



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

T E S I S
PARA OBTENER EL GRADO DE :

LICENCIADO EN PIANO

P R E S E N T A

ROCIO VIRUEGA ARANDA

Ciudad Universitaria,

1999

TESIS CON
FALLA DE ORCEL

270-01



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

6/Eje
2

A mi padre,
quien siempre estará conmigo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

**Programa para el examen profesional que para obtener
el título de Licenciado en Piano presenta
Rocío Viruega Aranda**

Preludio y Fuga del Libro I
No.16 en sol menor
No.2 en do menor

J.S. Bach

Sonata Op.31 No.2 "La Tempestad"
Largo-Allegro
Adagio
Allegretto

L.V. Beethoven

Mazurka No. 6
Mazurka No. 10

M.M. Ponce

Papillons Op.2

R. Schumann

Sonatine
Modéré
Mouvement de Menuet
Animé

M. Ravel

JOHANN SEBASTIAN BACH

Preludio y fuga en do menor BWV 847 (Libro I)

Preludio y fuga en sol menor BWV 861 (Libro I)

El período barroco se desarrolló principalmente durante el siglo XVII y sus límites los podemos marcar, dentro de la música, de 1600 a 1740. El término “barroco” tiene su origen en la palabra portuguesa “*barroco*” que quiere decir perla de forma irregular; en un principio fue utilizado con tono despectivo, para referirse al arte desarrollado en este lapso, que era considerado exagerado. Pero históricamente durante este período existen cambios trascendentales acerca de la concepción del hombre, como el desarrollo de un racionalismo basado en la idea de que el universo podía ser conocido en términos lógicos y matemáticos; y que el universo ya no era geocéntrico, sino heliocéntrico. Estos acontecimientos más tarde repercutirían en el movimiento estético denominado *Clasicismo*.

En Alemania, país que ocupó un papel importante dentro del Barroco, ya no existía una unificación imperial, sino que se había dividido en estados, en los que empezó a resurgir la afición por el arte; era un país protestante que recibió una influencia del arte italiano y francés.

Johann Sebastian Bach marcó el fin del período Barroco porque retomó los estilos musicales europeos y los fusionó con su estilo, desarrollándolos al máximo.

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Alemania y murió en Leipzig el 28 de julio de 1750. Este gran artista provenía de una familia de músicos que continuaría con sus hijos. Recibió una educación en la cultura clásica (latín y griego) y también en la musical, impartida por su padre. A los 10 años se quedó huérfano y vivió con su hermano Juan Cristóbal; para ese tiempo ya se había familiarizado con el violín, el órgano y el clavecín. Después se incorporó al coro de Lüneburg y más tarde complementó su educación estudiando composiciones polifónicas de compositores alemanes (Buxtehude), italianos (Vivaldi) y franceses (Couperin). Durante su estancia en Arnstadt (1703), como organista, adquirió reputación como experto en la construcción de órganos.

Después de una corta estancia en Mülhausen en 1707, en donde se casó con su prima María Bárbara Bach, es llamado a la corte del duque de Weimar como músico de cámara y organista. Más tarde fue nombrado concertino (Konzertmeister) en la corte. Aquí tuvo una gran producción de cantatas, música para el órgano y para el clave. En 1717, y después de varios problemas con el duque, decidió aceptar el cargo de maestro de capilla (Kapellmeister) en la corte del príncipe Leopoldo en Köthen, quien prefería la música de cámara e instrumental; por esto Bach dedica la mayor parte de su tiempo a esta música.

En 1720 murió su primera esposa con quien tuvo 7 hijos; volvió a contraer matrimonio al año siguiente con Anna Magdalena Wulcken con la que tuvo 13 hijos.

Es durante su estancia en Köthen que compone obras con carácter didáctico para el clave como el *Pequeño Libro para Anna Magdalena*, el *Pequeño Libro* para su hijo Wilhelm Friedemann Bach, el *Clave Bien Temperado* (Libro I), *Invencciones a dos voces* y *Sinfonías* (*Invencciones a tres voces*), etc. También datan de este período las 6 *Suites Francesas*, las 6 *Suites Inglesas*, la *Fantasia cromática y fuga*, las 6 *Sonatas para violín y clavecín*, entre otras.

A pesar de que en Köthen gozaba de prestigio social y de una buena situación económica decidió aceptar el puesto de cantor en Santo Tomás de Leipzig, por su importancia musical, en 1723. Aparte de la enseñanza musical estaba encargado de componer la música religiosa para cada domingo y fiestas, así como de las ceremonias oficiales de la ciudad y universidad. Además de las cantatas, escribió sus grandes obras maestras, como *La Pasión según San Mateo* y *La Pasión según San Juan*; también la *Ofrenda Musical* y las *Variaciones Goldberg*. Como culminación de su vida compuso el “*Arte de la Fuga*”, el cual quedó inconcluso.

El Clave Bien Temperado (Das Wohltemperierte Klavier)

Bach era un buen maestro, que se preocupaba por el desarrollo de sus alumnos; prueba de esto es su *Clave Bien Temperado*, que llevaba el siguiente título: “Para utilidad y uso de la juventud deseosa de aprender, así como para distracción de los que estén ya bastante avanzados en el estudio.”¹

De esta obra escribió 2 libros: el primero en 1722 en Köthen y el segundo en 1744 en Leipzig. Del primero hizo tres copias, y se cree que ya tenía varias fugas y preludios escritos antes. El objetivo era familiarizar al mundo musical con las 24 tonalidades, así que tomó el término “*bien temperado*” (*wohltemperierte*) prestado del compositor alemán, y pionero del temperamento igual, Andreas Werckmeister (1645-1706).

El método de Werckmeister consistía en dividir la octava en 12 semitonos, físicamente iguales entre ellos; con esto no se lograba ningún intervalo puro (excepto la 8va.), acústicamente parecían desafinados los intervalos sobre todo por las costumbres de la época en la afinación, pero tenía la ventaja de permitir modular a cualquier tonalidad por lejana que estuviera.

¹ La pequeña crónica de Anna Magdalena Bach, traducción de Carlos Guerendiain, p.72.

