En esta parte, dice Cortot, se debe dar al ritmo toda su significación sensible.¹⁶⁰

7ª Variación

Está caracterizada por la polifonía y el ritmo en síncopas. Por lo demás, únicamente recopila elementos anteriores, como el ritmo acéfalo, las extensiones y el toque de dedos ligero predominante, el cual será fundamental hasta la 9ª Variación, incluida.

Con la apariencia de dos personajes que interactúan en estilo de imitación, para Dommel Dieny es una muestra de la innovación constante de Fauré. Cortot únicamente expresa una distinción: cálida.¹⁶¹ Sacre tampoco se explaya en exceso en lo que a interpretación se refiere, pero sí recalca el fervor del segundo episodio, expresivo *legato*.¹⁶²

Para Long representa la variación más patética en su expresión contenida. Únicamente recalca la importancia del *crescendo*, irresistible, que acompaña el diálogo intercambiado entre ambas manos.¹⁶³

8ª Variación

De nuevo, prima la polifonía, incluyéndose notas dobles. Aparecen terceras en una misma mano (compases 10-11, mano izquierda), mientras que en el resto de la variación se reparten entre ambas manos. Como es habitual en la polifonía, también se deben hacer diferentes repartos de las voces entre las manos, como en el compás 10, tercer pulso.

¹⁵⁹ LONG, Marguerite, *op. cit.*, p. 159. SACRE, Guy. *op. cit.*, p. 1113.

¹⁶⁰ CORTOT, Alfred, *op. cit.*, p. 191.

¹⁶¹ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 33. CORTOT, Alfred, *op. cit.*, p. 191.

¹⁶² SACRE, Guy. *op. cit.*, p. 1113.

¹⁶³ LONG, Marguerite, *op. cit.*, pp. 159-160.

Sacre, así como Cortot y Tranchefort, definen su carácter como sereno, considerándola este último como un interludio. "Como un órgano distante", dijo Gabriel Fauré, según el testimonio de Long.¹⁶⁴

Una técnica de delicadas notas dobles es primordial, de nuevo, dice Sacre: una melodía suavemente emotiva, con su ritmo lento y apuntillado, bajos en síncopas de blanca, que parecen la llamada nostálgica de un cuerno, y por último, terceras paralelas entre el tenor y el contralto, en forma de corcheas.¹⁶⁵

Para Dommel-Dieny, la música llega en este momento al templo donde todo es silencio, adoración. No más materiales, ni madera, ni cuerdas, únicamente sonido puro. Voces místicas *a capella*. O bien, una vidriera con luces sobrenaturales, escribe.¹⁶⁶

Entre cuatro voces, todo un mundo inmaterial está contenido. Es este "vacío creativo" en el que todo está contenido, ese aspecto de una nada que es la plenitud, pues nada mora allí más que lo esencial.¹⁶⁷

“Est-il démonstration plus éloquente de la liberté avec laquelle une pensée indépendante élargit le sens des choses, tout en maintenant les droits d'une hierarchie fondamentale qui met en relief l'Unité de la Tonique autour de laquelle la Dominante et la Sous-Dominante Font en fin de compte figure de grandioses et subalternes appoggiatures?”¹⁶⁸

Long explica cómo afrontar las dificultades técnicas: se requiere que los dedos se "multipliquen" por sustituciones constantes, lo que permite fluir a las corcheas con una gran igualdad. El primer y tercer episodio se tocarán lo más *piano* posible. El episodio central, un poco más proyectado "una sombra en la sombra".¹⁶⁹

¹⁶⁴ CORTOT, Alfred, *op. cit.*, p. 191. LONG, Marguerite, *op. cit.*, p. 160. SACRE, Guy. *op. cit.*, p. 1113. TRANCHEFORT, François-René, *op. cit.*, p. 362.

¹⁶⁵ SACRE, Guy, *op. cit.* p. 1113.

¹⁶⁶ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 35.

¹⁶⁷ DOMMEL-DIENY, Amy, *ibid.*, p. 36.

¹⁶⁸ DOMMEL-DIENY, Amy, *ibid.*, p.37 “[Traducción del autor: “¿Hay una demostración más elocuente de la libertad con la que un pensamiento independiente amplía el significado de las cosas, al mismo tiempo que mantiene los derechos de una jerarquía fundamental que pone en relieve la unidad de la tónica en torno a la cual la dominante y la subdominante figuran a fin de cuentas como grandiosos apoyos de esta?”].

¹⁶⁹ LONG, Marguerite, *op. cit.*, p. 160.

