



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN: NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CANTO
P R E S E N T A :
SAUDITT ANGÉLICA CAMARGO SANTOS

DIRECTOR DE TESIS
DR. FELIPE RAMÍREZ GIL

MÉXICO

JUNIO, 2005

m. 345094



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS.

A mis Padres:

Por todo el cariño y apoyo que me han dado a lo largo de toda mi vida.

A mi Familia:

Por el ejemplo de constancia y valor que me han dado.

A mi Esposo:

Por el amor y la fe que ha tenido en mi.

A la maestra Estela Álvarez Valle:

Por brindarme su tiempo, sus conocimientos y ese incansable ejemplo de temple y fortaleza.

Al Dr. Felipe Ramírez Gil:

Por todo el empeño prestado a este trabajo

A todos los que han sido mis maestros:

Por que sin ellos, nada de esto hubiera sido posible.

A todos mis Amigos y compañeros de la ENM:

Por hacer de mi carrera un recuerdo inolvidable.

ÍNDICE

Introducción	2
Programa	4
1. Gedichte der Königin Maria Stuar op. 135. Robert Schumann (1810-1856)	
1.1 Contexto histórico: Romanticismo	5
1.2 Aspectos biográficos: Robert Schumann	7
1.3 La obra composicional	9
1.4 Análisis general de la obra	11
1.5 Sugerencias técnicas e interpretativas	19
2. Schéhérazade 3 poemas de Tristan Klingsor. Maurice Ravel (1875-1937)	
2.1 Contexto histórico: Impresionismo	23
2.2 Aspectos biográficos: Maurice Ravel	24
2.3 La obra composicional	27
2.4 Análisis general de la obra	28
2.5 Sugerencias técnicas e interpretativas	39
3. Siete Canciones Populares Españolas. Manuel de Falla (1876-1946)	
3.1 Contexto histórico: Nacionalismo en España	43
3.2 Aspectos biográficos: Manuel de Falla	44
3.3 La obra composicional	46
3.4 Análisis general de la obra	47
3.5 Sugerencias técnicas e interpretativas	51
4. Tres Sonetos de Sor Juana. Eduardo Hernández Moncada (1899-1995)	
4.1 Contexto histórico: Nacionalismo en México	56
4.2 Aspectos biográficos: Eduardo Hernández Moncada	58
4.3 La obra composicional	61
4.4 Análisis general de la obra	62
4.5 Sugerencias técnicas e interpretativas	67
Conclusiones	69
Bibliografía	71
Anexos	
• Lista de Ejemplos	74
• Esquemas de Reiteraciones	76
• Textos y traducciones	91
• Catálogos de las obras	100

*La Musique et les Lettres sont la face alternative
Ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude
D'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'Idée.¹*

Stéphane Mallarmé

Introducción

Indudablemente el campo de la interpretación musical es muy controvertido, podemos encontrar innumerables metodologías, teorías o simplemente puntos de vista, dentro del campo de la interpretación y difícilmente nos pondríamos de acuerdo en cual es la más adecuada y autentica. En las escuelas de educación musical de nivel superior, se presenta de manera cotidiana este problema, aunado a la escasez de estudiantes realmente preparados, para desarrollar a fondo el conocimientos sobre la interpretación musical, debido a que la estructura musical resulta de tal complejidad que puede dar lugar a múltiples análisis, así como a gran diversidad de opiniones y aunque el ejecutante como analista logre desentrañar la estructura musical, la comunicación de dicha estructura al oyente, debe atravesar por otro circuito interpretativo, por eso el problema de la autenticidad en la interpretación, supera el de la fidelidad en la aplicación de las normas estilísticas.

En el caso de el cantante como interprete, son pocos los que vinculan la música con la palabra. En incontables ocasiones pretendemos interpretar la música siguiendo solamente las indicaciones que el autor imprime en la partitura y vemos tristemente como la poesía se subordina a ésta, dándole poca importancia. Como cantantes es necesario hacerle justicia a la música, pero sobre todo incorporar las características individuales de la voz y el carácter del canto a la selección de los medios interpretativos y artísticos.

El lenguaje y la música son característicos de la especie humana, la música existe fundamentalmente gracias al factor emocional, la mente humana le confiere al sonido significado². Dos de los estudiosos mas importantes de este campo son el lingüista Chomsky y el musicólogo Schenker sus teorías tienen varias similitudes donde su visión principal es examinar la estructura del lenguaje y la música o mejor dicho examinar la lingüística y el comportamiento musical.

A través de este trabajo, se pretende trazar un bosquejo que nos permita compenetrarnos en el estudio de los ciclos de canciones que como sabemos, son una forma nacida en el romanticismo que está compuesta por miniaturas, donde cada una de ellas esta relacionada con el argumento, que refleja la idea del mundo interno del ser humano recurriendo al dialogo de la voz y el instrumento, el instrumento se vuelve el narrador de las condiciones y del fondo psicológico de las canciones.

¹ La música y las letras son la cara alternativa
Aquí se extendió hacia la oscuridad; ahí cintillante, con certidumbre,
de un fenómeno, único, que yo lo llamo, idea.

² M. Beaufils, en su libro *Musique du son, musique du verbe*. (París. P.U.F. 1954) afirma que como en el mito del andrógino, ambos poderes se sienten atraídos y buscan la unión primitiva.

Para lograr este propósito se han elegido cuatro ejemplos de ciclos de canciones pertenecientes a distintas etapas históricas y diferentes culturas, de este modo obtendremos los datos necesarios para su comprensión e interpretación.

Analizaremos cada una de las obras, utilizando las técnicas de análisis mas apropiadas para cada estilo compositivo, de esta manera, podremos encontrar las diferencias estilísticas que marcaron cada una de las distintas épocas y así poder hacer sus respectivas comparaciones.

Los ciclos que se han elegido son los siguientes:

1. Gedichte der Königin Maria Stuart, Poemas de la Reina María Estuardo.
Robert Schumann (1810-1856)
2. Schéhérazade, Poemas de Tristan Klingsor. Maurice Ravel (1875-1937)
3. Siete Canciones Populares Españolas. Manuel de Falla (1876-1946)
4. Tres sonetos de Sor Juana. Eduardo Hernández Moncada (1899–1995)

Esta complejidad tanto técnica como interpretativa, hace del estudio de los ciclos de canciones algo sumamente interesante y en mi opinión necesario para el desarrollo integral y profesional del músico en general, tomando como base para este estudio, ciclos de canciones de diversos estilos de los siglos XIX y XX.

PROGRAMA

1.- Gedichte der Königin Maria Stuart OP.135

Robert Schumann
(1810-1856)

- I Abschied von Frankreich
- II Nach der Geburt ihres Sohnes
- III An die Königin Elisabeth
- IV Abschied von der Welt
- V Gebet

2.- Schéhérazade 3 Poemas de Tristan Klingsor

Maurice Ravel
(1875-1937)

- I Asie
- II La Flûte enchantée
- III L'indifférent

INTERMEDIO

3.- Siete Canciones Populares Españolas

Manuel de Falla
(1876-1946)

- I El Paño Moruno
- II Seguidilla Murciana
- III Asturiana
- IV Jota
- V Nana
- VI Canción
- VII Polo

4.- Tres Sonetos de Sor Juana

Eduardo Hernández Moncada
(1899-1995)

- I Con el dolor de la mortal herida
- II Al que ingrato me deja
- III Yo no puedo tenerte ni dejarte

Soprano: Sauditt A. Camargo
Pianista: Ernesto Aboites
Maestra Estela Álvarez Valle

Gedichte der Königin Maria Stuar
Op. 135

Robert Schumann
(1810-1856)

1.1 CONTEXTO HISTÓRICO

ROMANTICISMO

La Revolución francesa resulta el suceso más significativo para los músicos y artistas de aquella época (1789-1799), una consecuencia directa de esta, fue la abolición de la monarquía absoluta en Francia marcada por el derrocamiento de Luis XVI, sintetizando los ideales de la Revolución en tres principios, "*Liberté, Égalité, Fraternité*" (Libertad, Igualdad, Fraternidad) con lo que se pudo poner fin al antiguo régimen en este país. Asimismo, este proceso puso fin a los privilegios de la aristocracia y el clero. La servidumbre, los derechos feudales y los diezmos fueron eliminados; las propiedades se disgregaron y se introdujo el principio de distribución equitativa en el pago de impuestos.

En Francia, la influencia revolucionaria tuvo un efecto inmediato sobre la ópera, que en lugar de los argumentos del barroco, que por lo general buscaban su inspiración en la antigüedad clásica donde se reflejaba una jerarquía organizada de dioses, gobernantes y pueblo, ahora situaba los temas en el excitante y peligroso tiempo presente.

Uno de los mitos románticos típicos es el de Undine (o la esclava Rusalka), mito donde el espíritu del agua que intentaba casarse con un humano, era reclamada por su propio elemento. El poder de lo irracional también lo podemos encontrar en la ópera *Der Freischütz* (*El cazador furtivo*, 1821), de Carl Maria von Weber, donde la vida natural de una comunidad se ve amenazada, por las prácticas satánicas que tenían lugar en las profundidades de la siniestra cañada del lobo; donde se pone de manifiesto como el romanticismo también hizo del horror una categoría artística.

Uno de los compositores más importantes de *Lieder* fue Franz Schubert. Sus numerosas composiciones suelen utilizar el piano para desplegar su imaginación descriptiva, como sucede con los sonidos acuáticos que discurren a todo lo largo de su ciclo de canciones que describen el amor infeliz de un joven molinero en *Die schöne Müllerin* (1823). Donde el propósito va más allá de la imitación, el arroyo refleja los estados del alma y la fortuna cambiante del joven.

En otras canciones, un objeto natural puede desempeñar un papel psicológico por ejemplo en *Gretchen am Spinnrade* (*Margarita en la rueca*, 1814) de Goethe, una desagradable figura en el piano representa no sólo la rueda que gira, sino también los círculos de pensamiento obsesivos de la joven traicionada por su amor perdido.; Robert Schumann, que también era un crítico agudo, escogió con más cuidado y exploró más allá de las limitaciones de la imaginación romántica, luces y penumbras, el dolor de la separación de un amor o de la patria, el terror en el bosque, los sueños misteriosos y muchos más temas, en los que lo misterioso se convertía en un verdadero territorio romántico.