Bach, al igual que algunos antecesores, como Ferdinand Fisher (1665-1746) que hizo una colección de 19 preludios y fugas en distintas tonalidades, entendió las ventajas de adaptar el temperamento para el progreso de la música instrumental. El clave bien temperado es la obra culminante de esas búsquedas y aún sigue siendo una obra base de la literatura para el teclado.

Los preludios y las fugas no están temáticamente relacionados entre sí. Los preludios en la época de Bach tienen formas muy libres, a modo de improvisaciones como fantasías, toccatas, arias: “Sirven para preparar adecuadamente el oído y la mente del oyente para lo que sigue. Pueden tener formas y estilos distintos”.² Las fugas³ de Bach logran equilibrar las demandas de una armonía tonal y el contrapunto.

Preludio y fuga en do menor BWV 847 (Libro I)

La primera versión del preludio se encuentra en el *Pequeño Libro* para Wilhelm Friedemann Bach. Se presenta como una toccata (proviene del italiano *toccare*, y se refiere generalmente a una ejecución veloz en el teclado)⁴ o un estudio de virtuosidad para las dos manos, basado en un diseño de dobles corcheas que se enlazan en un ritmo inmutable. El preludio puede dividirse en una introducción, de cuatro compases que reafirman la tónica; dos secciones, en la segunda sección utiliza una pedal de dominante que crea tensión como modo de preparación para la coda que comienza con un *presto* en la dominante (sol), llega a un *adagio* de dos compases de la subdominante y hace la cadencia final en *allegro* terminando con la tercera mayor.

El primer libro del Clave Bien Temperado contiene una fuga a dos voces, 11 a tres voces, 10 a cuatro voces y 2 a cinco voces (una triple fuga en do sostenido menor).

Esta fuga, tiene un carácter contrastante con el preludio, es a tres voces en un compás de cuatro cuartos. El tema del sujeto se presenta en la tónica y en dos compases; la respuesta es tonal (a la 5ª, en sol); la tercera entrada (del bajo) interviene hasta el séptimo compás de la exposición. En el contrasujeto interviene un motivo de dobles corcheas descendentes y otro de notas ascendentes ligadas.

² *Diccionario Oxford de la Música*, p.1059.

³ Fuga: “El procedimiento más desarrollado del contrapunto imitativo, en donde el tema aparece sucesivamente en varias voces con una textura polifónica”, Don Randel, *The new Harvard Dictionary of Music*, p.327.

⁴ *Ibidem*, p.1252.

Encontramos cinco episodios y una modulación en el sujeto al relativo mayor (Mi bemol). En la coda, sobre un pedal de tónica, aparece la última presentación del sujeto en la soprano para terminar con la tercera mayor.

Preludio y fuga en sol menor BWV 861 (Libro I)

El preludio comienza con un sol en la soprano, que se presenta como un trino para poder mantener la melodía sonando durante cuatro tiempos, acompañado de dos voces más. Da la sensación de una aria instrumental⁵ donde el solista es acompañado por sucesiones de marchas armónicas, que nos llevan al relativo mayor (Si bemol) para dar un sentido de amplitud, a re (dominante) y a do menor para regresar a la tonalidad y terminar en la tercera mayor.

Por su parte, la fuga es a cuatro voces en un compás de cuatro cuartos. El tema del sujeto se presenta en dos compases y tiene dos partes que están cortadas por un silencio de corchea; la primera parte del tema es melódica y solemne, la segunda parte es una respuesta más rítmica; la respuesta del sujeto es tonal (a la 5ª, en re). La entrada de las dos primeras voces (alto y soprano) está separada de las otras dos voces (bajo y tenor) por un episodio de un compás que desarrolla la segunda parte del tema (la rítmica). El contrasujeto está formado con el mismo material del sujeto pero invertido. Hay una segunda presentación en el relativo mayor (Si bemol) con su respuesta tonal en la dominante (fa) y dos voces en stretto (alto y bajo). Hace una penúltima presentación del tema en la subdominante (do menor) para llegar a la última presentación en la tónica con tres voces en stretto y otras dos presentaciones del tema completas en forma de coda.

⁵ Aria, “significa aire, y de un modo general, se comprenden bajo esta denominación todas las piezas de melodía bien manifiesta”, Joaquín Zamacois, *Curso de formas musicales*, p. 249.

BIBLIOGRAFÍA

BACH, Anna Magdalena. *La pequeña crónica de Anna Magdalena Bach*, traducción de Carlos Guerendain, Juventud, Barcelona, 1995.

BUKOFZER, Manfred F. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Alianza Música, versión castellana de Clara Janés y José Ma. Martín Triana, Madrid, 1986, p.p. 269-311.

Enciclopedia La Música, Tomos I – IV, Editorial Planeta, España, 1982.

FORKEL, J.N. *Juan Sebastián Bach*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 3ª. reimp., México, 1975.

GARCIA BARQUERO, Juan Antonio. *Grandes Hombres, Juan Sebastián Bach*, Everest, España, 1983.

Guide de la Musique de piano et de clavecin, Sous la direction de François-René Tranchefort, Librairie Arthème Fayard, 1986, p.p. 23-31.

MATA, Francesc. *La mejor música barroca*, Ediciones Daimón, Manuel Tamayo, Barcelona, 1986, p.p. 31 y 32.

RANDEL, Don Michael, *The new Harvard Dictionary of Music*, The Belknap Press o Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1986.

RIEMANN, H. *Analysis of J.S. Bach's Wohltemperirtes Clavier, part I. Translated from the german by J.S. Shedlock, B.A.*, Augener Ltd, Seventh impression, England, p.p. 8-14; 99-105.

SCHOLES, Percy A. *Diccionario Oxford de la Música*, traducción de John Owen Ward, 2 Tomos, Edhasa-Hermes-Sudamericana, Buenos Aires, 1984.

SCHWEITZER, Albert. *J.S. Bach, el músico poeta*, traducción de Jorge D' Urbano, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1955, p.p. 147-156; 265-276; 331-356.

