

Influencia de Fauré en la obra musical de Antonio María Valencia: análisis comparativo entre *Berceuse Op.16* y *Canción de Cuna C.G-V 60*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Susana Castro Gil
UFMG – susana.castrogil@hotmail.com

José Augusto Almeida
Secretaria Municipal de Cultura de Santa Bárbara-MG – jtalmeida@uol.com.br

Resumen: Con base en el análisis comparativo de los elementos musicales de las obras para violín y piano *Canción de cuna C.G-V60* (1935) del compositor colombiano Antonio María Valencia y *Berceuse Op.16* (1879) de Gabriel Fauré, es posible reafirmar la influencia de la estética de Fauré en la producción musical de Valencia. En este caso específico, la estrecha relación entre estas dos obras podría considerarse como una reminiscencia del París de los años 20's en la obra del compositor colombiano.

Palabras-clave: Influencia francesa en Antonio María Valencia. Repertorio de música cámara de Antonio María Valencia. Lenguaje compositivo de Antonio María Valencia década 1930.

Fauré's influence on Antonio María Valencia's musical work: comparative analysis between *Berceuse Op.16* and *Canción de Cuna C.G-V60*

Abstract: Based on the comparative analysis of the musical elements of the violin and piano pieces *Canción de cuna C.G-V60* (1935) by Antonio María Valencia and the Gabriel Fauré's *Berceuse Op.16* (1879), is possible to reaffirm the influence of the aesthetics of Fauré on the musical production of Valencia. In this specific case, the close relationship between these two works could be considered as a reminiscence of the Paris from the 20's in the Colombian composer's musical work.

Key-words: French influence in Antonio María Valencia. Antonio María Valencia's chamber music repertoire. Antonio María Valencia's Compositional language in the 30's.

1. Introducción

La *Berceuse Op.16* de Fauré y la *Canción de cuna C.G-V60* de Antonio María Valencia (ambas para violín y piano) fueron escritas en un momento en que las canciones de cuna instrumentales gozaron de relativa popularidad, entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. El estudio de elementos musicales que son pasibles de ser analizados teóricamente evidencia una relación de intertextualidad entre la obra de Fauré y la de Valencia, abarcando las categorías de intertextualidad que trabaja Ricardo Zani (2003) de citación y alusión, donde la *Canción de Cuna* evidencia la influencia recibida por la *Berceuse*.

1.1. Gabriel Fauré y Antonio María Valencia

Gabriel Fauré (1845-1924) fue uno de los más prominentes compositores franceses de su generación, influenciando la obra de numerosos compositores del siglo XX en todo el mundo, incluyendo el compositor colombiano Antonio María Valencia (1902-1952).

Para Jean-Michel Nectoux (2001), Fauré creó un puente entre el romanticismo del siglo XIX y el mundo musical que apareció en el siglo XX, su lenguaje armónico, con mudanzas sutiles de tonalidad, y su facilidad melódica son combinados con el entendimiento de los modos de utilización de las innovaciones contemporáneas para la creación de sus obras.

Antonio María Valencia, según Mario Gómez (1991) y Andrés Pardo (2008), tuvo un mayor contacto con la música francesa de comienzos del siglo XX durante la temporada de estudios en la Scholla Cantorum de Paris (1923-1929), enriqueciendo su lenguaje compositivo con el estudio del impresionismo de Debussy, el lenguaje cíclico y modal de Frank y las obras de Roussel y Fauré, siendo este último una “influencia importante” (PARDO, 2008, p. 33). Para Valencia,

El músico colombiano debe dominar la técnica de antiguos y modernos y escoger las tendencias que se le den mejor con su temperamento y que puedan desarrollar más ampliamente sus dotes naturales (VALENCIA, 2008, p. 20).

En su obra, Valencia dialoga entre los estilos europeos de vanguardia, el estudio de las músicas tradicionales colombianas y defiende la asimilación de “todas las tendencias” para crear un arte nacional (VALENCIA, 2008).

