



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

Profesora Patricia Arzola Barrero
**LA IMPORTANCIA DE LA AUDICION
SIGNIFICATIVA EN LA INTERPRETACION
DE LA MUSICA EN CONJUNTO.**

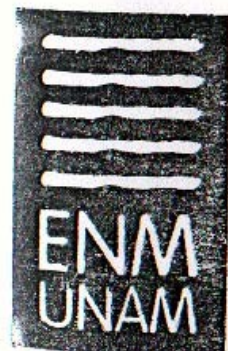
Profesora Violeta Jaramillo
Profesora Alma Exéndida Ochoa Colunga

Opción de tesis: Notas al programa
que para obtener el título de Licenciado en Educación Musical

P R E S E N T A :

ESTEBAN ZUÑIGA DOMINGUEZ

Examen Técnico: 11 de septiembre de 2006
Examen Práctico: 13 de septiembre de 2006



México, D. F. 22 de agosto de 2006

Agradecimientos

Sinodales

Profesora Patricia Arenas Barrero
(asesora para examen teórico)

Profesor Alejandro Ávila Uriza
(asesor para examen práctico)

Profesora Guadalupe Martínez Salgado

Profesora Violeta Jaramillo

Profesora Alma Eréndida Ochoa Colunga

Examen Teórico: 11 de septiembre de 2006
Examen Práctico: 13 de septiembre de 2006

Agradecimientos

Profesora Paty Arenas, el tiempo que dedicó para que llegara hasta este punto, no sólo durante la elaboración de este documento, si no todos esos años que fue mi maestra y me echó "porras", muchas gracias!.

Profesor Alejandro Ávila, me enseñó cosas muy útiles para mi desarrollo como músico y persona, sin mencionar las clases de piano. Gracias.

A mi hermosa esposa, por ese apoyo incondicional traducido en noches de desvelo, búsqueda de información, traducción de artículos, animo, aliento y mucho más: Karla, eres un verdadero regalo de Dios, en toda la extensión de la palabra.

A mis hermanos (Memo, Lili y Liz) que con su ejemplo, cariño y amistad me motivan cada día a concluir los proyectos y empresas que inicio. Los tres forman parte de la lista de "mis admirados".

Por el amor y apoyo recibido en todos estos años, no sólo para finalizar esta carrera, si no para impulsarme a soñar y hacer todo lo posible para poder cumplir con el propósito de mi vida. Héroe incansables, amigos y compañeros de lucha: Mis padres (papi y mami) Gracias por creer en mi!

A la razón de todo mi existir y que le da sentido y motivo a mi vida entera, el que es, que era y siempre será: Jesucristo, Señor mío. Dedicaré mi vida entera para agradecer todas las cosas tan lindas, divertidas y enriquecedoras que me permites hacer, por ejemplo: este trabajo. A ti toda la gloria y mi reconocimiento.

INDICE

	Página
Justificación	1
Análisis didáctico	4
- El profesor interpreta y el alumno escucha	7
- El profesor y el alumno interpretan simultáneamente	8
- Los alumnos interpretan y el profesor escucha	10
Análisis musical de las obras	
- Doce variaciones sobre la canción francesa "Ah, vous dirai-je, Maman » para piano en Do mayor KV 300e (265). W.A. Mozart	14
- Sonatina No. 1 para piano a cuatro manos 'L'ami des enfants' en Do mayor Op 163 Anton Diabelli	20
- Première danse, En la menor, para soprano y piano Jules Massenet	25
- Après un rêve, para soprano y piano En re menor. Gabriel Fauré	33
- Chanson Triste, para soprano y piano En Mi bemol mayor. Henri Duparc	40
- Romance, para soprano y piano En Re mayor Claude Debussy	45

-Duetto I, para violín y violonchelo Esteban Zúñiga Domínguez	50
-Dos, para oboe y piano Esteban Zúñiga Domínguez	57
Conclusiones	72
Bibliografía	73
Indice de gráficas	76
Anexo	79

Opción de tesis: Notas al programa
que para obtener el título de Licenciado en Educación Musical
presenta

ESTEBAN ZUÑIGA DOMINGUEZ

Tema:
LA IMPORTANCIA DE LA AUDICION SIGNIFICATIVA
EN LA INTERPRETACION DE LA MUSICA EN CONJUNTO.

Dentro del proceso enseñanza-aprendizaje de la música existe la posibilidad de atender la práctica musical en conjunto. Desde el momento en que el profesor armoniza la pequeña melodía que su alumno toca en la flauta, hasta el recital formal que se presenta al final de un curso con la participación de varios alumnos.

La experiencia de “escuchar” y “escuchar al compañero” al tocar una pieza por más de un ejecutante, es de suma importancia para lograr la fusión y ensamble ya que estos procesos llevan implícitos un cúmulo de información que debemos tener presente al momento de organizar agrupaciones musicales.

Como educador musical he vivido la grata experiencia de participar en conjunto, ya sea como guía o bien como intérprete. He podido observar la satisfacción que se produce en los alumnos cuando reciben las felicitaciones por su atinada participación dentro de un ensamble y he contemplado cómo se crean vínculos especiales entre los participantes de los conjuntos musicales cuando son conducidos a partir de la audición total de la obra. Es evidente la satisfacción que sienten los participantes de una agrupación cuando ensamban y logran el trabajo en equipo de manera exitosa.

Mi tarea como promotor de la música es fomentar la satisfacción y el enriquecimiento personal a los alumnos con quienes tendré la oportunidad de aplicar el proceso enseñanza - aprendizaje. Específicamente el enfoque de este programa va dirigido a adolescentes y jóvenes que estudian música, de tal manera que puedan enriquecer sus habilidades y experiencias en el ámbito de la interpretación grupal y poner en práctica el conocimiento adquirido hasta este momento de su formación, así como ofrecerles herramientas para coadyuvar al desarrollo de su potencial musical.

El tema de esta opción de tesis – Notas al programa, está dividido en tres secciones que he denominado con los siguientes enunciados:

1. *El profesor interpreta y el alumno escucha*

Para esta sección mi participación es como ejecutante al piano con la obra *Doce variaciones sobre la canción francesa 'Ah, vous dirai-je, Maman'* de W.A.Mozart. Propongo esta forma musical del periodo clásico para destacar el tema principal y con ello conducir al alumno en la identificación del tema dentro de las variaciones, convirtiendo la enseñanza-aprendizaje en una actividad dinámica, ya que el alumno interactúa con la música.

2. *El profesor y el alumno interpretan simultáneamente*

Mi participación será en dos áreas:

- a. Interpretando el *secondo* de la obra *Sonatina No. 1 para piano a cuatro manos 'L'ami des enfants' en do mayor Op 163* de A. Diabelli
- b. Acompañando al piano una selección de cuatro canciones francesas para soprano.

Propongo esta sonatina del periodo clásico y estas canciones del siglo XIX para ofrecer al alumno la experiencia de ejecutar la parte del solista en estas obras; atendiendo a la interdependencia que ambos ejecutantes necesitan por medio de “escuchar al compañero” y propiciar que esta actividad sea significativa para el alumno.

3. *Los alumnos interpretan y el profesor escucha*

En este bloque mi aportación se apoya en organizar el estudio entre alumnos a partir del proceso de “escuchar” y “escuchar al compañero” facilitándoles herramientas para su apropiada participación dentro de la música en conjunto.

Presento dos obras de mi autoría, como conexión entre los conocimientos adquiridos en la licenciatura en Educación Musical y los conocimientos adquiridos en la carrera de composición, en la que actualmente estoy inscrito en sexto semestre de licenciatura. En estas obras ambos instrumentos participan como solistas y como acompañantes, de tal manera que los participantes podrán acceder a ambos roles dentro de la misma partitura, esta interpretación es una experiencia para que ambos ejecutantes ejerciten la audición tanto del instrumento del compañero como del suyo propio.

Programa

El profesor interpreta y el alumno escucha:

Doce variaciones sobre la canción francesa

"Ah, vous dirai-je, Maman"

para piano en Do mayor KV 300e (265)

Piano: Esteban Zúñiga Domínguez

W. Amadeus Mozart

(1756-1791)

El profesor y el alumno interpretan simultáneamente:

Sonatina No. 1 para piano a cuatro manos

"L'ami des enfants" **En Do mayor Op 163**

Andante

Allegro Moderato

Romance, Andantino

Rondó, Allegro vivace

Primo: Araceli Molina Cruz

Secondo: Esteban Zúñiga Domínguez

Anton Diabelli

(1781-1858)

Première danse en la menor

Brioso, allegro, leggero

Après un rêve en re menor

Andantino

Chanson Triste en Mi bemol mayor

Lento affettuoso

Romance en Re mayor

Moderato

Jules Massenet

(1842-1912)

Gabriel Fauré

(1845-1924)

Henri Duparc

(1848-1933)

Claude Debussy

(1862-1918)

Soprano: Mylenna Martín del Campo Ortega

Piano: Esteban Zúñiga Domínguez

Los alumnos interpretan y el profesor escucha:

Dueto I, para violín y violonchelo

"Juan 10.10"

Andante.

Esteban Zúñiga Domínguez

1977

Violín: María Argelia Barajas Nava

Violonchelo: Karina Carmona Viveros

Dos, para oboe y piano

"Mateo 18.19"

I. Con misterio y energía

II. Alegre y rítmico

III. Profundo y reflexivo

Esteban Zúñiga Domínguez

1977

Oboe: Gerónimo Mendoza Viveros

Piano: Nacheli Crespo Sosa

ANALISIS DIDACTICO.

Para este trabajo se emplea la indicación "Audición significativa" que se origina a partir del concepto didáctico nombrado "Aprendizaje significativo" cuya panorámica se muestra a continuación para relacionar los puntos que fundamentan este tema. El presente documento además pretende establecer la relación entre la parte histórico-técnica y la pedagógica, mi propuesta referente al uso de estas partituras y su aplicación dentro de la enseñanza musical en situaciones similares.

Aprendizaje significativo.

‘¿Y esto para qué me sirve?’ ‘¿Esto qué importancia tiene para lo que estoy estudiando?’ Son cuestionamientos planteados y formulados por los estudiantes y con los que el educador tarde o temprano debe enfrentar. Como guía y promotor del aprendizaje, el educador debe tener clara la razón por la cual su participación en el proceso enseñanza-aprendizaje es de determinada manera, y así tener respuesta a estas interrogaciones. Pues cuando los conocimientos que imparte el profesor son contextualizados dentro de la actividad diaria del estudiante, el aprendizaje toma una dimensión totalmente distinta, a la que llamamos ‘aprendizaje significativo’.

Según Raúl Gutiérrez Sáenz son cinco aspectos los que caracterizan a este tipo de aprendizaje:¹

1. El aprendizaje significativo transforma a la persona.

En este punto el planteamiento es el siguiente: el conocimiento no debe ser externo a la persona, que puede separar o dejar en un momento dado, pues si fuera de esta manera, no sería significativo el aprendizaje. La propuesta es lograr que el individuo haga suyo el nuevo conocimiento, no como un accesorio, sino como un aprendizaje que le proporcione más y mejores herramientas para la toma de sus decisiones, tanto al momento de estar frente al profesor, como en la escuela o en el examen. El conocimiento debe ser de tal manera que trascienda en la vida del alumno y afecte su estructura de manera positiva. También indica Gutiérrez Sáenz, que existen tres factores para que un aprendizaje sea significativo: el contenido, la circunstancia del estudiante y el modo de presentar ese contenido.

2. El aprendizaje significativo no es aislado.

El nuevo conocimiento no es algo totalmente ‘nuevo’ ya que tiene relación con aprendizajes anteriores, y forma parte de un conjunto, es información que puede vincularse con otras disciplinas y/o áreas, incluso con su experiencia de vida. El profesor busca estas ‘ligas’ que existen entre uno y otro conocimiento.

3. En el aprendizaje significativo el nuevo conocimiento puede llevar a la práctica.

En este punto el conocimiento se convierte en una herramienta tan útil que puede ser aplicable en proyectos presentes o se puede visualizar de manera concisa y clara para el futuro.

¹ Raúl Gutiérrez Sáenz. *Introducción a la Didáctica*; Ed. Esfinge, 5ª edición, México, 1994. p 21-31.

4. *El aprendizaje significativo provoca iniciativa para aprender.*

Facilita y brinda todos los recursos necesarios para producir en el alumno el deseo de aprender por su propia iniciativa, propiciando que sea el estudiante el encargado de explotar al máximo todos los recursos que tiene a su alcance y obtener mejores herramientas y recursos.

5. *Auto gestión.*

Cuando el aprendizaje es significativo, el alumno se convierte en el mejor juez en cuestión de la evaluación. Por sí mismo determinará si el conocimiento ha sido asimilado correctamente, si es que ha logrado alcanzar las metas propuestas al inicio de la lección. Puede concientizar si han quedado dudas o preguntas sin resolver. Dado que el aprendizaje se refiere a un cambio de dirección, a una transformación de la persona, el profesor puede incurrir en limitaciones al momento de evaluar al estudiante.

Audición significativa.

El hecho de ser estudiante de canto o de algún instrumento musical no garantiza que automáticamente el intérprete escuche lo que ejecuta, o bien que, tampoco ponga atención a quién lo acompaña. Es muy frecuente que el aprendiz se preocupe por emitir el sonido afinado, a tiempo, o con la adecuada impostación; características que debe buscar continuamente toda persona que pretenda hacer música. Cuando el alumno forma parte de un ensamble, es indispensable que cada miembro del conjunto tenga bien claro la importancia de escuchar atentamente todo lo que ocurre, tal y como lo apunta la Doctora en Música Graciela Guadalupe Martínez Salgado² refiriendo a la importancia de aprender a escuchar:

"Una de las tareas fundamentales de todo músico es escuchar. Ésta, es una habilidad que conviene desarrollar desde las etapas más tempranas en la formación profesional, ya sea que se trate de un maestro, un compositor, un intérprete, un etnomusicólogo o un crítico musical, en el amplio sentido en que todo público informado debería serlo. No es posible considerarse competente en cualquiera de estas áreas a menos que se tenga lograda, a la medida de las capacidades de cada uno, la audición discriminada y crítica del producto de la actividad musical, cualquiera que ésta sea."

Sumándose a esta idea Edgar Willems³ en su libro "El oído musical, la preparación auditiva del niño", plasma la siguiente idea:

"No basta con que el oído sea bueno, lo más importante es poder utilizarlo, lo que significa recibir, con fidelidad y perfección, las impresiones exteriores... ..aprender a escuchar es, de hecho, aprender a recibir las impresiones sonoras"

También menciona el término *Inteligencia Auditiva* y hace la siguiente aseveración:

"... podríamos decir de un músico que tenga una audición perfecta: Recoge fielmente las aportaciones sonoras exteriores, reacciona emotivamente y es capaz de tomar conciencia de los sonidos recogidos. Podrá generar sonidos (vocal o instrumentalmente) de acuerdo con las leyes sonoras físicas, melódicas y armónicas. Podrá también imaginarlos y crear en la imaginación combinaciones sonoras nuevas"⁴

² MARTÍNEZ Graciela, RAMÍREZ Mario, "El entrenamiento auditivo interactivo"; Revista Digital Universitaria [en línea]. 10 de febrero 2006, Vol. 7, No. 2. [Consultada: 3 de septiembre de 2006]. Disponible en Internet: <<http://www.revista.unam.mx/vol.7/num2/art12/int12.htm>>

³ WILLEMS, Edgar. El oído musical, la preparación auditiva del niño; Traducción de Mary Carmen Medina, Editorial Paidós Ecuador, Argentina 2001, 5ª edición, pp.49,51

⁴ WILLEMS, Edgar. El oído musical, la preparación auditiva del niño; Traducción de Mary Carmen Medina, Editorial Paidós Ecuador, Argentina 2001, 5ª edición, p.61

Como educador musical son repetidas las ocasiones en las que me enfrento a la posibilidad de formar, participar y dirigir ensambles musicales, y con frecuencia he observado que uno de los problemas y desafíos a resolver es la capacidad del grupo para hacer un ensamble decoroso donde se escuche cada detalle de la composición, donde los relieves escritos sean perfectamente audibles, que sean percibidos con facilidad las dinámicas, es decir, que sea una actividad cuyo resultado produzca "música en conjunto". De lo contrario el producto final será solamente "notas reproducidas simultáneamente", provocando en el auditorio como en los ejecutantes, sensación de tedio o desazón, dificultando la actividad de la música grupal.

Mi intención de fomentar una *audición significativa* es con el propósito de hacer música en conjunto, de tal modo que el músico en formación pueda desarrollar cierto criterio para lograr una ejecución grupal de mayor calidad, que derive en interpretaciones cada vez más interesantes y atractivas, y con ello generar un ambiente amigable para aquellos que participan de la práctica musical en conjunto, donde la cordialidad y el trabajo en equipo sean valores primordiales que sean percibidos al momento de la presentación pública, ya que esta interrelación se hace evidente entre participantes a la hora de tocar. Para ello pretendo inculcar la audición con carácter de aprendizaje significativo, para que funcione como generador de la interpretación musical en conjunto.

¿Qué es lo que necesita escuchar el alumno de música que forma parte de una agrupación para practicar una audición significativa? Lo que logra una audición significativa es la capacidad para escuchar cada detalle y a la vez el cuadro completo, así como tener la imagen y el conjunto completo de la música, donde el valor no lo establezca un momento de la partitura o de la ejecución solamente, donde sean dos o tres elementos los que definan la interpretación. La propuesta se apoya en la manera integral de escuchar y percibir el movimiento, los elementos que posee la partitura y las características para su interpretación.

Esta opción de tesis vislumbra como candidatos ideales a la práctica de la audición significativa a las personas que se inician en el aprendizaje de la música o que inician sus prácticas de conjunto. Se propone establecer en ellos esta forma de aprendizaje como un hábito al que puedan acceder de manera cotidiana.

Los propósitos que se pretenden lograr con una audición significativa son que el estudiante de música:

- Desarrolle la capacidad de apreciar la expresión que cada uno de los instrumentos musicales tiene, comenzando por el propio, su timbre y las posibilidades dinámicas que lo caracterizan.
- Desarrolle la posibilidad de retener la idea completa de la obra, los temas y sus variaciones, las frases, los periodos, la forma.
- Identifique auditivamente las diferencias armónicas.
- Aplique la interrelación de los distintos contenidos temáticos que le son impartidos durante su formación.

Es verdad, no es una tarea fácil poder alcanzar estos objetivos de manera contundente y súbita, sin embargo me permito resumir el listado anterior con lo enunciado por la Doctora en Música

Ana Lucía Frega⁵ “Todo instrumentista cantante y creador necesita una mente sonoramente organizada”.

Aquí es donde los caminos se entrelazan, por un lado, el de la técnica musical y por el otro, el del aprendizaje significativo. Si el practicar este tipo de audición no nace del ejecutante, entonces es probable que no haya entendido correctamente esta manera de percibir la música que interpreta, por lo tanto, será el momento de plantear una nueva pregunta ¿Cómo propiciar que el aprendiz de música haga consciente la ejecución que realiza y que pueda hacer una auto-evaluación objetiva? Es en este punto donde encuentro el enlace a la siguiente parte de este documento donde quiero puntualizar la razón de cada una de las obras seleccionadas para esta opción de tesis y las características que se relacionan directamente con el tema aquí presentado.

Para ello he organizado el programa en tres secciones, que son:

El profesor interpreta y el alumno escucha;

El profesor y el alumno interpretan simultáneamente;

Los alumnos interpretan y el profesor escucha

EL PROFESOR INTERPRETA Y EL ALUMNO ESCUCHA

Para ilustrar esta sección se emplean las “Doce variaciones sobre la canción francesa de W. Amadeus Mozart « *Ah, vous dirai-je, Maman* » para piano en Do mayor KV 300e (265)” que serán interpretadas por el profesor para que el alumno realice la identificación del tema que proviene de una canción popular y que está elaborada con una línea melódica fácilmente reconocible mostrando el texto en español e invitando a cantarlo. Con esta actividad el alumno experimentará el inicio y conclusión de cada frase musical.

El procedimiento sugerido para trabajar con el alumno lo propongo con los siguientes pasos:

1. Cantar el tema con una versión del texto en español, de esta manera el alumno experimentará el inicio y conclusión de cada frase musical.
2. Escuchar diversas secciones de la obra interpretada por el profesor para que el estudiante identifique las propuestas que presenta cada variación, tanto en combinación rítmica, como en la presentación de dinámicas, cambios de registro, cambios de caracteres y velocidades o *tempo*.
3. Mostrar láminas para describir lo que sucede en cada una de las variaciones subrayando las características particulares de cada una. En estas láminas a cada variación se le asignará un color diferente para la rápida identificación.
4. Tocar el tema y las variaciones y solicitar al alumno que muestre la lámina correspondiente a la variación. Esta actividad estimula la tarea de escuchar con todos los sentidos.

Considero que la acción de escuchar y analizar obras relacionadas con el campo de interés del alumno, favorece la interacción que se requiere para convertirse en el intérprete a partir de la muestra dinámica del profesor.

EL PROFESOR Y EL ALUMNO INTERPRETAN SIMULTANEAMENTE

⁵ Ana Lucía Frega. *Audioperceptiva*. Ricordi Americana S. A. E. C, Argentina, 1975, p.19.