La progresión del interés musical que aporta al conjunto de las variaciones esta octava y la siguiente va en la dirección de la concentración, de una intensificación de la expresión en la estructural general, un signo eminente de todo lo que se vuelve grande. Dommel-Dieny explica que se requiere de gran control para alcanzar la posesión de la serenidad absoluta que requiere una interpretación precisa. Aconseja pensar y dosificar todos los elementos, incluso antes de acercarse al teclado.¹⁷⁰

Esta variación es posiblemente una de las más difíciles de tocar, en la opinión de Long. Entra en juego una técnica característica del compositor, que requiere de una gran independencia de la mano y los dedos.¹⁷¹

9ª Variación

El ritmo a contratiempo es una dificultad casi constante y se alterna con la de las terceras en la mano derecha. El toque de esta variación, en *pianissimo* y con un *staccato* frecuente, debe ser el más delicado de entre este conjunto de variaciones tranquilas (desde la 6ª). Dadas algunas de las extensiones, es útil la digitación por sustitución, como en el compás 2, mano derecha.

Si la octava variación era un sereno interludio para Tranchefort, para Long, la novena, supone un profundo Nocturno de suprema belleza, que para Nectoux, prolonga el clima iniciado por la anterior. Su penumbra suave y refinadas armonías se acercan a los límites de lo que el oído puede soportar y puede entenderse lo que Poulenc quiso decir cuando dijo, de *La Bonne Chanson*, que algunas de las modulaciones de Fauré "lo hicieron sentir mal". Cortot señala un fuerte carácter conmovedor. Consta de una rica paleta de sonidos, con la dificultad de cantar adecuadamente dentro de un matiz suave.¹⁷²

¹⁷⁰ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 38.

¹⁷¹ LONG, Marguerite, *op. cit.*, p. 160.

¹⁷² LONG, Marguerite, *ibid.*, p. 160 NECTOUX, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 59.

La llamativa enarmonía, señalada previamente, aporta un sabor de un misterio que llena toda esta página infinitamente. El aire de misterio en la estructura tonal se traduce en misterio en la expresión; debe ser sutil, vacilante, casi temblorosa.¹⁷³

El proceso enarmónico ha cambiado la apariencia de los acordes sin alterar las funciones principales, propias de un proceso tonal. Especialmente en esta variación se debe analizar la armonía: no se deben confundir los mecanismos de alteración, aparentes creadores de nuevas tonalidades, con el proceso que adorna el esquema tonal.

Sacre hace referencia a Cortot, en relación al “bello” proceso de enarmonía de los primeros compases “engañosos”. Comenta que el pianista, no siempre tan inspirado, encuentra aquí una fórmula feliz: “El corazón”, escribe, “está listo para fundirse en el sol #, que tiembla en la parte superior de la curva melódica como una estrella en la noche”.¹⁷⁴ Asimismo, Long explica que dicha nota se ilumina “como una estrella”, añadiendo que debe ir precedida de un ligero *crescendo* en la dulzura extrema.¹⁷⁵

Como el cambio en el desarrollo armónico solo es aparente, a pesar de esta multitud de alteraciones ornamentales, la conclusión de Dommel-Dieny es que reina el mismo sentimiento de calma absoluta, expresión meditativa, casi inmóvil desde el principio hasta el final de la oración. En efecto: el autor no indica un matiz.¹⁷⁶ La autora recomienda diferenciar ambas voces en el conjunto de la variación: visualizar el cielo iluminado, por un lado; una sombra, por el otro. Añade que el toque debe ser ultra-sutil, con un sonido inmaterial. Nótese el *dolcissimo* para la parte de bajo, y el *dolce* para la canción superior. Fauré nota bien la diferencia de los dos timbres.

Gabriel Fauré le pedía a Long que hiciera una recogida de los cuatro primeros compases del segundo episodio, dándole a los bajos toda su importancia. Cortot añade que, para el quinto compás de dicho episodio, el único en *forte*, es donde Fauré requiere un acento más

¹⁷³ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, pp. 38-39.

¹⁷⁴ SACRE, Guy, *op. cit.*, p. 1113.

¹⁷⁵ LONG, Marguerite, *op. cit.*, p. 160.