2. *Berceuse Op. 16 y Canción de cuna C.G-V 60*

La *Berceuse Op.16* de Fauré para violín y piano es tal vez la obra más conocida del compositor. Compuesta en 1879 y estrenada el 14 de febrero de 1880 en la Société Nacional por el violinista Ovide Musin y el compositor al piano, tuvo una acogida entusiasta que “limitó con la manía” entre violinistas de diferentes tipos, desde solistas reconocidos hasta violinistas de cafés (NECTOUX, 2004, 85). Nectoux (2004) contabilizó más de sesenta grabaciones por grandes violinistas como Ysaÿe y Menuhin entre 1912 y 1971. En la actualidad es posible contabilizar, en el acervo electrónico de la biblioteca musical NAXOS, más de cien grabaciones incluyendo la de violinistas como Mutter, Ferras o Perlman.

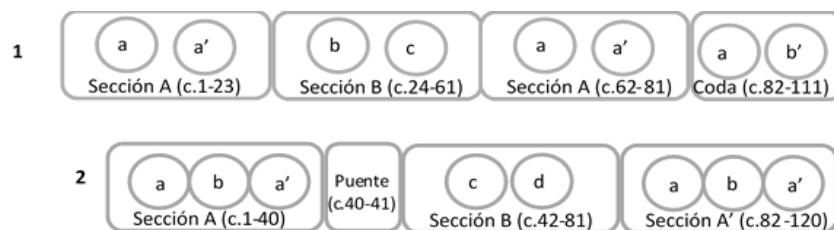
Considerando la gran popularidad de la *Berceuse* en los años posteriores a su estreno y el hecho de que Valencia estudió en París durante la década de 1920, es posible inferir que el compositor colombiano pudo en algún momento haber tenido contacto con esta obra. Sobre esto no hay registros explícitos conocidos, sin embargo, parece ser corroborado a partir del análisis de los elementos musicales que evidencian la influencia que tuvo la *Berceuse* sobre la *Canción de Cuna*, a pesar de que entre las fechas de composición de las dos obras hay más de cincuenta años de diferencia.

Según Gómez (1991), la *Canción de cuna* fue compuesta originalmente para piano y dos violines aproximadamente en junio de 1935. El musicólogo propuso esta fecha basándose en el estreno radial, en el que la obra fue interpretada por Valencia al piano y los

violinistas Ismael Posada y Álvaro Mesa Tenorio. Con todo, la fecha que aparece en el manuscrito es 20 de noviembre de 1935, tal vez pueda considerarse esta última data como la revisión de la versión final para dúo de piano y violín.

El concepto del título en las dos obras las vincula al hipertexto de canción de cuna, y, a partir del análisis musical se revelan los elementos de intertextualidad entre las dos obras como: el formato instrumental, ambas son dúos de piano y violín; el tempo: *Tranquilo* en *Canción de Cuna* y *Allegretto Moderato* en la *Berceuse*; la cifra indicadora de compás, así como la tonalidad de inicio y retorno es común a las dos piezas, siendo 6/8 y Re mayor respectivamente; la textura principal en ambas obras es melodía acompañada y la estructura es tripartita. En estos casos, la citación se da bajo los términos de Zani, al mostrar una “relación discursiva explícita en donde todo discurso citado es, básicamente, un elemento dentro de otro ya existente” (2003, p. 123).

Entrando más en detalle y centrándonos en la estructura, en el caso de la obra de Fauré, corresponde a una forma ABA+CODA (A'+B'). La sección A está entre los c.1-23, repitiéndose literalmente en los c.62-81, la sección B entre los c.24-61 y finalmente, la CODA está entre c.82-111, en la que Fauré presenta los temas A y B con ligeras variaciones. En la *Canción de cuna* de Valencia, la estructura es ABA', en este caso, la sección A está localizada entre c.1-40, con un puente de un compás con elisión en el c.40 que enlaza a la sección B entre c.42-81 y finalmente, la sección A' se encuentra entre c.82-120. Aunque las dos obras comparten varios elementos formales, la configuración temática interna de las secciones es diferente, por ejemplo, la sección A en Fauré es monotemática y por otro lado, la sección A de Valencia es bitemática. La sección B es bitemática en ambas obras (ver ejemplo 1).



Ejemplo 1: Estructura general. **1:** FAURÉ, G. *Berceuse*. **2:** VALENCIA, A. *Canción de cuna*.