Además de ser una era en la que se ensalzaba la identidad personal, también se descubría la identidad nacional. Compositores-pianistas como Liszt o Chopin eran capaces de convertir las danzas húngaras o polacas en obras de concierto llenas de virtuosismos, pero fue la ópera el medio que permitió la expresión artística más completa del individualismo nacional, gracias al uso de un lenguaje particular y una música folclórica que sabía utilizar la historia, la mitología y las leyendas locales.

Desde Italia, el país donde había nacido la ópera, esta técnica se difundió por toda Europa, para ser aprendida y luego rechazada en favor de procedimientos nacionalistas. En Alemania, *Der Freischütz* (*El cazador furtivo*) de Weber fue aclamada por ser la primera gran ópera romántica alemana. Su influencia la podemos apreciar en Wagner que es considerado como el artista culminante del romanticismo en la música. Utilizó todos los recursos de ese estilo para sus ideas y doctrinas, tomando lo que necesitaba para elaborar un lenguaje de una sutileza, riqueza intelectual e intensidad emocional incomparables. Ningún compositor se ha visto libre de su influencia, aunque en ocasiones tomara la forma de una reacción violenta y apasionada. Incluso los compositores alemanes que dieron nueva vida a la sinfonía estuvieron bajo su influencia.

Las cuatro sinfonías de Johannes Brahms, en su día considerado como la antítesis de Wagner, utilizan una forma de variación temática en desarrollo; Bruckner era un confeso devoto suyo y por su parte, Mahler escribió obras en las que la voz era finalmente readmitida en la sinfonía. Había wagnerianos en todos los rincones de Europa.

En el caso de la ópera rusa llegó a su madurez con dos obras de Mijaíl Glinka, la ópera histórica *Una vida por el Zar o Ivan Susanin* (1836) y la basada en una leyenda fantástica de *Ruslan y Lyudmila* (1842). Se estableció de tal suerte un ejemplo para los compositores rusos del siglo, como el uso de las cadencias de la lengua rusa y de su música folclórica en la obra de Glinka. Hungría tuvo una voz operística comparable en Ferenc Erkel y su *Hunyadi László* (1844), mientras Polonia contaba con Stanislaw Moniusko y su *Halka* (1847). En tierras checas, el compositor de ópera más importante fue Bedøich Smetana, autor de la comedia campesina *La novia vendida* (1866).

El legado del romanticismo musical es tan complejo como sus orígenes. Los movimientos del impresionismo, el expresionismo y el verismo deben mucho a las ideas románticas; incluso subsiste cierto romanticismo reprimido en la obra de un compositor tan anti romántico como Stravinski, mientras que un romanticismo más abierto ha guiado las ideas de compositores tan cercanos a la música del siglo XX como Leoš Janáček y Béla Bartók, o el pleno romanticismo del único gran compositor inglés de la época, Edward Elgar. A pesar de ello, ya estaban creciendo nuevas ideas durante la primera década del nuevo siglo y el romanticismo no alcanzó el año 1914 como idea artística central.

1.2 ASPECTOS BIOGRÁFICOS



Robert Schumann (1810- 1856)

Nace en Zwickau Sajonia el 8 de junio de 1810, Robert Schumann hijo de August Schumann, (de oficio librero) y de Johanna Christiana. Sus primeros estudios de música fueron lecciones a cargo del organista de Zwickau, J. G. Kuntzscht (1775-1855). El 10 de agosto de 1826, muere su padre al poco tiempo del suicidio de su hermana Emilie de 19 años de edad, queda bajo la tutela de Rüdell

En 1828 termina sus estudios preuniversitarios y se matricula en la facultad de derecho de Leipzig, conoce a Friedrich Wieck y a su hija Clara, la cual a los 9 años era ya una excelente pianista. En el año de 1829 tomo clases en la facultad de derecho con el profesor Anton Friedrich Thibaut (1774-1840) en la universidad de Heidelberg. Schumann frecuentó asiduamente las veladas musicales en la casa del profesor Thibaut.

Durante años, alternó sus estudios de derecho con su afición por la música, en 1830 tras un concierto de Paganini en Franckfurt decide dedicarse por completo a la música.

Escribe una carta a su madre el 30 de junio de ese año en la que le dice "...Toda mi vida ha sido una lucha de 20 años entre poesía y prosa o, dicho de otro modo, entre música y jurisprudencia. En la vida práctica he visto un ideal tan alto como el arte. ... De proseguir los estudios jurídicos aun tenía que permanecer un invierno mas para escucharle a Tinbaut las Pandectas que cada jurista debe conocer. Si me quedo con la música en cambio tendré que irme irremediamente de aquí y volver a Leipzig. ... Único favor querida Madre que me harías gustosamente. Escríbele tu misma al maestro Wieck a Leipzig y pregúntale sin rodeos que opina de mí y de mi plan de vida..."³ La Madre de Schumann escribió a Friedrich Wieck siguiendo las indicaciones de su hijo, el Maestro le puso como condición 6 meses de prueba, trabajo intenso y clases de Armonía y Composición con Heinrich Dorn (1804-1892) en 1830 Schumann se instala en la casa de los Wieck.

Para Schumann el ideal de la crítica musical parece ser la creación de una especie de poema en prosa que sea en cierta forma el equivalente de la obra de la que se habla.

En 1834, en un intento por luchar contra lo que denominó *filisteísmo artístico*, fundo La nueva Gaceta Musical (New Zeitschrift für Musik) importante revista destinada a ser órgano del progreso musical y a combatir el mal gusto de la música italiana reinante de los compositores extranjeros de mediocre valor.

³ Juan Salvat, "Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores" tomo 6, México 1983. Pág.37- 76

Fue así como Schumann se convirtió en jefe de un partido, pero por su puesto no sin que sus críticas mordaces le crearan enemistades, durante 10 años fue redactor único de esa Gaceta en la que escribió interesantes artículos de Chopin, Berlioz, Mendelssohn, etc; fue Schumann quien reveló más tarde la aparición de Brahms.

El primer artículo que publica Schumann apareció en 1831 y trata del op. 2 de Chopin, "...Las Variaciones sobre Don Giovanni es únicamente un grito de éxtasis. ¡Descubrios, señores, he aquí un genio!..."⁴ Hay que reconocer que en su obra de crítico Schumann no se contentaba con efusiones apasionadas, sino discute en detalle la composición y la escritura musical, punto por punto, haciendo resaltar la belleza de la invención o las debilidades de la escritura, mostrándose exactamente en el dominio técnico como poeta en la presentación lírica de la obra cuya alma intentaba definir desde el primer momento.

En el año de 1834 Schumann se compromete en secreto con Ernestine von Fricken alumna de Wieck con la que dos años más tarde rompe su compromiso. El 4 de febrero de este año de 1836 muere su madre.

Schumann se enamora de Clara Wieck y durante muchos años mantuvieron correspondencia en secreto dada la desaprobación del Maestro Wieck.

Clara acepta recurrir a la justicia para obtener el permiso para contraer matrimonio, la justicia admite la demanda de Robert y Clara y estos obtienen el permiso contrayendo matrimonio el 12 de septiembre de 1840.

En el año de 1844 Clara y Robert emprendieron un viaje a través de Europa que les llevaría hasta Rusia donde fueron muy bien recibidos

De vuelta a Leipzig Schumann sufre de agotamiento físico y mental, deja de componer para retirarse al campo a descansar, una vez repuesto vuelve al trabajo.

El 8 de Abril de 1849 muere su hermano Carl.

En mayo de 1849 la revolución sacude Dresde, Schumann opta por no participar y abandona la ciudad con su familia instalándose en las afueras, regresando hasta el 12 de junio, fecha en la que retoma su trabajo.

En 1850 acepta el puesto de la dirección de la sociedad coral de Düsseldorf, dos años después en 1852 las crisis nerviosas se presentan más frecuentemente

En diciembre de 1853 viajaron a Hanover donde sus amigos Joachim y Brahms le dedican un festival,

A partir de ese momento el desequilibrio mental entró en su estado definitivo, sufría de alucinaciones y desvaríos, afirmaba recibir mensajes musicales de músicos fallecidos como Mendelssohn, un día se arroja al río Rin en un frustrado intento de suicidio,

El 4 de marzo de 1854 ingresa a la clínica del Doctor Richarz, en Enderich, parecía haber perdido la memoria; durante los dos años y medio que duró la reclusión de Schumann el médico no permitió que su esposa lo visitara por temor de que su estado empeorara. Clara no volvió a verlo hasta el 27 de julio de 1856 cuando el músico agonizaba, falleciendo el día 29 de julio de 1856 en Enderich. Fue enterrado en el viejo cementerio de Bonn.



⁴ Brion Marcel, "Schumann y El Alma Romántica", Hachette, Buenos Aires. Pág. 149

1.3 OBRA COMPOSICIONAL

El romanticismo alcanza su cima poética con Robert Schumann, los lazos entre la literatura y la música eran fuertes en esta época, cuando los compositores buscaban inspiración en la literatura y otras áreas extramusicales, ésto lo podemos ver plasmado a lo largo de toda su obra composicional.

La obra para piano de Schumann es en general más importante por su calidad, que por su extensión y pueden clasificarse en dos grupos: *Obras de Pequeñas Proporciones* y, las *Obras grandes de Forma Clásica*. Las más célebres entre las primeras son: las Escenas de Niños (*Kinderscenen*), aquí el compositor traduce musicalmente, sin recurrir al empleo de fórmulas descriptivas, la ingenuidad del alma infantil con sus diferentes matices. Entre las grandes figuran: los *Estudios Sinfónicos* en los que emplea el procedimiento de la variación beethoveniana; las *Sonatas*, en número de tres, la más célebre de las cuales es la *Sonata en Fa sostenido menor*, en cuatro movimientos, plena de hermosas ideas y desbordante de vida, a pesar de sus grandes proporciones y de cierto desorden que se nota en el plan general. Por último, la *Gran Fantasía*, considerada la obra maestra de la música para piano de Schumann, es de un carácter apasionado y de una gran originalidad de forma.