SPITTA, Philipp. *Johann Sebastian Bach. Su vida, su obra, su época*, traducción del alemán por Wenceslao Roces, Biografías Ganesa, México, 1950, p.p. 1-4; 131-163.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sonata op.31 No.2

A mediados del siglo XVIII Alemania era una federación formada por innumerables estados con una autonomía relativa. La Revolución Francesa (1789) influyó a la búsqueda de una unidad nacionalista en Alemania e Italia. Esto provocó un desplazamiento de los centros de interés en el arte a ciudades como Viena, Salzburgo, Weimar, Venecia y Roma.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, la burguesía y la nobleza abrían las puertas de sus mansiones a la música, en donde lo más importante era un equilibrio entre la forma y la idea, característica principal del clasicismo. Pero pronto este equilibrio comenzó a romperse, pues el valor de la forma empezó a ceder para dar un lugar principal a las ideas que contienen los sentimientos y las pasiones humanas. El artista puede expresarse libremente porque ya no depende económicamente de la nobleza, tiene más público, sus ideas son propias.

De esta manera, Beethoven refleja en sus obras esta nueva concepción de libertad individual que ya no se subordina, cerrando las puertas del clasicismo y abriendo las del romanticismo.

Ludwig van Beethoven nació en 1770 dentro de una familia de músicos que servían a la corte del electorado de Colonia que residía en Bonn. Su abuelo había sido cantor y maestro de capilla; su padre era tenor de la corte y maestro de música de no mucho talento. La capacidad de Ludwig lo ayudó a aprender rápidamente piano, violín y órgano. En 1781 fue alumno de Christian Neefe (1748-1798), quien lo hizo conocer a los grandes sinfonistas: Haydn (1732-1809) y Mozart (1756-1791); éstos se percataron de su talento. En 1792 decidió irse a Viena y empezó a estudiar con Haydn, Albrechtsberger (1736-1809) y Salieri (1750-1825). En esta misma ciudad empezó a ganarse un lugar en la corte como virtuoso del piano, aunque también como compositor; en sus primeras obras todavía se advierte la influencia de los grandes clásicos (Haydn, Mozart, etc.), como en sus primeras sonatas, en sus dos primeros *conciertos op.15 y op.19 para piano* y en su *Primera Sinfonía op.21*.

Se cree que a la edad de 26 años adquirió una enfermedad que le afectó el oído y que provocó su sordera absoluta años más tarde. Éste fue un hecho que afectó mucho la vida de Beethoven, pues cada vez se alejaba más de la gente y se convertía en un ser difícil de tratar.

En 1802 sufrió una crisis por la situación de su enfermedad aunada a su fracaso amoroso con Julieta Guicciardi, a quien dedicó su *Sonata op.27 No.2 (Claro de Luna)*. En Heiligenstadt compone sus *Sonatas para piano y violín op.30*, sus 2 primeras *Sonatas para piano del op.31* y su *Segunda Sinfonía op.36*. Durante los dos siguientes años escribe su *Tercera Sinfonía op.55* dedicada a Napoleón, quien al igual que Beethoven buscó la libertad individual y la causa de la libertad popular. Sin embargo pronto esa admiración se convirtió en desilusión al enterarse que Napoleón se había proclamado Emperador, y decide llamar a su sinfonía “Eroica”.

Durante los siguientes diez años (1805-1815) su producción fue estable, entre sus obras se encuentran sus siguientes 5 Sinfonías, el *Concierto para violín y orquesta op.61*, el *Cuarto y Quinto Concierto para piano op.58 y op.73*, la *Misa en Do op.86*, la ópera *Fidelio*, entre otras. Su situación económica no era muy buena y su salud cada vez era peor. Para 1819 necesitó un cuaderno para poder comunicarse con los demás, pues su sordera era absoluta. Después de sus últimas 5 sonatas para piano empieza a trabajar en su *Novena Sinfonía* casi todo el tiempo y en sus *cuartetos finales (op.130, 131, 133 y 135)*; finalmente, en 1827 murió en Viena.

Las Sonatas de Beethoven

Sonata proviene del verbo italiano *sonar* y se utilizaba para designar obras que debían ser sonadas por un instrumento o más. Durante el siglo XVIII era una composición con varios movimientos; a principios del clasicismo, con Carl Philipp Emanuel Bach, la sonata constaba de tres movimientos: rápido – lento – rápido. En algunas sonatas del clásico se introduce un movimiento más: el minué (que proviene de la Suite). En algunas sonatas, Beethoven usó el scherzo en lugar del minué (op.2 No.3); también presentó una introducción en el primer movimiento (op.31 No.2).

La estructura del primer movimiento de la sonata durante el clásico, recibió el nombre de forma sonata, la cual se presenta de la siguiente manera:

(Introducción)	Exposición	Desarrollo	Reexposición	(Coda)
II _____	I: _____	:II _____	II _____	I _____ II

La introducción fue una innovación de Beethoven; en la exposición se presentan principalmente dos temas: el primer tema en tónica que mediante un puente llega al segundo tema que es contrastante y que generalmente está en dominante; se puede presentar una segunda parte del segundo tema también en dominante y una coda antes del desarrollo. El desarrollo puede presentar material nuevo o de alguno de los temas de la exposición en distintas tonalidades. En la reexposición pueden volver a aparecer los dos temas, pero ahora se presentan en la tónica. Puede tener coda.

Este gran músico escribió 58 sonatas y sonatinas para piano solo y piano con otros instrumentos (violín, violonchelo); de ellas, 32 sonatas son para teclado. Usualmente las sonatas se dividen por sus características en tres períodos distintos:

“El primero, llamado de **“Imitación o Aprendizaje”**, del op.2 al op.22 (1795-1800). Tiene influencia de Haydn y Mozart, respeta la forma sonata clásica.

El segundo, llamado de **“Exteriorización”**, del op.26 al op.90 (1801-1814). Exalta el dramatismo y el lirismo. 16 sonatas.