Para esta sección se emplean dos tipos de trabajo:

- a) El estudio de una obra de piano para cuatro manos, que muestra la relación que se establece entre el profesor y el alumno durante las sesiones de estudio.
- b) El estudio de cuatro canciones francesas para soprano, donde se muestra la relación que se establece entre el profesor que toca el acompañamiento al piano y la estudiante de canto.

a) El profesor y el alumno interpretan simultáneamente. El estudio de una obra de piano para cuatro manos, que muestra la relación que se establece entre el profesor y el alumno durante las sesiones de estudio. Para ilustrar esta sección se emplea la sonata "*L'amie des infants*" en Do Mayor, op.163 de Anton Diabelli, que es una obra adecuada para aquellos alumnos de piano que están estudiando sus primeros años del instrumento, dado que no tiene grandes exigencias y es muy agradable al oído. Esta obra cubre las características de la forma sonata clásica. Las actividades propuestas para la aplicación de la audición significativa se enumeran a continuación de acuerdo a cada movimiento de esta obra.

I movimiento: *Andante-Allegro moderato* - Sonatina No. 1 para piano a cuatro manos
"*L'ami des enfants*" en Do Mayor, Op 163 - Anton Diabelli (1781-1858)

1. Profesor y alumno escuchan la grabación del primer movimiento de la sonata realizando las indicaciones pertinentes para discriminar los segmentos que son idénticos de los que son diferentes, de esta forma el alumno estará a la expectativa y será él quién descubra el tema A, el tema B y la reexposición.
2. Se conduce al alumno para que represente este primer movimiento con un esquema. En este punto, el profesor debe ser muy sensible a las ideas vertidas por el alumno, a tal grado que pueda entender todos los detalles.
3. Profesor y alumno tocan juntos diversas secciones de la obra y se compara el esquema elaborado con la música, para que sea el quién evalúe si ambas partes coinciden.
4. El estudiante tiene la oportunidad de hacer cambios a su esquema o complementarlo según se requiera.
5. Interpretar secciones de este movimiento de manera aislada una de otra y posteriormente ejecutar todo el movimiento de manera continua.

El propósito se cubre cuando el estudiante identifica los dos temas principales y la reexposición como parte de la forma sonata.

II movimiento: *Romance - Andantino* - Sonatina No. 1 para piano a cuatro manos
"*L'ami des enfants*" en Do Mayor, Op 163 - Anton Diabelli (1781-1858)

1. Escuchar el movimiento completo y pedirle al alumno que narre las principales diferencias con respecto al primer movimiento.
2. Hacer una lista de estas diferencias, procurando cada enunciado sea claramente identificable tanto por el profesor como por el alumno.
3. Interpretar por secciones este movimiento solicitando al alumno que reseñe las características encontradas durante el análisis auditivo.
4. Ejecutar el movimiento de manera continuada.
5. Interpretar los dos movimientos estudiados hasta este momento.

El propósito se cubre con la identificación de las diversas secciones y con la demostración ante contraste de velocidad y carácter del segundo movimiento de la forma sonata.

III movimiento: Rondo - Allegro vivace - Sonatina No. 1 para piano a cuatro manos
"L'ami des enfants" en Do Mayor, Op 163 - Anton Diabelli (1781-1858)

1. Escuchar el movimiento mientras el profesor realiza las indicaciones pertinentes a la estructura con la que está elaborado.
2. Solicitar al alumno que identifique los momentos que se repiten.
3. Pedirle que elabore un esquema que represente el movimiento.
4. Requerir por parte del alumno que ejemplifique las diferencias entre este movimiento y los dos anteriores.
5. Interpretar la partitura por secciones, deteniendo al término de cada una, así como ejecutar alguna sección independiente de otra.
6. Interpretar el movimiento de manera continua e integrarlo a los dos movimientos ya estudiados.

El propósito se cubre con la identificación de la forma rondo y la integración de los tres movimientos para obtener la imagen de la obra en conjunto.

b) El profesor y el alumno interpretan simultáneamente. El estudio de cuatro canciones francesas para soprano, donde se muestra la relación que se establece entre el profesor que toca el acompañamiento al piano y la estudiante de canto. Para ilustrar esta sección se emplea el estudio de cuatro canciones francesas, pretendiendo que el alumno realice su función como cantante al mismo tiempo que realiza el análisis auditivo del acompañamiento para establecer con claridad la interacción de los dos intérpretes.

En esta selección de canciones el profesor participa con la ejecución del acompañamiento al piano orientando al estudiante de canto. Las actividades propuestas para aplicar la audición significativa en general a todas las canciones son:

1. Escuchar cada pieza interpretada por cantantes profesionales para observar la panorámica de la forma musical.
2. Solicitar a la alumna la exposición verbal acerca de las diferencias entre las piezas, partiendo de la audición sin intervención del profesor.
3. Mostrar esquemas gráficos de la forma musical de cada pieza.
4. Señalar la secuencia visual mientras se escucha la grabación de alguna de las piezas.
5. Seleccionar trozos del texto en francés y explorar la fonética sin explicación del significado de las palabras.
6. Mostrar el texto en francés y la traducción al español de cada pieza.
7. Hacer una grabación de la primera interpretación de la alumna con el acompañamiento del profesor de cada una de las canciones.
8. Escuchar la grabación siguiendo la partitura.
9. Comentar acerca del resultado obtenido.
10. Establecer los puntos que requieren estudio para una mejor interpretación
11. Hacer una segunda grabación de cada canción y compararla con la partitura.

Las actividades propuestas para aplicar la audición significativa en forma particular a cada canción son:

“Première Danse” *Brioso, allegro, leggero* - para soprano y piano - Jules Massenet (1942 – 1912). La propuesta es iniciar con **“Première Danse”** por las características que esta canción presenta y las aplicaciones que encuentro en esta obra, debido a la libertad que ofrece a la soprano en cuanto a expresión y velocidad, pues el acompañamiento es con base de acordes tocados en tiempo fuerte; sin embargo, es preciso señalar que como parte de la interpretación exitosa de esta partitura, los cambios de carácter que tiene la canción deben ser percibidos adecuadamente. En las partes que no son acordes y que el piano presenta material melódico, la soprano no canta, por lo tanto, se trabaja con la alumna para establecer auditivamente el momento de reanudar su participación sonora.

“Après un Rêve” *Andantino* - para soprano y piano - Gabriel Fauré (1845-1924). Es una canción en la que el piano sirve como guía rítmica, pues de principio a fin mantiene la misma figura, esto provoca que la cantante tenga un punto claro del cual adherirse hablando rítmicamente. A diferencia de **“Première Danse”**, en esta canción la soprano canta todo el tiempo. Señalando los momentos en los que la canción termina una frase musical o una estrofa del texto, el propósito es lograr que la soprano capitalice dicha información para obtener una interpretación donde exista una flexibilidad del *tempo* congruente con la partitura a pesar de no tener indicaciones de cambios de velocidad, evitando así hacer una ejecución poco expresiva.

“Chanson Triste” *Lento Affettuoso* - para soprano y piano - Henri Duparc (1848-1933). En la canción de Duparc sucede algo similar que en la canción de Fauré, pues el piano se mantiene en una constante rítmica, con la diferencia que en esta partitura encontramos varias indicaciones de *tempo*, por lo tanto la meta será similar con algunas diferencias: buscar el balance adecuado entre pianista y solista, dando mayor libertad en este punto a la estudiante de canto para que sea ella la que tome la responsabilidad de decidir los momentos con que intensidad e intensidad de la interpretación aumentan o disminuyen, sin perder de vista que el resultado sea congruente.

“Romance” *Moderato* - para soprano y piano - Claude Debussy (1862-1918). Para el momento en que se aborde la canción de **“Romance”** la estudiante de canto habrá realizado varias estrategias en esta forma de aprendizaje, esto permitirá que se haga hincapié en la relación tan estrecha que tienen ambos ejecutantes, ya que la participación del piano que es mucho más rica y enriquece la parte de la solista. Será muy útil que la solista identifique de manera visual el motivo que se repite durante la partitura.

LOS ALUMNOS INTERPRETAN Y EL PROFESOR ESCUCHA

En esta sección del programa decidí incluir obras de mi autoría, debido a que la asignatura de composición músico-escolar enriqueció mi visión como estudiante de la licenciatura de Educación Musical y despertó interés especial por la creación de nuevas partituras, de tal forma que al aprobar esa asignatura busqué otros medios para continuar aprendiendo más de esa materia, sin embargo descubrí que mi deseo por expresarme a través de la música aún no estaba satisfecho. Por esta razón decidí presentar mi examen para estudiar la licenciatura en composición. Mi paso por esta nueva licenciatura ha sido enriquecedor y muy gratificante.

Por otra parte contar con ambas formaciones ha resultado una combinación interesante, pues he podido aplicar el conocimiento de las dos carreras y las obras presentadas en este examen son un par de ejemplos de la manera en la que estas licenciaturas se han complementado.

Desde luego que la oportunidad de hacer música y poderla presentar ha sido una experiencia muy enriquecedora, sin embargo, es necesario destacar que desde el momento de presentar la partitura a los músicos hasta la presentación pública existe un proceso que dentro del marco pedagógico me parece interesante. El momento de presentar una obra por primera vez a los músicos es muy importante, pues por un lado, existe siempre en mayor o menor grado cierta resistencia a lo nuevo, y por el otro lado, las expectativas que se tienen hacia una partitura muchas veces no son cubiertas por el resultado, pienso que las diferencias no son un problema, sino una oportunidad para enriquecer dos o más puntos de vista y una posibilidad para aprender.

Estoy convencido que la experiencia de montar una nueva obra es un proceso que puede resultar gratificante. Como educador musical tengo la firme convicción que el compromiso es poder acercar la música a la gente, y en mi caso muy particular tengo la oportunidad de provocar este acercamiento con obras propias; entonces esta tarea se hace aún más interesante para mí.

He podido observar en ocasiones que la actitud del creador no ayuda a lograr el objetivo que persigue; los compositores en ocasiones les cuesta trabajo creer que existen caminos distintos para alcanzar su meta. Hasta cierto punto podemos hablar de cierta cerrazón que se enmarca perfectamente en la siguiente frase: "así es como lo imaginé". De tal modo, que en una situación así, utilizar las herramientas adquiridas en la formación de educador musical como promotor y facilitador de un conocimiento nuevo, me han ayudado.

En mi experiencia al momento de presentar una partitura por primera vez al intérprete tengo la costumbre de preguntar si existe alguna indicación que no entienda o no le parezca clara, actitud que en todo momento podemos observar, o deberíamos observar, en el profesor de música, quién busca que el alumno reciba el mensaje completo y de manera adecuada. Esta pregunta me ha servido para aprender más recursos técnicos de los instrumentos para los que he escrito, así como también otros caminos (en ocasiones más sencillos) para lograr el mismo resultado deseado. Otras veces las dudas expuestas me han ayudado para aclarar la idea que tengo en mente y reforzar la idea principal.

Ahora, el hecho de preguntar los puntos poco claros para los intérpretes no significa que el compositor deba estar sujeto a la opinión del intérprete, o que vamos solamente a escribir el tipo de música que ellos están acostumbrados a ejecutar; es aquí donde existe el gran enlace y relación entre los compositores y la pedagogía, pues han sido los creadores los que en muchos casos de la historia de la música han intervenido de manera directa para que los instrumentistas exploten su talento al máximo y logren adquirir nuevas técnicas, repertorio más amplio, efectos, pericia, entre otras habilidades.

Durante el ensayo de la nueva creación, es importante como compositor estar seguro del resultado que se espera, y como educador, de la manera en que voy a solicitar y proponer para alcanzar dicho objetivo. Por eso sugiero actividades pedagógicas previas al montaje de cada

partitura para que resulte bastante enriquecedor sobre todo cuando la partitura solicita recursos poco socorridos o completamente nuevos para los instrumentistas.

Con el tiempo suficiente y con la actitud correcta, los resultados durante un par de ensayos son bastante notorios, de tal manera que la presentación pública resulte satisfactoria y gratificante tanto para el ejecutante como para el compositor. Los creadores debemos aprender a negociar y sobre todo a comunicar nuestras ideas, que queden lo más claras posibles primeramente a los ejecutantes pues como resultado de eso, el auditorio podrá percibir más clara la idea plasmada en la elaboración de la partitura.

Esto implica que los compositores se conviertan en facilitadores de la música, para ser más precisos, de su música. Desde mi punto de vista y en mi experiencia, funciona mejor cuando la comunicación con los instrumentistas se establece un dialogo en el que se permiten sugerencias y propuestas de parte de los ejecutantes. Debo reconocer que en la mayoría de los casos los instrumentistas respetan las instrucciones del creador, sin embargo, la actitud es diferente cuando éstos, no se sienten partícipes de la obra y sólo son reproductores de una partitura.

“I Dueto” para violín y piano *Juan 10.10 - Expresivo y con calma* - Esteban Zúñiga Domínguez (1977). Obra escrita para violín y violonchelo que contiene recursos técnicos alcanzables por un estudiante de música de nivel licenciatura, y los pasos que propongo para su estudio por separado se enumeran a continuación:

- El violonchelista ejecuta las partes donde se requieren cuerdas dobles, así como la parte en las que las cuerdas dobles se combinan con los tresillos. (En el caso del violín los momentos en los que se les solicita las cuerdas dobles siempre incluye una de éstas al aire, de tal suerte que no es estrictamente necesario el mismo ejercicio).
- La figura rítmica del compás 35 debe ejecutarse aisladamente para asegurar que sea clara, al igual que el compás 36, donde la dificultad es mayor por el registro que abarca el violín.

Para el estudio del ensamble, propongo:

- Estudiar el compás 4, debido a la manera de agrupar los tiempos que es irregular para ambos instrumentos
- Estudiar el compás 7 observando que la síncopa del violonchelo debe contrastar con las figuras rítmicas del violín.
- Señalar las figuras rítmicas que se logra en conjunto del dueto en el primer tiempo de los compases 12 y 13.
- En los compases 18 al 20, y del 22 al 33 corresponden a una nueva imagen formada por notas cortas, cuidar que en esta parte sean claras las entradas de cada uno de los instrumentos, para que el efecto de diálogo se pueda entender sin problema.
- Figuras rítmicas como la del último tiempo del compás 33 deben cuidarse en cada momento que se presenten, en las que ambos instrumentos tienen la misma variante rítmica.
- Poner énfasis en el compás compuesto de A' en la línea que corresponde al violonchelo como apoyo para las síncopas y contratiempos que le corresponden al violín.

“Dos” para oboe y piano *Mateo 18.19* - Esteban Zúñiga Domínguez (1977). Es una partitura con mayores desafíos técnicos que “I Dueto”, por los cambios de compás y la manera en que oboe y piano participan en esta obra. Resultó de gran utilidad ejecutar la música de manera conjunta con las siguientes indicaciones:

I movimiento *Con misterio y energía* - “Dos” Esteban Zúñiga Domínguez.

- Explicar cómo debe ser el efecto del *pedal chilango*⁶. Para que el resultado de éste sea claro y preciso sugiero el siguiente listado de actividades que describen paso a paso cómo lograr este efecto:
 1. Pedir que el pianista ejecute el primer compás de toda la obra sin pulsar el pedal intercambiando la figura rítmica de dieciseisavo por un sonido que abarque todo el compás, simultáneamente se le pide al oboísta que toque el mismo compás como esta escrito en la partitura, solicitando que ambos músicos pongan atención a la sonoridad que se logra.
 2. Pedir que solamente el pianista toque el mismo compás haciendo el *staccato molto marcato* y que accione el pedal derecho inmediatamente después de soltar la tecla.
 3. Tocar nuevamente el compás indicado sin el *staccato molto marcato*.
 4. Solicitar a ambos músicos la interpretación de ese primer compás de la obra y que el pianista atienda a la indicación del *pedal chilango*, al interpretar este compás la meta es lograr que la referencia obtenida en el punto número 1 sea diferente, de lo contrario, no se estará logrando el efecto.
- En los compases 13, 14 y 15 se produce la parte más clara en el diálogo de los dos instrumentos, por lo que debe realizarse con precisión cada figura rítmica.

II movimiento *Alegre y rítmico* - “Dos” Esteban Zúñiga Domínguez.

- Revisar que los cambios de compás sean claros y acordes velocidad que se indica.
- Muy importante que los cambios de dinámica se interpreten justo en donde indica la partitura, se sugiere tocar del compás 1 al 7 como si este fragmento fuera un catálogo de dinámicas
- Estudiar con el pianista de manera independiente los compases 40 y 41 ya que presenta figuras rítmicas complicadas.
- Estudiar con el oboísta los compases del 38 al 43 para fortalecer los puntos de apoyo en lo relativo a afinación.

III movimiento *Profundo y reflexivo* - “Dos” Esteban Zúñiga Domínguez.

- La primera parte de este movimiento debe sobresalir el oboe, sin embargo en el compás 3 precisa solicitar al oboísta que el cuarto tiempo sea un eco del motivo que el piano presenta en el tercer tiempo, ya que sirve de recordatorio del segundo movimiento y toma mayor relevancia a lo largo de este tercer movimiento.
- Estudiar el diálogo que se presenta entre ambos instrumentos y poner atención especial a los compases 11, 12, 14, 18, 19, 20 y 21 haciendo más evidente este recurso.

⁶ *Pedal chilango* es un término acuñado por Esteban Zúñiga.

ANÁLISIS MUSICAL DE LAS OBRAS

Doce variaciones sobre la canción francesa "Ah, vous dirai-je, Maman"

en Do mayor KV 300e (265) para piano. **Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)**

Este reconocido compositor austriaco nació en Salzburgo el 27 de enero de 1756; murió en Viena el 5 de diciembre de 1791. En 1778 Wolfgang Amadeus Mozart escribió esta partitura, específicamente durante su estancia en París que abarca del mes de marzo al mes de septiembre de ese año.

La capital francesa no fue una ciudad que Mozart disfrutara o en donde haya logrado un gran éxito. Si bien es cierto, como lo señala el maestro Mario Lavista⁷, es en esta etapa de su vida donde el compositor escribe "las primeras obras maestras escritas para piano: las Sonatas en la menor K.310, en la mayor K.331, y en fa mayor, K.322"¹; y otras obras como la llamada Sinfonía "París", y la Sinfonía Concertante, el Concierto para flauta y arpa K.299, la música orquestal para el ballet "Les petits riens", K.299b, la Sonata para violín y piano en mi menor K.304, y el Recitativo y Aria de concierto en do mayor "Io non chiedo" para soprano K.316. Fue también en esta ciudad donde el compositor Austriaco se despidió definitivamente de su madre.

Iniciaba la primavera de 1778, Marzo 23, después de un viaje de 9 días, cansados y con poco dinero llegaron a París madre e hijo Mozart (María Anna y Wolfgang). Encontraron alojamiento temporal en la casa de Herr Mayer, un agente de ventas alemán, en la calle de *Bourg l'Abbé*. Por su parte Leopoldo Mozart había enviado a su esposa e hijo una lista de amigos parisinos que hacía 15 años habían ayudado a los Mozart en su primera visita a esta ciudad. La Duquesa de Borbón y el Barón von Grimm eran la primera opción de la lista de cincuenta y un distinguidos nombres.

Wolfgang se puso activo tan pronto llegaron a París, contactó al Barón von Grimm, éste le ayudó al igual que Monsieur Legros, (director del *Concierto Espiritual*) quién lo comisionó para escribir trabajos inmediatos y después de algunas semanas una "gran sinfonía" Esta es la sinfonía que ahora se le conoce como "Sinfonía París" en Re mayor K.297 y fue interpretada por primera vez el 18 de junio de 1778, en el Palacio de Tullerías.

Quiero señalar dos razones que dificultaron el éxito de Mozart en el mundo musical. La primera es la rivalidad y competencia que existía entre los compositores más reconocidos en ese entonces, provocando que sólo algunos pocos músicos se tomaban el tiempo para conocer y aceptar la llegada de un nuevo compositor. Y la segunda razón es, la actitud del propio compositor austriaco hacia los franceses y el tan especial gusto musical de éstos. Actitud crítica que podríamos atribuir al deseo que llenaba a Mozart de estar en otro lugar, específicamente con la cantante Aloysia Weber que acababa de conocer a su paso y estancia en la ciudad de

⁷ Mario Lavista; *Mozart: Cantata para prima y caca*. Letras Libres, No.87, Marzo 2006, p.59

Mannheim, y a quién le propuso matrimonio; sin embargo el peso de la figura paterna era de tal magnitud, que cuando Leopoldo le ordenó irse a París, Wolfgang tomó este cambio de residencia como un exilio, por lo tanto su reacción hacia todo lo que tuviera que ver con este mandato, fue del desagrado del compositor. Sin embargo, cabe mencionar que fue al final de su estancia en dicha capital, cuando la encontró como una ciudad prometidora.

Por otro lado la ineptitud que Mozart presentaba en el ámbito de las relaciones “políticas” y en el de la auto promoción artística pareció aumentar de manera considerable en París. De acuerdo a Spaethling⁸ quien menciona que en las cartas del Barón von Grimm se lee la siguiente cita:

“El comportamiento que tu hijo presenta es demasiado ingenuo, es muy inactivo, con pocas ganas de tener éxito. Para lograr algo en esta ciudad uno tiene que tener actitud emprendedora, ser astuto, atrevido...”

El episodio parisino en la vida de Mozart está lleno de desatinos, ambivalencia y dolor al igual que la de su madre, dado que María Anna no hablaba francés y era temerosa de la gran ciudad. Esto se conoce por otra carta en la que deja el siguiente texto:

“No es muy placentero estar sentada todo el día sola en mi cuarto, como si fuera una cárcel. El cuarto es oscuro y no se sabe como será el clima... Tenemos que pagar 30 libras al mes por este cuarto, la puerta y las escaleras son muy estrechas como para traer un clavecín, entonces Wolfgang tiene que componer en la casa de Monsieur Legros porque ahí hay un clavecín. No lo veo en todo el día”⁹

Las cosas mejoraron para la Señora Mozart cuando Madame d’Epinay, una amiga del Barón von Grimm encontró una vivienda mejor y menos cara para Wolfgang y su madre, a tal grado que parecía que ambos empezaban a adaptarse a la gran urbe, sin embargo, a tres meses de su llegada sucedió una tragedia “Después de la comida fui a caminar al jardín de Luxemburgo,” escribió María Anna, “después de eso fui a mirar los bellos cuadros en el palacio, pero cuando llegué a casa me sentí extrañamente cansada.”¹⁰ Dos semanas más tarde el 3 de julio de ese año, María Anna Mozart falleció de tifoidea, su vida “se esfumó como una luz,” fue la forma en la que describió su hijo la muerte de su madre en una carta llena de tristeza y desolación a Leopoldo.