La música de cámara de Schumann consta de varios *Tríos* y *Cuartetos de cuerdas*, dos *Sonatas Para Piano y Violín* y un *Quinteto*.

Las más célebres son: *Quinteto para piano* y el *Trío en Re menor*.

Su música orquestal comprende cuatro *Sinfonías*, algunas *Oberturas* y algunos *Conciertos*. En sus sinfonías Schumann se muestra inferior pues estas obras parecen más bien haber sido concebidas para el piano y luego transcritas para orquesta, de donde resultan ciertas lagunas y deficiencias en la instrumentación. En cambio, su *Concierto en La menor* para piano y orquesta es una obra maestra, de forma cíclica y de vastas proporciones.

Compuso alrededor de 250 *lieder*, Schumann es el legítimo sucesor de Schubert por lo que respecta al *Lied*. Gracias a él, este género alcanza un grado de perfección y una delicadeza de sentimientos insospechados. La melodía Schumanniana, menos simétrica que la de Schubert y también más libre se adapta admirablemente a las palabras.

Si bien el *Lied* de Schumann resulta menos teatral que el de Schubert, tiene en cambio mayor refinamiento, es más íntimo, más concentrado y conciso.

Sus Oratorios Profanos: Son tres “El Paraíso y la Perí” “Fausto” y “Manfredo”. Estas obras son especies de poemas sinfónico-vocales que participan a la vez de la música dramática y música épica. “El Paraíso y la Perí” es una obra muy melódica y de fina sensibilidad, pero cuya falta de marcados contrastes la hace un poco monótona. “Fausto” es la obra coral más considerable de Schumann. Tardó nueve años en componerla; en “Manfredo” Schumann se identifica con el personaje creado por el poeta inglés con quien tenía muchos puntos de contacto. Reflejan todos con cabal perfección la *Stimmung*⁵ particular de Schumann, que es

⁵ Charles du Bos, “*Fragments sur Novalis*”, III La noción de *Stimmung* en *Le Romantisme Allemand*, op. cit., Pág. 152.

Charles du Bos, toma como punto de partida una frase capital de Novalis donde se explica el *Stimmung*, en sus fragmentos...” La palabra *Stimmung* indica presagio de las condiciones psíquicas de la naturaleza musical.

a la vez su espíritu, su genio musical, su sentimiento poético y su maestría musical. La sencillez del dibujo, la ausencia de efectos vocales y la intensidad de la emoción revisten el lied schumanniano. La parte destinada al piano es muy importante, ya que este no acompaña al canto sino que es parte integral de él; este diálogo solo es posible si el piano es utilizado como concertante de la voz ya que, el piano es el que dice la última palabra.

De igual manera el preludeo es análogo al recitativo anterior al aria en la música del S. XVIII. Schumann desde los primeros compases determina el estado del alma y prepara al oyente; también hace gala de un notable eclecticismo en la elección de los textos, recurre a una considerable cantidad de poetas alemanes y extranjeros: Hölderlin, William Shakespeare, Maria Estuardo, Andersen, Burns, Moore, Geibel, Kulmann, Camoens, Racine, Tasso, Goethe, etc.

Sin embargo los poetas preferidos de Schumann, que componen con él los ciclos de lieder más numerosos e importantes son: Heine, Chamisso, Eichendorff, Leunau y Rückert.

La acústica del espíritu es todavía un dominio oscuro, pero quizá de gran importancia. Las armoniosas y discordantes... La palabra designa al mismo tiempo la afinación de un instrumento, la disposición del alma y el punto de reunión de los sentidos en su interpretación tiene lugar el fenómeno. Un espíritu en estado de stimmung es un espíritu afinado. Esta es una afinación espontánea que se da cuando se produce, un misterioso contacto en el que la armonía no depende de ningún proceso de ajuste, que no tiene nada en común con la búsqueda, la conquista o la obtención de un equilibrio dado... Instantes plenos de grandeza y energía. Sentimientos que la razón eterniza."... (Novalis, "Edición Minor", vol.III, Pág..365.)

1.4 ANÁLISIS GENERAL DE LA OBRA

Gedichte der Königin Maria Stuart Op. 135 Robert Schumann

Este Ciclo de canciones está basado en los poemas de María Estuardo, estos textos nos hablan sobre su vida e infortunio; para poder contextualizarnos con estos poemas es necesario conocer la vida de esta Reina.

Biografía de María I de Escocia

María I de Escocia, *María Estuardo* (8 de diciembre de 1542 – 8 de febrero de 1587), conocida popularmente como **María, reina de los escoceses**, gobernó Escocia desde el 14 de diciembre de 1542 hasta el 24 de julio de 1567.

María Estuardo, se confunde a veces con su prima segunda María I de Inglaterra, vivió en la misma época (1516-1558),



Nace en el palacio de Linlithgow en Escocia, hija de Jacobo V de Escocia y María de Guisa, accedió al trono bajo la tutela de su madre. En 1558 se casó con Francisco II de Francia, de quien enviudó poco tiempo después. Volvió a su país para hacerse cargo del gobierno, lo cual provocó una rebelión en Escocia dirigida por un oponente al catolicismo de la reina, John Knox, quien recibió el apoyo de Inglaterra.

La hostilidad entre Inglaterra y Francia, que apoyaba a María Estuardo, concluyó con el acuerdo de Edimburgo en 1560, como resultado del cual la posición de la reina quedó muy debilitada, sin tropas y recursos para gobernar con efectividad sobre sus súbditos.

Se casó en segundas nupcias con el conde de Darnley en 1565 y tras el asesinato de éste, con Bothwell, de quien se decía que era el asesino. Este comportamiento escandaloso acarreó una gran impopularidad a la reina y acabó por provocar una revuelta de la nobleza que en 1568 obligó a María a exiliarse en Inglaterra, donde su presencia alentó a los movimientos católicos contrarios a la reina Isabel. En 1569 se sublevaron los nobles del norte del país, contrarios a la política del primer ministro Cecil, e Isabel se apresuró a detener y encarcelar a la reina fugitiva. Ello no detuvo a los conspiradores católicos con varias conjuras, fallidas todas, para eliminar a Isabel e instalar en el trono a la católica María.

En el plano internacional, el cautiverio de la reina de Escocia en Inglaterra implicó un enfriamiento de las relaciones con España, que fueron derivando hacia la hostilidad. Cuando Isabel optó por ejecutar a su prisionera, acusada de estar implicada en un nuevo complot, facilitó a Felipe II el pretexto para enviar contra Inglaterra a la Armada Invencible.

Análisis Musical del ciclo de canciones *Gedichte der Königin Maria Stuart Op. 135*
 (Poemas de la reina Maria Estuardo) **Robert Schumann**

Para esta obra se tomó en cuenta sus dimensiones, ya que se trata de miniaturas, se determino que lo mas apropiado era un análisis múltiple para su mejor comprensión, se analizó individualmente la parte vocal, utilizamos esquemas armónicos, estructurales y Esquemass de reiteraciones.

1.- Abschied von Frankreich. (Adiós a Francia) Op. 135 N° 1 Robert Schumann
Datos Generales

Tonalidad y Armonía	Mi menor
Tempo y Carácter	Ziemlich langsam. (Bastante lento)
Compás	4/4
Textura	Canto y piano

Lo mas característico que encontramos en esta obra, son sus reiteraciones motivicas, éstas son melódicas, el ritmo varia, las frases son irregulares, no tiene el mismo proceso de expansión, Schumann busca lo íntimo, utiliza el desplazamiento de la estructura rítmica con el objetivo de lograr una declamación sincopada.

En el compás N° 2⁶ observamos el primer motivo que da inicio a la mitad del primer tiempo, con los grados 2,5,2,3. abarcando hasta el primer tiempo del compás N° 3 algo parecido observamos en el compás N° 10 con el motivo con los grados 5,2,3. solo que esta ocasión se lleva acabo en el primer tiempo. Este motivo se reitera en el compás N° 14 el motivo con los grados 2,5,2,3. aparece en el segundo tiempo y se reitera en los compases N° 15 y 16 los grados 2,5,2,3. De esta manera podemos apreciar el parentesco entre las partes.

Esquema Armónico⁷

Compases

1	2	3	4	5	6		
i V7 i	iv i46 V4-3	i V7 i46	VI6 V7/vii	V25→vii V56 V34→	III 43 VI		
7	8	9	10	11	12		
iv4-3	Ⓞ IV I46 V	V I V	V°→ VII V→	V i V	V56/III V°→ V56 V7→ iv		
13	14	15	16	17	18	19	20
iv6 V°	i6 ii36 43#	i ii36 V4 3#	I VI	V/V	i6 V7 3#	i V i	iv46 i

⁶ Ver Esquemas de reiteraciones Anexo Pág. 77

⁷ Para mayor claridad y comprensión de la escritura armónica hemos elegido para los esquemas Armónicos el sistema de *seudo-romanos*, ampliamente utilizado por algunos autores como Schömberg, Lars Edlund, Walter Piston, etc. Donde los números romanos representan el grado de los acordes dentro de la tonalidad, si estos están escritos con letras minúsculas corresponden a un color menor y los que están escritos en mayúsculas corresponden a un color mayor. *Ejemplo: i (primer grado menor), V (quinto grado Mayor)*

Esquema Estructural

Frases	1	2	3	4	5	6	7	8
Compases	1 al 3	3 al 5	5 al 7	8 al 9	9 al 11	11 al 13	14 al 17	17 al 20
Tonalidad	Mi menor			Sol Mayor	Mi menor			

2.- Nach der Geburt Ihres Sohnes (*El nacimiento del hijo*) Op. 135 N° 2 Robert Schumann

Esta es una plegaria, los motivos musicales que presenta en la primera frase, los retoma para la siguiente pero su colocación dentro del compás es diferente, esto le da movimiento y variedad en el primer compás, *Sol* aparece en el segundo tiempo y en la segunda frase aparece hasta el tercer tiempo también podemos ver que la armonía ($V^{\circ}69-8 \rightarrow V$) que vemos aparece por primera vez en el compás 3 donde el texto dice *gekrönt mit Dornen*, (coronado por espinas), se expande cuando se vuelve a presentar en el compás 10, donde dice *in diessem Königreich*, (en este reino). Toda la pieza es silábica, recuerda un himno. El clímax lo encontramos en el compás 13 con la palabra "*Name*, nombre" y termina con una cadencia plagal muy característica de la música litúrgica del Barroco.