En la sección A, el mismo patrón rítmico de acompañamiento en el piano aparece como una citación de la *Berceuse* en la *Canción de cuna*. En este patrón, la línea melódica del bajo realiza un movimiento por quintas ascendentes, alternando la fundamental de los acordes D y A11 en cada tiempo fuerte del compás, mientras que la mano derecha del pianista responde a contratiempo con los respectivos acordes y un salto cordal en la tercera corchea del tiempo compuesto a la quinta del acorde (ver ejemplo 2). Este patrón no está relacionado con algún

esquema tradicional o popular de acompañamiento rítmico en nanas para violín y piano. La semejanza es tal, que en un primer momento es el factor que crea el más fuerte lazo auditivo.



Ejemplo 2: Patrón rítmico de acompañamiento en el piano en la sección A.

1: FAURÉ, *Berceuse* c.1-3. 2: VALENCIA, *Canción de cuna* c.1-3.

Desde el comienzo de las dos obras la función de acompañamiento y melodía son claramente establecidas en las dos obras, siendo el violín el instrumento melódico y el piano quien lleva la función de acompañamiento. En la *Berceuse*, tanto en la sección A como en la B, la división de funciones entre los dos instrumentos y el patrón de acompañamiento está presente como una constante a lo largo de toda la obra, esta es una característica típica de Fauré ya que “una vez [Fauré] establece una fórmula rítmica, tiende a mantenerla por pasajes largos” (NECTOUX, 2001). Por otro lado, en el caso de la *Canción de cuna*, el patrón de acompañamiento aparece durante la sección A y A’, siendo la sección B contrastante en su textura, ya que Valencia crea interludios contrapuntísticos en el piano entre c.40-48 y 70-73 que dan protagonismo a este instrumento (ver ejemplo 3).



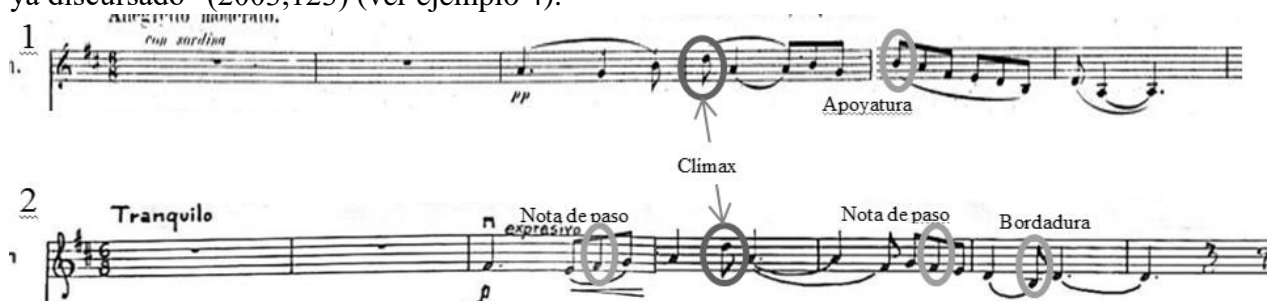
Ejemplo 3: Diferencias en la escritura del piano en la sección B. 1: FAURÉ, *Berceuse* c.31-36.

2: VALENCIA, *Canción de cuna* c.46-50.

Además del uso del formato instrumental de violín y piano, en las elecciones tímbricas empleadas por los dos compositores, cabe resaltar que el uso de la sordina en el violín es explícito en ambas obras: Para Fauré, el uso de este implemento es indicado desde el comienzo de la pieza y va hasta el final. Valencia indica la sordina solamente a partir del c.82 de la *Canción de cuna*, en este punto comienza la sección A’, donde se da la reexposición temática de la primera sección, aportando una variación tímbrica con relación a la exposición del primer tema al comienzo de la obra.