Después de seis meses en París, el padre de Mozart decidió que era hora de que su hijo regresara a Salzburgo, encontrara un empleo y ayudara a pagar las deudas de la familia, que a la fecha eran considerables. A Wolfgang no le gustó la idea de tal modo que el viaje que le hubiese tomado dos semanas lo prolongó a 4 meses, provocando ansiedad y enojo a Leopoldo. Fue hasta enero de 1779 que finalmente el compositor austriaco regresó a su lugar de nacimiento.

Sin duda Mozart llegó a casa desilusionado y con un sentimiento de derrota, pues no sólo la actitud tan impositiva de su padre y la muerte de su madre fueron las causantes de su estado anímico. En su regreso a Salzburgo fue en busca de Aloysia Weber mujer que no había olvidado y que finalmente terminó casada con el actor y pintor Joseph Langer.

⁸Robert, Spaethling. *Mozart's Letters, Mozart's life*; Editorial Norton, Estados Unidos 2000, 1ª edición, p143.

⁹Robert, Spaethling *Mozart's Letters, Mozart's life*; Editorial Norton, Estados Unidos 2000, 1ª edición, p143.

¹⁰Robert, Spaethling *Mozart's Letters, Mozart's life*; Editorial Norton, Estados Unidos 2000, 1ª edición, p144.

ACERCA DE LA OBRA

Mozart utilizaba canciones populares, melodías de óperas, danzas y otros temas para escribir sus variaciones. En el caso de esta obra utilizó una canción popular francesa del siglo XVIII (1740), la cual vale la pena leer con detenimiento el texto original y hacer algunos comentarios al respecto.

A continuación el texto de la canción en idioma francés y la traducción al español que elaboré para este trabajo de opción de tesis:

*Ah! Vous dirai-je, Maman,
Ce qui cause mon tourment?
Papa veut que je raisonne,
Comme une grande personne;
Moi, je dis que les bonbons
Valent mieux que la raison*

¡Ah! ¿Le diré mamá
la razón de mi tormento?
Papá quiere que razone
como una persona adulta;
yo digo que los dulces
son más importantes que la razón.

*Ah ! vous dirai-je, maman
Ce qui cause mon tourment ?
Papa veut que je retienne
Les verbes La Laurentienne
Moi je dis que les bonbons
valent mieux que les leçons¹¹*

¡Ah ! ¿Le diré mamá
la razón de mi tormento ?
Papá quiere que retenga
los verbos *La Laurentienne*
Yo digo que los dulces
son más importantes que las lecciones.

La actitud dominante hacia el hijo es un rasgo claro en Leopoldo Mozart, dado su carácter: “materialista, pedante, pesimista, fiel a sus deberes, enérgico y abengado”¹² que contrasta con el de Wolfgang, “extraña mezcla de ingenuidad e intuición; dócil cuando se trata de pequeñeces; inflexible en lo que contradice su ideal”.¹³ El resultado fue una actitud sumisa del hijo hacia al padre.

El texto de esta canción es una clara queja de un niño, una protesta hacia su madre de cómo es tratado por su padre. Protesta que, más allá de los dulces, evoca el sentimiento de desesperación por no poder tomar decisiones propias así como la limitante por no poder disfrutar cada etapa de la vida. Quiero subrayar que va más allá de un disgusto, es un “tormento” lo que el niño está atravesando, incluso podría pensar que es una súplica a la mamá, para que haga algo, que diga algo para detener así, el sufrimiento de este pequeño.

La idea de que el compositor haya escogido esta melodía francesa a manera de reclamo hacia su padre, más allá de solamente utilizarla por el material melódico que tenía en sí misma es de altas probabilidades; poder expresar lo que realmente quiera decirle a su progenitor, los

¹¹ <http://www.paroles.net/chansons/10398.htm>. [Consultada: 16 de julio de 2006].

¹² *Diccionario de la Música LABOR*, iniciado por Joaquín Peña y continuado por Higinio Angeles Pbro. Editorial Labor, 1954.

¹³ *Diccionario de la Música LABOR*, iniciado por Joaquín Peña y continuado por Higinio Angeles Pbro. Editorial Labor, 1954.

sentimientos que le albergaban en contra de su padre a través de su música. Dado que en las cartas que le envió podemos ver en repetidas ocasiones que las iniciaba con saludos afectuosos como “mi querido padre” y con despedidas como “le beso 1000 veces la mano” de tal modo, que nos hace pensar en este estado ambivalente que seguramente inundaba la mente de Mozart y que para nuestra fortuna, trató de canalizarlo a través de esta partitura.

Las doce variaciones sobre la canción francesa “Ah, vous dirai-je, Maman” para piano en Do mayor es una obra “simple pero encantadora”¹⁴ en la que Mozart demuestra su habilidad para la composición y lo efectiva que fue la asimilación de esta forma, a tal grado que en París “era bien conocido como maestro de la variación”¹⁵ Tal adjetivo no fue sólo fama, pues Mozart escribió por lo menos once ciclos de temas con variaciones para piano, (sin olvidar que escribió tema y variaciones para otros instrumentos y dotaciones) en donde aparte de utilizar los recursos que eran comunes en ese momento agregó elementos no socorridos hasta esa época y revolucionarios dentro de esta forma.

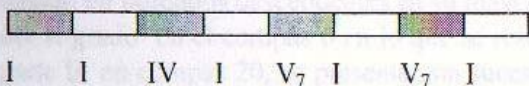
Dentro de esas características relevantes quiero mencionar los cambios significativos en la melodía a través de la elaboración de la línea melódica o en la figura del acompañamiento, el compositor hace más notorio el contraste entre cada variación cambiando de modo (de mayor a menor y viceversa). A tal grado fueron asimiladas dentro de la época estos cambios utilizados por Mozart en las variaciones del KV 300e (265) que influyeron a compositores que existieron después.

Análisis armónico

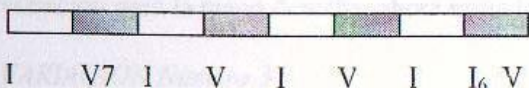
Tonalidad= Do mayor

Compás= 2/4

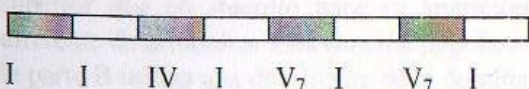
A (dos veces = 16 compases)



B



A



Gráfica 1

Análisis de la forma y descripción del tema

¹⁴ Louis Biancolli. *The Mozart Handbook*; Editorial Greenwood Press, Estados Unidos 1954, p.524.

¹⁵ *The New Dictionary of music and musicians*. Mamillan Publishers, Londres 1993. Vol. 12, p.547.

Como lo ejemplifico en el diagrama anterior, el tema esta formada por tres partes, donde la primera y la tercera son iguales, la única diferencia es que en la repetición de la parte A sólo se toca una vez, por lo tanto podemos decir que el tema tiene forma: **ABA**.

Se mantiene en la misma región armónica (Do mayor). La construcción de la melodía muestra la repetición de la misma nota en cada compás, con excepción del octavo compás y el compás 24 en donde la duración de la nota es de 2 tiempos. El registro en el que está escrita la melodía es de un *do5* a un *la5*.

Ahora describiré las características de cada una de las doce variaciones y los rasgos que las diferencian. Cabe mencionar que para facilitar la ubicación del lector dentro de la partitura, he iniciado la numeración de los compases cada vez que cambia la variación.

VARIACIÓN Número 1

En esta variación el compositor mantiene la misma estructura y la manera en que se presentó la armonía en el tema. La melodía principal está sumamente adornada por una serie continua de grupetos que la envuelven durante toda la variación (parte A y B). La mano derecha es la encargada de tocar esto, mientras en la izquierda se repite de manera idéntica la parte A añadiendo apoyaturas en los compases 5, 6 y 7. La parte B en la primera mitad es igual a la exposición, después la variación consiste en reproducir el mismo intervalo que se presentó la primera vez pero en lugar de hacerlo melódico es armónico.

VARIACIÓN Número 2

La estructura es idéntica al tema (ABA). En la parte melódica que interpreta la mano derecha se presenta el tema por encima de una serie de notas que forman parte del acorde, que poco a poco se van agregando y se quedan tenidas, provocando disonancias que resuelven por segunda descendente. Ahora es la mano izquierda la que hace un contrapunto sumamente ornamentado basado en bordados descendentes en su mayoría. En referencia a la armonía encontramos el uso del *vi* grado en el compás 6 en lo que se refiere a la parte A. Y en su repetición después de la parte B, en compás 20, se presenta una sucesión de dominantes (*vii7 / ii*, *V9 con generador omitido / iii*, *vii7dis*) y después está incluido el *vi* grado en el compás 22. Podemos encontrar una relación muy clara entre la 1ª y 2ª variación, dado que la combinación rítmica presentada en la primera variación para la mano derecha, ahora imita la mano izquierda.

VARIACIÓN Número 3

Son los tresillos que toca la mano derecha los que incluyen el tema principal, que ahora está elaborado con arpeggios, bordados y algunos trinos. Esta figura rítmica es la constante en la voz superior que en *stacatto* hace su aparición. Una vez más Mozart nos brinda una versión diferente de armonizar esta canción popular, utilizando el *vi* grado el *vii* y el *ii* en la parte A. En la parte B utiliza una dominante de la dominante en el compás 15.

VARIACIÓN Número 4

El mismo paralelismo que encontramos entre la 1ª y 2ª variación la observamos en el segundo par de variaciones. Ahora la imagen de los tresillos la ejecuta la mano izquierda, con arpeggios, bordados y saltos de octavas. El tema se presenta en la línea melódica superior y una relación que se encuentra entre esta variación y la 2ª se hace evidente en la mano derecha: acompañado

al tema, una serie de notas que forman parte del acorde y que se quedan tenidas resolviendo por segunda descendente.

VARIACIÓN Número 5

El tema es presentado en la voz superior todo el tiempo. Varía el ritmo con respecto al tema original, formando una especie de pequeña anacrusa en cada compás. La armonía y la estructura son empleadas como en el tema, el movimiento melódico que la parte B lo hace cromático. Al final, cuando regresa a parte A, presenta arpeggios quebrados, apoyaturas para la voz que se ejecuta con mano derecha y notas largas en mano izquierda.

VARIACIÓN Número 6

Una vez más la melodía del tema la encontramos en la voz superior, ahora está acompañada por otras dos voces, haciendo que la mano derecha haga una textura homofónica, mientras, la voz del bajo, presenta trinos y escalas en dieciseisavos de manera constante. En la parte B el tema cambia de registro, y se invierte la imagen que tenía cada una de las manos, ahora la derecha toca trinos y escalas y la izquierda toca el tema con la textura homofónica.

VARIACIÓN Número 7

En los primeros compases de esta variación no podemos encontrar la melodía, sin embargo lo que relaciona esta pequeña sección con el tema es la armonía empleada. A partir del quinto compás podemos escuchar la segunda parte del tema de A en una voz intermedia. De esta misma parte podemos decir que en los compases 5 y 6 el compositor retoma acordes anteriormente socorridos (*vii* y *vi*) y la dominante del sexto grado (*V₇/vi*). La parte B expone un aire habilidad y virtuosismo, pues son sólo escalas sobre la armonía dada en el tema.

VARIACIÓN Número 8

La armonía respeta los grados del tema pero en modo menor. En la parte A el material melódico de los dos primeros compases lo vuelve a utilizar en el compás 3 y con una ligera variación en el 5, como si fuera un eco del primer motivo. Lo mismo se emplea en la parte B, donde el bordado superior del compás 9 lo repite en la voz intermedia del compás 11 y en la voz del bajo del compás 13. En B, la primera vez podemos percibir la melodía en la voz superior y la segunda en la voz del bajo. En ambas ocasiones se presenta con movimiento cromático. La repetición de A presenta cambios en el contrapunto de la mano izquierda. Esta variación es de textura polifónica.

VARIACIÓN Número 9

Regresa al modo mayor, el tema se presenta de manera clara en la voz superior y tiene cierta relación con la anterior variación, pues el motivo rítmico-melódico que presenta en los compases 1 y 2, se sigue repitiendo en las diferentes voces que se van agregando. Esta imagen se repite en B. La estructura y armonía coinciden con el tema.

VARIACIÓN Número 10

El motivo que utilizó en la variación No 7 en los compases 5, 6 y 7 ahora Mozart lo convierte en el material principal, pues durante toda la variación está presente. Algo nuevo que vemos es el cruzamiento de manos en A y B con el propósito de beneficiar a la melodía, que podemos escuchar envuelta de este motivo rítmico de silencio de dieciseisavo seguido por tres dieciseisavos. Podemos escuchar acordes como *vii_{7dis}* (compases 5, 12 y 21), *vii_{7dis}/ii* (compases

4, 9 y 16), *vii* $\frac{7}{8}$ / *V* (compás 6,12,13,15 y 22) ya que por el movimiento cromático descendente de la melodía se justifica el uso de estas dominantes. Pues esta manera de conducir a la melodía la observamos desde el compás 3 hasta el 15, primero en la voz superior y después también en la voz del bajo.

VARIACIÓN Número 11

Es un *Adagio* esta variación, por lo tal hace un contraste claro entre el resto de la partitura. El tema en A, a pesar de tener variaciones rítmicas lo escuchamos en la voz superior, en B los ornamentos hacen un poco más difícil la percepción de éste. El motivo de octavo con punto dieciseisavo se presenta de manera recurrente en esta variación en ambas manos. Los ornamentos (trinos, grupetos, escalas y apoyaturas) son usados de manera continua a partir del compás 5 hasta prácticamente el final de la variación. La armonía y estructura coinciden con el tema.

VARIACIÓN Número 12

En esta última variación el compás cambia, ahora es $\frac{3}{4}$, y podemos ver una coda de 11 compases. Esta variación engloba rasgos de las otras 11 variaciones, tales como motivos, escalas o trinos. La coda es una prolongación del material que se presenta en los compases precedentes y se estructura la repetición del V - I.

Sonatina No. 1 para piano a cuatro manos - "L'ami des enfants"

En Do mayor, Op. 163 - **Anton Diabelli (1781-1858)**

Este exitoso empresario, editor de partituras, arreglista y compositor, pasó a la historia no sólo por su producción musical; también es recordado por la habilidad que tuvo para hacer negocios; por la sensibilidad para brindar a la "clientela artística" lo que ésta quería; por las alianzas estratégicas con otros compositores famosos de su época y por las obras que escribió con fines pedagógicos.

Nació en Mattsee, lugar cercano a Salzburgo, Austria; el 6 de septiembre de 1781. Realizó estudios de música en Michaelbeuren y en Salzburgo. A los 19 años ingresó al monasterio de Raitenhaslech. Tres años más tarde cambió su residencia a la ciudad de Viena, donde daba clases de piano y guitarra. No pasó mucho tiempo antes de que Diabelli se hiciera popular por sus arreglos y composiciones. En Augsburg, en 1799 fueron publicadas seis misas que había escrito, sin embargo, la mayoría de su producción musical fue publicada en Viena.

Su inclinación en el mundo editorial comenzó en S.A. Steiner & Co. empresa donde laboraba como corrector de estilos, de ahí le surgió el interés por la publicación de partituras.

Al siguiente año Diabelli decidió establecer su propia firma editorial, tener un negocio propio, el cual logró asociándose con Pietro Cappi en 1818, bajo el nombre de Cappi & Diabelli. Entre las partituras publicadas por esta firma y que fueron populares durante varias décadas, destacan las antologías como *Philomele für die Guitarre* y *Philomele für das Pianoforte y Euterpe*. Algunos títulos publicados que lograron fama a pesar de ser música de otros géneros aquí se

mencionan: *Neueste Sammlung komischer Theatergesänge* que alcanzó los 429 volúmenes impresos y *Apollo am Damentoilette*, serie de melodías sencillas para guitarra.

Como músico experimentado, Anton sabía responder a las modas musicales de su tiempo, esta sensibilidad para conocer y atender el mercado se refleja en los arreglos que hizo, a partir de piezas populares de tal nivel que los músicos no profesionales podían interpretarlas. Así fue como el mercado amateur de músicos fue conquistado por Diabelli. Por otro lado, para poder acceder al círculo profesional, hizo una alianza estratégica con el compositor Franz Schubert que consistió en publicar y financiar en abril de 1821, el opus 1 (*Erlkönig*) y el opus 2 (*Gretchen am Spinnrade*) entre otros; de esta manera su empresa logró una expansión importante y amplia dentro del mercado de los músicos.

La experiencia adquirida por Anton le permitió hacer la reedición de las sonatas opus 109, opus 110 y opus 111, de Beethoven, a petición del autor; la publicación de algunas piezas pequeñas y la *Vaterländischer Künstlerverein (Antología Patriótica)*, que incluyen las populares *Variaciones Diabelli*, opus 120, la obra más famosa de Diabelli, fue compuesta como resultado de un encargo del editor vienés realizado a 51 compositores para que cada uno contribuyera con una variación de la melodía de su vals a una colección que pretendía representar la composición musical contemporánea de Austria. La colección completa se publicó en dos volúmenes: el primero contenía las 33 variaciones de Beethoven; y el segundo las de otros 50 compositores, entre los que se encontraban Schubert, Moscheles, Kalkbrenner y Lizt, quien para ese entonces tenía 11 años

En Junio de 1824 la empresa cambió de nombre y de socio. El nuevo nombre de la firma fue Anton Diabelli & Cie, y Anton Spina fue quien tomó el lugar de Cappi junto con el área administrativa de la empresa, dejando la parte artística al compositor austriaco, división que ayudó a que la compañía siguiera creciendo de manera favorable.

La publicación de la música popular y de entretenimiento generaban ganancias significativas a la nueva firma, al igual que crecía el impacto de los consumidores de este tipo de música. Por otro lado, la reputación que gozaba esta editora se debían a las partituras escritas por Schubert, quién siguió publicando sus obras bajo esta firma hasta el año de 1823. Sin embargo, cuando Franz murió (en 1828), Diabelli pudo comprar la firma que tenía los derechos de su obra, de tal modo que trabajos que le pertenecían a otras personas automáticamente fueron de la propiedad de Anton, provocando grandísimos dividendos a su compañía.

En 1851 se retiró del negocio disolviéndose la firma, sin embargo la actividad la continuó el señor Spina y al siguiente año el hijo de éste, quién continuó con las políticas y tradición impuestas por Diabelli. La nueva firma denominada C. A. Spina publicó partituras de Johann y Josef Strauss.

Anton Diabelli murió en Viena el mes de Abril de 1858.

ACERCA DE LA OBRA

Tomando en cuenta que gran parte de la música que escribió este compositor tenía como propósito ser interpretada por músicos no profesionales, y que Diabelli fue profesor de piano, me permito sugerir que el caso de la sonata No. 1 op 163 forma parte de las partituras que tienen fines pedagógicos y por lo tanto están enfocadas a estudiantes de piano. A continuación señalaré las razones que encuentro para hacer la anterior afirmación:

- Aunque la obra es una sonata, es una partitura de extensión corta.
- Las dificultades técnicas del *Primo* son fáciles de abordar y de resolver ya que constantemente toca con ambas manos a la distancia de octava, cambiando esta forma para remarcar algunas cadencias
- El *Secondo* es la parte que exige la participación del ejecutante más experimentado del par de pianistas.

La forma es clara y se apega a los parámetros de la sonata tradicional dado que el primer movimiento es allegro y de forma ABA, el segundo es contrastante de tempo lento y el tercer movimiento es rápido. El título "El amigo de los niños" sugiere que pudiera estar dedicada hacia el mundo infantil o al aprendiz de música.

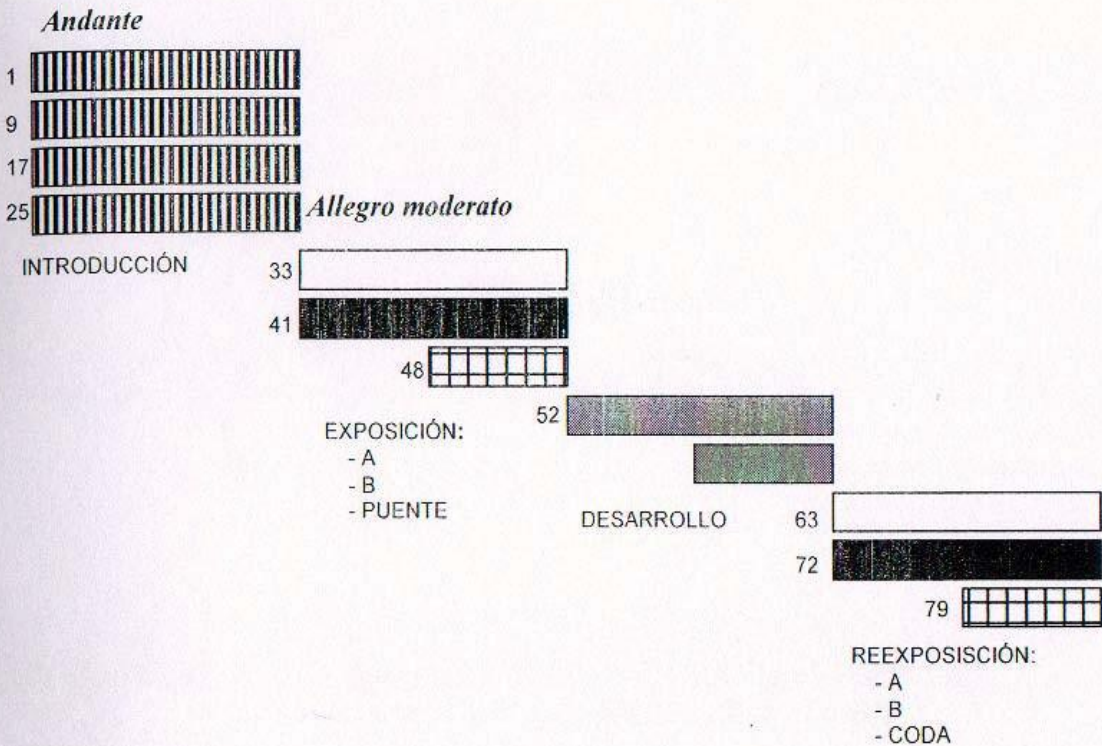
Por otro lado, Diabelli logró conquistar el gusto y la preferencia de los músicos no profesionales de su época, entonces podemos por otro lado pensar que esta sonata la escribió con el propósito de que la gente aficionada, el amateur de la música haya podido adquirir esta partitura sabiendo que la podría interpretar sin mayor problema y sin muchos requerimientos técnicos.