Datos Generales

Tonalidad y Armonía	Mi menor
Tempo y Carácter	Langsam (Lento)
Compás	4/4
Textura	Canto y piano
Forma	a-a'-coda

Esquema Armónico

A

Compases

1 2 3 4 5 6 *

i	ii6	i	iv6	i64	$V^{\circ}69-8 \rightarrow$	V	$V7 \rightarrow$	iv	$V \rightarrow$	V
---	-----	---	-----	-----	-----------------------------	---	------------------	----	-----------------	---

A'

7 8 9 10 11 12 13

i	ii6	i6	iv6	i64	$V^{\circ}69-8 \rightarrow$	V	$V7 \rightarrow$	iv	$V \rightarrow$	V6
---	-----	----	-----	-----	-----------------------------	---	------------------	----	-----------------	----

Coda

14 15 16 17 18

V	i	$V^{\circ}34\#6$	i6	ii $^{\circ}56$	$V7$	iv46	i
---	---	------------------	----	-----------------	------	------	---

*Frasas irregulares en cuanto a extensión de tiempo

Esquema Estructural

Forma	A		A'		Coda
Frases	1	2	3	4	5
Compases	1 al 3	4 al 6	7 al 10	11 al 13	14 al 18
Tonalidad	Mi menor				

3.- An die Königin Elisabeth. (*A la Reina Elizabeth*) Op. 135 N° 3 Robert Schumann

Datos Generales

Tonalidad y Armonía	La menor
Tempo y Carácter	Leidenschaftlich (Apasionado)
Compás	c. 4/4
Textura	Canto y piano
Forma	A, A', B

Esta es una pieza muy enérgica, es el clímax del ciclo⁸. Se encuentra en la tonalidad de *La menor*, siendo la subdominante de la tonalidad general del ciclo que es *Mi menor*.

Por primera vez en todo el ciclo notamos su agitación y el reproche hacia su hermana, nos alejamos de la nostalgia y la paz de las 2 primeras piezas, para enfrentarnos a este cambio de tempo y tonalidad su sonido inicial es *do índice seis* su sonido final es *Mi índice cinco*, nos encontramos con frases regulares, la tendencia melódica descendente en grados del 3-7, b2-6, 4-7, 5-2, 3-4. Los cuales son diatónico con duración mas corta. Su tendencia melódica ascendente está en grados del 5-7, son cromáticos con duración mas prolongada Podemos apreciar esta estructura en el Esquemas de reiteraciones⁹

El clímax de la pieza está en el primer tiempo del compás 24, en la Frase *vor euch nicht , Schwester* (ante usted no, hermana.) Donde el punto mas enfático es la palabra *euch*, (usted) Termina con la frase *dem wir vertraut*, (en el confiamos) retomando material de la parte A'.

⁸ Ver traducción de los textos Pág. 91

⁹ Ver Esquemas de Reiteraciones Anexo Pág. 79

Esquema Armónico

A'

8	9	10	11	12	13	14
i6/4, V, i	ii°5/6, vii°4/3, i	VI6,vi°6#, VII4/3, IV6	VII, VII, V2 → III	III, VI, III4/3V/V, V7	i, It* , i6/4, V6/4 <i>* 6ta italiana</i>	It , V7, I6/4, V

A

1	2	3	4	5	6	7
i6, V4/3, i	ii°5/6, vii°4/3, i	VI6,vi°6#, VII4/3, IV6	VII, VII, V2 → III	III, VI, III4/3V/V, V7	i, It , i6/4, V6/4	It , V7, I6/4, V

B

15	16	17	18	19	20
V7/iv, d V4/3, i, ii6	iv, V, III4/3, i	a vii°, vii°6, vii6/5, iv6/4	V7	iv, vii2, VI	v, V7, V/vii, V7

B'

21	22	23	24
i, V7, i, V7, V7	i, iv, V7	VI, V5#, iv6	iv6, i6/4, V6/5 → V

Coda

25	26	27	28	29	30	31
i46, Vi, VI	V2, iv, ii	Vii°6, V2 →	iv, V7	i, vi, iv6,	i6/4, V7	i

Esquema Estructural

Forma	A	A'	B	B'	Coda
Frases	1	2	3	4	5
Compases	1 al 7	8 al 14	15 al 20	21 al 24	25 al 31
Tonalidad	La menor compás 4 y 5 Do mayor	La menor compás 11 y 12 Do mayor	compás 15 y 16 Re menor La menor	La menor	

4.- Abschied von der Welt. (*Despedida del mundo*) Op.135 N° 4 Robert Schumann

Datos Generales

Tonalidad y Armonía	Mi menor
Tempo y Carácter	Langsam. (Lento)
Compás	4/4
Textura	Canto y piano
Forma	A, A, B, A'

Regresamos a la tonalidad de *Mi menor*, esta pieza es anacrúsica, su tendencia general es descendente¹⁰, como podemos observar sus frases son regulares, cuenta con dos partes **A** idénticas, la parte **B** se transporta a el relativo mayor *Sol*, Hay un pequeño clímax en el compás 24 en el primer tiempo en la palabra *vollenden* (lograr) donde la frase dice *kein gutes Werk mir zu vollenden bliebe* (ninguna buena labor logra permanecer), aunque al parecer éste es el clima secundario, el principal está localizado en los compases 31 y 32 con la palabra *Frieden* (Paz) dentro de la frase *am ewgen Frieden* (la paz eterna sea mía) ya que aunque se encuentra en tiempo débil dentro del compás, está en un punto mas alto un *mi-6*, después de un salto de octava, con una duración de $3/4$.

Esquema Armónico

A

1	2	3	4	5	6	7	8	9
iv	I6/4, V	i	iv, ii°4/3	V4/3-V, V2 →	v6, i	V6, V°4/3 →	iv6, II	V4/3, V6 →

A

10	11	12	13	14	15	16	17	18
Iv6	I6/4, V	i	iv, ii°4/3	V4/3-V, V2 →	V6, i	V6, V°4/3 →	iv6, II	V4/3, V6 →

B

19	20	21	22	23	24	25
iv, v	G V7	I9-8, I, I6, IV, II°	V, V7, I6/4, V7/V	V, V7 →	IV, V7 →	ii6, ii6

A'

26	27	28	29	30	31	32	33	34	36
e i6/4, V° → , V6/5	i	ii°4/3	V4/3 → V, V2 →	V6, i, ii6/5	I6, V6/5 → iv	i, vii°6 →	iv, V4/3 → iv, i6/4	V° →, V7	i
V Pedal -----									

¹⁰ Ver Esquemas de Reiteraciones Anexo Pág. 80

Esquema Estructural

Forma	A		A		B		A'
Frases	1	2	3	4	5	6	7
Compases	1 al 5	6 al 9	10 al 14	15 al 18	19 al 24	25 al 29	30 al 35
Tonalidad	Mi menor				Sol Mayor		Mi menor

5.- Gebet. (Oración) Op. 135 N° 5 Robert Schumann

Datos Generales

Tonalidad y Armonía	Re menor
Tempo y Carácter	(Solemne)
Compás	4/4
Textura	Canto y piano
Forma	A, B, C

Se retoma ese aire de coral luterano del que hablamos en la pieza N° 2, que es un ruego desesperado por su alma al señor. La tendencia general de la pieza es descendente, está en la tonalidad de *Mi menor*, es una pieza anacrúsica.

La tendencia melódica descendente se mueve por saltos de quinta, la tendencia melódica ascendente se mueve por grados conjuntos. Las frases de nuevo son irregulares, otra vez nos encontramos con reiteraciones motivicas ver Esquemas de reiteraciones ¹¹ El clímax se localiza casi al final de la pieza en el compás 18 con la palabra *schwöre* (imploro) dentro de la frase *ich be schwöre, und rette du mich* (yo lo imploro, sálvame).

¹¹ Ver Esquemas de Reiteraciones Anexo Pág. 81

Esquema Armónico

A

1	2	3	4	5	6
iv, i6	V°4/3 → V6	V4/3 → V	V°7 → V, ii°6 Nap	V4/3, V7/III,	VI, V°7 →

B

7	8	9	10
VII, V°4/3 →	iii6, V°4/3 →	VII4/3, vii	V7/iv, V°4/3 → iv V4/3, V2

C

11	12	13	14	15	16
iv6, V4/3 →	iv, iv2	V°6, iv6/4	VII, V6/5, V4/3 →	Iv6, iv	Iv2, V4/3

17	18	19	20	21	22	23
V7 → iv6/4	V7 → iv	i6/4, V7	i6/4, V7	VI, iv 16i, VI	ii°6/5, V	i

Esquema estructural

Forma	A			B	C	
Frases	1	2	3	4	5	6
Compases	1 al 3	4 al 6	7 al 10	11 al 14	15 al 18	19 al 23
Tonalidad	Mi menor				La menor	Mi menor

1.5 SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

Schumann puede considerarse como la más alta expresión del Romanticismo musical en Alemania. Tiene una personalidad inconfundible; a quien más se asemeja, por su espíritu y por el carácter íntimo de toda su obra es a Chopin. En su música alternan constantemente los pasajes impetuosos con los de carácter melancólicos. En casi toda la música Schumanniana hay una gracia refinada y una riqueza rítmico-melódico que no es frecuente hallar en las obras de sus contemporáneos.