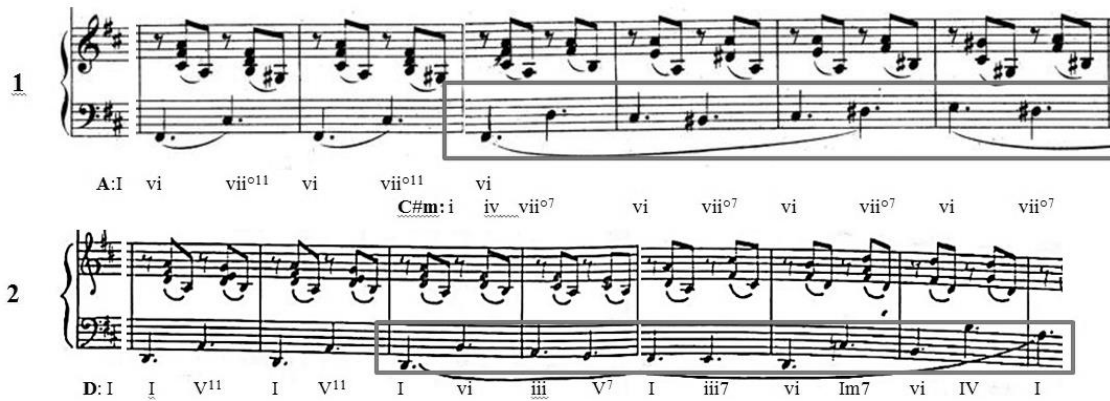
El tratamiento temático en la sección A de la *Canción de cuna* y la *Berceuse* presenta varios puntos que reafirman su conexión. En el primer motivo del periodo ‘a’ de

ambas obras (*Canción de cuna* c.3-7 y *Berceuse* c.3-6) el inicio de ambas obras se da después de dos compases en los que el piano está presentando el patrón rítmico de acompañamiento y el comienzo de la melodía en el violín es tético, la amplitud de la melodía no es muy grande: en Fauré abarca un intervalo de 13^{va} y en Valencia de 10^{ma}. En la construcción ambas melodías prevalecen las notas cordales, aconteciendo solo una apoyatura en la *Berceuse* y dos notas de paso y una bordadura inferior en la *Canción de cuna*. Del mismo modo, el contorno melódico en ambas es en arco: comienza en un punto, llega a un clímax más agudo, que en las dos obras es el mismo Re₅¹, a partir del cual construye su movimiento descendente hasta el punto final, siendo este más grave que el punto de partida. Si bien en este caso no se evidencia una citación como tal, encaja en la categoría de alusión en la que según Zani “no se hace como una citación explícita, sino como una construcción que reproduce la idea central de algo ya discursado” (2003,123) (ver ejemplo 4).



Ejemplo 4: Semejanzas en el tratamiento melódico de la primera frase del periodo ‘a’ en la sección A. parte del violín. 1: FAURÉ, *Berceuse* c.1-6. 2: VALENCIA, *Canción de cuna* c.1-7

Como se ha mencionado anteriormente, el piano en la *Berceuse* y la *Canción de cuna* cumple una función principalmente de acompañamiento, en el comienzo de las obras la línea del bajo se limita a un movimiento de quinta ascendente (rever ejemplo 2). No obstante, en el desarrollo de la sección A y A’ de la *Berceuse* en los c.15-20 y c.74-80 y en la *Canción de Cuna* en c.7-23 y c.86-102 este movimiento oscilatorio en el bajo es transformado en una línea melódica que hace contrapunto con el violín, tonalizando hacia C#m en c.15 en la *Berceuse* y en c.13 en la *Canción de cuna* (ver Ejemplo 5).



1

A:I vi vii^{o11} vi vii^{o11} vi
 C#m:i iv...vii^{o7} vi vii^{o7} vi vii^{o7} vi vii^{o7}

2

D:I I V¹¹ I V¹¹ I vi iii V⁷ I iii7 vi Im7 vi IV I

Ejemplo 5. Tratamiento melódico en la línea del bajo. Sección A. 1: FAURÉ, *Berceuse* c.10-19.
 2: VALENCIA, *Canción de cuna* c.4-18. Parte del piano.

En la sección B Valencia demuestra una mayor independencia con relación a la obra de Fauré. Empero *Canción de cuna* y *Berceuse* comparten la característica de tener una estructura interna bi-temática en esta sección, el tratamiento temático, armónico y de la textura dado por cada uno de los compositores es tan diferente que, si por un lado la sección A vincula estas dos piezas de manera casi directa, la sección B se torna un componente diferencial evidente. En el caso de Fauré, Los temas ‘b’ y ‘c’ son contrastantes con relación al tema ‘a’ presentado en la sección A de la *Berceuse* (ver Ejemplo 6).