¹⁷⁶ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 41.

comunicativo.¹⁷⁷ Long recalca que el sentimiento amplificado por las octavas se mantendrá hasta el *pianissimo subito* que se enlaza con la reanudación del tema. Se debe asegurar la igualdad perfecta del descenso de las terceras, que serán enfatizadas por esta llamada de dos notas cromáticas que los pulgares de ambas manos comparten.¹⁷⁸

Dommy-Dieny concluye, en referencia al proceso armónico antes mencionado, que tal poder de sugerencia de la música solo puede satisfacerse con un toque igualmente instruido por las múltiples posibilidades del instrumento, y confiado a la meditación consciente y concienzuda de cada uno.¹⁷⁹

10ª Variación

Con el carácter de un *scherzo* chispeante, Sacre lo compara con el noveno de los *Estudios sinfónicos*. Las remolineantes corcheas del tema, tocadas por turnos por cada mano, se contrastan por los contratiempos del acompañamiento.¹⁸⁰

En esta variación se retoma el movimiento de rotación de muñeca en la mano izquierda, derivado del encabalgamiento, pero más rápido que en las variaciones previas. Se recomienda un impulso desde la nota grave, especialmente cuando hay mayor extensión, como en las octavas (compases 1-3), hacia las rápidas corcheas para no asilarlo como movimientos independientes. Éstas, en *staccato* y *pianissimo*, requieren de una combinación de acción digital, desde cerca y con la punta firme, y cierta flexibilidad de muñeca, dada la velocidad de los pasajes. Asimismo, los acordes sincopados de la mano derecha también requieren un ataque cercano, esta vez con la muñeca firme, de acuerdo a los acentos señalados. Las extensiones y arpegios no faltan en esta gran variación que, como sucede en series de otros compositores, recopila gran parte la técnica antes mostrada.

¹⁷⁷ LONG, Marguerite, *op. cit.*, p. 160. CORTOT, Alfred, *op. cit.*, p. 191.

¹⁷⁸ LONG, Marguerite, *ibíd.* p. 160.

¹⁷⁹ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 42.

¹⁸⁰ SACRE, Guy. *op. cit.*, p. 1113.

En la opinión de Dommel-Dieny, estas páginas a veces se ejecutan tan rápido que el efecto jadeante de la síncope se pierde al desplazar el acento a contratiempo del segundo pulso como si fuera el primero. Añade que una síncope vale la pena únicamente si entra en contraste rítmico con la nota “legalmente” colocada en el tiempo. Este efecto se vuelve inaudible si la pieza se toca en un tempo demasiado rápido, por lo que se debe dominar esta “carrera” con mesura.¹⁸¹

Cortot explica que la mano debe posicionarse de modo que permita destacar inmediatamente los silencios. Se debe tocar con el carácter liviano de un juego.¹⁸² Long da un consejo poco usual: para darle a esta variación un ritmo impecable, se debe marcar el primer pulso con la mano izquierda y repetir “de manera muda” las notas ligadas de la mano derecha en ese mismo primer tiempo. Esto da la respiración de la síncope y asegura el acento preciso en el acorde.¹⁸³

No debe olvidarse que el entusiasmo no está ni en la pasión ni en la precipitación. Para darle a esta página su ritmo alado, es necesario preservar el espíritu sin aridez y en el color “faureano”. Se recomienda tener en cuenta todos los matices, evitando cualquier debilidad de la mano izquierda, porque es ella quien lidera el juego. Al comienzo del tercer episodio Fauré pedía un acento *très marqué* en el do # del bajo porque, aunque ya se indica como *fortissimo*, es esta nota la que da inicio al ascenso que retoma el discurso. Como curiosidad, Long explica que el compositor le había prohibido remarcar el pasaje doblándolo en octavas.¹⁸⁴

El final, con un espléndido brillo, dibuja un fuego artificial: “si l’on s’arrêtait maintenant, que d’applaudissements!”¹⁸⁵ Pero no, es preciso pasar por una puerta más estrecha y salir sigilosamente: llega el epílogo de la 11ª variación, que contrasta con el potente final de la 10ª variación.¹⁸⁶ Muchos compositores podrían haber terminado la obra sobre esta apoteosis, pero no Fauré. Su evasión del gesto demasiado dramático y su deseo de evitar el tipo de final habitual son demasiado típicos de él como para que sorprendan a estas alturas y, según Nectoux, sin

¹⁸¹ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 43.

¹⁸² CORTOT, Alfred, *op. cit.*, p. 192.

¹⁸³ LONG, Marguerite, *op. cit.*, p. 161.

¹⁸⁴ LONG, Marguerite, *ibíd.* p. 161.

¹⁸⁵ SACRE, Guy. *op. cit.*, 1113. [Traducción del autor: “Si paramos ahora, solo aplausos.”]