El tercero, llamado de **“Reflexión”**, del op.101 al op.111 (1816-1822). Un retorno a las formas escolásticas (fuga, canon), utiliza también las variaciones. 5 sonatas”.⁶

Sonata en re menor Op.31 No.2, “La Tempestad”

Se dice que en 1802 Beethoven pronunció la siguiente frase a su maestro de violín Krumpholz: “Estoy muy descontento de todas mis obras. Desde hoy emprenderé un nuevo camino”. Se piensa que esta sonata en re menor fue el comienzo de ese nuevo camino junto con su Segunda Sinfonía. Se le atribuyó el nombre de “La Tempestad” porque cuando Schindler preguntó sobre su significado, Beethoven contestó: “Lea la Tempestad de Shakespeare”.⁷

El primer movimiento (Largo – Allegro) comienza con una introducción en *Largo* de dos compases del acorde de dominante arpegiado, en modo de pregunta y la respuesta en *Allegro* con cuatro corcheas de segundas descendientes en anacrusa que se repiten; la tercera vez que se repiten están en una cuarta superior que resuelve a la tónica (re menor) con un grupetto. Nuevamente aparece el *largo* una tercera menor más aguda (en Do Mayor) y regresa el *allegro* para descender en una progresión y llegar a una escala cromática que lleva a la tónica. Aparece el primer tema en arpeggio con dos personajes (arpeggios y un diseño en la soprano) que van ascendiendo hasta llegar al segundo tema, en *la menor*, que comienza en dominante y después de cuatro compases llega a la tónica. Este tema se deriva del dibujo inicial del *allegro*, la segunda parte del tema está sincopado. El desarrollo se presenta con la reaparición del movimiento *largo* tres veces y continúa con el tema de los arpeggios.

⁶ Ernesto Luis Bonilla, *Las treinta y dos sonatas para piano de Beethoven*, p.p. 21-44.

⁷ Ernesto De la Guardia, *Las sonatas para piano de Beethoven, historia y análisis*, p. 231.

En la reexposición vuelven a presentarse los acordes arpegiados del movimiento *largo* con un recitativo y renace el *allegro* con un episodio en acordes y arpeggios que nos llevan al segundo tema de la exposición en la tónica. La coda es de siete compases con un arpeggio de la tónica, que hacen sentir la calma que viene.

El segundo movimiento (Adagio) es la calma después de la tormenta. Está en Si bemol Mayor en un compás de 3/4 y tiene una forma binaria. El primer tema empieza con un acorde en arpeggio de la tónica y dura 17 compases, un episodio con trémolos nos lleva al segundo tema que está en Fa Mayor; en la segunda parte regresamos al primer tema mediante un acorde disminuido en la soprano acompañado de los trémolos. El segundo tema se presenta en la tónica y después hay una coda de 15 compases con imitaciones del primer tema; los últimos 6 compases tienen un pedal de tónica.

El tercer movimiento (Allegretto) se caracteriza por una célula rítmica a modo de *perpetuum mobile*⁸ de tres semicorcheas en anacrusa y la corchea siguiente. Se encuentra en re menor, en un compás de 3/8 y en forma de rondó-sonata. Hay un episodio entre los dos temas (*a b*), el segundo tema se encuentra en *la menor*, después hay una cadencia que nos lleva al desarrollo que tiene la misma célula rítmica en tonos menores y donde aparece el primer tema (*a*) en Si bemol menor para llegar a la reexposición (nueva presentación de *a b'*); en donde el episodio entre los dos temas es más largo y el segundo tema (*b*), en tónica, se enlaza a una coda muy amplia. En la coda se utilizan motivos del desarrollo y vuelve a aparecer el tema *a*. El movimiento termina en *piano*, una aparente calma.

⁸ "Se aplica a una composición instrumental, compuesta por notas de valor igual que se presentan constantes", Joaquín Zamacois, *Curso de formas musicales*, p. 1019.

BIBLIOGRAFÍA

BONILLA, Luis Ernesto. Las Treinta y dos sonatas para piano de Beethoven, Tercer mundo editores, Colombia, 1987, p.p.21-44; 74-76.

CHEINER, Sophie. L.van Beethoven a través de sus 32 sonatas, traducción castellana por Julián Gorkin, Editorial B. Costa-Amic, México, 1948, p.p. .27-62; 97-100.

DE LA GUARDIA, Ernesto. Las sonatas para piano de Beethoven, historia y análisis. 2ª Ed., Ricordi Americana, Buenos aires, 1947, p.p. 5-17; 213-253; 514.

Enciclopedia La Música, Tomos I – IV, Editorial Planeta, España, 1982.

GAUTHIER, André. Beethoven, Espasa-Calpe,. Madrid, 1975.

Guide de la Musique de piano et de clavecin, Sous la direction de François-René Tranchefort, Librairie Arthème Fayard, 1986, p.p. 90, 91; 110-112.

SCHOLES, Percy A. Diccionario Oxford de la Música, traducción de John Owen Ward, 2 Tomos, Edhasa-Hermes-Sudamericana, Buenos Aires, 1984.

SOLOMON, Maynard. Beethoven, traducción Aníbal Leal, Javier Vergara Editor, México, 1984, p.p.128-162.

ZAMACOIS, Joaquín. Curso de Formas Musicales, 3ª Ed., Labor, Barcelona, 1975, p.p. 167-203.

MANUEL MARÍA PONCE

Mazurkas No.6 y No.10

La Revolución Mexicana de 1910 marcó un cambio en la vida política, económica y social del país; pero también lo hizo en la vida artística. Era necesario que después de tantos años de recibir influencias extranjeras, el mexicano buscara su identidad como nación en sus propias raíces. Dentro de este marco surge el movimiento artístico llamado nacionalismo.

En la música varios compositores del siglo XIX, como Aniceto Ortega en Guatimotzín y Ricardo Castro en Atzimba, ya habían tomado temas del folklore nacional como un intento de nacionalismo. Pero fue Ponce quien verdaderamente comenzó el movimiento en la música al darle un valor real al folklore y estilizar el material “mexicano”.

Aunque muchas de sus obras siguen manteniendo la forma europea de mediados del siglo XIX, Manuel M. Ponce es considerado un precursor en México del lenguaje moderno y de los temas nacionales e indigenistas, características que los compositores mexicanos más tarde desarrollarían.

Manuel M. Ponce. Nació en Fresnillo, Zacatecas en 1882. A los tres años, su familia va a vivir a Aguascalientes donde inició sus estudios musicales. En 1900 viaja a la capital para estudiar piano con Vicente Mañas y armonía con Eduardo Gabrielli, más tarde regresa a Aguascalientes para enseñar solfeo.

Decide viajar a Italia en 1904 para ampliar sus conocimientos musicales, y más tarde ingresa al Conservatorio de Berlín con Martin Krause. Regresa a México para organizar una academia de piano que quedó establecida en 1910.