Gedichte der Königin Maria Stuart Op. 135 Es un ciclo de canciones que no narra una historia, sino que construye un contraste entre temas, con poemas a la despedida, al amor filial, al enfrentamiento, el sufrimiento y el perdón.¹²

Hay quienes consiguen en su interpretación un Schumann enloquecido pero sin ternura; o los que para iluminar un momento mágico son capaces de romper el precario equilibrio de la estructura.¹³

Para poder abordar este ciclo lo principal es tener un buen control de la columna de aire, ya que el carácter lento de este ciclo lo requiere, la línea de canto debe expresar la profunda emotividad de los poemas, por lo tanto se debe mantener el fraseo, como podemos observar en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 1

Abschied von Frankreich Op. 135 N° 1. Robert Schumann*

The image shows a musical score for the song 'Abschied von Frankreich' by Robert Schumann. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'wo ich die lieb - ste Hei - mat fand, du - mei - ner Kind - heit Pfle - ger - in!'. The piano accompaniment is written in a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. The score is divided into measures 5, 6, and 7. A red arrow points from the beginning of measure 5 to the end of measure 7, indicating a phrase. There are also blue and black arrows pointing to specific notes in the vocal line.

* Traducción: Donde yo encontré el hogar mas querido, usted es el guardián de nuestra descendencia!

En este caso se trata de dos frases que podemos ver perfectamente delimitadas por una coma, pero musicalmente hablando es un solo bloque que hay que conducir desde el principio hasta el fin. Para no perder continuidad, de hecho es recomendable separar las frases con una pequeña respiración rápida y silenciosa, lo mejor sería tomarla de un solo aire y separar las frases con una pequeña cesura, esto se deja al criterio, ya que la partitura no cuenta con ligaduras de fraseo.

¹² Ver Textos y traducciones Anexo Págs. 91 a la 93

¹³ Ver Esquemas estructurales. Anexo págs. 77 a la 81

Ejemplo 2

Nach der Geburt ihres Sohnes, Op. 135 N° 2 Robert Schumann *

14 15 16 17 18

sei dir zu Ruhm und Preis und Eh - re, A - men.

* Traducción: *Todo pasa en tu nombre precio y honra, amén*

Aquí nos encontramos con una extensión en el tiempo de el primer motivo y una cadencia final característica de las obras del barroco, por lo tanto buscamos un ambiente con un color diferente al que manejamos al principio, aquí la voz debe de ser mas flotada sin vibrato, por lo tanto la respiración debe ser mas profunda, creando un ambiente solemne.

En el siguiente ejemplo tenemos algunos puntos de apoyo, donde hay que dar cierto énfasis a la palabra *Herzt* (corazón) ya que es la de mayor duración y empieza en tiempo fuerte. Esta frase tiene un rango melódico de una novena desde *mi-5* hasta *re-6*, al cantarla hay que conducir las notas siempre hacia la cabeza evitando variar el color de la voz al pasar del registro grave al medio.

Ejemplo 3

An die Königin Elisabeth Op. 135 N° 3 Robert Shumann *

5 6 7

Und wenn mein Herz dies Blatt zum Boten wählt, und kündet euch zu sehen, mein Verlangen.

* Traducción: *Y cuando mi corazón escoge esta carta, revela cómo yo anhelo verlo,*

Ejemplo 6

Gebet Op. 135. N° 5 Robert Schumann *

16 17 18 **climax** 19 20 21 22 23

er - hör, ich be - schwa - re und ret - te du mich!

* Traducción ¡Escúchame, yo lo imploro, sálvame!

La frase se toma con mucha calma, respirando profundamente apoyando todo el tiempo, regulando la columna de aire, para dar esa sensación de paz.

En todos estos ejemplos tenemos que respetar las inflexiones de la frase, conduciéndola hasta el final.

Schéhérazade
Tres poemas de Tristan Klingsor

Maurice Ravel
(1875-1937)

2.1 CONTEXTO HISTÓRICO

IMPRESIONISMO

Es un movimiento estilístico que floreció a finales del siglo XIX y principios del XX, el romanticismo había iniciado ese camino independizando al artista de la rigidez de las grandes formas musicales y de la tiranía de la Tonalidad, sobre todo en la música francesa. El impresionismo afianzó esta tendencia al dejar libre la imaginación creadora del compositor a la impresión de los sonidos que se producen en la mente, sin tener que sujetarlos a una tonalidad.

El impresionismo musical fue encabezado por el compositor francés Claude Debussy; el movimiento, influido por los pintores impresionistas franceses y por la poesía de Paul Verlaine, Charles Baudelaire y Stéphane Mallarmé, acentúa el color tímbrico y el humor en vez de estructuras formales tales como la sonata y la sinfonía. Debussy, que también era crítico musical, enfocó el impresionismo como reacción, tanto al interés formal del clasicismo de compositores como Wolfgang Amadeus Mozart o Ludwig van Beethoven y la vehemencia emocional del romanticismo en compositores como Robert Schumann y Franz Schubert. Para conseguir este fin Debussy combinó elementos nuevos y viejos, por una parte utilizó la escala de tonos enteros e intervalos complejos que hasta ese momento no se habían utilizado, desde la novena en adelante, también recurrió a los intervalos de cuartas y quinta paralelas propios de la música medieval. Estos recursos técnicos aparecen en la temprana obra orquestal Preludio a la Siesta de un Fauno (1894), basado en un poema de Mallarmé.

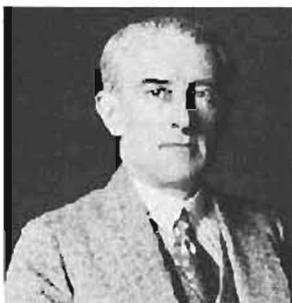
La música impresionista francesa continuó su evolución en la obra de Maurice Ravel, en la cual encontramos un fusión de la música y la literatura de manera magistral, donde al mismo tiempo apreciamos audacias melódico-armónicas de gran valor artístico e indudable vanguardismo.

Otros compositores de esta escuela fueron Paul Dukas y Albert Roussel. En el resto de Europa algunos compositores como Frederick Delius en Inglaterra, Ottorino Respighi en Italia y Manuel de Falla en España siguieron ciertos rasgos del estilo de Debussy.

Al comienzo de la Primera Guerra Mundial en 1914 el gran refinamiento, así como las limitaciones técnicas del impresionismo musical, provocaron críticas adversas de compositores y críticos.

Un nuevo grupo de compositores franceses antirrománticos *Les Six* (Los Seis), formado en 1920 por Francis Poulenc junto con otros cinco compositores Darius Milhaud, Georges Auric, Germaine Tailleferre, Arthur Honegger y Louis Durey, influidos por Erik Satie, satirizaron y rechazaron lo que consideraban excesos de esta corriente y la excesiva influencia de los compositores franceses conservadores como Vincent d'Indy y su Schola Cantorum y contra el impresionismo de Claude Debussy, Maurice Ravel y César Franck.

2.2 ASPECTOS BIOGRÁFICOS



Maurice Ravel (1875-1937)

Joseph Maurice Ravel nació el 7 de marzo de 1875, en Ciboure puerto pesquero frente a San Juan de la Luz, en el N° 12 del Quai de la Nivelle, mas tarde se muda junto con su familia a París en el numero 40 de la calle Martyrs. Es confiado el 31 de mayo de 1882 a su primer maestro *Henri Ghis*; en 1887 Ravel pasó a estudiar Armonía con el maestro *Charles René* discípulo de *Leo Delibes*, dos años después ingresa al Conservatorio de París entre 1889 y 1905 en, donde fue discípulo, entre otros, de Gabriel Fauré (composición), Charles Wilfried de Bériot (piano), Émile Pessard (armonía) y de André Gédalge (contrapunto y fuga).

A finales de la primera década del siglo XX, época en la que compuso la partitura de ballet más ambiciosa de su carrera, *Dafnis y Cloe*, conoció al joven Ígor Stravinski, cuyo encuentro tuvo gran trascendencia en la carrera de ambos., en la clase de piano de *Anthiome*: en el desarrolló la técnica nueva que mas tarde serviría tanto al intérprete como al compositor.

Su gusto por la música creció paralelo a su curiosidad por las obras de algunos compositores románticos principalmente de *Franz Liszt* pero también por las sonoridades nuevas del teatro Javanes que descubrió en la feria universal de 1889 dejando una profunda huella en Ravel. En el año de 1891 gana una primera medalla en piano y entra a la clase de Charles de Bériot, en la que encontró al pianista español Ricardo Viñes que pronto se convirtió en uno de sus amigos mas fieles y un entusiasta intérprete.

Ravel supo organizar su cultura general tomando solo aquello que necesitaba para música, tomando el consejo de Massenet "...Para aprender el propio oficio hay que aprender también el de los demás..."¹⁴

El 18 de abril de 1898 estrena Ricardo Viñes la habanera a dos pianos escrita en 1895 que 7 años mas tarde se convierte en el tercer movimiento de la rapsodia española.

Entra Ravel en una época de maduración de esta etapa son las melodías *Un grand sommeil noir* o *Sainte*, sobre un poema de Mallarmé, *Las Sites auriculaires* para dos pianos estrenadas por *Marthe Dron* y *Ricardo Viñes*, en un ambiente de comentarios irónicos y furiosas por parte del público y Schéhérazade que es producto de su atracción hacia la sonoridad de la escuela Rusa; esta obra la dirigió el propio Ravel el 27 de mayo de 1899, solo cosechó los primeros silbidos. La opinión del músico hacia esta obra fue también severa hasta el punto en que siempre se negó a publicarla.

¹⁴ Salvat Juan, Enciclopedia Salvat "Los grandes compositores" Salvat Mexicana de ediciones S.A., 1985 tomo 13 Cap. 6 Págs. 58-88

En su carrera como compositor Ravel se presentó en el premio de Roma, En la Francia de entonces obtener dicho premio ponía fin a los estudios haciéndose reconocer como maestro, el beneficiario era acreedor de una ayuda económica del gobierno, podía residir 3 años en la Villa Médicis y posteriormente ocupar un puesto oficial con las probabilidades de llegar a dirigir el instituto.