¹⁸⁶ SACRE, Guy. *ibíd.* p. 1113. TRANCHEFORT, François-René, *op. cit.*, p. 362.

importar que probablemente más de un pianista concertista, ansioso por un aplauso inmediato, tenga alguna razón para lamentarse. En vez de eso, Fauré prefirió terminar con una nota de calma meditativa.¹⁸⁷

11^a Variación

La admirable variación que termina este trabajo se transfigura por el tono de Do # mayor, recalca Long. Realmente se requiere dar lo mejor de uno mismo para hacer cantar esta música.¹⁸⁸

De nuevo será útil una técnica digital, diferenciando la firmeza muscular, como ya se ha mostrado, al reaparecer las dificultades de las extensiones, reparto de voces entre manos, sustitución digital, arpeggios y síncopas, además de un vital control de los planos sonoros.

La belleza melódica de las tres voces que tejen el contrapunto de esta página es tal que a uno le gustaría poner en claro cada una de ellas y, sin embargo, explica Long, “de su encuentro surge la emoción”, como dijo Debussy sobre una obra de Bach.¹⁸⁹ Variación que hay que leer, releer y pensar antes de tocar, dice Dommel-Dieny. Es necesario escuchar por adelantado todos los sonidos, dibujar todas las curvas, organizar las progresiones en una meditación iluminada de los detalles de la música.¹⁹⁰

Fauré escribe *poco marcato* como precaución para evitar que la voz grave, llena de notas expresivas, pase desapercibida. Igualmente, no quiere que se le otorgue un papel demasiado principal, sino que todas las voces canten. Para este fin, Cortot recomienda no acentuar en exceso dicho bajo. Al llegar al *dolce subito* que divide el tercer episodio, se debe respetar este matiz hasta el *crescendo* siguiente (compás 18) siendo inútil añadir un *diminuendo* entre ambos matices.¹⁹¹

¹⁸⁷ NECTOUX, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 59.

¹⁸⁸ LONG, Marguerite, *op. cit.*, pp. 161-162.

¹⁸⁹ LONG, Marguerite, *ibíd.*, p. 161.

¹⁹⁰ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 44.

¹⁹¹ CORTOT, Alfred, *op. cit.*, p. 192.

Sacre interpreta, en relación a esta polifonía, una confusa simplicidad en su riqueza. Para él, el tema del bajo es simplemente la llave de un nuevo mundo que se está abriendo. Hace alusión a Verlaine, una vez más: “Un vaste et tendre Apaisement, Semble descendre, Du firmament...”¹⁹² O, habiendo alcanzado los pasos finales más cálidos, se puede pensar en este verso de la futura *Chanson d'Ève*: "Comme Dieu rayonne aujourd'hui..."¹⁹³

La clave para el movimiento musical en obras de este tipo reside en el tacto y la medida, vigilando siempre el exceso de lentitud. La música de Fauré requiere siempre de equilibrio y de exactitud expresiva, así como del análisis de ciertos puntos determinantes en la melodía y la armonía y del papel que estos cumplen. Cortot cita a Legouvé, quien sostenía que en cada frase existía una palabra en la que debe recaer la atención del que la enuncia, así como de sus oyentes. Esto ocurre tanto en los versos, la prosa poética, como en la música, donde la emoción depende de lo que se denomina como “notas o acordes de valor”.¹⁹⁴

¹⁹² SACRE, Guy, *op. cit.*, pp. 1113. [Traducción del autor: “Un vasto y tierno apaciguamiento parece bajar del firmamento.”]

¹⁹³ SACRE, Guy, *ibid.*, pp. 1113-1114.

¹⁹⁴ CORTOT, Alfred, *op. cit.*, p. 192.

4. RECEPCIÓN, HERENCIA E INFLUENCIA DE LA OBRA

Tras el estreno de la obra en *St. James Hall* de Londres el 10 de diciembre de 1896, el compositor dedicó la siguiente carta, del 21 de diciembre, a su alumna Thérèse Roger, que muestra una actitud favorable por parte del público:

“J'arrive de Londres ou j'ai entendu Delafosse jouer vos « Variations » devant 2 000 personnes, a Saint Jame's Hall. Le public n'a pas paru les trouver plus ennuyeuses qu'autre chose, malgré l'indication de premiere audition. J'espere pouvoir, dans un mois, vous offrir le premier exemplaire, a défaut de cette premiere audition que je vous devais et que j'aurais été heureux de vous donner”.¹⁹⁵

No pasó mucho tiempo para se viera reconocida la importancia de la obra: Ricardo Viñes, que había compartido tribunales en concursos de piano con Fauré, la interpretó el 5 de abril de 1902 en la Sociedad Nacional de Música. En dicha entidad fue interpretada por Marguerite Long el 15 de mayo de 1906, en el Festival Fauré. Además, realizó dos grabaciones: la primera en 1908 en París, junto con el *Vals-capricho* nº 1, y la segunda en Alemania en 1913, para Welte Mignon, en la que se incluyeron el *Vals-capricho* nº 3 y las *Barcarolas* nº 6 y nº 9. También se realizó una grabación de la obra por el propio Fauré, la cual se estima de 1908.¹⁹⁶