I movimiento: *Andante-Allegro moderato* - Sonatina No. 1 para piano a cuatro manos –
"L'ami des enfants" Op. 163 - Anton Diabelli (1781-1858)

Esta parte es *Andante* y está en la tonalidad de *Do mayor*. Inicia con una introducción amplia, de 32 compases, esta parte a su vez tiene una introducción de 8 compases y a partir del noveno compás, el material temático tiene relación con el tema principal, contextualizando de esta manera a la introducción con el resto del movimiento.

- A partir del *Allegro moderato* se presenta el tema principal (compás 33-40) o tema A sobre la tónica.
- Del compás 41 al 48 se presenta el tema B con la región armónica sobre la dominante que es Sol mayor.
- Del compás 48 al 51 está el puente, el cual establece claramente la cadencia a Sol mayor. El desarrollo, con material de A y B lo encontramos del compás 52 al 63.
- Del compás 63 al 71 presenta la reexposición de A y del compás 72 al 79 la reexposición de B sólo que ahora la región armónica queda en Do mayor.
- Del compás 79 al 82 se retoma material expuesto en el puente, con lo que se elabora una coda.

El siguiente esquema muestra lo explicado: las barras largas equivalen a 8 compases y las cortas a 4 compases.



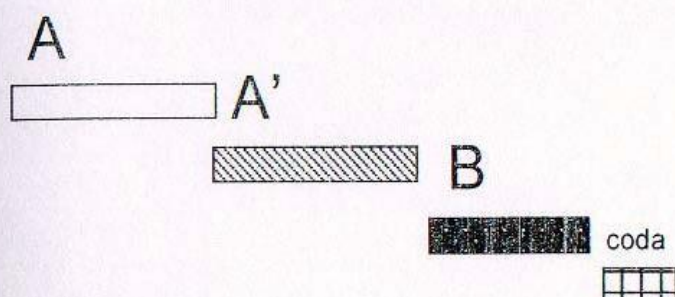
Gráfica 2

**II movimiento: Romance-Andantino - Sonatina No. 1 para piano a cuatro manos –
"L'ami des enfants" Op. 163 - Anton Diabelli (1781-1858)**

Cómo lo indica la forma tradicional, este segundo movimiento es lento con carácter *cantabile*. La tonalidad es *la menor*.

- La forma es muy sencilla, pues el material melódico que se presenta en los primeros 4 compases será utilizado durante todo este movimiento con algunas variantes en el registro y la combinación rítmica.
- Del compás 5 al 8, encontramos la primera repetición del tema principal, con una pequeña diferencia rítmica del compás 7 y 8, así mismo en la armonía, pues intercambia la resolución de la tónica menor por la del relativo mayor (Do), esta parte está señalada como *A'*
- A partir del compás 9 la armonía muestra una sucesión de dominantes hasta el compás 16, donde regresa a la tónica menor.
- Del 17 al 21 se estructura la sección B que se caracteriza por la repetición del enlace cadencial $V_7 - I$ de *la menor*. Emplea material melódico de *A* y lo desarrolla acompañando con *bajo de Alberti*.
- Los compases 22, 23 y 24 forman la coda de este movimiento.

El siguiente esquema muestra lo explicado: las barras largas equivalen a 8 compases y las cortas a 4 compases.



Gráfica 3

Sección A: compás 1 al 8
Sección A': compás 9 al 16
Sección B: compás 17 al 21
Coda: compás 22 al 24

III movimiento: *Rondo-Allegro vivace* - Sonatina No. 1 para piano a cuatro manos –
"L'ami des enfants" Op. 163 - Anton Diabelli (1781-1858)

La tonalidad de este movimiento es *Do Mayor*. La forma musical es: A-B-A-C-coda. La forma *Rondo* se caracteriza por la presentación de un coro que se repite intercalado por versos, como podemos observar en el esquema correspondiente donde es representado por A. La parte de coro tiene una extensión de 8 compases, con un antecedente de 4 compases y un consecuente de 4. La única diferencia que encontramos entre el antecedente y consecuente es el último compás de ambos.

El primer verso, está señalado con la letra B y está formado por 28 compases, que a su vez podemos subdividir en dos partes: la primera de 16 compases y la segunda de 12.

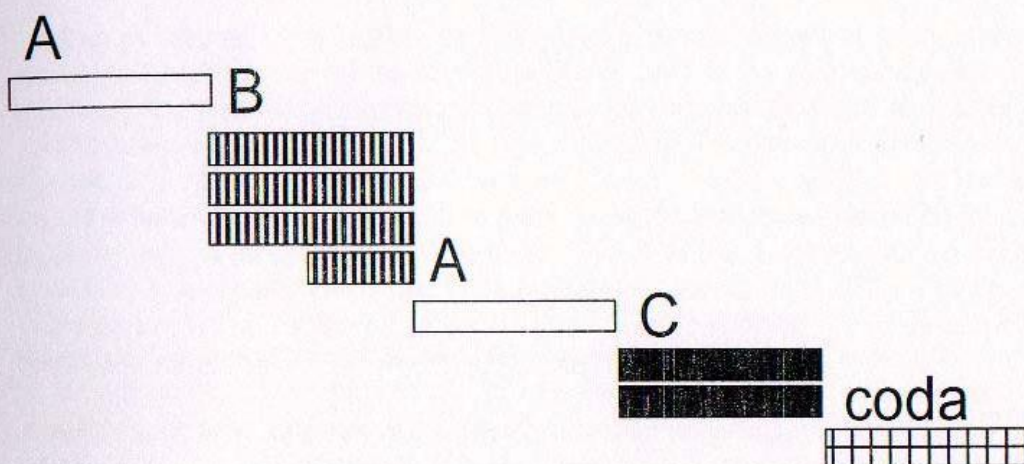
Del compás 1 al 16 de la parte B, encontramos la modulación a la dominante que es *Sol mayor*. Desde los primeros 4 compases encontramos un cadencia perfecta, sin embargo, la sensación de reposo en la nueva tónica se percibe con claridad en el compás 16.

A partir del compás 17, donde *Sol* es la tónica, encontramos un diálogo entre el *primo* y *secondo*, al terminar esta pequeña "conversación" se presenta un par de compases más que sirven como puente para el regreso a la tónica inicial que es *Do Mayor* y a la parte A que se presenta de manera idéntica.

La parte C está formada por los compases 45 al 60. En los primeros dos de este verso encontramos una pequeña modulación a *Fa Mayor* que es el IV grado, misma que se repite en el compás 53 y 54. La melodía que se presenta del compás 45 al 52 repite con pequeñas variaciones, y en el caso del *secondo*, la diferencia radica en la reducción del registro en la voz del bajo.

La *Coda* está formada por enlaces del acorde de séptima de dominante con la tónica alternadamente comenzando por el I grado. Esta combinación se presenta en cada compás del 60 al 67. Aquí observamos nuevamente el empleo del octavo con punto y dieciseisavo que Diabelli utilizó en la introducción de la sonata y en la exposición de la *Romanza*. Este recurso aumenta la imagen de unidad concluyendo las ideas expuestas y desarrolladas en toda la sonata.

El siguiente esquema muestra lo explicado: las barras largas equivalen a 8 compases y las cortas a 4 compases.



Gráfica 4

Première danse, para soprano y piano - Jules Massenet (1842-1912)

Jules Massenet nació en Mountaud, un pequeño pueblo situado en La Loire, cerca de St. Etienne, el 12 de mayo de 1842 y murió en París el 13 de agosto de 1912. Fue el más prolífero y dominante compositor de ópera francesa de su generación. Heredó de su padre, importante industrial de los talleres regionales de forja, el sentido del ritmo; y de su madre, pianista provinciana, el gusto por la música. Del matrimonio de estos dos personajes, nacieron Jules y otros tres hijos que demostraron estar musicalmente dotados cuando su madre, buscando apoyar las finanzas familiares tras su cambio de residencia a París en 1847, comenzó a dar clases de piano y los incluyó entre sus estudiantes. Jules ingresó al "Conservatoire" a la edad de 11 años, donde fue alumno de piano de Adolphe Laurent.

En contra de su voluntad, abandonó sus estudios temporalmente, debiendo seguir a sus padres quienes se mudaron a Chambéry. Poco después, regresó solo a París, como un adolescente insumiso que no escuchaba más que el imperioso llamado de su vocación. Encontró un medio

de supervivencia tocando el timbal en la Salla Ventadour y vivió en la casa de una de sus hermanas que estaba casada.

Un año después de haber obtenido el Primer Premio de Piano en 1859, entró a la clase de armonía de Reber y bajo la mentoría en composición de Ambroise Thomas, ganó el premio de Roma en 1863. Para ese entonces ya había adquirido conocimientos prácticos, puesto que había fungido como percusionista supranumerario en la *Opera*, tocado en cafés y enseñado para completar su presupuesto. Su experiencia se puso de manifiesto cuando orquestó una misa de Adolphe Adam.

Durante su estancia de tres años en Villa Medici, Roma, conoció a Liszt quien le pidió encarecidamente que completara la formación de una de sus mejores alumnas de piano, Constante de Sainte Marie, con quien Massenet contrajo matrimonio el 8 de octubre de 1866. En 1867, su primera ópera actuada: "*La Grand'Tante*" (la Tía Grande) se presentó en "*l'Opera Comique*", con la venia de su antiguo profesor Thomas y atrajo la atención de Paul Hartmann, un editor establecido en 1871 en el boulevard *la Madeleine* y que había logrado seleccionar acertadamente numerosos compositores antes desconocidos. Hartmann aceptó publicar dos ciclos de sus canciones. "*Don Cesar de Bazan*" tuvo un gran éxito en 1872 y a los pocos meses, la cantante francesa¹⁶ Pauline Viardot inauguró la sección bíblica de su galería de retratos femeninos interpretando a "*Marie Madeleine*" (María Magdalena).

Aquí la figura de la cortesana (prostituta de clase alta) reformada, tan popular entre el público francés desde "*Marion Delorme*" de Victor Hugo y la "*Dame aux Caméllias*" de Alexandre Dumas, había recibido un tinte muy particular de devoción, a tono con el catolicismo de la época. Esto pareció irresistible a las mujeres parisinas amantes de la música, particularmente a aquellas que habían disfrutado de la Bella *Helena* de Offenbach y estaban ansiosas por combinar las consolaciones de la religión con otras de tipo mundano.

Semejante erotismo discreto y pseudo-religioso, como lo llamaba d'Indy, resultó ser una fórmula extraordinariamente exitosa. El compositor no tenía convicciones religiosas, como le escribió a d'Indy: "pero al público le gustan esas cosas... y siempre debemos estar de acuerdo con el público"¹⁷. "*Eve*", (Eva) la siguiente en la lista de retratos femeninos religiosos, fue un éxito en 1875, pero "*La Vierge*" (la virgen) de 1880 es recordada sólo por un número orquestral: "*Le dernier sommeil de la vierge*" (el último sueño de la virgen) y no fue sino hasta 1894 que el clímax de este particular género se alcanzó con "*Thaïs*", ópera en tres actos con libreto de Louis Gallet basado en la novela de Anatole France, publicada en 1890 y estrenada en la Ópera de París el 16 de marzo de 1896.

Mientras tanto, Massenet compuso la música de escena para "*Les Erinnyes*" (1873), basado en el drama de la tragedia antigua, en dos actos, escrito por Leconte de Lisle. Para la liberación de Electra de la tumba de Agamemnon, escribió una elegía con carácter graciosamente nostálgico, verdaderamente atractiva para el público. Esta obra se presentó por primera vez en el *Odéon*, el 6 de enero de 1873.

¹⁶ <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/viardot.htm>. [Consultada: 19 de julio de 2006].

¹⁷ <http://www.chez.com/ezola/Docnumerises/docnumerises1.html>. [Consultada: 19 de julio de 2006].

En 1878, un año después del éxito de "*El rey de Lahore*" en la ópera, comenzó su cátedra de composición, al lado de los profesores Henri Reber y Victor Massé en el conservatorio, la cual conservó hasta su muerte. La mayor parte de los compositores franceses que destacaron entre 1890 y 1920, tuvieron algún grado de influencia de sus enseñanzas. La gran variedad de los estudiantes de Massenet (Koechlin, Schmitt, Pierné, Rabaul), es una prueba de su versatilidad como profesor. El tacto y la naturaleza complaciente que dominaban el carácter de Massenet y que claramente se reflejan en su música, le permitieron encontrar y sacar a flote lo mejor de sus alumnos, desarrollando los talentos individuales antes de imponerles sus propias ideas.

En sus memorias (Mes Souvenirs, 1848-1912, Jules Massenet, Pierre Laffite et Cie, éditeur, Paris), Massenet confiesa :

"Estaba feliz y orgulloso de sentarme en esta silla, en esta misma silla en la que, de niño, había recibido lecciones y consejos de mi maestro. Mis alumnos los consideraba como otros nuevos niños, más bien como pequeños niños en los que penetraba esta enseñanza que yo había recibido y que parecía filtrarse a través de los recuerdos del maestro venerado que me la había inculcado. Los jóvenes a los cuales enseñaba, parecían casi de mi edad, y les decía, a manera de motivación, para exhortarlos al trabajo :« ¡No tienen en mí más que un compañero más que intenta ser tan buen alumno como ustedes!»"¹⁸

A pesar de lo revolucionario de sus ideas para los 1880's, el compositor no temía arriesgar su popularidad a costa de la innovación. En "*Hérodiade*" (1881) Massenet abandonó la fórmula melódica de Gounod y adoptó características superficiales tomadas de Wagner; este estilo se desarrolló más marcadamente en "*Manon*". Con esta última, Massenet consiguió el título indiscutible del mejor compositor francés de ópera de la época y de los siguientes 20 años. Su diligencia y creatividad le permitieron componer 20 óperas más después de "*Manon*" las cuales le otorgaron una gran ventaja sobre sus rivales potenciales: Debussy, Ravel, Dukas, Chabrier, Chausson y D'Indy. Su fertilidad musical no se interponía con su originalidad como lo demostraron el éxito y la trascendencia de sus obras.

Entre "*Manon*" y "*Werther*", Massenet produjo tres fracasos: "*Le cid*", "*Le mage*" y "*Esclarmonde*". Esta última, escrita en 1889 tiene poco de esa unidad de estilo, en la cual el compositor se elevó y la diseñó principalmente para la voz y la personalidad de la joven soprano americana Sybil Sanderson, quien había cantado en "*Manon*" y jugado un papel importante en la vida del compositor así como en varias de sus óperas. Con "*Werther*", la intención de Massenet era discretamente diferente. En 1886, Hartmann lo había invitado y acompañado a Bayreuth para escuchar "*Parsifal*" y le había mostrado la traducción al francés de "*Die leiden des jungen Werthers*" (Los sufrimientos del joven Werther) de Goethe. La idea inicial de componer la ópera que llevaría este nombre y se desarrollaría en cuatro actos, surgió en 1879 en Milán, donde Massenet se encontraba con Paul Milliet, el libretista de "*Herodías*", y su editor Paul Hartmann. Esta novela publicada en 1774 es considerada por muchos como la obra maestra de Goethe y también uno de los puntos culminantes de la literatura romántica europea.

Hubo una larga gestación para concretar el proyecto, pues el libretista Milliet, más que con la adaptación de la novela hubo de luchar con las arbitrariedades que le imponía Hartmann, que deseaba una ópera espectacular y no íntima, como Massenet y él claramente la deseaban.

¹⁸ <http://www.chez.com/ezola/docnumerises/docnumerises1.html>. [Consultada: 5 de agosto de 2006].

Abrumado por esa presión, Milliet cedió su puesto a Edouard Blau, quien había escrito el libreto de *"El Cid"* del mismo Massenet, pero Leon Carvalho, quien era Director del Teatro de la Ópera Cómica de París, rechazó la obra por ser una trama desoladora y poco apta para el gusto del público. Al poco tiempo el teatro de la Ópera Cómica se incendió. Sin embargo, con la traducción de su texto al alemán realizada por Max Kalbeck, *"Werther"* fue estrenada en febrero de 1892 en el Teatro de la Hofoper de Viena. Y fue hasta enero de 1893, que fue finalmente cantada en francés, acogida por la Ópera Cómica de París, que funcionaba provisoriamente en el Teatro Chatelet.

Sybil Anderson aparece de nuevo en *"Thaïs"* (1894) en la cual la historia de Anatole France sirvió para exaltar el contraste entre el amor sagrado y el profano convirtiendo al primero en una pequeña sofisticación del segundo. Con *"Le portrait de Manon"* (1894) intentó dar continuidad a la historia de Des Grieux, el "héroe" en *"Manon"*. Sin embargo, en *"La Navarraise"*, este inagotablemente brillante compositor incursionó en la conquista de nuevos campos inspirados en *"Carmen"*.

La influencia italiana es aún notoria en *"Sapho"* (1897), basada en la autobiografía de Alphonse Daudet en donde la inocencia de la provincia contrasta con la vida parisina sofisticada y la permisividad bohemia con las decencias burguesas. El público, y en parte también el propio compositor consideraban al arte como una herramienta para "mejorar el corazón y volver el camino (de la vida) más florido". Así, Massenet y su música, de manera misteriosamente antagonista inspiraban a los demás compositores a luchar por construir una concepción del arte más amplia, profunda, noble e intelectual.

A los 55 años, Massenet seguía trabajando tan arduamente como en sus años de juventud, pero, desde *"Sapho"*, fueron realmente pocos sus grandes éxitos. La transición de un siglo a otro que había jugado un importante papel en el éxito de *"Manon"*, le atrajo mucho y contribuyó a la mayoría de la música de *"Chérubin"* y *"Cendrillon"* (1899). Siempre intentando encontrar nuevas maneras de interesar al público y agregando un poco de ese inesperado ingrediente a lo que parecía ser la misma receta de música, produjo en 1902 como la primera de la serie de óperas escritas para presentarse en la Ópera de Monte Carlo, *"Le Jongleur de Notre-Dame"*, donde creó un ambiente medieval sentimental sin mujeres en escena. Fue una mezcla de música medieval con pasajes meramente teatrales que recuerda tanto a la música de Gounod como a *"La Damselle élue"*; alternada con campanas de abadía al principio del segundo acto que pudo incluso haber provisto a Debussy con la idea de *"La Cathédrale Engloutie"* de su primer libro de preludios de piano.

Fue de hecho, Debussy quien finalmente retó a Massenet como el mejor compositor de ópera francés cuando *"Pelléas et Melisande"* se presentó en l'Opera-Comique sólo dos meses después del debut de *"Le Jongleur"*. Antes de su muerte en 1912 se presentaron todavía seis óperas suyas y tres más fueron entregas de manera póstuma, pero sólo dos de éstas conservaron la vitalidad y el carisma de sus mejores trabajos: *"Thérèse"* (1907), una pieza francesa revolucionaria que contiene un minueto melódico y *"Don Quichotte"* (Don Quijote), escrita para Shalyapin en 1908 y presentada en 1910.

ACERCA DE LA OBRA

Está claro que Massenet era un compositor que sabía utilizar la voz humana de manera adecuada, el resultado de esta pericia es el éxito obtenido en sus óperas. Además de su trabajo operístico, son de su autoría numerosas canciones que escribió y publicó, en las cuales utilizó textos variados y de diferentes personas.

En el caso específico de "*Première Danse*" escrita en 1899, el texto lo tomó del licenciado Jacques Normand, de quién podemos mencionar la siguiente información publicada en internet por la Profesora Esperanza Cobos Castro¹⁹ Titular de Literatura Francesa en la Universidad de Córdoba:

"Jacques-Clary-Jean Normand (1848-1931), que utiliza en ocasiones el pseudónimo literario de Jacques Madeleine, fue poeta, novelista y dramaturgo: Licenciado en derecho y diplomado en la École des Chartes, debía poseer buen conocimiento del francés medieval porque editó cantares de gesta (p. ej. Aiol) publicó "Los dos amantes" con el título de "El priorato de los dos amantes". Participó como voluntario en la guerra franco-prusiana de 1870, circunstancia que le debió inspirar el tema de algunas de sus *Tablettes d'un mobile* (1871). Fue premiado en dos ocasiones por la Academia francesa y otra por la Academia de Inscripciones y Buenas Letras. Entre sus obras narrativas citaremos: *Contes à Madame*, *Un couple*, *Les deux tendresses*, *Du triste au gai*, *L'Émigrant alsacien*, *En regardant la vie*, *Fils d'Étoile*, *La Madona*, *La maison s'éclaire*, *Les moineaux francs*, *Choses de printemps*, *Contes et fantaisies*, *Le monde où nous sommes*, *Sésame*, *Le sourire d'Hellas*, *Visions sincères*. Entre sus títulos teatrales figuran: *L'Amiral*, *L'Auréole*, *Blackon père et fille* escrita en colaboración con Arthur Delavigne, *La douceur de croire*, *Monsieur et Madame Dugazon*, *Musotte* adaptación de la obra homónima de Guy de Maupassant, *Les petites marmites*, *Le troisième larron*, *Les Vieux amis*, *Voilà Monsieur!* Publicó varias colecciones poéticas como *L'Idyle éternelle* que apareció en 1881 con prefacio de Catulle Mendès o *La Muse qui trote* aparecida en 1894 con prefacio de Sully-Prudhomme."