La prueba una cantata *Myrrha* obtuvo el 2do lugar, ésto lo alentó empezando el nuevo siglo con algo de éxito *Jeux d'eau* 1901 de la que mas tarde dijo "... está en el origen de todas las novedades pianísticas que se han querido señalar en mi obra..."¹⁵ obra de deslumbrante virtuosismo pictórico, seguro de si mismo empezó a frecuentar el círculo de jóvenes artistas entre ellos pintores como Paul Sordes, Séguy o Benedictus; poetas como Léon-Paul Fargues y Tristan Klingsor; decoradores como Georges Mouveau y músicos como Déodat de Séverac, André Clapet, Émile Vuillermoz, Maurice Delage, Desiré-Émile, Inghelbrecht, Florent Schmitt y Manuel de Falla.

Este grupo era conocido como *Los Apaches*, se reunían cada semana en casa de alguno de los integrantes, defendían la música de vanguardia, en este ambiente de fraternidad Ravel compuso el cuarteto de 1902-03, *Schéhérazade* para voz y piano y las cinco *Mémoires populaires grecques* de 1904, también en esta época se enemista con Debussy.

En 1905 vuelve a participar en el premio de Roma, una injusta decisión del jurado preparatorio lo excluye del concurso definitivamente, este escándalo lo afectó de tal manera que Théodor de Dubois, que se vio obligado a presentar su dimisión como director del conservatorio puesto que fue ocupado por Gabriel Fauré. Este año compone *Miroirs* para piano (estrenada el 6 de enero del año siguiente) *Sonatine*, la introducción y allegro para arpa, flauta, clarinete y cuarteto de cuerdas, le propone a Jules Renard poner música a sus espirituales, *Histoires Naturelles*, pero no fue bien acogida por la crítica

El año de 1907 aparece el *Étude en forme de habanera*, para voz grave y piano, *La Rapsodie* y *L'heure espagnole* comedia musicalizada y estrenada en 1911 en la opera cómica.

Otras obras de este periodo son *Ma mère l'oye*, para piano a cuatro manos y la trilogía de *Gaspard de la nuit*, en marzo 28 de 1908 presenta la *Rapsodie espagnole* en Châtelet, llega el ballet Ruso a París de Sergei Diaghilev, llama a Picasso, Matisse, Debussy, Igor Stravinski, Dukas etc... a Ravel le encarga un ballet que ilustra los amores de Daphnis et Chloé, también en 1912 se estrena con coreografía de Jane Huyard *Ma mère l'oye* en el Théâtre des Arts. En la primavera de 1913 Ravel se instala en Clarens no lejos de Stravinski, compone los *Trois Poèmes* de Stéphane Mallarmé, para canto y piano, cuarteto de cuerdas, dos flautas y clarinete bajo.

En 1914, al estallar la Primera Guerra Mundial las condiciones físicas de Ravel determinaron que fuera eximido de prestar servicio militar. Por la misma razón no fué incorporado a las filas al estallar la guerra, su insistencia sin embargo, hizo que le incorporaran al servicio de ambulancias, fue movlizado como camillero, sin embargo, debido a su precaria salud, en 1917 abandonó el frente. En dos ocasiones rechazó la distinción de la Legión de Honor.

En la década de 1920, la colaboración de Ravel con George Gershwin ejerció una fuerte influencia en ambos compositores. La orquestación de las últimas obras del músico estadounidense es más pulida y en las dos últimas obras de Ravel se observa una sutil

¹⁵ Salvat Juan, Enciclopedia Salvat "Los Grandes Compositores" Salvat Mexicana de ediciones S.A., 1985 tomo 13 Cáp. 6 Págs. 58-88

influencia jazzística: el *Concierto para piano y orquesta* (1931) y el *Concierto para la mano izquierda, para piano y orquesta* (1931), mucho más sombrío y que fue escrito para el pianista vienés Paul Wittgenstein, que había perdido el brazo derecho en la Primera Guerra Mundial.

Ya para 1932, Ravel comenzaba a manifestar síntomas de una debilitante enfermedad cerebral. Existe cierta controversia sobre el tipo de enfermedad que padecía, se cree que fue *Alzheimer o Pick*. Conforme la enfermedad empeoró, Ravel fue perdiendo la capacidad de escribir y de expresarse con claridad. También comenzó a padecer de afasia musical, de tal manera que podía escuchar las notas equivocadas de las piezas que otros le tocaban, pero no podía anotar nuevas composiciones. Aunque componía mentalmente y trabajó en un par de proyectos diferentes (digna de atención es una ópera sobre Juana de Arco), le era imposible transcribir música que sólo él podía escuchar. Ravel murió en diciembre de 1937, después de una fallida operación del cerebro.

2.3 OBRA COMPOSICIONAL

Ravel, como tantas figuras de la creación musical de este siglo, es un personaje difícil de situar en una estética determinada, o de clasificar de un modo u otro.

La primera referencia que suele acudir a todo el mundo es el impresionismo pictórico, como sucede con Debussy, autor al que siempre y no sin motivo, se le ha relacionado.

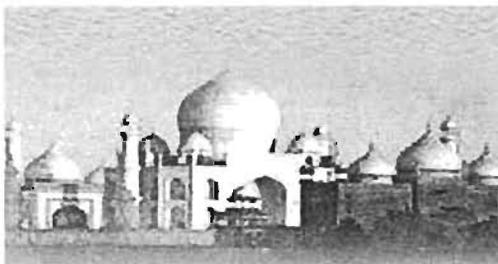
No obstante, ambos sólo de forma impropia pueden ser llamados impresionistas.

Debussy está más conectado, con el simbolismo poético de figuras como Mallarmé, Verlaine o Régner. El caso de Ravel es aún más claro: los contornos tan precisos de su música la alejan de toda vaguedad impresionista. Apenas hay un intento de disolución de la tonalidad como en el caso de Debussy; la obra de Ravel ostenta una personal y decidida afirmación de la tonalidad pero ampliada y enriquecida con recursos como la modalidad, la construcción de sonoridades a partir de superponer dos acordes de tonos distintos, la constante aparición de disonancias, que a veces parecen más agresivas que en Debussy, no olvidemos que fue llamado en su juventud *l'enfant terrible*. Ravel ha sido conectado por algunos al neoclasicismo y no deja de ser cierto que esta afiliación se revela más significativa que la de impresionista. Sabemos que la estética neoclásica tiene manifestaciones muy diversas y confusas en nuestro siglo; podemos citar a Stravinsky, Falla, Bartók, etc. pero coincidiendo en todos casos en un gusto por la claridad y la depuración técnica, una atención a las formas de hacer música de tiempos pasados, pero siempre presentándolas con una fuerte carga de modernidad y en definitiva, una singular contención e intelectualización de la música que lleva a preocuparse por la perfección de los detalles y por el trabajo bien acabado antes que por mover las emociones con grandes efectos. Ravel es un compositor extremadamente concreto y su música es precisa, equilibrada, transparente, aunque brilla de emoción por todas partes. Pero no es nunca una emoción vulgar, se cuida de ironizar sobre el patetismo romántico y de mantenerse a distancia los sentimentalismos; su emoción es la íntima confesión de un corazón discreto, amable y delicado. Ha abarcado prácticamente todos los géneros muchas de sus composiciones instrumentales nacen de la literatura, gracias a la poesía logro desprenderse de la enseñanza tradicional recibida en el conservatorio y así adentrarse en el terreno de la innovación: la música pianística en forma de piezas sueltas y suites, donde se encuentran algunos de sus más preciados tesoros; la música de cámara un trío, un cuarteto, dos sonatas con violín, la sonata de violín y cello, siempre obras logradísimas, como si fueran cada una la culminación de una serie; para su música vocal acudió a la historia y a las culturas exóticas, su intención consistía en combinar la tradición y la modernidad, se sirvió de las sonoridades originales de países lejanos para abrir horizontes nuevos al arte de la música., donde brilla su maestría en el tratamiento de las inflexiones de la voz de acuerdo a la prosodia francesa, así como su raramente precisa expresión del contenido poético; las grandes obras orquestales, con sus prodigios de instrumentación. Su música de orquesta el concierto para piano en sol, con sus ritmos y recursos jazzísticos y el fascinante concierto para la mano izquierda, auténtico alarde de virtuosismo donde no se perciben las limitaciones que debiera ocasionar tal disposición; No debemos olvidar sus dos óperas, *La hora española* y *El niño y los sortilegios*, que no dejan de estar conectadas con otros proyectos teatrales que no llegaron a buen puerto, como el intento de *La campana sumergida*, según textos de G. Hauptmann o el oratorio sobre *Juana de Arco*, ya casi al final de su vida.

2.4 ANÁLISIS GENERAL DE LA OBRA

Las mil y una noches, colección de cuentos de origen persa, árabe, hindú y egipcio, recopilados a lo largo de siglos. La mayor parte proceden de cuentos populares, anécdotas o fábulas que se transmitieron oralmente.

Están narrados por una legendaria reina llamada Schéhérazade. La trama se inicia cuando el sultán Schahriar se entera de la infidelidad de su esposa



y ordena su ejecución. Para no volver a sufrir semejante afrenta decide que se casará cada tarde con una mujer y la matará al amanecer del día siguiente, Schéhérazade se las ingenia para contar una historia de forma que el sultán cuando la escucha queda atrapado por la trama, pero la reina interrumpe la narración antes de acabarla. El sultán decide perdonar su vida un día más para así escuchar el final al día siguiente. Con este esquema, ella continúa noche tras noche hasta que, después de 1.001, el sultán cede e indulta a la joven.

El núcleo originario fue hindú y se enriqueció en Persia. Del siglo IX procede la primera traducción al árabe con el título *Mil noches*, que siguió ampliándose con nuevos relatos, sobre todo, de origen egipcio y árabe en general. En torno al 1400, bajo los mamelucos, el texto se fijó, aunque siguió retocándose.