Isaac Albéniz, divulgador de la música de Fauré en España, organizó un festival en Barcelona en 1908 donde tuvieron lugar tres conciertos que incluyeron un recital de piano solo, música de cámara y la versión orquestal de la *Balada*, op. 19. Marguerite Long participó en los tres, interpretando con gran éxito el *Tema y Variaciones*, op. 73. La pianista temía que la música, “ese sutil perfume del pensamiento francés”, no tuviera aceptación entre la audiencia española. A pesar de ser una obra más compleja de escuchar que otras piezas de Fauré, como las *Barcarolas* y *Nocturnos*, el público quedó complacido, como confirma la prensa catalana: “el público tributó entusiastas ovaciones a los directores y a los ejecutantes”.¹⁹⁷

¹⁹⁵ FAURÉ, Gabriel, *Correspondance*. Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Michel Nectoux. Francia, Flannarion, 1980., pp. 229. [Traducción de autor: “Vengo de Londres, donde escuché a Delafosse tocar tus "Variaciones" frente a 2.000 personas en el Salón de Saint Jame's. El público no pareció encontrarlas especialmente aburridas, a pesar de tratarse de un estreno. Espero verte en un mes, ofrecerte la primera copia, a falta de esta primera audiencia que te debía y que me hubiera encantado darte.”]

¹⁹⁶ MONTES, Beatriz C., *op. cit.*, p. 107

¹⁹⁷ MONTES, Beatriz C., *ibid.*, pp. 142-143.

Thème et Variations se impuso desde 1910 en el concurso del Conservatorio de París y, desde entonces, dice Guy Sacre, ha recorrido el mundo: es la obra pianística más tocada de Fauré y una de las cimas del repertorio.¹⁹⁸

René Tranchefort, por otro lado, sostiene que es de las obras “menos raramente” interpretadas en concierto del autor.¹⁹⁹ Para Amy Dommel-Dieny, sin embargo, es una obra que, teniendo en cuenta su importancia, su ejecución en público es escasa, atribuyéndolo a la extrema dificultad de la misma.

“Pourquoi cette reuvre est-elle si rarement jouée? On dit qu'elle manque d'attraits pianistiques... Ne serait-ce pas plutot le fait d'une perfection redoutée sans laquelle l'reuvre n'existe plus, et qui éloignerait bien des pianistes?”²⁰⁰

Beatriz Montes escribe que *Thème et Variations* es una obra raramente tocada por pianistas españoles, ya que, si bien la obra pianística de Fauré ha sido siempre respetada y su dificultad se ha reconocido reiterativamente, hasta el momento no se ha tomado como referencia de legitimación profesional, como sí sucede con Debussy o Ravel.²⁰¹ La autora sugiere que esta pieza alcanza la magnitud de las grandes variaciones para piano, desde las *33 Variaciones en Do mayor sobre un vals de Diabelli*, op. 120, de Beethoven hasta los dos volúmenes de las *Variaciones sobre un tema de Paganini* de Brahms.²⁰²

Se ha detectado posible herencia en esta obra de compositores como Beethoven, Schumann y Mendelssohn, como se ha mostrado. De este último, también cabe señalar la influencia de la polifonía y un parecido en sus *Variaciones*, op. 82, de 1841, dada la última variación, virtuosa y ampliada, con una sección final tranquila. Las *Variaciones sobre un tema de Robert Schumann*, op. 9, de 1854, de Johannes Brahms, que como en Fauré escapan de la concepción esencialmente virtuosística, incluyen también una variación final contrastante, tranquila, en

¹⁹⁸ SACRE, Guy, *op. cit.*, p. 1112.

¹⁹⁹ TRANCHEFORT, François-René. *op. cit.*, p. 362.

²⁰⁰ DOMMEL-DIENY, Amy, *op. cit.*, p. 14. [Traducción de autor: “¿Por qué esta obra se toca tan raramente? Se dice que carece de atracciones pianísticas ... ¿No se da más bien el caso de una temida perfección sin la cual la obra ya no existe y que alejaría a muchos pianistas?”]

²⁰¹ MONTES, Beatriz C., *op. cit.*, pp. 11-12.

²⁰² MONTES, Beatriz C., *ibid.*, cit. p. 104.

pianissimo y en la tonalidad principal mayorizada; si bien, en cambio, ya altera la tonalidad principal a lo largo de la serie.