En 1915 viaja a Cuba y funda una academia de música. Regresa a México en 1917 para tomar la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional y contrae matrimonio con Clementina Maurel. Los siguientes dos años publica la “*Revista Musical*”, donde hace breves reseñas del significado del folklore musical mexicano.

En 1925 viaja a París para familiarizarse con los recursos del impresionismo y de la politonalidad con Paul Dukas; ahí obtiene la Licenciatura en Composición. Sale de esta ciudad en 1933 y llega a México, donde radica hasta su muerte en 1948. Unos meses antes de su muerte recibe el Premio Nacional de Artes y Ciencias 1947.

Pablo Castellanos⁹ divide la obra de Ponce en dos fases, una romántica y una moderna, que se dividen en cuatro etapas:

La primera etapa (1891-1904) es anterior a su primer viaje a Europa. Escribe sus obras *Gavota*, *Malgré Tout*, *11 miniaturas* y *5 estudios*, todas obras para piano. En estas obras ya se aprecia una influencia del folklore nacional, pero su forma sigue siendo muy tradicional y romántica.

La segunda etapa (1905-1924) comprende las obras que escribió en Italia y en su regreso a México. Recogió y armonizó más de 200 canciones y presentó los temas en forma de suite, sonata y variaciones. Entre sus obras se encuentran las *Mazurkas*, el *Trío Romántico*, el *Concierto para Piano*, *La Balada Mexicana* y la *Sonata No.2*, entre otras. Durante su estancia en Cuba también asimila su folklore y escribe la *Suite Cubana*, *Rapsodias Cubanas* y *Guateque*.

La tercera etapa (1925-1932) es durante su estancia en París. Se caracteriza por obras para guitarra como el *Concierto del Sur*, dedicado a su amigo Andrés Segovia. Escribe *Cuatro Piezas* para piano, bitonales, así como la *Sonata Breve para violín*.

La cuarta etapa (1933-1948) corresponde a su regreso a México. Es la etapa más nacionalista y moderna. Sus temas folklóricos mexicanos aparecen dentro de grandes estructuras musicales. Entre sus obras se encuentran: *Chapultepec*, *Poema elegíaco*, *Ferial* y el *Concierto para violín y orquesta*.

Mazurkas.

Ponce, al igual que sus antecesores, escribió formas tradicionales de la música de salón. A pesar de ser un precursor del nacionalismo no se pudo alejar completamente de las costumbres musicales de México de principios del siglo, en donde las formas musicales europeas tenían un lugar privilegiado. La mayoría de la música escrita era de salón porque se podían bailar: jarabes, marchas, polkas, nocturnos, polonesas, mazurkas, entre otras.

La Mazurka es una danza nacional polaca de carácter caballeresco. Está escrita en 3/4: “Es un baile en redondo, que debe ser bailado por cuatro parejas. La velocidad no es grande”.¹⁰

⁹ Pablo Castellanos, *Manuel M. Ponce*, p.18

¹⁰ *Diccionario Oxford de la Música*, p.801.

Chopin refinó el estilo de la mazurka; se dice que las mazurkas de Chopin son la síntesis de tres bailes populares de Polonia: el Mazurek, el Kujawak y el Oberek. El Mazurek es guerrero y caballeresco, el Kujawak es melancólico y sentimental, el Oberek es alegre y lleno de vida. La mazurka de Polonia se extendió a Alemania, Francia e Inglaterra y llegó a México en el siglo XIX. Ponce escribió alrededor de 20 mazurkas de 1911 a 1919.

Mazurka No. 6 en re menor. Está dedicada a Nicolás Rangel (usualmente las dedicaba a alumnos o amistades). Tiene un carácter triste, por lo que el tiempo no puede ser muy rápido; no tiene introducción y presenta la siguiente forma:

$$A + B + A + C + A$$

La sección *A* comienza en anacrusa y tiene dos frases (*a a'*) no muy contrastantes; en *a'* el tema se presenta octavado. La sección *B* es de carácter vivo y se encuentra en el relativo mayor (Fa). La sección *C* es muy expresiva y se encuentra en Si bemol Mayor.

Mazurka No. 10 en do sostenido menor. Está dedicada a José L. Del Castillo. Tiene la indicación de *Tempo di Mazurka* (que se entiende como un tiempo vivo). Tiene la misma forma que la mazurka antes descrita (*A+B+A+C+A*). También en la sección *A* hay dos frases (*a a'*) no muy contrastantes. La sección *B* está en La bemol Mayor y es de carácter vivo. La sección *C* es expresiva y está en el Mi Mayor, que es relativo de do sostenido menor.

BIBLIOGRAFÍA.

ALVAREZ CORAL, Juan. Compositores mexicanos, 4ª Ed., Editores asociados mexicanos, México, 1986 p.p. .202-214.

CASTELLANOS, Pablo. Manuel M. Ponce, recopilación y revisión de Paolo Mello, Difusión Cultural UNAM, México, 1982.

IÑIGO MENA, Julieta. La literatura pianística mexicana en el período comprendido entre 1880 y 1920, Tesis para obtener la licenciatura en piano, Escuela Nacional de Música, México, D.F., 1978, p.p. .37-54.

MALMSTRÖM, Dan. Introducción a la música mexicana del siglo XX, 1ª reimp., Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p.p. 42-58.

MIRANDA, Ricardo. Manuel M. Ponce, ensayo sobre su vida y obra, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998, p.p. .119-121.

MORENO RIVAS, Yolanda. Rostros del nacionalismo en la música mexicana, un ensayo de interpretación, 2ª Ed., Escuela Nacional de Música, UNAM, México, 1995, p.p. 55-127.

SCHOLES, Percy A. Diccionario Oxford de la Música, traducción de John Owen Ward, 2 Tomos, Edhasa-Hermes-Sudamericana, Buenos Aires, 1984.

TAPIA COLMAN, Simón. Música y músicos en México, Panorama Editorial, México, 1991, p.p. .47-51.

ROBERT SCHUMANN

Papillons Op.2

El romanticismo fue un movimiento iniciado por poetas alemanes a finales del siglo XVIII; tuvo su pleno auge a finales del siglo XIX. Una serie de acontecimientos políticos y sociales, como el derrumbamiento del edificio napoleónico, afectaron la ideología.