Al igual que el *Calila e Dimna*, fue una de las colecciones de cuentos orientales que se difundió mucho por Occidente a lo largo de la edad media y sus temas aparecen en cuentos de diversos autores. Pero su consagración llegó con la traducción al francés del orientalista Antoin Palland, que realizó de 1704 a 1715 con el nombre de *Noches arábicas*. A partir de este texto, las traducciones a otras lenguas europeas se multiplicaron.

Ravel y su tríptico *Shéhérazade*, basado en tres poemas de Tristan Klingsor (seudónimo de Arthur Justin Léon Leclère, poeta francés, pintor, crítico y compositor) se esfuerza por la claridad el balance y sobre todo por mantener la comunicación con el lector

“... Mis poemas son como escenas... el poema debe ser el punto de salida para la canción o la melodía...”¹⁶

Nació en La Chapelle-Aux-Pots en 1874 y murió en París en 1966. en su obra se encuentran temas neo-medievales y orientales. Su poesía crea un mundo de Hadas y duendes del que el se considera creador y Príncipe. Escribió dos obras de teatro: *La Duègne apprivoisée* (La dueña domada) y *La Double Illusion* (La doble ilusión).

También se hace patente la influencia de la música Rusa y de Debussy. Por lo que se refiere a la unión de la música y de la poesía diremos que en *Schéhérazade* se acentúa la libertad rítmica y melódica.

Ravel retoma para este ciclo, escrito para soprano y orquesta sinfónica, algunos elementos de un proyecto de ópera basado en el tema de las mil y una noches, de la que solo realizó la obertura en 1898.

¹⁶ Cita Tristan Klingsor: Oresteín Arbie, Maurice Ravel Songs 1896-1814, Dover Publications, Inc., New York E.U.A, 1990.

Shéhérazade

I Asie (Asia) dedicada a Mademoiselle Jeane Hatto.

II La Flûte enchantée (La flauta encantada) dedicada a Madame René de Saint-Marceaux.

III L'Indifférent (El indiferente) dedicada a Madame Sigismond Bardac.

Poemas de Tristan Klingsor; ¹⁷ la primera representación estuvo a cargo de Jeane Hatto, bajo la dirección de Alfred Cortot en Mayo 17 de 1904 en París.

Según Emile Vuillermoz, cuando Ravel dirigía esta obra comenzaba con La flûte enchantée, después L'indifférent y terminaba por Asie. Siguiendo el orden de la edición hay un problema interpretativo que resolver. Asie inicia con una gran fuerza y es una obra de dimensiones considerables junto a las dos miniaturas que le siguen.

1.- Asie

Con una magnífica orquestación, Asie inicia con una soñadora introducción cuya melodía es confiada al oboe. Se evocan aquí ciertas características del continente.

Posteriormente prosigue con ocho estrofas o secuencias que son introducidas siempre con la palabra “ Je voudrais” (quisiera), que describen los anhelantes deseos de Shéhérazade, quien para seguir escapando de la muerte despide cada noche interrumpiendo su discurso con arte...

Shéhérazade , Asie Maurice Ravel (1875-1937), publicado en 1903

Textos: Tristan Klingsor (1874-1966)

Tonalidad y Armonía	Mi♭ menor			
Tempo y Carácter	Trés lent (cuarto = 40)			
Nº de Ensayo				
Compás	c. 4/4			
Nº de Compás		1	2	3 4
Textura	Orquestal:	Oboe	Vocal	Asie, Asie, Asie.

Tonalidad y Armonía	Cadencia V→ V(cromatizado)			
Tempo y Carácter	Un peu plus vite	1º tempo		
Nº de Ensayo		1		
Compás	c 3/4	c.4/4		
Nº de Compás		5	6	7 10
Textura	Orquestal:	Flauta y Oboe	Vocal	Vieux pays merveilleux ... i*

¹⁷ Ver Traducciones Anexos Pág. 94

* El numero representa su ubicación dentro del poema, que se encuentra al final de este análisis

Tonalidad y Armonía	Mi♭ menor acorde (i 7) amplitud del ambiente diatónico			
Velocidad	Plus lent ♩ = 96			
Nº de Ensayo	2		3	
Compás	c. 6/8			
Nº de Compás		11	17	18 23
Textura	Orquestal	Cuerda y clarinete	Vocal	Asie, Je voudrais m'en aller... 2

Tonalidad y Armonía	Si menor enarmoniza mi♭ menor - Re# disminuido V/ Mi mayor			
Tempo y Carácter				
Nº de Ensayo				4
Compás				
Nº de Compás		24	25	26 30
Textura	Orquestal		Vocal	Et qui déploie enfin ... 3

Tonalidad y Armonía	V re menor			
Tempo y Carácter				
Nº de Ensayo	5			
Compás				
Nº de Compás		31	32	33 35
Textura	Orquestal	Pedal de cuerdas y maderas	Vocal	Je voudrais m'en aller... 4

Tonalidad y Armonía	V re menor			
Tempo y Carácter				
Nº de Ensayo				
Compás				c. 9/8
Nº de Compás			36	37
Textura			Vocal	En écoutant chanter ... 5

Tonalidad y Armonía	Sol mayor sí menor			
Tempo y Carácter	Allegro (♩ = 76)			
Nº de Ensayo				
Compás	c. 2/4			
Nº de Compás		38	40	41 45
Textura	Orquestal	Cuerda, flauta y maderas	Vocal	Je voudrais voir ... 6

Tonalidad y Armonía	Si menor			
Tempo y Carácter				
Nº de Ensayo				7
Compás				
Nº de Compás		46		47 51
Textura	Orquestal		Vocal Orquesta	Je voudrais voir ... 7 Contra canto con el oboe

Tonalidad y Armonía	Sol mayor 7		Fa# mayor 7, Mi mayor 7	
Tempo y Carácter			Lent (♩ = 60)	
Nº de Ensayo			8	
Compás			c. 4/4	
Nº de Compás		52	54	55 60
Textura	Orquestal		Vocal	Je voudrais voir ... 8

Tonalidad y Armonía	La mayor 7			
Tempo y Carácter				
Nº de Ensayo				
Compás				
Nº de Compás		61		62 65
Textura	Orquestal		Vocal	Je voudrais voir ... 9

Tonalidad y Armonía	Armadura de La mayor		Acorde de Re mayor (IV)	
Tempo y Carácter			Grave et modéré (♩ = 72)	
Nº de Ensayo	9			
Compás				
Nº de Compás		66, 71		71, 74
Textura	Orquestal		Vocal	Je voudrais voir ... 10

Tonalidad y Armonía				V fa# menor
Tempo y Carácter				
Nº de Ensayo				
Compás				
Nº de Compás			75	80
Textura			Vocal	Je voudrais voir ... 11

Tonalidad y Armonía	V fa# menor bordado de Si Mayor		V/ Fa mayor	
Tempo y Carácter				
Nº de Ensayo	10			
Compás	c. 3/4			
Nº de Compás		81	82	83, (c. 2/4) 85
Textura	Orquestal		Vocal	Je voudrais voir ... 12

Tonalidad y Armonía			V Fa mayor	V Re♭ mayor
Tempo y Carácter			Alegro	
Nº de Ensayo			11	
Compás			c. 4/4	
Nº de Compás			86	92
Textura			Vocal	Les mandarins ventrus ... 13
			Orquesta	Cuerdas y alientos

Tonalidad y Armonía	Fa mayor			
Tempo y Carácter				
Nº de Ensayo			12	
Compás			c. 3/4	
Nº de Compás		93	94	95 100
Textura	Orquestal		Vocal	Je voudrais m'attarder ... 14

Tonalidad y Armonía			
Tempo y Carácter			
Nº de Ensayo			
Compás			
Nº de Compás			101 103
Textura	Vocal	Avec un personnage ... 15	

Tonalidad y Armonía			Inestable
Tempo y Carácter			Modéré (♩ = 72)
Nº de Ensayo	13		
Compás			
Nº de Compás			104 107
Textura	Vocal	Je voudrais voir ... 16	

Tonalidad y Armonía			
Tempo y Carácter			
Nº de Ensayo			
Compás			c. 3/4
Nº de Compás			108 (c.7/8) 109
Textura	Vocal	Avec son grand ... 17	

Tonalidad y Armonía			
Tempo y Carácter			
Nº de Ensayo			14
Compás	c. 6/8	c. 4/4	
Nº de Compás	110	111	115
Textura	Orquestal	Vocal	Je voudrais voir ... 18

Tonalidad y Armonía	Mi b menor (I) como pedal		
Tempo y Carácter	Lent (♩ = 40)		
Nº de Ensayo	15		
Compás	c. 6/8		
Nº de Compás	116	124	
Textura	Orquestal	Tutti Metales y maderas	

Tonalidad y Armonía	Re mayor (V)		Fluctuante
Tempo y Carácter	Lent (♩ = 80)		
Nº de Ensayo	16	17	
Compás			
Nº de Compás	125	129	130 132
Textura	Orquestal	Cuerdas	Vocal Et puis m'en revenir ... 19

Tonalidad y Armonía			Fluctuante
Tempo y Carácter			
Nº de Ensayo			18
Compás			c. 4/4
Nº de Compás			134
Textura			Vocal ... aux curieux de rêves 20

Tonalidad y Armonía	V si menor		V/V
Tempo y Carácter			
Nº de Ensayo			
Compás			
Nº de Compás	135	137	138, 140
Textura	Orquestal	Cuerdas	Vocal En élevant comme ... 21

Tonalidad y Armonía	Mi b menor	
Tempo y Carácter		
Nº de Ensayo	19	
Compás	c. 9/8	
Nº de Compás	141	144
Textura	Orquestal	Flautas, arpa, timbal

Shéhérazade Maurice Ravel (1875-1937)

Textos: Tristan Klingsor (1874-1966)

* El numero representa su ubicación dentro del esquema.

1. Asie

Asie, Asie, Asie.

*1 Vieux pays merveilleux des contes de nourrice
Où dort la fantaisie comme une impératrice
En sa forêt tout emplie de mystère.