Por otro lado, se ha observado una posible influencia de *Thème et Variations* en las *Variaciones sobre un tema de Chopin*, de 1957, de Federico Mompou, teniendo en cuenta sus contrastes rítmicos y estructurales, interés en la armonía y la polifonía, y su variación final, *Galope y Epílogo*, ágil y de estructura ampliada, que cierra la serie en un íntimo *lento*. También se ha señalado ya un parecido con variaciones de Reger y Szymanowski.

En lo que respecta a Francia, el género de las variaciones es prácticamente inexistente en el siglo XIX, con la excepción de Charles Alkan, y compositores extranjeros afincados, como Franz Liszt y Stephen Heller. Por otra parte, Peter Jost descarta una posible relación con *Variations sur un thème de Beethoven*, para dos pianos, op. 35, de 1874, de su maestro Camille Saint-Saëns, por su diferencia en la concepción.²⁰³

Sin embargo, se analiza una posible influencia en obras posteriores, principalmente en el planteamiento estructural, el tratamiento textural y polifónico, la conciliación entre lo tonal y lo modal y el final recogido, en lugar de brillante, en las siguientes variaciones: *Variations, Interlude et Final sur un thème de Rameau*, de 1902, de Paul Dukas, *Variations Puérils*, de 1904, de Reinaldo Hahn; *Variations sur un Choral*, de 1915, de Roger Ducasse; *Thème Varié, Fugue et Chanson*, op. 85, de 1925, de Vicent D'indy; y *Chorale et Variations* de la Sonata para piano, de 1948, de Henri Dutilleux.

²⁰³: FAURÉ, Gabriel, *Thème et Variations*, op. 73. Prefacio de Peter Jost. Buchloe, Henle Verlag, 2003, p. II.

5. CONCLUSIONES

El análisis y las investigaciones llevadas a cabo en el presente trabajo han permitido llegar a las siguientes conclusiones:

En primer lugar, los testimonios de los autores señalados coinciden en que *Thème et Variations* es una de las obras más importantes dentro de la producción de Fauré. La obra tuvo un buen reconocimiento a corto y medio plazo, ya fuera en su estreno o por la divulgación en el extranjero. Sin embargo, las fuentes muestran que, teniendo en cuenta su interés artístico, su aparición en programas de concierto es relativamente escasa.

Por otra parte, algunos de los autores estudiados coinciden en que es de las obras más interpretadas con relación a la totalidad del repertorio faureano para piano, dando a entender, en ocasiones, que el autor no es interpretado en concierto a menudo. Aunque no hay unanimidad en los detalles, se puede deducir que, a pesar de la importancia de la obra en la historia de la música para piano, *Thème et Variations* no ha tenido un justo reconocimiento a largo plazo.

Los elementos de la obra que más han llamado la atención a los investigadores son:

- El tema, sobrio pero original, a pesar de una probable influencia de los *Estudios Sinfónicos* de Schumann.
- La tensión musical progresiva que componen el tema y las cinco primeras variaciones, dada su cohesión en matices dinámicos y tempo progresivamente más alto -si bien Nectoux se refiere únicamente a una sección virtuosística de la 2ª a la 4ª variación-, y su contraste expresivo con la 6ª, *molto adagio*.
- La 9ª Variación, tanto por su particular empleo de la enarmonía, como por su dificultad pianística; destacando la calidad de sonido, la comprensión armónica y la memorización.
- La 10ª Variación, aunque la mayor parte de las observaciones se han hecho en relación a la interpretación, ejecución y pedagogía y, si bien se señala la virtud de su estructura ampliada, los autores estudiados no profundizan en su análisis formal y armónico.
- La 11ª Variación, por su inusual contraste de carácter tranquilo tras una gran variación virtuosa, más propia, usualmente, de final y que, sin embargo, requiere una gran control y habilidad interpretativa para su contención.

Asimismo, se ha hablado relativamente poco de las variaciones 7ª y 8ª, especialmente en cuanto a consideraciones interpretativas y pedagógicas.

Cabe señalar que, si bien los autores consultados coinciden en la importancia de la interrelación de las variaciones dentro de la obra, no concretan todas las secciones básicas de su conjunto, las cuales se proponen a continuación en términos de tensión musical (a partir del carácter, la dinámica y la duración aproximada):

Tema	Variaciones de la 2ª a la 5ª	Variaciones de la 6ª a la 9ª	Variaciones 10 y 11ª
Introducción: <i>Quasi adagio</i> . Aprox. 2'10''.	1ª Sección: Progresivamente más tensa. Hasta <i>un poco Più mosso</i> . Aprox. 4'20''.	2ª Sección: Estabilidad en tempos inferiores al <i>Allegro</i> . Aprox. 6'.	3ª Sección: Tensión-Distensión. <i>Allegro vivo</i> y <i>Andante molto moderato</i> . Aprox. 4'.