A continuación el texto original en francés y la traducción elaborada por Ana Karla Monzalvo López, quién tiene dominio del idioma francés acreditado por la embajada francesa en México.

Première danse

Primera Danza

De bons vieux airs très connus
Marquant la cadence,
Avec des gestes menus la fillette danse.

Buenos viejos aires, ya conocidos
Marcando la cadencia
Con gestos menudos la chiquilla baila

Elle va, vient, en sautant
Toujours avec grâce,
Et ce jeu nouveau pourtant
Point ne l'embarrasse.

Ella va, viene, saltando
Siempre con gracia
Y este juego a pesar de ser nuevo,
No la apena ni la incomoda

Son pied sur le clair parquet
Glisse ou se dérobe,
Et son petit doigt coquet

Con su pie sobre el parquet brillante
Se desliza y se escapa, se esconde,
Y con su dedito coquetot

¹⁹http://www.relatosfranceses.com/?op=module&id_module=&path_module=modules/Author/index.php&id_auth or=31. [Consultada: 20 de julio de 2006].

Relève sa robe.

*Cinq ans ! et pas de leçons !
Mais c'est rusé, dame !
Et ça vous a des façons*

*De belle madame
Ça se cambre avec orgueil,
Ça vous prend des poses,
Et déjà, du coin de l'œil,
Ça vous dit des choses.
Ça vous dit : « Regardez-moi
Tourner et sourire ;
Je suis charmante et, ma foi !
J'aime qu'on m'admire !*

*J'aime qu'on remarque aussi
Mon beau teint d'aurore ;
Mon front blanc que nul souci
Ne ternit encore ;
Ma chevelure en or fin
Qui mousse et rayonne.
J'aime qu'on admire enfin
Toute ma personne ! »*

*Et ce petit rien de rien,
Veut du fond de l'âme,
Que chacun « la trouve bien !! »*

Ô fillette ! Ô femme !

Se levanta la falda

¡Cinco años ! ¡Ninguna clase!
Pero es diestra y sutil, caray!
Y tiene su propio estilo

Muy hermosa mujer.
Se endereza con orgullo,
Sus poses le estremecen
Y desde el rabillo del ojo,
Le dice cosas
Le dice : «Míreme
Voltee y sonría ;
Soy encantadora y por Dios !
Amo que me admiren !

También me gusta que noten
Mi bella tez como la aurora
Mi frente blanca que no aloja
Aún ninguna preocupación
Mi cabellera de oro fino
Que suave y brillante
En fin, me gusta que me admiren
Toda mi persona!»

Y esa pequeña, insignificante
Sensación del fondo del alma,
De que ¡¡A todos « les gusta »!!

¡Oh niña! ¡Oh mujer!

Continuando con algunos comentarios referentes a esta canción, antes de pasar al análisis de la estructura y la armonía, quiero hacer notar la relación que encuentro en este texto y los temas que Massenet utilizó en las óperas de los retratos femeninos donde mezclaba personajes bíblicos con “erotismo discreto y pseudo-religioso”. Este apunte lo hago en el siguiente sentido, el poema utilizado en “Primera Danza” describe dos ideas opuestas, por un lado la inocencia y simpatía de una niña de cinco años y por el otro lado, rasgos eróticos provenientes de la protagonista, las dos ideas polarizadas que recaen en la pequeña bailarina. No me atrevo a hacer más que este señalamiento en los textos de las obras de este compositor, dejando al lector tomar su propia conclusión al respecto.

Sin duda la música juega un papel importante en esta canción, apoyando el carácter juguetón, simpático y pícaro del texto. El *stacatto* es un recurso que se presenta en toda la canción tanto en la voz como en el piano. Esta característica de acortar el sonido de las notas provoca que la línea melódica tome un carácter lúdico. El compás de la canción me parece que corresponde

para que el poema de Normand sea enriquecido, pues describe a la pequeña: "va, viene, saltando. Siempre con gracia" y sin duda, esta imagen se logra identificar de manera clara al tener este recurso y el uso de este compás en esta canción.

La tonalidad es *la menor*. La estructura es *INTRODUCCION-A-B-A*.

La introducción es de 2 compases, que sirve para establecer la tonalidad por medio del empleo de la cadencia simple de tónica y dominante.

1 Brioso, allegro, leggero 2

Voz

PIANO

f

i V₇ i

Gráfica 5

La sección A, es la parte donde el *staccato* es uno de los recursos principales, y la melodía es de carácter *giocoso*. A partir del compás 10 hasta el 18, el piano presenta un tema basado en arpeggios ascendentes y descendentes.

11 13

PIANO

f *p*

Gráfica 6

En el compás 19 retoma el material del inicio con pequeños cambios en la línea melódica. Al terminar el segundo verso del poema, encontramos una sección de 5 compases con piano solo,

y otros 3 más con la cantante que en conjunto construyen una cadencia para modular a *Sol mayor*, tonalidad que se establece con claridad a partir del compás 34.

A partir del del compás 63 empieza la parte B, ahí, el piano hace arpeggios y notas largas, durante 16 compases, provocando un contraste interesante, que a mi parecer, el compositor lo hace coincidir con el cambio de persona en el texto, la parte mencionada se presenta cuando está en primera persona el poema. Con esta imagen se enfatiza el relieve y la diferencia entre la escena narrada y la intervención directa de la protagonista.

69

Tempo I, meno mosso (ma non lento) *più lento*

VOZ *mf*

J'ai - me qu'on re - marque aus - si Mon beau teint d'au - ro - re;
 I would have you see that fair Is my skin as ros - es;

PIANO *più lento*

Gráfica 7

La última parte A' regresa a *la menor*, retoma el carácter inicial, y las imágenes musicales varían poco con respecto a la parte A, pues ahora el compositor utiliza dos planos en el piano, la parte aguda con notas cortas, no utiliza acordes; y en el registro grave una nota pedal larga.

84

PIANO *f* *p*

Gráfica 8

Esta variante dura 4 compases, entonces después del *ritenente* del compás 57, la voz y una línea melódica en el piano preparan la cadencia final de 4 compases una vez más acompañada por acordes largos en el piano. Para terminar, hay 4 compases elaborados con el mismo material melódico y rítmico del primer puente presentado en A, sólo que ahora es empleado como coda.

The image shows a musical score for piano, measures 95 to 97. Measure 95 begins with a piano (*pp*) dynamic. Measure 97 begins with a forte (*f*) dynamic. The score consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A fermata is placed over the final measure (97), indicating a sustained or held note. The word 'PIANO' is written vertically on the left side of the score.

Gráfica 9

Après un rêve, para soprano y piano - Gabriel Fauré (1845-1924)

Compositor francés, profesor, pianista y organista, el más avanzado de los compositores de su generación, desarrolló un estilo personal, mismo que ejerció una influencia considerable sobre muchos de los compositores del inicio del siglo XX.

Nació en Pamiers, Ariège, el 12 de mayo de 1845. Su padre, Toussaint Honoré Fauré lo inscribió en octubre de 1854 en la Escuela de Música Clásica y Religiosa de Niedermeyer en París donde becado por el obispo de Pamiers y fue alumno por 11 años. La formación que allí recibió y que influyó notablemente en su estilo, estaba basada en la música sacra (puesto que los alumnos de esa escuela estaban destinados a convertirse en organistas y directores de coros) y fue complementada con estudios literarios profundos. Clément Loret fue el maestro de órgano de Gabriel, su profesor de armonía fue Louis Dietsch, el de contrapunto y fuga fue Joseph Wackenthaler y el de piano y composición, el propio Niedermeyer. La muerte de este último personaje le dio al joven estudiante la oportunidad de acercarse a Saint Saëns, quien se hizo cargo de la cátedra de piano del fallecido profesor. Este introdujo a sus alumnos a la música contemporánea, que no formaba parte del plan de estudios, incluyendo las obras de Schumann, Liszt y Wagner.

Los primeros trabajos de Fauré conocidos, son las *Romances* (Romanzas) para voz y piano sobre versos de Víctor Hugo y *Trois Romances Sans Paroles* (Tres Romanzas Sin Palabras) para piano, datan de este periodo. Concluyó sus estudios en la escuela Niedermeyer el 28 de julio de 1865. Entre sus composiciones premiadas se encuentra el *Cantique de Jean Racine* op. 11, aunque también recibió, como estudiante premios en solfeo, armonía y piano.

Fue nombrado organista de *Saint Sauveur* (San Salvador) en Rennes donde permaneció desde enero de 1866 hasta marzo de 1870.

A su regreso a París, fue inmediatamente designado como el asistente de organista de la iglesia de Notre Dame en Clignancourt, donde sólo permaneció unos meses. Durante la guerra Franco-Prusa, se enroló en la primera línea del régimen de infantería de la Guardia Imperial. Al ser liberado, fue designado organista de la iglesia parisina St. Honoré D'Eylau. Fungió por un breve tiempo como profesor de composición en la Escuela de Niedermeyer y a su regreso a París, aceptó el cargo de asistente organista en La Iglesia de St. Sulpice (octubre de 1871). Fue en este periodo en el que hizo muchos amigos dentro de la sociedad parisina, entre los cuales destacan D'Indy, Lalo, Duparc y Chabrier, con el que fundó la *Société Nationale de Musique* (Sociedad Nacional de Música) en febrero de 1871. Fue, en el seno de las reuniones de esta sociedad que se escucharon las primeras interpretaciones de sus obras.

En Julio de 1877, se comprometió con Marianne Viardot (Hija de la cantante Pauline Viardot) de quien había estado enamorado por cinco años pero fue ella quien deshizo el compromiso en octubre. Fue en este tiempo en que compuso las tres obras de arte de su juventud: la Primera Sonata para Violín, el Primer Cuarteto de Piano y la Balada para Piano. Los siguientes años fueron de viajes musicales que incluyeron Weimar, donde se encontró con Liszt; Cologne, Munich y Londres.

En marzo de 1883, se casó con Marie Fremiet la hija de un escultor famoso, con quien tuvo dos hijos: Emmanuel y Philippe. Para mantener a su familia, pasó la mayor parte de su tiempo en actividades fútiles y tediosas como la impartición de lecciones de armonía y piano y la organización del horario en *La Madeleine*.

Las principales composiciones de Fauré en esta época fueron piezas para piano y diversas canciones escritas entre 1878 y 1887, de las cuales 20 se encuentran en su segunda colección. Sus grandes composiciones incluyen la sinfonía en Re menor, opus 40 y el Concierto para Violín en Fa (op.14) de la cual completó sólo dos movimientos. Su gran sentido de la autocrítica influyó en la falta de obras de gran escala publicadas a pesar de la existencia del Requiem (op. 48). El éxito de éste no encuentra explicación sin los trabajos religiosos que le precedieron, como *Le cantique de Jean Racine* (el Cántico de Jean Racine) (1865) y la conmovedora *Messe Basse* (Misa Baja) para voces femeninas escrita en 1881. Esta última no fue escrita en la memoria de alguna persona en particular; sino por el puro gusto de escribirse y se dice que el compositor tardó más de 20 años en lograr la forma bajo la que se le conoce en nuestros días (la composición se extendió de 1877 a 1890 y la orquestación duró de 1890 a 1900). Su otro trabajo importante de esa época es el Segundo Cuarteto para Piano op 45.

Hasta la edad de 40 años, conservó su alegría de vivir y su jovialidad así como su carácter amigable y poco ambicioso con respecto a sobresalir como persona. Sin embargo el rompimiento de su compromiso con Marianne Viardot, trajo amargura y cierto grado de violencia a su vida. Durante la década de los 80's experimentó un tipo de depresión que denominaba "*spleen*". Se quejaba de escribir muy lento y numerosas actividades distraían su concentración en la composición.

1890 constituyó un cambio significativo en la vida de Fauré que inició con una visita a Venecia, de la cual surgieron las *Cinq Mélodies* (Cinco Melodías) op. 58, inspiradas en poemas de Verlaine, y que precedieron a *La Bonne Chanson* (La Buena Canción) dedicada, al igual que *Salve Regina*, a Emma Bardac, la futura Mme. Debussy. En mayo de 1892 se convirtió en supervisor de los conservatorios de provincia, puesto que lo obligó a viajar por todo el país. En 1896 se convirtió en jefe organista de *La Madeleine* y 4 meses después sustituyó a Massenet en la Cátedra de Composición del Conservatorio.

Después de haber cumplido 50 años, Fauré se había vuelto conocido. Anteriormente sólo había sido reconocido por un pequeño grupo de amigos y músicos de la "*Société Nationale*" (Sociedad Nacional) lo cual no se consideraba fama puesto que su música era demasiado moderna para una sociedad a la cual aún Wagner parecía poco comprensible. Sin embargo, no se considera que Fauré haya representado el estereotipo del músico rechazado y se le festejaba en los salones grandes como en el de Mme. de Saint-Marceaux y de la princesa Edmond de Polignac. De hecho, este músico, a la semejanza de Proust fue criticado ampliamente por el carácter superficial de sus relaciones humanas. A pesar de no ser considerado como un "snob", Fauré se movía en los círculos de la alta sociedad mediante la amistad y muchos de sus amigos probablemente admiraban más su personalidad que su música.

Fauré siempre estuvo inseguro del valor de sus obras por lo que las sometía al escrutinio de sus colegas antes de publicarlas. Aunque no era considerado tan talentoso tocando el piano como otros compositores, si dominaba la ejecución de sus obras, lo que quedó demostrado por el hecho de que grabó una docena de ellas en disco LP para una firma denominada *Hupfeld and Welte-Mignon* entre 1904 y 1913.

Fauré con frecuencia asistía a festivales privados en Londres organizados por amigos suyos como los Maddison, Frank Schuster y John Sargent (quien pintó su retrato); y regresó a esta ciudad prácticamente cada año entre 1892 y 1900. Saint Saëns, quien lo animaba a escribir trabajos de gran escala, le consiguió la comisión de escribir para la Tragedia Lírica "*Prométhée*" (Prometeo).

De los años 1903 a 1921, Fauré fue crítico de música para el periódico *Le Figaro*, pero no era un crítico nato como lo demostraba su carácter poco polémico y su tono amable con el que prefería alabar los puntos positivos antes que a enfatizar los negativos de las obras que analizaba. El año 1905 fue marcado por un evento crucial en su carrera: en octubre sucedió a Théodore Dubois como el director del *Conservatoire* (conservatorio), donde inició una serie de importantes reformas que condujeron a la renuncia de algunos profesores reaccionarios y le valieron el sobrenombre de "Robespierre". La dirección del Conservatorio le trajo fama más que fortuna ya que sus obras comenzaron a escucharse en importantes conciertos a raíz de su nombramiento.

Su importante puesto no le impidió romper con la Société de Musique establecida en el mismo año y aceptar la presidencia de una sociedad disidente fundada por jóvenes músicos, la gran mayoría de los cuales eran sus alumnos. Sin embargo sus reconocimientos fueron ensombrecidos por la creciente sordera y, aún peor, la debilidad general de su audición

empeoraba por una distorsión sistemática que le producía, lo que él llamaba “una verdadera cacofonía”: los sonidos agudos se escuchaban una tercera más abajo y los sonidos bajos una tercera arriba, mientras que los sonidos intermedios permanecían correctos.

Las responsabilidades del conservatorio dejaron a Fauré muy poco tiempo para componer, y le tomó cinco veranos terminar el drama lírico de Pénélope. En esta época, la cantante Luciente Breval lo persuadió de escribir en colaboración con René Fauchois.

Durante la primera guerra mundial Fauré permaneció en París como cabeza del conservatorio, renunciando a sus visitas a Suiza y al sur de Francia que tanto amaba. Los años de la guerra junto con los años 1894 - 1900, fueron los años más productivos de su vida. Sus composiciones de este periodo, incluyendo la segunda sonata para violín (op. 108) y la primera para cello (op. 109), la fantasía para piano y orquesta (op. 111), el segundo ciclo de poemas por Van Lerberghe y *Le Jardin Clos* (el Jardín Cerrado); se encuentran entre las más poderosas y probablemente violentas de la música francesa.

En octubre de 1920 Fauré se retiró del conservatorio. Habiendo alcanzado la edad de 75 años, pudo al fin dedicarse de lleno a la composición y producir series de trabajos que coronaron su obra completa - La segunda sonata para cello, el segundo quinteto de piano, el ciclo de canciones *L'horizon Chimérique* (El Horizonte de Quimeras) y el Nocturno No 13 para piano. Hasta ahora se había convertido en una celebridad, en 1920 y se le condecoró con la *Grand Croix* de la *Legion d'honneur* (la gran cruz de la Legión de Honor), excepcional para un músico y el 20 de junio 1922 su hermano Fernando Maillot organizó un tributo en Sorbonne, donde se tocó su música ante un público entusiasta incluyendo al presidente de la república. Sus habilidades creativas permanecieron intactas, pero se cansaba fácilmente; los dos trabajos que escribió entre 1922 y 1924 el trío de piano y el cuarteto de cuerdas, su primera incursión en esta forma fueron obras de arte. Sin embargo, su salud empeoraba por lo que entre 1922 y 1923 pasó varios meses encerrado en su habitación. A medida que los síntomas de esclerosis, dificultad para respirar (debida a su hábito de tabaquismo) y sordera aumentaban su música se volvía cada vez más exitosa. Murió en París el 4 de noviembre de 1924.

ACERCA DE LA OBRA

La obra de Fauré se divide en tres etapas, esta canción pertenece al opus 7 que fue escrito en la primera de estas etapas. En total, este opus contiene 20 canciones. El texto original es en italiano, sin embargo es una canción excelentemente lograda por parte del compositor.

El texto de este poema está basado en un texto anónimo Toscano, “*que habla a cerca de lo frecuente que la gente regresa al mundo de sus dulces sueños.*”²⁰

Romain Bussine (1830-1899) autor de este poema, fue un poeta francés y profesor de canto en el Conservatorio de París. En 1871 a lado de Camille Saint-Saëns y Henri Duparc, fundó la Sociedad Nacional de Música (Société Nationale de Musique) como un foro para promover la música contemporánea francesa. En 1886 al lado de Saint-Saëns dirigió dicha Sociedad.

Esta canción fue publicada en 1878 y es muy probable que haya sido escrita en ese mismo año.

A continuación el texto en francés y su traducción al español publicada por Carl Philip²¹:

Après un Rêve

*Dans un sommeil que charmait ton image,
Je rêvais le bonheur...ardent mirage
Tes yeux étaient plus doux, ta voix pure
et sonore.
Tu rayonnais comme un ciel éclairé par l'aurore;*

*Tu m'appelais et je quittais la terre
Pour m'enfuir avec toi vers la lumière;
Les cieux pour nous entrouvraient leurs nues.
Splendeurs inconnues.*

*Lueurs divines entregues.
Hélas! Hélas, triste réveil des songes.
Je t'appelle, ô nuit,
rends moi tes mensonges.*

*Reviens, reviens radieuse
Reviens, ô nuit mystérieuse!*

Después de un Sueño

En un sueño que tu imagen hechizaba
Soñé la felicidad, espejismo ardiente;
Tus ojos eran más tiernos, tu voz pura
y sonora
esclarecido por el amanecer ;

Me llamabas y dejé la tierra
Para volar contigo hacia la luz ;
Las nubes se abrían para nosotros
Esplendores desconocidos,

Atisbos de luces divinas.
¡Ay ! ¡Ay, triste despertar de los sueños!
Te invoco, ¡oh noche !
devuélveme tus ilusiones ;

Vuelve, vuelve radiante,
Vuelve, ¡oh noche misteriosa !

En esta canción la voz acapara todo el interés de la melodía y reduce el acompañamiento a “pequeñas” percusiones, excelentes para armonizar el canto y darle el sustento que éste

²⁰ http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Romain_Bussine&action=edit. [Consultada: 15 de agosto de 2006].

²¹ http://www.imaginarymagnitude.net/eblanco/blog/archives/2004/11/el_cielo_es_el.html. [Consultada: 14 de agosto de 2006].

necesita, sin embargo, la melodía de la soprano fluye como un ave por encima del mar que permanece en quieto movimiento.

Esta canción sin duda forma parte del repertorio favorito de las sopranos según Vladimir Jankelevitch.²²

"... es muy apreciada por las cantantes, y esto se concibe porque, por definición, las cantantes tienen ganas de cantar y la melodía que corre con fluidez es aduladora a las laringes bien organizadas. Mientras haya audiciones y mujeres jóvenes en el mundo, veremos a las cantantes esforzarse hasta el agotamiento al momento de cantar: "Ô nuit mystérieuse!" y gritar el fa agudo y el compás treinta y uno donde la emoción parece alcanzar su clímax"

La factura con la que esta obra está elaborada es característica de los compositores franceses, donde el mínimo detalle cobra importancia. De ahí que podemos observar que cada acorde escrito para el acompañamiento prepara las notas de la solista y resuelve de manera adecuada con armonías preciosas.