Por su parte, la literatura jugó un papel importante al manifestar esta nueva ideología y transmitirla a las demás artes, principalmente a la música. Escritores como Víctor Hugo, Heine, Schlegel, E.T.A. Hoffmann, Novalis y Richter influyeron en el desarrollo de la música; por primera vez, el contacto de la literatura con la música era más cercano. Esta nueva ideología tiene características específicas como la afirmación del individualismo, el desarrollo de un espíritu nacionalista, una temática basada en el hombre y en los acontecimientos de su vida diaria, así como una ruptura con las formas anteriores en donde se da prioridad a la intuición, la imaginación y al sentimiento sobre la razón, entre otras.

Es en este panorama en donde nace Robert Schumann, uno de los representantes más importantes del Romanticismo.

Robert Schumann nació en Zwickau (Sajonia) el 8 de junio de 1810. Su padre era editor, por lo que recibió una buena educación que se reflejó en su gusto por la literatura; ésta ocupó un lugar paralelo a la música a lo largo de su vida. En 1828 su madre lo envía a Leipzig a cursar sus estudios de derecho, desde entonces tiene una gran admiración por el escritor Jean-Paul Richter, al identificarse con su ideología. En ese mismo lugar conoce a Friederich Wieck, quien le da clases de piano e influye en él para que decida dejar la abogacía. Después de permanecer dos años en la ciudad de Heidelberg regresa a Leipzig esperando convertirse en un virtuoso, pero esa esperanza desaparece en 1832 cuando uno de sus dedos de la mano derecha queda inmovilizado, es así que decide dedicarse a la composición.

Paralelamente, hace su lanzamiento como crítico musical y funda en 1834 una revista llamada "*Neue Zeitschrift für Musik*"¹¹, a la que dedicó varios años de su vida. Esta publicación da a conocer al público los nuevos talentos como Chopin y Brahms.

¹¹ *Nueva Revista Musical.*

En sus críticas utilizó como voceros de su actitud y puntos de vista a sus personajes Eusebio, Florestán y Meister Raro, a quienes llamó “*Davidsbündler*”¹², debido a que luchaban contra los filisteos culturales que no reconocían a los verdaderos artistas y que confundían el virtuosismo con el genio. Eusebio representaba el alma introspectiva, solitaria, racional; Florestán representaba el alma idealista, apasionada, impulsiva; mientras que Meister Raro era el mediador entre estos dos personajes porque representaba la racionalidad. Estos personajes no sólo se limitaron al plan literario, sino también tuvieron lugar en sus obras como en el *Carnaval Op.9*.

Se dice que sus composiciones tienden a darse en racimos, pues de 1830 a 1839 escribió casi exclusivamente para piano. Durante este período encontramos obras como *Papillons Op.2*, *Carnaval Op.9*, *Estudios Sinfónicos Op.13*, *Escenas Infantiles Op.15*, *Noveletten Op.21*, *la Sonata en sol menor Op.22*, entre otras. Durante 1840, año en que se casa con Clara Wieck sin el consentimiento del padre de ella, escribe la mayoría de sus *Lieder*¹³ basándose en textos de poetas como Richter, Hoffman, Schiller y Heine. En 1841 escribió la primera de sus cuatro sinfonías y en 1842 escribió música de cámara entre las que se encuentran su *Cuarteto con piano Op.47* y el *Quinteto con piano Op.44*.

De 1844 a 1849 vive junto con su esposa en Dresde donde termina su *Concierto para piano Op.54*; además, escribe las *Escenas del Bosque Op.82* y el *Álbum para la Juventud Op.68* para la enseñanza de sus hijos. En 1850 le ofrecen la plaza de Director de Orquesta en Düsseldorf, en la que no obtiene muchas satisfacciones. En su último espasmo de trabajo, en 1853, escribe su *Concierto para violín* y 6 dúos para piano *Kinderball Op.130*. Después de un notable deterioro de su salud y tras un intento de suicidio en 1854, es internado en una clínica para enfermos mentales cerca de Bonn. Finalmente muere el 29 de julio de 1856.

Papillons op.2

Durante su estancia en Heidelberg (1829-1830), Schumann disfrutaba asistir a veladas musicales que se convertían en bailes llenos de exuberancia, máscaras y colores. Este ambiente fue el que lo rodeaba cuando escribió los *Papillons* (Mariposas).

¹² *La federación de David.*

¹³ Equivalente de canciones, aplicado a las producciones para voz y piano alemanas y austriacas del período romántico. *Diccionario Oxford de la Música*, Tomo 1, p.234

Esta obra la dedicó a sus cuñadas Therese, Rosalie y Emilie, por las que sentía un gran cariño. El hilo para unir a las “Mariposas” que pasan de una escena a otra es la escena final de la obra de Jean-Paul Richter, “*Flegeljahre*”¹⁴. Esta escena describe un baile en donde dos hermanos, Walt y Vult, intercambian sus máscaras para que la joven Wina, de la cual los dos están enamorados, decida a quién de los dos entregará su amor. Al final de la historia Wina entrega su amor a Walt, y Vult se va para siempre. Los personajes de Walt y Vult, representan su dualidad, el introspectivo y el apasionado, que lo acompaña a lo largo de su vida y que dan lugar más tarde a Eusebio y Florestán, respectivamente. La historia transcurre a través de la introducción, 10 números más y el final. Schumann escribe a su amigo Ludwig Rellstab: “Recordará la escena final de *Flegeljahre* de Jean-Paul: baile de máscaras – Walt – Vult – máscaras – Wina – la danza de Vult – intercambio de máscaras – confesiones – cólera – revelaciones – huida de prisa – escena final, y luego el hermano que parte”.¹⁵ En el final, el reloj del ayuntamiento marca las 6 y toda la gente desaparece en una mezcla de sonidos, aunque con la esperanza de la existencia de un nuevo día.