Imagen 23. Cuadro del autor sobre la estructura general de *Thème et Variations* de Fauré.

Tras observar los comentarios expuestos de Marguerite Long (véase el análisis pedagógico e interpretativo de las variaciones 3ª y 10ª), en los que se habla de posibles arreglos de ejecución que alteran incluso la partitura, ya los consintiera Fauré o no, se puede deducir que en el círculo del compositor era habitual negociar esta práctica, de manera que un pianista o el mismo compositor proponía estas modificaciones, si bien parece ser que el compositor tenía la última palabra.

A partir de las consideraciones de Beatriz C. Montes (quien propone esta obra para un nivel posterior al nivel Superior) y el análisis realizado, partiendo de la afirmación de que un pianista puede superar las dificultades de un repertorio superiores a su nivel estimado gracias al talento,

el interés y el esfuerzo, se podría deducir que no es descartable programar esta obra en el nivel Superior (previo al de pianista profesional).

El *Thème et Variations* de Fauré, indudablemente uno de los pilares del género de las variaciones para piano, muestra haber recibido influencia, al menos, de los *Estudios Sinfónicos* de Schumann, especialmente en el tema, según el consenso de varios autores. También parece mostrar influencia directa de las *Variaciones Serias*, op. 54, de Mendelssohn, dado el tratamiento de la polifonía y el parecido textural de algunas de las variaciones; así como de las *Variaciones* WoO 80 de Beethoven, al menos indirectamente. Por otro lado, abre la puerta, a su vez, al género de la variación en la música francesa del siglo XX, tanto por su calidad y valor representativo, como por influencia directa en compositores sucesivos.

6 BIBLIOGRAFÍA

BELTRANDO, Marie C., *Historia de la Música*, Madrid, ESPASA, 1996.

CORTOT, Alfred, *Curso de Interpretación*. Traducción del francés de Roberto J. Carman. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1934.

CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep, “El Folklore musical”, *Historia de la música española*. 7. Madrid, Alianza editorial, 1983.

DOMMEL-DIENY, Amy, “Gabriel Fauré”, *L’harmonie Vivante: Tome V: L’Analyse Harmonique en exemples de J.-S. Bach à Debussy*, Fascicule 12. París, Editions A. Dommel-Diény, 1974.

KELLY, Barbara L., *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*. Rochester, University of Rochester Press, 2008.

KOECHLIN, Charles, *Gabriel Fauré*. París, Librairie Félix Alcan, 1927.

KÜHN, Clemens, *Tratado de la Forma Musical*. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1992.

LARUE, Jan, *Análisis del estilo musical*. Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1989.

MONTES, Beatriz C., *Gabriel Fauré al piano*. Madrid, Ediciones Nauclero, 2012.

MILA, Massimo, *Breve historia de la música*. Traducción de Manuel Valls Gorina. Barcelona, Ediciones Península, 1963.

FAURÉ, Gabriel, *Correspondance*. Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Michel Nectoux. Francia, Flannarion, 1980.

FAURÉ, Gabriel, *Thème et Variations, op.73*. Prefacio de Peter Jost. Buchloe, Henle Verlag, 2003.

FAURÉ-FREMIET, Philippe, *Gabriel Fauré*, París, Les Éditiones Rieder, 1929.

FORTE, Allen, *Análisis Musical, Introducción al análisis Schenkeriano*. Barcelona, Idea Books, S.A., 1982.

HONOLKA, Kurt, *Historia de la Música*. Madrid, Editorial EDAF, S.A, 1980.

MORGAN, Robert P., *La música del siglo XX*. Madrid, Ediciones Akal, 1994.

NECTOUX, Jean-Michel, *Gabriel Fauré, a musical life*. Translated by Roger Nichols. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

PLANTIGA, Leon, *La música Romántica*. Madrid, Ediciones Akal, 1992.

SACRE, Guy, *La musique de piano*. París, Éditions Robert Laffont S.A., 1998.

SADIE, Stanley, *The new GROVE Dictionary of Music and Musicians*. 6. Londres, Grove, 1980.

SALVAT, Juan, "La Música del Siglo XX." *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores*. 5. Barcelona, Salvat S.A. de Ediciones, 1991.

SALVETTI, Guido, *El Siglo XX. Historia de la Música*. 10. Madrid, TURNER MUSICA, 1977.