VOZ

Je rê-vais le bon-heur... ar-dent mi-ra - - -
- I was dream-ing a dream of love and pas - - -

PIANO

Gráfica 10

También podemos observar como la segunda estrofa logra el efecto de sorpresa al brindarnos un giro distinto al esperado dándole a la canción una frescura y renovación muy bien logradas.

Todos estos detalles hacen de ésta una partitura que puede ser muy enriquecedora tanto para el acompañante como para la solista, y a pesar de ser el ritmo del acompañamiento siempre el mismo, es ideal para esta línea melódica que parece faltar en medio de ese colchón de armonías exquisitas propuestas por el piano.

²² Vladimir, Jankelevitch. *Gabriel Fauré et ses Mélodies*. Librairie Plon, Paris, 1938. p. 45

A continuación presento un cuadro señalando el movimiento armónico de esta canción

No. compás	Tonalidad	Cifrado
1	re menor	I
2	re menor	i, III7
3	Do mayor	V9, V7
4	Fa Mayor	V9, V7
5	Si bemol Mayor	V9
6	Si bemol Mayor/re menor	i con quinta aumentada/ii7
7 y 8	re menor	V7
9	re menor	i
10	sol menor	iV, Vii 7dis
11	sol menor/Fa Mayor	I, /Vii 7 dis
12	Fa Mayor	I, Vi
13	Fa Mayor	ii7 con quinta disminuida, V7
14	Fa Mayor	I
15	re menor	V7
16	re menor	i, III7
17	Do Mayor	V9, V7
18	Fa Mayor	V9, V7
19	Si bemol Mayor	V9
20	Si bemol Mayor/re menor	I /ii7
21	re menor	V7
22	re menor	V7
23	re menor	I
24	sol menor	iV
25	sol menor	V7
26	sol menor/Re Mayor	iV/ V7
27	Re Mayor	I
28	Re Mayor	ii disminuido 7 dis, ii 7 dis
29	Re Mayor/sol menor	I/V9
30	do menor	V7
31	do menor	i, V9
32	Si bemol Mayor	V9, V11
33	Si bemol Mayor	V9
34	Si bemol Mayor	V9
35	Si bemol Mayor	iii, V, ii7
36	Si bemol Mayor/sol menor	Vii7, V9, i
37	re menor	V7 dis,
38	re menor	V7
39	re menor	i, ii dis, V7 del IV
40	re menor	iV, I, V7 del V
41	re menor	III6, V7
42	Fa Mayor, re menor	V7, Vii7
43	re menor	ii dis 7, I
44	re menor	III
45	re menor	V7,i
46	re menor	i, V7
47 y 48	re menor	i

Gráfica 11

Sin duda es ésta una canción que sobrevive a los años pues “esta melodía encantadora es el precedente de la ingenuidad y sencillez de otras obras escritas posteriormente por Fauré”²³

***Chanson Triste*, para soprano y piano - Henri Duparc (1848-1933)**

Henri Duparc nació en Francia, en la ciudad de París el 21 de enero de 1848. En la preparatoria de los jesuitas fue alumno de piano de César Frank. Posteriormente, realizó estudios de leyes y también tomó lecciones de composición con Frank.

En 1867 compuso una sonata para piano y violonchelo, de la que sólo se preservan algunos fragmentos y fue hasta el siguiente año que hizo su primera publicación que contenía “*Chanson Triste*” junto con 4 canciones más: *Soupir*, *Sérénade*, *Romance de Mignon* y *Le galop*. En 1869 publica con la casa editora Flaxland²⁴ *Six petites pièces pour piano* (Seis pequeñas piezas para piano).

Se relaciona amistosamente con Vincent d'Indy y con Alexis de Castillon. Los documentos consultados señalan que es muy probable, que Duparc habría vivido en casa de Liszt en 1869 y conocido a Richard Wagner. Asistió a la primera representación de los *Walküre* en München en 1870. El 9 de noviembre de 1871 se casó con Ellen Mac Swiney.

Después de la guerra 1870-1871, músicos y compositores se reúnen en casa de Duparc (Fauré, Chausson, Castillon, Saint-Saëns, Benoît, Chabrier). Es durante uno de estos encuentros que, en 1871, se decide la creación de la *Société Nationale de Musique* (*Sociedad Nacional de la Música*), de la cual fue secretario Duparc.

En 1873, compone una *Suite d'orchestre* (*Suite para orquesta*), en 1874 un *Poème Nocturne* (*Poema Nocturno*) y una *Suite de danses* (*Serie de Danzas*) que se perdió. El 5 de mayo de 1878 anuncia la creación de los «*Concerts de Musique Moderne*» (conciertos de música moderna), de los cuales toma la dirección junto con Vincent d'Indy; con el propósito de dar a conocer compositores contemporáneos. En 1879, asiste a una representación de *Tristan*, y casi enseguida realiza un nuevo viaje a Alemania en compañía de Chabier.

Dejó de componer en 1885 para dedicarse a su familia, y a producir obras con « gouache », Sepia y pastel. En esta etapa se comienzan a percibir los primeros signos de neurastenia (enfermedad mental asociada a alteraciones funcionales caracterizado por fatiga, cefalea, trastornos digestivos, cardiovasculares, insomnio y alteraciones psíquicas como ansiedad, irritabilidad, tristeza y angustia). Vive en Monein, al pie de los Pirineos hasta 1897. Concibe el proyecto de una Ópera basada en una nueva de Pouchkine, *La Roussalka* (quedan fragmentos).

²³ Vladimir, Jankelevitch. *Gabriel Fauré et ses Mélodies*. Librairie Plon, Paris, 1938, p.46.

²⁴ <http://www.salabert.fr/english/history/history1.html>. [Consultada: 3 de agosto de 2006].

En la abadía de Abos, el poeta Charles de Borda le presenta a Francis Jammes. De 1897 a 1906 vive en París. En 1900 termina la orquestación de *Testament (testamento)*. En 1902 emprende su primera peregrinación a Lourdes y en 1906, en compañía de Paul Claudel y de Francis Jammes hace otra peregrinación, lo que parece ser un revelador de su gran devoción religiosa. De 1906 a 1913 vive en Suiza, en la Torre de Peilz (Vevey).

De 1913 a 1919 vive en Tarbes. En 1916 se hace patente su ceguera. En 1919 se instala en Mont-de-Marsan. Es operado de glaucoma el 12 de agosto de 1924. Pasa el final de sus días afectado de parálisis, apoyado en un profundo misticismo religioso. Muere en Mont-de-Marsan en 1933.

ACERCA DE LA OBRA

Esta canción para soprano y piano forma parte del Op. 2 del compositor parisino, sin embargo a pesar de que esta forma está ubicada dentro del *romance de salón*, Duparc trasciende el género. La manera en que maneja los acordes en esta canción, el diseño armónico, las regiones tonales que se presentan dentro del discurso de la obra (Mib mayor - Sol bemol mayor - Fa sostenido mayor - La mayor - Re mayor - Re menor y de regreso a Mib mayor) hacen evidente la maestría y pericia del talento, así como la habilidad de Duparc para hacer música, además de que el gusto y apego por las progresiones armónicas de su música no excluye el trabajo cuidadoso del movimiento melódico de las voces internas del acompañamiento.

Las fuentes consultadas coinciden que la versión de 1869 de esta canción no fue la definitiva, en 1902 fue dada a conocer la final, y fue en 1912 que el compositor decidió orquestrar el acompañamiento de "*Chanson Triste*".

El nombre impreso en la partitura que indica el autor del poema es Jean Lahor, sin embargo éste es sólo uno de dos pseudónimos que utilizó Henri Cazalis (1840-1909). El fue un poeta francés, que llamaba la atención por el especial interés que tenía por temas relacionados a la muerte y a los fantasmas. "Se dice que tenía una gran colección relacionada con la muerte y que además realizaba prácticas Orientales en estos tópicos"²⁵ razón por la cual se le conocía con el sobrenombre de *Chaman* pero *indio-europeo*.

Dentro de las obras de Cazalis podemos mencionar las siguientes: "*Chants populaires de l'Italie*" (1865); "*Vita tristis. Reveries fantastiques. Romances sans Inusique*" (1865); "*Le Livre du neant*" (1872); "*Henry Regnault, sa vie et sonvivre*" (1872); "*Illusion*" (1875-1893); "*Melancholia*" (1878); "*Cantique des cantiques*" (1885); "*Les Quatrains d'Al-Gazali*" (1896) y "*William Morris*" (1897) y tal vez la más popular de ellas "*Danse Macabre*".

En el manejo de la prosa francesa Duparc fue tan escrupuloso como sus contemporáneos, y en ese sentido "The New Dictionary of Music and Musicians" destaca el trabajo de "*Chanson Triste*" como ejemplo de la habilidad para comunicar los sentimientos de una "atmósfera poética". Y la emotividad y sustancia que encontramos en sus canciones no la podemos ubicar en ningún otro compositor francés de la época, sino hasta las canciones de Fauré.

²⁵ <http://www.manticornio.com/literatura/autores/CAZALIS/cazalis.html>. [Consultada: 28 de julio de 2006].

A continuación el texto en francés de "Chanson Triste" y la traducción al español realizada por Ana Karla Monzalvo López, certificada en el dominio del francés por la Embajada Francesa en México.

Chanson Triste

Canción triste

*Dans ton coeur dort un clair de lune,
Un doux clair de lune d'été.
Et pour fuir la vie importune
Je me noierai dans ta clarté.*

En tu corazón duerme un claro de luna,
Un suave claro de luna de verano,
Y para escapar de la vida inoportuna
Me ahogaré en la claridad.

*Joublierai les douleurs passées,
Mon amour, quand tu terceras
Mon triste coeur et mes pensées
Dans le calme aimant de tes bras!*

Olvidaré los dolores pasados
Mi amor cuando mezas mi corazón
y mis pensamientos tristes
En la tranquilidad de tus brazos amantes!

*Tu prendras ma tête malade,
Oh! Quelquefois sur tes genoux,
Et lui diras une ballade. Une ballade,
Qui semblera parler de nous,*

Tomarás mi cabeza enferma
Oh, algún día sobre tus rodillas
Y le dirás una balada, una balada,
Que parecerá que habla de nosotros

*Et dans tes yeux pleins de tristesses,
Dans tes yeux alors je boirai
Tant de baisers et de tendresses,
Que peut-être je guérirai...*

Y en tus ojos llenos de tristeza,
En tus ojos tomará entonces
Tantos besos y alegrías,
Que tal vez sanará...

Definitivamente es una canción que transcurre en un ambiente de melancolía y tristeza, no sólo por el texto, sino por la atmósfera que el compositor logra a través de la línea melódica y desde luego del uso del acompañamiento del piano.

La canción está escrita en un compás de 12/8. Inicia en la tonalidad de Mib mayor, sin embargo hace un recorrido armónico pasando por distintas regiones tonales, dándole movimiento en medio de la constante rítmica del piano que está claramente definida por arpeggios que mantiene durante toda la obra con base en dieciseisavos.

1 Lento affettuoso
sempre legatiss.

PIANO



Gráfica 12

La línea melódica en la primera parte reitera de manera marcada el si bemol y en una segunda parte el si natural.

VOZ

Un doux
Such as

PIANO

4

clair de lu - - - ne dē - té,
floods the fair sum - mer night,

6

poco cresc. Et pour fuir la vie im - portu - - ne
poco cresc. Ah! to flee life's vain im - portun - ing,
cresc.

Gráfica 13

El piano conforma un segundo plano, contrastando con la voz por el constante movimiento que hace con arpeggios.

Aparte de estos elementos podemos escuchar en ciertos momentos pequeñas melodías que se destacan de los arpeggios y que funcionan como contrapunto a la voz de la solista.

Gráfica 14

Referente a la estructura, podemos decir que desde el inicio la imagen expuesta se repite durante toda la canción, haciendo de ésta una obra de una sola parte, con las características antes mencionadas que provocan la atención del escucha.

Ahora presento una tabla para mostrar las modulaciones y su ubicación dentro de la partitura.

Compases	Tonalidad ó acordes
1-8	Mi b Mayor
8	V ₇ de Do
8-12	Mi b Mayor
12-13	V ₇ de Do
13	IV y V ₇ Sol menor
14-16	Mi b Mayor
16-19	Fa sostenido Mayor
19	II y V ₇ de Do sostenido Mayor
20	Fa sost M
20	Eb M
21	II de GbM
22	V ₇ de Gb M
22	La Mayor
23	V ₇ de Re Mayor
24	Re Mayor
25	Re menor
25	Vii ⁷ de la menor
26-38 (final)	Eb Mayor

Gráfica 15

Romance, para soprano y piano - Claude Debussy (1862-1918)

Achille Claude Debussy, nació en St Germain, Francia en 1862, en ese entonces sus padres eran dueños de una tienda China; más tarde su padre fue vendedor de viajes, asistente de pintor y empleado; mientras su madre trabajó un tiempo como costurera. Es sorprendente que con estos antecedentes surgiera un compositor, apoyado inconscientemente con comentarios de algunos de sus biógrafos, que han dejado escritos donde se duda de la autenticidad de Debussy.

La desquiciada vida del joven Debussy alcanzó su clímax en 1871, cuando su padre fue encarcelado por actividades revolucionarias. Sin embargo, durante este periodo Debussy recibió lecciones de piano de Mme Mauté, la suegra de Verlaine, quien, si es cierto que nunca fue alumna de Chopin, como se ha exigido, al menos reconoció la calidad con que ella tocaba. En octubre de 1872 Debussy fue aceptado en las clases de Marmontel y en la clase de teoría de Lavignac en el Conservatorio de París, donde tuvo como maestros a Durand, Brazille, Guiraud y Franck. Para 1874 tocaba el Concierto en F menor de Chopin, y se visualizaba claramente una carrera como un virtuoso; pero en 1878 y 1879 sus esfuerzos en sus revisiones de piano no fueron premiadas y tuvo que abandonar sus sueños. Para finales de 1880 entró a la clase de composición de Guiraud y bajo su guía ganó el segundo lugar en el *Prix de Rome* (Premio de Roma) en 1883 y el primer lugar al siguiente año con su cantata *L'enfant prodigue* (El hijo pródigo).

Debussy viajó a Italia, Viena y Rusia en la compañía del patrocinador de Tchaikovsky, Mme. von Meck, pero su estancia obligatoria en la Villa Medici en Roma no le dio gusto; fue separado de la mujer que amaba (Mme Vasnier, una cantante amateur) y fue fastidiado por la arquitectura de la Villa, las pretensiones de sus compañeros estudiantes y la necesidad de producir una serie de trabajos para la *Académie des Beaux Arts* (Academia de las Bellas Artes). El permaneció en Roma por el periodo mínimo permitido de dos años y regresó a la casa de sus padres en París, en febrero de 1887. En 1888 y 1889 visitó Bayreuth y en el último año se esclavizó por el *Javanese gamelan* en la Exhibición Mundial en París.

En 1890 rechazó escribir la obertura de la actuación oficial de los dos "envois" (comisiones): *Fantaisie pour piano et orchestre* (Fantasía para piano y orquesta) y *La demoiselle élue* (La señorita elegida), como resultado todo el concierto fue abandonado.

En 1892 Debussy llegó a ser un amigo cercano de Ernest Chausson, teniendo completo las "Fêtes galantes" (1891) escritas sobre poemas de Verlaine, y empezó el "Prélude à l'après-midi d'un faune" (Preliudio a la siesta de un fauno) y la primera versión de los Nocturnos, pero no fue hasta la actuación de "La demoiselle élue" en Abril de 1893, que en la *Société Nationale* (Sociedad Nacional) la música de Debussy llegó a ser notada por el público. Al mes siguiente asistió a la actuación de la obra de Maeterlinck "Pelléas et Mélisande", y probablemente comenzó inmediatamente el boceto de su ópera. En diciembre el grupo *Ysaye* tocó por primera vez su Cuartero de cuerdas en sol menor.

A principios de 1894 llegó a estar comprometido con la cantante Thérèse Roger, pero el compromiso fue roto por circunstancias desagradables, que provocaron la separación permanente de la amistad de Debussy con Chausson. El logro coronado de estos "años

bohemitos" fue indudablemente la actuación de "*Prélude à l'après-midi d'un faune*" en diciembre de 1894. Para la primavera de 1895 había terminado la primera versión de "*Pelléas et Mélisande*", pero ningún trabajo completo apreció hasta el "*Trois chansons de Bilitis*" (Tres canciones de Bilitis) en el verano de 1897.

El 19 de octubre 1899 Debussy se casó con Rosalie (Lily) Texier, y en diciembre completó los Nocturnos para orquesta. En 1901 se convirtió en crítico de música de *La revue blanche* (La revista blanca) y en mayo de ese año *Pelléas et Mélisande* fue formalmente aceptada para ser actuada por la *Opéra-Comique*. Es una cruel ironía que durante los ensayos de su obra maestra en abril de 1902 Debussy fue perseguido por deudas no pagadas; a pesar de un ensayo tormentoso, la primera presentación el 30 de Abril se convirtió pronto en un hito de la música francesa. La ópera tuvo su 100ª presentación en París solo diez años después.

Los años de 1904 y 1905 fueron especialmente prolíficos: nuevos trabajos se escribieron por estas fechas, incluyendo la segunda serie de "*Fêtes galantes*" (Fiestas galantes), la primera serie de "*Images*" (Imágenes) de piano, "*L'isle joyeuse*" (La isla feliz) y "*La mer*" (El mar).

En el otoño de 1903 conoció a Emma Bardac la esposa de un banquero y cantante amateur, a quien 11 años antes Fauré le dedicara su ciclo de canción "*La Bonne chanson*" (La buena canción). En junio de 1904 Debussy dejó a su esposa y en el otoño se mudó con Bardac, su neva pareja, a su departamento (comprado con el dinero de ella la avenida *du Bois de Boulogne*, donde vivió por el resto de su vida. En octubre su esposa tuvo un intento de suicidio, como resultado del escándalo varios amigos de Debussy rompieron su relación con él. Un año después, el 30 de octubre de 1905, quince días después de la primera presentación de "*La mer*" nació la hija de Debussy y Bardac, llamada Claude-Emma (Chou-Chou). Los padres se casaron el 20 de enero de 1908.

El año de 1906 estuvo marcado solamente por la primera presentación del primer conjunto de "*Images*" (Imágenes) para piano y la publicación de una diminuta pieza de piano; la siguiente presentación de un trabajo mayor fue hasta febrero de 1908, cuando Viñes tocó el segundo conjunto de "*Images*" (Imágenes). Por este tiempo Debussy vio rotas sus esperanzas de prosperidad; en 1907 el tío de Barac, el financiero Osiris, la desheredó y los siguientes 7 años Debussy se vio obligado a emprender diez viajes a Inglaterra, Bélgica, Holanda, Austria, Hungría, Italia y Rusia, tocando el piano y dirigiendo su propio trabajo.

A finales de 1908 Debussy terminó "*Iberia*", el segundo de tres "*Images*" (Imágenes) de orquesta, y en 1909 disfrutó de un año particularmente exitoso en la música debido a las situaciones que se enuncian a continuación: fue escogido como miembro asesor de la junta directiva del Conservatorio de París; presenció en Londres para la premier del triunfante "*Pelléas et Mélisande*" (aun cuando tenía sus serias dudas sobre la producción); fue publicada la primera biografía francesa escrita por Laloy; e inició el primero de cinco libros de "*Préludes*" (Preludios) para piano. Sin embargo a principios de año, comenzó a tener problemas de cáncer en el recto, que fue lo que lo mató, tuvo que tomar drogas para aliviar el dolor.

En 1913 terminó la obra orquestal "*Jeux*", dada en la primavera de ese año por la compañía de Dyagilev, quince días antes de la premier de "*La consagración de la Primavera*" que lo

sombreado grandemente. En 1914 Debussy realizó su último viaje al extranjero, hacia Londres, aunque continuó haciendo planes de viajar haciendo giras por EU, Inglaterra y Suiza. A principios de 1915 su publicador Jacques Durand le comisionó una edición del trabajo de Chopin y de este trabajo surgió "12 Études" (12 estudios) para piano. En su estallido final de creatividad también terminó "En blanc et noir" (En blanco y negro) y compuso las primeras dos sonatas de un proyecto de seis para la combinación de varios instrumentos. El siguiente año no escribió nada, a excepción de la versión final del libreto de "La chute de la maison Usher" (La caída de la casa Usher), basada en la historia de Poe, un proyecto acariciado probablemente por 25 años pero nunca se pudo completar. Su último trabajo, la sonata para violín, tuvo su primera presentación en mayo de 1917 con el compositor al piano; fue la última ejecución que hizo en público, en el *St Jean-de-Luz* en septiembre.

ACERCA DE LA OBRA

En vista de la educación tan deficiente que recibió Debussy es sorprendente notar que desde muy joven la selección de los poetas que eligió para sus canciones fuera de tan buena calidad.

Romance fue escrita en 1891, el texto es original del profesor y poeta francés Paul Bourget (1852-1935) de quien Debussy utilizó varios poemas pues "la efusión y sentimiento de este autor satisfacían al compositor"²⁶

Paul Bourget publicó sus primeras recopilaciones *La vida es impaciente* (1875) *Edel* (1878) y los *Consentimientos* (1882). Con su primera novela *Cruelle énigme* (Enigma cruel, 1885) "se convierte en el amo de la novela psicológica"²⁷, que además tuvo un enorme éxito popular. Con *Le disciple* (El discípulo 1898) "se inició en el campo de los problemas sociales y morales"²⁸. Su producción posterior se caracteriza por la penetrante descripción de estados psicológicos y por su naturaleza decadente, "otra parte de sus obras versa sobre las acciones humanas y su último fin"²⁹. Frecuenta todos los círculos literarios de la capital, de los salones de la alta burguesía y colabora en numerosos estudios. Empleó argumentos y personajes como simples instrumentos para expresar puntos de vista cada vez más reaccionarios.