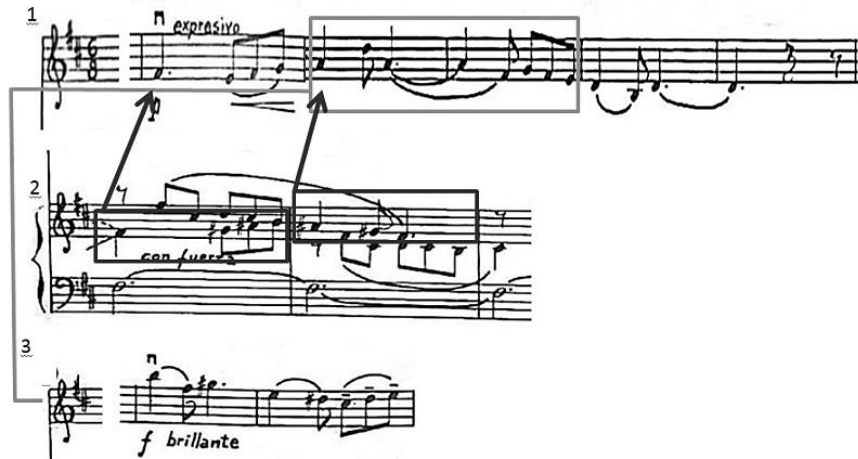
motivo a
 con sordina
 pp

motivo b
 f
 ppp

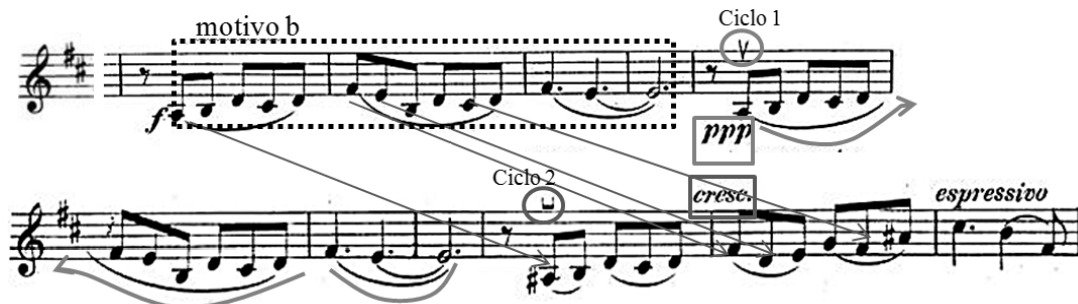
motivo c
 dolce

Ejemplo 6: Motivos contrastantes: **motivo a** en sección A (c.3-6), **motivo b** en sección B (c.24-27), **motivo c** en sección B (c.43-44). FAURÉ: *Berceuse*.

Por otro lado, en la sección intermedia de la *Canción de cuna* hay una mayor cohesión temática al utilizar fragmentos del diseño rítmico del tema ‘a’ para para construir sus temas ‘c’ y ‘d’ (ver Ejemplo 7). El desarrollo de los temas de la sección B en ambos compositores se da a partir de la fragmentación motívica. Ambos crean en esta sección series de reiteraciones temáticas no secuenciales, hay repetición literal del tema o repetición con variaciones dadas en la articulación, rítmica, dinámica, instrumentación o interválica (dirección y amplitud) (ver ejemplos 8 y 9).



Ejemplo 7: concordancia entre el patrón rítmico del tema 'a' de la sección A con los temas 'c' y 'd' de la sección B. VALENCIA, *Canción de cuna*. 1: tema 'a' parte del violín c.3-7. 2: tema 'c' parte del violín c.42-45. 3: tema 'd' parte del violín c.49-50.



Ejemplo 8: Tratamiento temático sección B, motivo b. Ciclo 1: variación interválica, indicación de arco y articulación; ciclo 2: variación en interválica, articulación, dinámica y dirección del arco, este ciclo se desarrolla a partir de fragmentación motívica. FAURÉ, *Berceuse* parte del violín c.24-34.



Ejemplo 9: Tratamiento temático sección B, motivo c. Ciclo 1: variación en articulación, ornamentación, interválica y voces que contrapuntean; ciclo 2: sin variación modalizado con relación al motivo original; ciclo 3: repetición de ciclo 2 con variación rítmica y melódica. VALENCIA, *Canción de cuna* Parte del piano c.42-49.