SOPEÑA, Federico, *Historia de la Música. España*, E.P.E.S.A., 1978.

TRANCHEFORT, François-René, *Guide de la musique de piano et de clavecin*. Domont, FAYARD, 2018.

VUILLEMIN, Louis, *Gabriel Fauré y su obra*. Traducción y notas por Eduardo L. Chavarri. Madrid, Unión Musical Española, 1921.

Webgrafía

Fauré Gabriel, Thème et variations, Op.73, J. Hamelle, n.d.1897.

[http://hz.imslp.info/files/imglinks/usimg/b/b6/IMSLP06573-Faure_-_Theme_and_Variations_\(piano\).pdf](http://hz.imslp.info/files/imglinks/usimg/b/b6/IMSLP06573-Faure_-_Theme_and_Variations_(piano).pdf) [consultado 17 junio 2019].

Mendelssohn, Félix, *Variaciones Serias, op. 53*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1874.

http://hz.imslp.info/files/imglinks/usimg/1/18/IMSLP103384-PMLP02690-Mendelssohn_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_11_Band_2_MB_63_Op_54_scan.pdf [consultado 17 junio 2019].

Reger, Max, *Variaciones y Fuga sobre un Tema de Johann Sebastian Bach, op. 81*, Leipzig,

Lauterbach & Kuhn, 1904. <http://hz.imslp.info/files/imglinks/usimg/2/2e/IMSLP273011-SIBLEY1802.20455.6e90-39087017786387score.pdf> [consultado 17 junio 2019].

Szymanowski, Karol, *Variaciones, op. 3*, Cracow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952.
http://hz.imslp.info/files/imgltnks/usimg/6/6c/IMSLP19622-PMLP45973-Szymanowski_-_Variations_Op._3.pdf [consultado 17 junio 2019].

Anexo I

Félic Mendelssohn: *Variaciones Serias*, op. 53, Variación 1, compases 1-4.²⁰⁴

The musical score for the first four measures of the first variation of Mendelssohn's 'Variaciones Serias' is presented in a two-staff format. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo/mood marking is 'sempre assai leggero'. The first measure is marked 'sf sempre assai marcato'. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, creating a light but technically demanding texture.

Anexo II

Karol Szymanowski: *Variaciones*, op. 3, Variación 1, compases 1-4.²⁰⁵

The musical score for the first four measures of the first variation of Szymanowski's 'Variaciones' is presented in a two-staff format. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo marking is '(L'istesso tempo)'. The music begins with the instruction 'Il tema marcato' and a dynamic marking of 'p'. The first measure is marked 'poco'. The second measure is marked 'cresc.'. The third measure is marked 'rit.'. The fourth measure is marked 'rit.'. The score includes numerous fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents, slurs). The music is characterized by a strong rhythmic drive and a focus on melodic contour.

²⁰⁴ http://hz.imsip.info/files/imglnks/usimg/1/18/IMSLP103384-PMLP02690-Mendelssohn_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_11_Band_2_MB_63_Op_54_scan.pdf [consultado 17 junio 2019].

²⁰⁵ http://hz.imsip.info/files/imglnks/usimg/6/6c/IMSLP19622-PMLP45973-Szymanowski_-_Variations_Op._3.pdf [consultado 17 junio 2019].

Anexo III

Max Reger: *Variations and Fugue on a Theme of Johann Sebastian Bach*, op. 81, Fuga, compases 100-101.²⁰⁶

The image shows a musical score for the Fuga section of Max Reger's Variations and Fugue on a Theme of Johann Sebastian Bach, op. 81, measures 100-101. The score is written for two staves, treble and bass clef, in G major. The music features complex rhythmic patterns and chromaticism. Performance markings include *m. g.* and *sempre m. d.*

Anexo IV

Max Reger: *Variaciones y Fuga sobre un Tema de Johann Sebastian Bach*, op. 81, Grave assai, compases 1-2.²⁰⁷

The image shows a musical score for the Grave assai section of Max Reger's Variaciones y Fuga sobre un Tema de Johann Sebastian Bach, op. 81, measures 1-2. The score is written for two staves, treble and bass clef, in G major. The tempo is marked *Grave assai* with a metronome marking of 25-50. Performance markings include *una corda*, *molto espress.*, *pp*, *mf*, *pp*, *molto*, and *sempre molto espress.*

²⁰⁶ <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2e/IMSLP273011-SIBLEY1802.20455.6e90-39087017786387score.pdf> [consultado 17 junio 2019].

²⁰⁷ <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2e/IMSLP273011-SIBLEY1802.20455.6e90-39087017786387score.pdf> [consultado 17 junio 2019].