De su obra más destacada podemos mencionar: *La etapa* (1902), *Un divorcio* (1904), *El emigrante* (1907), *El demonio de mediodía* (1914), *El sentido de la muerte* (1915), *Némésis* (1918), *Un drama en el mundo* (1921), *Nuestros actos nos siguen* (1927). *El irreparable* (1884), *Pasteles* (1889), *Un escrúpulo* (1893), *Cornierzos* (1897), *Complicaciones sentimentales* (1898), *Dramas de familia* (1900), *Un hombre de negocios* (1900), *Monique* (1902), *El agua profunda* (1903), *La otra cara de la moneda* (1911), *Anomalías* (1920) entre otras.

²⁶ *The New Dictionary of music and musicians*. Mamillan Publishers, Londres 1993. Vol. 5 p 301

²⁷ http://es.search.yahoo.com/language/translatedPage?it=url&text=http%3a//www.proverbes-citations.com/bourget.htm&ip=fr_es&.intl=es&fr=FP-tab-web-t340. [Consultada: 11 de agosto de 2006].

²⁸ <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bourget.htm>. [Consultada: 12 de agosto de 2006].

²⁹ <http://www.artehistoria.com/frames.htm?http://www.artehistoria.com/historia/personajes/6838.htm>. [Consultada: 3 de agosto de 2006].

A continuación el texto en francés y su traducción al español realizado por Ana Karla Monzalvo López:

Romance

*L'âme évaporée et souffrant,
L'âme douce, l'âme odorante
Des lis divins que j'ai cueillis
Dans le jardin de ta pensée.*

*Où donc les vents l'ontils chassée
Cette âme adorable des lis?
N'estil plus un parfum qui reste
De la suavité céleste*

*Des jours où tu m'enveloppais
D'une vapeur surnaturelle
Faitte d'espoir, D'amour fidèle,
De béatitude et de paix?*

Romanza

El alma evaporada y sufriente,
El alma tierna, el alma perfumada
Flores divinas que corté
En el jardín de tu pensamiento

¿A dónde pues la llevaron los vientos
A esta alma adorable de las flores de lis?
¿No es acaso sólo el perfume lo que queda
De la suavidad celeste

De los días en los que me envolvías
Con un vapor sobrenatural
Hecha de esperanza, de amor fiel,
De santidad y de paz?

Dos influencias musicales fueron las que marcaron a Debussy: La ópera francesa, en específico el trabajo de Gounod y Massenet; y por otro lado, la cantante amateur Mme Vasnier.

Esta canción está llena de efusividad y pasión, los sentimientos descritos por el profesor Bourget son llevados a un extremo sublime con la música de Debussy. La manera en que incluye al piano en el discurso con el empleo de la repetición de motivos provocando que la pieza sea congruente sin caer en la monotonía.

La canción se divide en dos partes: en la primera el piano presenta el material melódico que será el hilo conductor de toda la pieza.

Musical score for 'Romance' by Debussy. The score is in G major and common time (C). The tempo is marked 'Moderato'. The piano part begins with a melodic motif in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The vocal line enters with the lyrics 'L'âme évaporée et souffrant'.

Gráfica 16

La soprano comienza su participación en un registro que pareciera un poco oscuro o sombrío, la parte del piano y la soprano se desarrollan hasta llegar a la parte media de la canción marcado por el señalamiento de *tempo* del compás 14.

14 Tempo rubato 15

pp meno mosso

VOZ

N'est - il plus un par - fum qui res - te
Is not one perfume still remain - ing

PIANO

pp meno mosso

Gráfica 17

En la segunda parte la atmósfera de la armonía denota una intención diferente a la del principio, un ambiente de cierto reposo y cierta tranquilidad en la que el piano repite dos acordes y teje un contrapunto a la línea de la soprano a la cual Debussy, le otorga todas las libertades rítmicas con un *Tempo Rubato*.

Finalmente, al terminar la segunda sección, la tranquilidad a la que la canción había migrado se convierte en una imagen musical donde nuevamente se desborda los sentimientos apasionados en el compás 22, la actitud y velocidad del principio se retoman y se presenta una vez más en el piano el material del compás 1 y 2

22 Tempo I 23

mf

VOZ

Fai - te d'espoir, d'amour fi - dè - le,
Fra - grant with hope, and love in - vad - ing,

PIANO

mf

p

Gráfica 18

El desenlace es un final suave y contrastante caracterizado por un arpeggio sobre la tónica seguido de un acorde cerrado en estado fundamental en ambas manos a la distancia de octava en el registro medio y agudo.

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part (VOZ) is on a single staff with lyrics "et de paix?" and "peace pro - found?". The piano part (PIANO) is on two staves. The score includes markings for "Ritenuito", "dim.", "p", and "pp". Measure numbers 26 and 28 are boxed.

Gráfica 19

"I Ducto" para violín y violonchelo Juan 10.10 - Esteban Zúñiga 1977

La idea de escribir esta partitura nace de la atracción que he sentido por este instrumento, aunado a la amistad con una violonchelista. Anteriormente había escrito una pequeña suite para violonchelo sólo, y en este "I Ducto" decidí incluir algunos de los elementos empleados en aquella obra ahora complementada con la parte del violín.

El subtítulo de esta obra "Juan 10.10" hace referencia al pasaje bíblico³⁰ dónde podemos leer las palabras dichas por Jesucristo "yo he venido para que tenga vida, y para que la tengan en abundancia" esta frase hace referencia a la creencia en la propuesta de vida del personaje. Este subtítulo fue incluido por el compositor como una confesión de su fe.

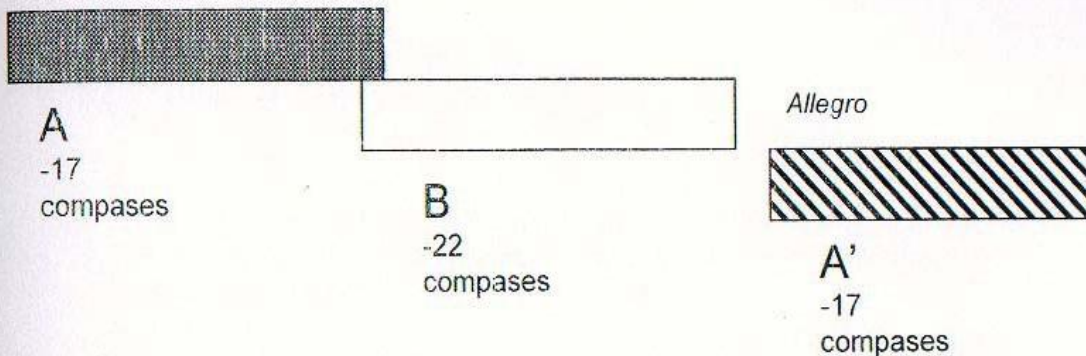
Es una partitura en un solo movimiento con un cambio de *Tempo* en la parte media. Destaca la participación del violín por los elementos que emplea, sin embargo la parte del violonchelo no se le puede considerar como acompañante, ya que su intervención es fundamental en el discurso musical de la obra manteniendo el diálogo entre ambos instrumentos.

³⁰ La Santa Biblia, versión Reina-Valera 1960. Editorial Sociedades Bíblicas Unidas, Japón 2003, p. 1341

ANÁLISIS DE LA OBRA

La partitura se desarrolla en un solo movimiento y tiene la estructura **A-B-A'**, donde **A** y **B** son partes lentas con la indicación *Expresivo y con calma*, y **A'** es *Allegro*, como puede apreciarse en el siguiente diagrama:

Expresivo y con calma



Gráfica 20

El material generador de toda la obra se encuentra en los primeros seis compases, donde el violín presenta el tema principal y el violonchelo presenta un rasgo característico de esta obra, que es el acompañamiento por quintas.

Partitura musical para Violín y Cello. El Violín comienza con *Tempo rubato* y *mf*, marcando el inicio del tema principal. El Cello acompaña con quintas. Se indica un cambio de compás a 5/4 en el compás 7, marcado con un '2' en un cuadro. El Violín continúa con *mp* y *mf*, y el Cello con *mf*. Finalmente, se indica *a tempo* y *mf* para el Violín.

Gráfica 21

Del compás 7 al 17 la imagen principal se desarrolla, en esta parte ambos instrumentos utilizan material presentado en los primeros compases e incluye cambios de compás

En el compás 18 inicia la sección **B**, que con respecto a la primera parte contrasta por ser una sección más rítmica donde el uso de las notas cortas y la combinación de figuras regulares con irregulares son utilizadas de manera recurrente y aleatoria en toda la sección.

Gráfica 22

Otra característica a destacar de esta parte es el material climático que se empieza a tejer a partir del compás 32 hasta llegar a el punto donde el registro es el más agudo de toda la partitura en el compás 39, lugar donde termina la sección.

Gráfica 23

En el compás 40 inicia **A'** y presenta cambio de velocidad a *Allegro*. Antes de este compás la obra estaba escrita en 3/4, 4/4, 5/4 y 6/4; a partir de **A'** la escritura es casi en su totalidad en 5/4. El violonchelo presenta una vez más el tema principal sólo que con una variante rítmica y a manera de ostinato que permanece casi toda esta sección.

Gráfica 24

Por otra parte, el violín retoma elementos del tema principal y son utilizados para hacer una serie de adornos y motivos melódicos que logran, a pesar de utilizar material de la primera parte, una sección contrastante con respecto a las dos anteriores.

I Duetto

Juan 10.10

$\text{♩} = 50$

Expresivo y con calma

Esteban Zúñiga Domínguez

Violin

Cello

Tempo rubato *a tempo*

mf *mp* *mf* *mp* *mf*

Vln.

Vcl.

mp *mf* *p*

Vln.

Vcl.

mp *mf*

17

Vln. *mf* *p* *mf*

Vlc.

Detailed description: This system covers measures 17 to 19. The Violin part (Vln.) is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features a melodic line with dynamic markings of mezzo-forte (mf), piano (p), and mezzo-forte (mf). The Viola part (Vlc.) is in bass clef with the same key signature and time signature, providing harmonic support with a steady eighth-note accompaniment.

16

Vln. *p*

Vlc. *mf*

Detailed description: This system covers measures 16 to 18. The Violin part (Vln.) is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features a melodic line with a dynamic marking of piano (p). The Viola part (Vlc.) is in bass clef with the same key signature and time signature, providing harmonic support with a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of mezzo-forte (mf) is placed below the Viola staff.

19

Vln. *f subito* *p subito* *f subito* *mp* *mf*

Vlc. *p*

Detailed description: This system covers measures 19 to 21. The Violin part (Vln.) is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features a melodic line with dynamic markings of forte (f) subito, piano (p) subito, forte (f) subito, mezzo-piano (mp), and mezzo-forte (mf). The Viola part (Vlc.) is in bass clef with the same key signature and time signature, providing harmonic support with a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of piano (p) is placed below the Viola staff.

22

Vln. *p subito* *f*

Vlc. *f*

Detailed description: This system covers measures 22 to 24. The Violin part (Vln.) is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features a melodic line with dynamic markings of piano (p) subito and forte (f). The Viola part (Vlc.) is in bass clef with the same key signature and time signature, providing harmonic support with a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of forte (f) is placed below the Viola staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in both parts.

25

Vln. *f* *mp* *f*

Vlc. *f* *mp* *f*

Detailed description: This system covers measures 25 to 27. The Violin part (Vln.) is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features a melodic line with dynamic markings of forte (f), mezzo-piano (mp), and forte (f). The Viola part (Vlc.) is in bass clef with the same key signature and time signature, providing harmonic support with a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings of forte (f), mezzo-piano (mp), and forte (f) are placed below the Viola staff. Triplet markings with '3' above the notes are present in both parts.

28

Vln. *mp* *mf*

Vlc. *p*

32

Vln. *p* *mf* *p subito*

Vlc. *p*

35

Vln. *mf* *crescendo...*

Vlc.

36

Vln. *f* *crescendo...* *rit.* *ff*

Vlc. *f*

40 **Allegro**

Vln. *mf*

Vlc. *f* *mp*

44
Vln. *mf* *p*
Vlc.

47
Vln. *f* *mp*
Vlc.

50
Vln. *f subito* *p* *mf*
Vlc.

52
Vln. *mf* *f* *pp*
Vlc.

54
Vln. *p* *mf* *p*
Vlc.

56

Vln.

Vlc.

Tempo I

p *f* *mf*

mf *p* *mf*

Gráfica 25

“Dos”, para oboe y piano Mateo 18.19 - Esteban Zúñiga Domínguez 1977

“Dos” es una obra escrita en tres movimientos, la cual tiene como subtítulo una referencia que tiene que ver de manera directa con el título y con la música. La cita bíblica³¹ empleada es Mateo 18.19 “Les aseguro que si dos de ustedes se ponen de acuerdo aquí en la tierra para pedirle algo a Dios que está en el cielo, él se los dará” Esta partitura fue dedicada a la esposa del compositor en memoria del día en que se comprometió en matrimonio con ella.

El objetivo de esta partitura es crear un vínculo en ambos instrumentos, de tal modo que sean dependientes uno del otro. Contiene momentos donde el diálogo es notorio entre ambos instrumentos, donde a pesar de la tensión el discurso de ambos participantes se complementa. Presenta compases en donde la responsabilidad del discurso se recarga más en el oboe y en otros más en el piano, conservando el balance.

Por otro lado, la obra transcurre en tres momentos de contraste:

- a. El primer movimiento se desarrolla en una atmósfera llena de acordes largos.
- b. El segundo movimiento es totalmente opuesto, pues es rítmico de principio a fin y con mucha energía e ímpetu.
- c. En el tercer movimiento se aprecia la fusión de ambos motivos, la atmosfera del primero y los motivos rítmicos del segundo. Al ser el tercer un movimiento lento, se le relaciona más con en el primero.

La idea de escribir esta obra surge del deseo de explorar al oboe como instrumento dentro de la clase de composición del profesor Ulises Ramírez, quién supervisó la factura total de la composición.

³¹ Biblia para todos, versión lenguaje actual, Sociedades Bíblicas Unidas 2002, Brasil p. 718

ANÁLISIS DE LA OBRA

En el primer movimiento *Con misterio y energía*, se identifican dos temas melódicos, ambos propuestos por el oboe:

- a. el primero se encuentra en los compases 1 al 4 con un desarrollo a partir del compás 5 por parte de ambos instrumentos.

$\bullet = 50$
Con misterio y energía

Oboe

Ob.

Gráfica 26

- b. El segundo inicia a partir del compás 16, siendo el oboe quien lo presenta. Este tema se deriva del primero, sin embargo por el uso y manejo que se le da en la partitura se le considera como una segunda imagen melódica, que tan pronto termina de presentar el oboe, el piano la repite como un eco en un par de ocasiones y con ello concluye el primer movimiento.

Gráfica 27

De este primer movimiento se puede destacar el empleo del “Pedal chilango” (*PedCH*), recurso del piano propuesto por el compositor que decidió nominarlo de esta manera por la manera en que debe ser ejecutado: Pedal que parece que siempre llega tarde. Presionar el pedal derecho del piano inmediatamente después de soltar la tecla, y mantenerla hasta el siguiente sonido emitido por el instrumento.

The image shows a musical score for piano, labeled "PIANO". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 2/4 time. Measure 6 is marked with a box containing the number 6. It starts with a piano (*mp*) dynamic and a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 7 is marked with a box containing the number 7. It continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, then a piano (*mp*) dynamic, and finally a forte (*f*) dynamic. The bass line in measure 7 features a triplet of eighth notes. Dashed circles around the bass line notes in measures 6 and 7 are labeled "PedCH", indicating the "Pedal chilango" technique. A crescendo hairpin is shown in measure 7, starting from *mp* and ending at *f*.

Gráfica 28

En el segundo movimiento *Alegre y rítmico* el motivo principal es rítmico y es presentado y desarrollado por el piano desde el inicio hasta el compás 12, en estos compases la participación del oboe está en un segundo plano.

The image shows a musical score for piano, labeled "PIANO". It is titled "Alegre y rítmico" in a handwritten style. The score is in 2/4 time and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 2 is marked with a box containing the number 2 and has a piano (*p*) dynamic. Measure 4 is marked with a box containing the number 4 and has a forte (*f*) dynamic. Measure 6 is marked with a box containing the number 6 and has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music is characterized by a rhythmic motif of eighth notes. Triplet markings are present in measures 4 and 6. The bass line in measure 6 features a triplet of eighth notes.

Gráfica 29

A partir del compás 13 el oboe retoma el tema y lo desarrolla hasta el compás 21, donde aparece un puente en el piano para ir a un segundo material rítmico.

Ahora en el compás 24 en el piano se presenta un nuevo tema que se desarrolla rápidamente y a partir del compás 29 hasta el 34 se escucha el retorno al tema inicial, pero ahora presentado con ambos instrumentos y con la recopilación de elementos utilizados durante la partitura.

La parte final se desenvuelve del compás 35, donde utiliza el piano el motivo rítmico del puente en el compás 22 y 23, hasta el compás 43, donde termina la partitura. En esta última sección podemos destacar la participación del oboe en un registro agudo, bastante penetrante en contraste con la parte rítmica del piano que utiliza combinaciones poli-rítmicas que anteriormente no había ejecutado.

The image shows a musical score for Oboe (Ob.) and Piano (Pno.) from measure 38 to 43. The score is written in treble clef with a common time signature (C). The Oboe part features melodic lines with triplets and dynamic markings of *f* and *mf*. The Piano part consists of rhythmic accompaniment with triplets and dynamic markings of *mf* and *ff*. The score concludes with the instruction "attacca" at the end of measure 43.

Gráfica 30

En el tercer movimiento, *profundo y reflexivo* ambos instrumentos tienen una aportación muy definida, por un lado el oboe representando el motivo del primer movimiento y por el otro, el piano con el motivo de la segunda parte.

Profundo y reflexivo

Oboe

Pno.

Gráfica 31

Este movimiento tiene la función de cerrar las ideas expuestas anteriormente, y un *acclerando* que inicia en el compás 18 para imprimir fuerza al final de toda la partitura.

Ob.

Pno.

Gráfica 32

Mt. 18.19
- a mi prometida -

Esteban Zúñiga Domínguez

$\text{♩} = 50$
Con misterio y energía

The musical score is arranged in three systems, each with an Oboe (Ob.) part and a Piano (Pno.) part. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 5/4. The tempo is marked as quarter note = 50. The mood is 'Con misterio y energía'. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *mp*, and *f*, as well as performance instructions like 'PedCH' and '3' (triplets). The first system (measures 1-3) features the Oboe starting with a *p* dynamic and moving to *mf* with triplet markings. The Piano part has a *mf* dynamic and includes 'PedCH' markings. The second system (measures 4-6) shows the Oboe with dynamics *p*, *mp*, and *mf*, and the Piano with dynamics *p*, *f*, *mp*, and *f*. The third system (measures 7-10) continues with the Oboe dynamics *mp* and *mf*, and the Piano dynamics *mp* and *f*.

Ob. ²/₁₀ *p* *mf*

Pno. ¹⁰ *mp* *mf* *mf*

Ob. ¹³ *ff*

Pno. ¹³ *ff* *f*

Ob. ¹⁶ *mp*

Pno. ¹⁶

63

19

Ob.

Pno.

mp

mp

22

Ob.

Pno.

f

mf

f

f

25

Ob.

Pno.

*PedCH (Pedal Chilango): 'Parece que siempre llega tarde'. Presionar el pedal derecho inmediatamente después de soltar la tecla, y mantenerlo así hasta el siguiente sonido emitido por el piano.

II

Esteban Zúñiga Domínguez

Allegre y rítmico

♩ = 110

Oboe

Piano

p *f* *mf*

Ob.

Pno.

mf *cresc.* *ff* *mp* *cresc.*

mp

Ob.

Pno.

mf

f

65

2/4 II

Ob. *f mp f*

Pno. PedCH

Ob. *mp*

Pno. *mp*

Ob. *mp*

Pno. *f dim. p mf*

66

28

Ob.

p *mf*

Pno.

sfz *p* subito *mf*

32

Ob.

f *mf*

Pno.

f *mp*

34

Ob.

f *mf*

Pno.

f *mp* *mf*

Ob. 38 *f* *mf*

Pno. *mf*

Ob. 42 *attacca*

Pno. *ff*

III

Esteban Zúñiga Domínguez

$\text{♩} = 50$

Profundo y reflexivo

The musical score is divided into three systems, each with an Oboe (Ob.) part and a Piano (Pno.) part. The time signature is 5/4.

- System 1 (Measures 1-2):**
 - Oboe:** Starts with a whole rest, followed by a melodic line of eighth and quarter notes. A slur covers measures 1 and 2.
 - Piano:** Features a piano (*p*) accompaniment with chords in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *p* is present in the right hand.
- System 2 (Measures 3-4):**
 - Oboe:** Continues the melodic line. A slur covers measures 3 and 4. A dynamic marking of *mp* is shown.
 - Piano:** The accompaniment continues with a dynamic marking of *mp* in the right hand.
- System 3 (Measures 5-6):**
 - Oboe:** The melodic line continues. A dynamic marking of *p* is shown at the start, and *mf* is shown later in the system.
 - Piano:** The accompaniment continues with a dynamic marking of *mp* in the right hand and *p* in the left hand.

Measure numbers 3, 6, and 69 are indicated at the beginning of their respective systems.

2
10

III

Ob.

Pno.

mf

f

13

Ob.

Pno.

p

f

15

Ob.

Pno.

mp

mp

70

III

18 accel. 3

Ob.