Es importante resaltar que, en la obra de Valencia, no solamente la influencia de Fauré es evidente, sino también la influencia de compositores como Franck y Debussy que usaron asiduamente el modalismo y escalas exóticas en sus obras, como es el caso del ejemplo 9

donde el motivo c está construido sobre una escala de Fa# mayor+frigia, en el ciclo 2 es presentado sobre una escala de Fa lidia+disminuida.

3. Consideraciones finales

Gabriel Fauré fue un compositor que ejerció gran influencia entre los compositores del siglo XX como es el caso del compositor colombiano Antonio María Valencia, que durante la década de 1920 estudió en la Scholla Cantorum de París. Dicha influencia es perceptible en la obra *Canción de cuna* C.G-V60 (1935) de Valencia que establece un diálogo intertextual con la obra *Berceuse* Op.16 (1879) de Fauré. Desde la elección del título *Canción de Cuna* y *Berceuse*, estas son expresiones equivalentes en diferentes lenguas, ya se denota una intención en la relación temática de ambas piezas. Es posible utilizar la intertextualidad como herramienta para hacer análisis musical cuando se comparan piezas pues nos da elementos para clasificar y conceptualizar elementos musicales y conexiones entre obras y compositores que no tendrían como ser clasificados con las herramientas de la teoría y el análisis musical tradicional.

Entre las dos obras la intertextualidad puede ser evidenciada en su estructura, la construcción y desarrollo de motivos melódicos, el desarrollo armónico, el patrón rítmico de acompañamiento en el piano, la tímbrica, y la dimensión textural, siendo estos aspectos los principales indicadores de la relación de influencia que la *Berceuse* tuvo sobre la obra de Valencia. La composición de la *Canción de cuna*, más de cinco años después del retorno de Valencia a Colombia, después de su temporada de estudios en la Schola Cantorum, refleja la fuerte impresión que causó en Valencia la estética de la música francesa y el paisaje sonoro parisino de comienzos del siglo XX en su posterior producción musical. En este sentido, merecen ser llevados a cabo más estudios sobre el lenguaje musical de Valencia bajo la óptica de la intertextualidad de su repertorio con su contexto biográfico y la obra de otros compositores.

La performance del repertorio de cámara de Antonio María Valencia representa un desafío para los intérpretes ya que no se cuenta con muchas referencias orales que den cuenta de la tradición interpretativa de la obra de este compositor, su repertorio no tiene una amplia difusión, ni ha sido objeto de estudio recurrente. Por estos motivos, el análisis musical de la *Canción de cuna*, que arroja conexiones con la *Berceuse* de Fauré y el lenguaje de otros compositores de la Francia del comienzo del siglo XX y que considera la postura personal ecléctica de Valencia frente a las dinámicas de las diferentes corrientes estilísticas en la música, puede constituirse como un punto de partida para una propuesta performativa.

Referencias

- FAURÉ, Gabriel. *Berceuse pour violon ou violoncelle*. Paris: Hamelle, 1880. Partitura Disponible en: <[http://imslp.org/wiki/Berceuse%2C_Op.16_\(Faur%C3%A9%2C_Gabriel\)](http://imslp.org/wiki/Berceuse%2C_Op.16_(Faur%C3%A9%2C_Gabriel))>. Acceso en: 16 nov 2017.
- GOMEZ, Mario. *Imagen y obra de Antonio María Valencia*. Cali: Corporación para la cultura, 1991.
- NECTOUX, Jean-Michel. *Gabriel Fauré: A musical life*. Edición 1. New York: Cambridge University Press, 2004.
- NECTOUX, J. M. *Fauré, Gabriel*. Grove Music Online, 2001. Disponible en: <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009366>> Acceso en: 16 mar 2018.
- PARDO, Andrés. Antonio María Valencia: Artista integral. *Revista de música del conservatorio “Antonio María Valencia” del instituto departamental de Bellas Artes, Cali* v.1, n.1, p. 30-53, 2008.
- VALENCIA, Antonio María. Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia. *Revista de música del conservatorio “Antonio María Valencia” del instituto departamental de Bellas Artes*, v.1, n1, p.6-29, 2008.
- VALENCIA, Antonio María. *Canción de cuna*. Cali: Corporación para la cultura, 1991. Partitura.
- ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Em questão*, v.9, n.1, p.121-132, 2003.

Notas

¹ En el presente trabajo se utiliza el índice registral internacional.