Por este seguimiento a la obra de Richter se dijo que su música era la descripción musical de una escena, a lo que Schumann contestó: “No hace falta revelar al mundo el corazón de uno. Es mejor darle a la gente la impresión general de la obra; entonces no harán falsas comparaciones... la música es primero, y los títulos descriptivos no son otra cosa que segundos pensamientos imaginativos...”¹⁶ Esta contestación correspondería a una definición de la música programática, pero entendida como “una música que en vez de basarse en un plan formal se basa en una trama de ideas literarias o de imágenes mentales que se trata de recordar por medio del sonido; no quiere decir que se quiera imitar a los sonidos reales”.¹⁷

Papillons es su primer trabajo de fragmentos musicales. Se vuelve difícil de comprender por el tamaño de sus piezas, sus cambios de tonalidad y sus rápidos cambios de humor. Sin embargo, existen varias características que le dan unidad a la obra. El compás siempre es de tres tiempos, excepto en el No.2 que es de 2 tiempos como una marcha. Parece que la obra está basada en la tonalidad de Re Mayor, pues la introducción, la No.1, la No.11 (que es una preparación para el vals final) y el Final se encuentran en Re Mayor.

¹⁴ Los años de la insensatez (adolescencia).

¹⁵ Ronald Taylor, *Schumann*, p.87.

¹⁶ *Ibidem*, p.342.

¹⁷ *Diccionario Oxford de la Música*, Tomo 1, p.875.

En varias piezas hay dualidad de tonalidades: la No.2 en Mi Bemol Mayor y La Bemol Mayor; la No.3 en Fa # menor y La Mayor (relativos); la No.4 en La Mayor y Fa # menor (relativos); la No.6 en Re menor, Fa Mayor y La Mayor; la No.7 en Fa menor y La bemol Mayor (relativos); la No.9 en Si bemol menor y Re bemol Mayor (relativos).

Los números 7, 8 y 9 tienen la misma forma inusual binaria: *a b b'* y en ninguna de estas danzas el aparente empiezo es el “real” comienzo, pues *a* siempre está en una tonalidad distinta a *b*. Schumann creía que la danza tenía que ver más con la vida común, por lo que las utiliza en los *Papillons*, como en La No. 5 que está dedicada a Wina y es una Polonesa (“Danza nacional de Polonia en compás de $\frac{3}{4}$ con movimiento moderado y acompañamiento con un ritmo de corcheas que hace oír el bajo armónico”¹⁸) en Si Bemol Mayor. Los números 6, 8 y 10 tienen un acompañamiento juguetón que tienen su contrabalance con el canon del No.3. La No. 6 tiene una frase en La Mayor que se encuentra también en la No.10 en Sol Mayor. La melodía de la No.1 aparece en la No.12 junto con otro tema (“La danza del anciano”) para dar un efecto de cierre del ciclo.

¹⁸ Joaquín Zamacois, *Curso de Formas Musicales*, p.226

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ DE VASCONCELOS, Esperanza. *El contexto cultural de la música romántica*, Ediciones del Seminario de Cultura Mexicana, México, 1972, p.p. 11-21.

DAVERIO, John. *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*, Schirmer Books, 1993, p.p. 49-75.

Enciclopedia La Música, Tomos I – IV, Editorial Planeta, España, 1982.

GALLOIS, Jean. *Schumann*, Traducción del francés por Felipe Ximénez de Sandoval, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, p.p. .8-11, 29-50, 113-122.

GILLESPIE, John. *Five Centuries of Keyboard Music*, Dover Publications, Inc, Nueva York, 1972, p.p. .210-219.

PAHLEN, Kurt. *Mi ángel, mi todo, mi yo*, Librería Hachette, Argentina, 1959, p.p. 107-132.

SCHOLES, Percy A. *Diccionario Oxford de la Música*, Traducción de John Owen Ward, 2 Tomos, Edhasa-Hermes-Sudamericana, Buenos Aires, 1984.

TAYLOR, Ronald. *Schumann*, Traducción por Floreal Mazía, Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1987.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*, 3ª. Edición, Editorial Labor, Barcelona, 1975, p.p. .225 y 226.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

MAURICE RAVEL

Sonatina

En París, en 1874, se presenta una exposición en donde se exhibe un cuadro del pintor Claude Monet llamado: "*Impresión: Salida del sol*". La crítica hace burla del título y de la nueva corriente artística llamándolos: "impresionistas".

Así comenzó el movimiento artístico que ocupó el último tercio del siglo XIX y principios del XX. En realidad lo que buscaban los impresionistas era dar prioridad a la luz y al color en un instante determinado, no tanto a los objetos y sustancias; por ello reproducen una sensación, no una percepción consciente.

El impresionismo, a pesar de haber sido un movimiento fundamentalmente pictórico, expandió sus contenidos al terreno de la literatura y de la música; en la literatura con escritores como Mallarmé y Verlaine se le denominó simbolismo y, al igual que la pintura, rechaza expresar con precisión algo que puede ser sugerido a los sentidos.

En la música estas ideas se logran mediante la búsqueda de un nuevo color; algunas características para lograrlo son: la anulación de la exclusividad tonal mayor y menor, la adopción de formas antiguas como minué, pavana, fuga; el amplio uso de las escalas por tonos y el libre encadenamiento de acordes, logrando transitar por todos los tonos. Se utilizan nuevos recursos pianísticos para lograr esos nuevos colores: un distinto uso del pedal que logre hacer que las armonías se mezclen, un toque más delicado, etc.

Claude Debussy es un gran compositor del impresionismo musical, pero no es el único, Maurice Ravel también es un importante representante de esta corriente estética.

Maurice Ravel. Nació en Ciboure, los Pirineos, en 1875. Su padre era ingeniero civil y su madre pertenecía a una familia vasca. A la edad de tres años se van a vivir a París. Sus padres lo apoyaron siempre en su educación musical; a los seis años comienza a estudiar piano con Enrique Ghys y composición con Carlos René. En 1889 ingresó al Conservatorio de París donde más tarde tomó clases de composición con Gabriel Fauré y de contrapunto con Andrés Gédalge, quienes le proporcionaron unas bases muy sólidas en la teoría.

En 1895, estando todavía en el Conservatorio, escribió el *Minué Antiguo* y *La Habanera para 2 pianos*. En 1901 se presentó en el concurso de Roma y obtuvo el segundo lugar; en 1905 el jurado lo excluyó definitivamente del concurso causando una gran polémica. Para entonces ya había escrito los *Juegos de agua* y su *Cuarteto en fa*. En respuesta a la convocatoria lanzada por una revista musical para un

concurso, compuso la *Sonatina* en 1905. Al año siguiente escribió *Espejos*; posteriormente *Gaspar de la noche*, *Mi madre la oca*, entre otras.