18 accel. 3

Pno. *ff* *ff*

Gráfica 33

CONCLUSIONES

Las tareas de recopilación de información, de análisis de las obras, de composición de las partituras, del montaje de la música y el ensamble con diversos participantes, dirigidas hacia un mismo objetivo, me han permitido comprender el valor de la integración del conocimiento adquirido en esta licenciatura como elemento fundamental para la enseñanza altamente efectiva. Por otra parte, he hecho hincapié en la importancia de propiciar el interés en el alumno ya que entre más significativa sea la enseñanza, será más amplia la gama de los conocimientos adquiridos.

La experiencia de enfrentar partituras de músicos conocidos para poder lograr metas específicas en las que el alumno logre experimentar y vivir ciertos aspectos de la música me permitió afirmar el hecho de que la educación musical:

- a. Es una actividad que integra el conocimiento en todo momento a la vida cotidiana del estudiante de música.
- b. Es una tarea en la cual el educador puede diseñar herramientas con metas bien definidas en el proceso de enseñanza-aprendizaje a partir de obras de arte.

Finalmente, valoro la oportunidad que tuve de trabajar con obras de mi autoría buscando un fin pedagógico, pues ha enriquecido mi formación de educador, y mi visión como compositor.

Es mi deseo poder compartir la experiencia obtenida a partir de las actividades realizadas para la elaboración de este documento, con aquellos interesados en ampliar las posibilidades de enseñanza a fin de optimizar el aprendizaje de sus alumnos.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Libros

- ANDERSON, Emily. The letters of Mozart and his family; Macmillan, Londres 1997, tercera edición.
- BARRAQUE, Jean. Colección "Solfèges"; libro 22; Francia, 1967.
- BIANCOLLI, Louis. The Mozart Handbook; Editorial Greenwood Press, Estados Unidos, 1954 (reimpresión de 1975).
- BOUCHER, Maurice. Claude Debussy; Ed. Rieder, Francia, 1930.
- BULLIREMOS, Emile. Gabriel Fauré; Traducción de Kenneth Schapin, Clinton book Company, Estados Unidos, 1960, primera edición.
- DIMOND, Peter. A Mozart Diary; Editorial Greenwood, Estados Unidos 1997, primera edición.
- EINSTEIN, Alfred. Mozart; Editorial Espasa, Argentina 1948.
- FREGA, Ana Lucía. Audioperceptiva; Ricordi Americana S. A. E. C, Argentina, 1975.
- FULCHER, Jane F. Debussy and his World; Princeton University Press, Estados Unidos, 2001.
- GOURDET, Georges. Debussy; Espasa Calpe, Madrid, 1974.
- GUTIÉRREZ SÁENZ, Raúl. Introducción a la Didáctica; Ed. Esfinge, México, 1994, 5ª edición.
- JANKELEVITCH, Vladimir. Gabriel Fauré et ses Mélodies; Librairie Plon, París, 1938.
- KUSTER, Honrad. Mozart a musical biography; Editorial Clarendon Press Oxford, Estados Unidos, 1996.
- LOCKSPEISER, Edgard. Debussy; Colección "los Grandes Músicos", Buenos Aires sin año.
- SPAETHLING, Robert. Mozart's Letters, Mozart's life; Editorial Norton, Estados Unidos, 2000, primera edición.
- VUILLEMIN, Louis. Gabriel Fauré y su obra; Traducción de Eduardo L. Chavarri, Unión Musical Española, España, 1921.

WILLEMS, Edgar. El oído musical, la preparación auditiva del niño; Traducción de Mary Carmen Medina, Paidós Ecuador, Argentina 2001, quinta edición.

Diccionarios

Diccionario de la Música LABOR; Editorial Labor, 1954, iniciado por Joaquín Peña y continuado por Higinio Angeles Pbro.

Diccionario Harvard de Música; Alianza diccionarios, alianza editorial, versión español de Luis Carlos Gago, Madrid, 1997, Randel, Don.

The New Dictionary of music and musicians; Mamillan Publishers, Londres, 1993.

Revistas

LA VISTA, Mario. Mozart: Cantata para prima y caca; Letras Libres, No.87, Marzo 2006.

Referencias de Internet

- http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Romain_Bussine&action=edit
- http://es.search.yahoo.com/language/translatedPage?tt=url&text=http%3a//www.proerbes-citations.com/bourget.htm&lp=fr_es&.intl=es&fr=FP-tab-web-t340
- http://users.stargate.net/~cokids/mozart_effect.htm
- <http://www.artehistoria.com/frames.htm?http://www.artehistoria.com/historia/personajes/6838.htm>
- <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bourget.htm>

- <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/viardot.htm>
- <http://www.chez.com/ezola/Docnumerises/docnumerises1.html>
- http://www.classiccat.net/diabelli_a/biography.htm
- http://www.imaginarymagnitude.net/eblanco/blog/archives/2004/11/el_cielo_es_el.html
- <http://www.manticornio.com/literatura/autores/CAZALIS/cazalis.html>
- http://www.musicologie.org/Biographies/d/duparc_henri.html
- <http://www.paroles.net/chansons/10398.htm>
- http://www.relatosfranceses.com/?op=module&id_module=&path_module=module_s/Author/index.php&id_author=3
- <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num2/art12/intl12.htm>
- <http://www.salabert.fr/english/history/history1.html>

Otras Fuentes

Biblia para todos, versión lenguaje actual, Sociedades Bíblicas Unidas 2002, Brasil.

La Santa Biblia; versión Reina-Valera 1960. Editorial Sociedades Bíblicas Unidas, Japón 2003.

INDICE DE GRÁFICAS

		Página
Gráfica 1 corresponde a	Análisis armónico del tema y doce variaciones sobre la canción francesa "Ah, vous dirai-je, Maman" para piano en Do mayor	17
Gráfica 2 corresponde a	Esquema de la forma del primer movimiento de Sonatina No. 1 para piano a cuatro manos 'L'ami des enfants' en Do mayor Op 163.	23
Gráfico 3 corresponde a	Esquema de la forma del segundo movimiento de Sonatina No. 1 para piano a cuatro manos 'L'ami des enfants' en Do mayor Op 163.	24
Gráfico 4 corresponde a	Esquema de la forma del tercer movimiento de Sonatina No. 1 para piano a cuatro manos 'L'ami des enfants' en Do mayor Op 163.	25
Gráfico 5 corresponde a	Compases 1 y 2 de la canción francesa "Première Danse".	31
Gráfico 6 corresponde a	Compases 10-13 de la canción francesa "Première Danse".	31
Gráfico 7 corresponde a	Compases 67-70 de la canción francesa "Première Danse".	32
Gráfico 8 corresponde a	Compases 83-85 de la canción francesa "Première Danse".	32
Gráfica 9 corresponde a	Compases 95-98 de la canción francesa "Première Danse".	33
Gráfica 10 corresponde a	Compases 5-7 de la canción francesa "Après un rêve".	38
Gráfica 11 corresponde a	Cuadro señalando el movimiento armónico de la canción francesa "Après un rêve".	39

Gráfico 12 corresponde a	Compás 1 de la canción francesa " <i>Chanson triste</i> ".	42
Gráfico 13 corresponde a	Compás 3 y 7 de la canción francesa " <i>Chanson triste</i> ".	43
Gráfico 14 corresponde a	Compás 22 de la canción francesa " <i>Chanson triste</i> ".	44
Gráfica 15 corresponde a	Tabla de modulaciones de la canción francesa " <i>Chanson triste</i> ".	44
Gráfica 16 corresponde a	Compases 1 y 2 de la canción francesa " <i>Romance</i> ".	48
Gráfica 17 corresponde a	Compases 14 y 15 de la canción francesa " <i>Romance</i> ".	49
Gráfica 18 corresponde a	Compases 22 y 23 de la canción francesa " <i>Romance</i> ".	49
Gráfica 19 corresponde a	Compases 26-28 de la canción francesa " <i>Romance</i> ".	50
Gráfica 20 corresponde a	Diagrama de la estructura de " <i>I Dueto</i> ".	51
Gráfica 21 corresponde a	Compases 1-3 de " <i>I Dueto</i> ".	51
Gráfica 22 corresponde a	Compases 25-27 de " <i>I Dueto</i> ".	52
Gráfica 23 corresponde a	Compases 36-39 de " <i>I Dueto</i> ".	52
Gráfica 24 corresponde a	Compases 40-42 de " <i>I Dueto</i> ".	52
Gráfica 25 corresponde a	Partitura " <i>I Dueto</i> ".	53-57
Gráfica 26 corresponde a	Compases 1-5 de " <i>Dos</i> ", primer movimiento parte del oboe..	58
Gráfica 27 corresponde a	Compases 16-19 de " <i>Dos</i> ", primer movimiento parte del oboe y compases 19 – 21 de la parte del piano.	58

Gráfica 28 corresponde a	Compases 8-9 de "Dos", primer movimiento.	59
Gráfica 29 corresponde a	Compases 1-5 de "Dos" segundo movimiento.	59
Gráfica 30 corresponde a	Compases 38 y 43 de "Dos", segundo movimiento.	60
Gráfica 31 corresponde a	Compases 1 y 2 de "Dos", tercer movimiento parte del oboe y compases 3 – 5 de la parte del piano	61
Gráfica 32 corresponde a	Compases 18-21 de "Dos" tercer movimiento.	61
Gráfica 33 corresponde a	Partitura de "Dos".	62-71

ANEXO

Notas para el programa de mano

Audición significativa.

Dentro del proceso enseñanza-aprendizaje de la música existe la posibilidad de atender la práctica musical en conjunto. Desde el momento en que el profesor armoniza la pequeña melodía que su alumno toca en la flauta; hasta el recital formal que se presenta al final de un curso con la participación de varios alumnos. La experiencia de “escuchar” y “escuchar al compañero”, al tocar una pieza por más de un ejecutante, es de suma importancia para lograr la fusión y ensamble, pues estos procesos llevan implícitos un sin fin de información que debemos tener presente al momento de organizar agrupaciones musicales.

El tema de esta opción de tesis está dividido en tres secciones con los siguientes enunciados:

1. *El profesor interpreta y el alumno escucha*

Para esta sección mi participación es como ejecutante al piano con la obra *Doce variaciones sobre la canción francesa 'Ah, vous dirai-je, Maman'* de W.A.Mozart. Propongo esta forma musical del periodo clásico para destacar el tema principal y con ello conducir al alumno en la identificación del tema dentro de las variaciones.

2. *El profesor y el alumno interpretan simultáneamente*

Mi participación será en dos posibilidades:

a. Interpretando el **segundo** de la obra *Sonatina No. 1 para piano a cuatro manos 'L'ami des enfants' en do mayor Op 163* de Anton Diabelli

b. Acompañando al piano una selección de 4 canciones francesas para soprano.

Propongo estas obras para ofrecer al alumno la experiencia de ejecutar la parte del solista; atendiendo a la interdependencia requerida para “escuchar al compañero”.

3. *Los alumnos interpretan y el profesor escucha*

En este bloque mi aportación se apoya en organizar el estudio entre alumnos a partir del proceso de “escuchar” y “escuchar al compañero” facilitándoles herramientas para su apropiada participación dentro de la música en conjunto. Presento dos obras de mi autoría, como conexión entre los conocimientos adquiridos en la licenciatura en Educación Musical y los conocimientos adquiridos en la carrera de composición, en la que actualmente estoy inscrito en sexto semestre de licenciatura.

Doce variaciones sobre la canción francesa 'Ah, vous dirai-je, Maman' para piano en Do mayor KV 300e (265) - Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Este compositor austriaco llegó a París el 23 de marzo de 1778, acompañado por su madre María Ana. A pesar de su talento y del apoyo de algunos personajes parisinos como M. Legros quien le encomendó la composición de la hoy conocida como Sinfonía “París” en Re mayor K.297. El episodio parisino en su vida estuvo cargado de ambivalencias y dolor que vio su peor escena en la muerte de su madre, la petición de su padre de regresar a Salzburgo para ayudar a pagar las deudas familiares.

Probablemente, la elección de la canción francesa del siglo XVIII “Ah! Vous dirai-je, Maman” como tema para variaciones, fue una forma de canalizar sus sentimientos reprimidos hacia una paternidad dominante e impositiva. La composición de esta obra, junto con otros trabajos, le valió en París el título de “maestro de la variación” ya que

escribió al menos 11 ciclos de temas con variaciones para piano (sin olvidar que escribió tema y variaciones para otros instrumentos y dotaciones) agregando a los recursos conocidos, elementos novedosos para la época.

**Sonatina No. 1 para piano a cuatro manos 'L'ami des enfants' En Do mayor
Op 163 Anton Diabelli (1781-1858)**

Este exitoso empresario, cofundador de la firma "Cappi & Diabelli" que se convertiría más tarde en "Diabelli and Co.", editor de partituras, arreglista y compositor, pasó a la historia no sólo por su producción musical; también es recordado por su habilidad para hacer negocios; por la sensibilidad para brindar a la "clientela artística" lo que quería; por las alianzas estratégicas con otros compositores famosos de su época como Schubert a quien le publicó una gran cantidad de obras y por los trabajos que escribió con fines pedagógicos.

Es muy probable que la sonatina No. 1 op 163, cuya forma se apega rigurosamente a los parámetros de la sonata tradicional y que forma parte de un ciclo de seis sonatinas, hubiese sido elaborada con fines pedagógicos y el título "El amigo de los niños" sugiere que podría estar dedicada a los jóvenes aprendices de música.

Première danse, para soprano y piano en la menor. Jules Massenet (1842-1912)

Fue el más prolífero y dominante compositor de ópera francesa de su generación. Ingresó al Conservatorio a la edad de 11 años y obtuvo varios premios en su juventud. Su galería de retratos femeninos encontró gran aceptación entre el público femenino francés y con "Manon", consiguió el título indiscutible del mejor compositor francés de ópera de la época y de los siguientes 20 años. También compuso la música de diversas obras de teatro como "Les Erinnyes" (1873) y estuvo a cargo de una cátedra de composición en el conservatorio influyendo, con sus enseñanzas a la mayor parte de los compositores franceses destacados de la época.

Además de su trabajo operístico, son de su autoría numerosas canciones. En el caso específico de "Première Danse" escrita en 1899, el texto lo tomó de Jacques Normand, cuyo pseudónimo era "Jacques Madeleine", poeta, novelista, dramaturgo y licenciado en derecho diplomado en la École des Chartes, quien poseía buen conocimiento del francés medieval y obtuvo varios premios por sus obras literarias. El texto de esta canción retoma el tema de la mayoría de sus óperas puesto que combina la inocencia y simpatía de una niña de cinco años con rasgos eróticos de una mujer adulta.

Après un rêve, para soprano y piano en re menor. Gabriel Fauré (1845-1924)

La formación que recibió por 11 años en la Escuela de Música Clásica y Religiosa de Niedermeyer influyó notablemente en el estilo del compositor, sobre todo aquella recibida por su profesor de piano y composición Saint Saëns quien lo introdujo a la música contemporánea. Tras finalizar sus estudios, desempeñó diversos puestos como organista y asistente de organista de diferentes iglesias y en 1871 fundó con Chabrier, la Sociedad Nacional de Música, en el seno de cuyas reuniones se escucharon las primeras interpretaciones de sus obras. También fue supervisor de conservatorios de provincia, sustituyó a Massenet en la Cátedra de Composición del Conservatorio en 1896 y, en 1905 fue nombrado director del mismo. Este último nombramiento le trajo fama más que fortuna ya que sus obras comenzaron a escucharse en importantes conciertos. Sin embargo sus reconocimientos fueron ensombrecidos por las graves alteraciones de la audición que padecía. Murió en París en 1924.

Su obra se divide en tres etapas, esta canción pertenece al opus 7 que fue escrito en la primera de estas etapas. El original está basado en un texto toscano y fue escrito por Romain Bussine (1830-1899), poeta francés y profesor de canto en el Conservatorio de París. En esta canción la voz acapara todo el interés de la melodía y reduce el acompañamiento a "pequeñas" percusiones, excelentes para armonizar el canto y darle el apoyo que necesita. Esta canción sin duda forma parte del repertorio favorito de las sopranos pues hace lucir este tipo de voz, particularmente mediante el "fa" agudo de la oración "Ô nuit mystérieuse!".

Chanson Triste, para soprano y piano en Mi bemol mayor. Henri Duparc (1848-1933)
Compositor francés, profesor, pianista y organista; el más avanzado de los compositores de su generación, desarrolló un estilo personal, mismo que ejerció una influencia considerable sobre muchos de los compositores del inicio del siglo XX. Dejó de componer en 1885 para dedicarse a su familia, y a producir obras con « gouache » (técnica de pintura), sepia y pastel, pero fue en esta época cuando presentó los primeros síntomas de "neurastenia" y al poco tiempo se hizo patente su ceguera. Fue operado de glaucoma el 12 de agosto de 1924. Pasó el final de sus días afectado de parálisis, apoyado en un profundo misticismo religioso y murió en Mont-de-Marsan en 1933.

Esta canción para soprano y piano forma parte del Op. 2. La manera en que maneja los acordes en esta canción, el diseño armónico, las regiones tonales que se presentan dentro del discurso de la obra hacen evidente la maestría y pericia del talento, así como su gran habilidad para componer. Las fuentes consultadas coinciden en que la versión de 1869 de esta canción no fue la definitiva, en 1902 fue dada a conocer la final y fue hasta 1912 que el compositor decidió orquestar el acompañamiento de "Chanson Triste". El texto de esta canción fue escrito por "Jean Lahor", que es uno de los pseudónimos del poeta francés Henri Cazalis (1840-1909), también conocido como "Chaman indio-europeo", quien con frecuencia hacía alusión, en sus obras a los temas relacionados con la muerte y los fantasmas.

Romance, para soprano y piano en Re mayor Claude Debussy (1862-1918)
Habiendo crecido en un ambiente poco favorable y con una formación académica deficiente, a los 12 años ya se le reconocía como un virtuoso potencial. Debussy viajó a Italia, Viena y Rusia en compañía del patrocinador de Tchaikovsky, Mme. von Meck y permaneció en Roma por el periodo mínimo permitido de dos años regresando a la casa de sus padres en París, en febrero de 1887. Sus obras tuvieron gran aceptación entre la sociedad francesa pero, paradójicamente era perseguido por deudas. Es sorprendente, a juzgar por su nivel de educación, notar que la selección de los poemas que usaba desde muy joven para sus canciones fuera de tan buena calidad.

Romance fue escrita en 1891, el texto es original del profesor y poeta francés Paul Bourget (1852-1935) de quien Debussy utilizó varios poemas pues "la efusión y sentimiento de este autor satisfacían al compositor" y quien, además era un conocido expositor de los problemas sociales y morales. Esta canción está llena de efusividad y pasión, los sentimientos descritos por el profesor Bourget son llevados a un extremo sublime con la música de Debussy quien incluye al piano en el discurso con el empleo de la repetición de motivos provocando que la pieza sea congruente sin caer en la monotonía.

"I Duetto" para violín y violonchelo. Juan 10.10 Esteban Zúñiga (1977 -)

Palabras del compositor: *"La idea de escribir esta partitura nace de la atracción que he sentido por este instrumento, aunado a la amistad con una violonchelista. Anteriormente había escrito una pequeña suite para violonchelo solo, y en este "I Duetto" decidí incluir algunos de los elementos empleados en aquella obra ahora complementada con la parte del violín"* El subtítulo de esta obra "Juan 10.10" hace referencia al pasaje bíblico donde se leen las palabras dichas por Jesucristo *"yo he venido para que tenga vida, y para que la tengan en abundancia"*. Este texto se presenta como una confesión de la fe del compositor.

Es una partitura en un solo movimiento con un cambio de *Tempo* en la parte media. Desiata la participación del violín por los elementos que emplea, sin embargo la parte del violonchelo no se le puede considerar como acompañante, ya que su intervención es fundamental en el discurso musical de la obra manteniendo el diálogo entre ambos instrumentos.

"Dos", para oboe y piano Mateo 18.19 Esteban Zúñiga Domínguez (1977 -)

"Dos" es una obra escrita en tres movimientos, con el subtítulo en la cita bíblica de Mateo 18.19 *"Les aseguro que si dos de ustedes se ponen de acuerdo aquí en la tierra para pedirle algo a Dios que está en el cielo, él se los dará"* Esta partitura fue dedicada a la esposa del compositor en memoria del día en que se comprometió en matrimonio con ella.

Esta obra establece un vínculo en ambos instrumentos, de modo que sean dependientes uno del otro. Contiene momentos donde el diálogo es notorio entre ambos instrumentos, donde a pesar de la tensión el discurso de ambos participantes se complementa. Presenta compases en donde la responsabilidad del discurso se recarga más en el oboe y en otros más en el piano, conservando el balance. Por otro lado, la obra transcurre en tres momentos de contraste:

- a. en el primer movimiento se desarrolla en una atmósfera llena de acordes largos.
- b. El segundo movimiento es totalmente opuesto, pues es rítmico de principio a fin y con mucha energía e ímpetu.
- c. En el tercer movimiento se aprecia la fusión de ambos motivos, la atmósfera del primero y los motivos rítmicos del segundo.

La obra surge del deseo de explorar al oboe como instrumento dentro de la clase de composición del profesor Ulises Ramírez, quién supervisó la factura total de la composición.

La experiencia de enfrentar partituras de músicos conocidos para poder lograr metas específicas en las que el alumno logre experimentar y vivir ciertos aspectos de la música me permitió afirmar el hecho de que la educación musical:

- a. Es una actividad que integra el conocimiento en todo momento a la vida cotidiana del estudiante de música.
- b. Es una tarea en la cual el educador puede diseñar herramientas con metas bien definidas en el proceso de enseñanza-aprendizaje a partir de obras de arte.

Finalmente, valoro la oportunidad que tuve de trabajar con obras de mi autoría buscando un fin pedagógico, pues ha enriquecido mi formación de educador y mi visión como compositor.