Antes de la Primera Guerra Mundial su carrera está marcada por la creación, en los ballets rusos de Sergei Diaghilev, de *Daphnis y Chloé* (1912). Debido a su débil constitución no fue aceptado como soldado en la guerra y terminó la obra *La Tumba de Couperin*. En 1920 escribe *El niño y los sortilegios*; en 1928 compone su obra más célebre y conocida, *Bolero*, a petición de Ida Rubinstein.

Asimismo fue un excelente orquestador de *Los cuadros de una exposición de Moussorgski*, y de algunas de sus propias obras para piano, como los *Valses nobles y sentimentales*.

Sufre un traumatismo en 1932, en un accidente automovilístico, que le provocó un dolor y un problema en sus movimientos muy grande durante los siguientes cinco años y por este motivo abandonó la composición musical. Finalmente, muere en París en 1937.

Sonatina

Ravel, al igual que varios compositores franceses como Fauré, Debussy, Dukas y Satie, toma referencias del pasado musical francés; ellos creían que habían estado demasiado tiempo bajo la influencia de los germanos y que era tiempo para volver a su estilo propio que encontrarían en compositores como Couperin (1668-1733) y Rameau (1683-1764).

En las primeras composiciones de Ravel se le acusó de imitar a Debussy; ambos usaban la escala pentatónica y los modos medievales (con armonización moderna) para dar una ilusión de estilo clásico y, los títulos que usaban para sus obras tenían mucha semejanza. Esto no es raro pues los dos pertenecían a una misma corriente estética, aunque hay que mencionar que sí existen diferencias claras en sus obras.

Ravel quería presentar imágenes desligadas del estado de ánimo, su estilo es limpio y cuidadoso: “El estilo de Ravel es mezcla de una melodía fácil y tierna; por otro lado, acordes duros, secos, incisivos. La mezcla es algo agradable”.¹⁹

Construir sobre un modelo era característico en Ravel, y le gustaba usar temas y formas antiguas por su admiración a la cultura griega; sin embargo como lo realiza logra que el oyente olvide el modelo; imprime al material prestado su sello

¹⁹ Pierre Petit, *Ravel*, p.23.

individual con un ritmo ordenado que crea color y atmósfera dentro de las formas establecidas.

La Sonatina es una obra que cumple con estos conceptos estéticos mencionados de Ravel. Desde un principio fue bien aceptada. La llamó Sonatina por su corta duración.

Primer movimiento, Modéré. Su construcción está basada en la forma sonata clásica. El tema inicial se encuentra en fa sostenido menor, comenzando con la tónica para ir después a la dominante. La melodía va acompañada de acordes de quintas paralelas y con triples corcheas. El pasaje que sirve de conclusión al segundo tema tiene el mismo intervalo que la melodía del principio (cuarta justa).

El desarrollo tiene los temas de la exposición. La reexposición regresa a la tonalidad original. Según una entrevista que le hicieron al pianista Vlado Perlemuter²⁰, alumno de Ravel, “el tiempo que él quería para este movimiento era moderado y sin rubatos”²¹, en la partitura se encuentran las instrucciones para los cambios de tiempo.

Segundo movimiento, Mouvement de menuet. Éste se encuentra en Re bemol Mayor. “El minué comenzó como una danza rústica francesa. Lully (1632-1687) y otros compositores franceses la adoptaron, y así llegó a la corte. Se consideró que el minué permitía conservar el buen porte. Se escribe en compás ternario, y como se bailaba su ritmo generalmente era moderado. Normalmente se presenta en forma ternaria: A, B, A.”²²

En el minué de Ravel se mantiene el carácter del minué de Lully. En el trío hay reminiscencias del primer tema del primer movimiento y ornamentaciones que nos recuerdan a las del siglo XVIII. El regreso al tema tiene un gran trabajo contrapuntístico. Los últimos cuatro compases son como una reverencia y se debe mantener el bajo, que es la tónica.

Tercer movimiento, Animé. Está escrito como una toccata con varios temas que tienen un acompañamiento en *perpetuum mobile*. Se distingue la exposición, el desarrollo y la reexposición. Los cuatro primeros compases, que sirven de introducción, son muy importantes porque dan el tiempo con que va a empezar toda

²⁰ Vlado Perlemuter, *Ravel d'après Ravel*, p.16.

²¹ *Ibidem*, p.16

²² *Diccionario Oxford de la Música*, p.832.

la fluidez del movimiento. Según Perlemuter²³, Ravel sí quería rápido el movimiento pero no precipitado.

La tonalidad de Fa sostenido Mayor se opone a la del primer movimiento, en fa sostenido menor. El primer tema es como una fanfarria, una corriente de agua muy dinámica; el segundo tema se opone, y recuerda al primer tema del primer movimiento. En toda la obra existe una fuerza cíclica, pues algunos temas del primer movimiento (como el primero) aparecen en el minué y en el final, dando unidad a la obra.

²³ *Ibidem*, p.19.

BIBLIOGRAFÍA

FLEMING, William. Arte, música e ideas, traducido por Doctor José Rafael Blengio Pinto, Mc. Graw Hill, México, 1995, p.p. 316-332.

GOSS, Madeleine. Bolero: La vida de Maurice Ravel, traducción de Hermann Ehrhards, Ediciones Peuser, Buenos Aires, 1945, p.p. 93-106.

Guide de la Musique de piano et de clavecin, Sous la direction de François-René Tranchefort, Librairie Arthème Fayard, 1986, p.p. 598,599,601 y 602.

OCAMPO, Estela. El impresionismo: pintura, literatura, música, Montesinos editor, Barcelona, 1981.

PERLEMUTER, Vlado; JOURDAN-MORHANGE, Hélène. Ravel d'après Ravel, Editions du Cervin, Laussane, Suisse, 1953, p.p.16-20.

PIERRE, Petit. Ravel, traducción del francés por Felipe Ximénez de Sandoval, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.

SCHOLES, Percy A. Diccionario Oxford de la Música, traducción de John Owen Ward, 2 Tomos, Edhasa-Hermes-Sudamericana, Buenos Aires, 1984.