2 Asie,

Je voudrais m'en aller avec la goëlette
Qui se berce ce soir dans le port
Mystérieuse et solitaire

3 Et qui déploie enfin ses voiles violettes

Comme un immense oiseau de nuit dans le
ciel d'or.

4 Je voudrais m'en aller vers des îles de fleurs

5 En écoutant chanter la mer perverse

Sur un vieux rythme ensorceleur.

6 Je voudrais voir Damas et les villes de Perse

Avec les minarets légers dans l'air.

7 Je voudrais voir de beaux turbans de soie

Sur des visages noirs aux dents claires;

8 Je voudrais voir des yeux sombres d'amour

Et des prunelles brillantes de joie

En des peaux jaunes comme des oranges;

9 Je voudrais voir des vêtements de velours

Et des habits à longues franges.

10 Je voudrais voir des calumets entre des

bouches

Tout entourées de barbe blanche;

11 Je voudrais voir d'âpres marchands aux
regards louches,

Et des cadis, et des vizirs

Qui du seul mouvement de leur doigt qui se
penche

Accordent vie ou mort au gré de leur désir.

12 Je voudrais voir la Perse, et l'Inde, et puis la
Chine,

13 Les mandarins ventrus sous les ombrelles,

Et les princesses aux mains fines,

Et les lettrés qui se querellent

Sur la poésie et sur la beauté;

14 Je voudrais m'attarder au palais enchanté

Et comme un voyageur étranger

Contempler à loisir des paysages peints

Sur des étoffes en des cadres de sapin

15 Avec un personnage au milieu d'un verger;

16 Je voudrais voir des assassins souriant

Du bourreau qui coupe un cou d'innocent

17 Avec son grand sabre courbé d'Orient.

18 Je voudrais voir des pauvres et des reines;

Je voudrais voir des roses et du sang;

Je voudrais voir mourir d'amour ou bien de
haine.

19 Et puis m'en revenir plus tard

20 Narrer mon aventure aux curieux de rêves

21 En élevant comme Sindbad ma vieille tasse
arabe

De temps en temps jusqu'à mes lèvres

Pour interrompre le conte avec art...

2.- La flûte enchantée Très Lent (♩ = 40) (*muy lento, suave y expresivo*) B♭ menor

Ravel establece un diálogo nocturno entre las flautas y el canto. Se describe una escena del Harem, donde la muchacha cautiva, aprovecha el sueño del amo para recoger, como besos misteriosos los sonidos de la flauta tocada afuera por su enamorado. El instrumento expone y entrelaza la declaración vocal.

El motivo de la flauta recuerda la intervención del oboe en *Asie*.

La prosodia¹⁸ de esta melodía es extraña pero admirable, fue dedicada a Mme. René de Saint-Marceaux.

Análisis

Shéhérazade La Flute enchantée II

Maurice Ravel (1875-1937)

* *El número indica su ubicación dentro del texto*

Tonalidad y Armonía	Si menor (bordado de la menor)	I, IV, ii		
Tempo y Carácter	Très lent	Tre doux		
Nº de Ensayo		1		
Compás	c. 4/4	c. 3/4		
Nº de Compás		1	3	4 6
Textura	Orquestal:	Flauta	Vocal	L'ombre est douce ... 1*

Tonalidad y Armonía				
Tempo y Carácter		1º tempo		
Nº de Ensayo				
Compás		c.4/4		
Nº de Compás		7		
Textura		Vocal	...jaune en sa barbe blanche... 2	

Tonalidad y Armonía	Vii – V, i	IV		
Tempo y Carácter		Alegro (♩ = 120)		
Nº de Ensayo		2		
Compás				
Nº de Compás		8	9	10 15
Textura	Orquestal:	Flauta	Vocal	Mais moi, je suis éveillée ... 3

Tonalidad y Armonía		V/ii		
Tempo y Carácter		Moderato (♩ = 66)		
Nº de Ensayo		3		
Compás				
Nº de Compás		c. 2/4	16	
Textura		Vocal	... la joie... 4	

¹⁸ Parte de la gramática que estudia la pronunciación, en las lenguas clásicas comprende además, las leyes de la cantidad silábica aplicable a la versificación. Hoy tiende a ser substituida por fonética

Tonalidad y Armonía	V/ii			
Tempo y Carácter	Plus lent ($\text{♩} = 40$)			
Nº de Ensayo				
Compás	c. 4/4		c. 5/4	
Nº de Compás		17	18	19 21
Textura	Orquestal	Flauta solo	Vocal	Un air tour à tour ... 5

Tonalidad y Armonía	V7/VII			
Tempo y Carácter	Tres Lent			
Nº de Ensayo	4			
Compás	c. 3/4			
Nº de Compás				22 24
Textura			Vocal	Et quand je m'approche ... 6

Tonalidad y Armonía				
Tempo y Carácter				
Nº de Ensayo				
Compás				
Nº de Compás			c. 4/4	25
Textura			Vocal	...s'envole ... 7

Tonalidad y Armonía	III			
Tempo y Carácter				
Nº de Ensayo				
Compás			c. 3/4	
Nº de Compás				26
Textura			Vocal	joue comme un mystérieux... 8

Tonalidad y Armonía	II \sharp vii $^{\circ}$ 7			
Tempo y Carácter				
Nº de Ensayo	5			
Compás				
Nº de Compás		27	30	
Textura	Orquestal			

Tonalidad y Armonía	i, vii $^{\circ}$ 7 - i			
Tempo y Carácter				
Nº de Ensayo				
Compás	c. 4/4			
Nº de Compás		31	33	
Textura	Orquestal			

2.- La flûte enchantée. Maurice Ravel

- 1 L'ombre est douce et mon maître dort
Coiffé d'un bonnet conique de soie
- 2 Et son long nez jaune en sa barbe blanche.
- 3 Mais moi, je suis éveillée encor
Et j'écoute au dehors
Une chanson de flûte où s'épanche
- 4 Tour à tour la tristesse ou la joie.
- 5 Un air tour à tour langoureux ou frivole
Que mon amoureux chéri joue,
Et quand je m'approche de la croisée
- 6 Il me semble que chaque note s'envole
- 7 De la flûte vers ma joue
- 8 Comme un mystérieux baiser.

3.- L'indifférent Modéré (Lento muy expresivo y muy tierno) E Mayor

Estos versos admirables por su ambigüedad, describen el encanto de un adolescente que pasó cerca del poeta. El joven canta en una lengua desconocida y encantadora como una música falsa.

En oposición a lo que sucede en La flûte enchantée que va de la realidad al sueño, aquí inicia la parte onírica, que habla de los ojos, sostenida por las corcheas del 6/8, para llegar al rechazo de la invitación que hace al joven extranjero, donde el acompañamiento se interrumpe y el recitado del texto pierde su aspecto flotante para subrayar la narración.

Fue dedicada a Emma Bardac, quien sería posteriormente la segunda esposa de Debussy.

3.- Shéhérazade L'Indifférent III

Maurice Ravel (1875-1937)

** El numero indica su ubicación dentro del texto*

Tonalidad y Armonía	Mi mayor	I7 – IV7 – II7- V7	iii7
Tempo y Carácter	Trés lent		
Nº de Ensayo			
Compás	c. 6/8		
Nº de Compás		1 8	9 10
Textura	Orquestal:		Vocal Tes yeux sont doux ... 1 *

Tonalidad y Armonía		V7/ii
Tempo y Carácter		
Nº de Ensayo		1
Compás		c. 9/8
Nº de Compás		11
Textura		Vocal ... fille, jeune ... 2

Tonalidad y Armonía	ii7		
Tempo y Carácter			
Nº de Ensayo			
Compás	c. 6/8		
Nº de Compás			12 15
Textura	Vocal		Et la courbe fine ... 3

Tonalidad y Armonía	V7/ii, V9		
Tempo y Carácter			
Nº de Ensayo	2		
Compás	c. 9/8		
Nº de Compás			16
Textura	Vocal		... ligne 4

Tonalidad y Armonía	ii, V, ii, V		
Tempo y Carácter			
Nº de Ensayo			
Compás	c. 6/8		
Nº de Compás	17	18	
Textura	Orquestal	Vocal	Ta lèvres ... 5

Tonalidad y Armonía	VIII ^b 7 V7/V		
Tempo y Carácter	Plus lent		
Nº de Ensayo	3		
Compás	c. 3/4		
Nº de Compás			19 24
Textura	Vocal		... chante sur le pas ... 6

Tonalidad y Armonía	v9	III ^b	
Tempo y Carácter			
Nº de Ensayo	4		
Compás	c. 4/4		
Nº de Compás			25 27
Textura	Vocal		Mais non, tu passes ... 7

Tonalidad y Armonía	Vi7 - I#7, V17, VII7		
Tempo y Carácter			
Nº de Ensayo			
Compás	c. 3/4		
Frases			28 29
Textura	Vocal		Me faisant un dernier ... 8

Tonalidad y Armonía	iii7, V/iii7, V7 ii7 →		
Tempo y Carácter			
Nº de Ensayo			
Compás	c. 2/4		
Nº de Compás			30 31
Textura	Vocal		Par ta démarche ... 9

Tonalidad y Armonía	V7 – I7		
Tempo y Carácter			
Nº de Ensayo	5		
Compás			
Nº de Compás		32	36
Textura	Orquestal		

3.- L'Indifférent. Maurice Ravel

- 1, 2 Tes yeux sont doux comme ceux d'une fille,
 Jeune étranger,
 Et la courbe fine
 De ton beau visage de duvet ombragé
- 3, 4 Est plus séduisante encor de ligne.
- 5, 6 Ta lèvre chante sur le pas de ma porte
 Une langue inconnue et charmante
 Comme une musique fausse.
 Entre!
- 7 Mais non, tu passes
 Et que mon vin te reconforte...
- 8 Me faisant un dernier geste avec grâce
 Et la hanche légèrement ployée
 Par ta démarche féminine et lasse...

2.5 SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

Todo en Ravel es refinamiento, elegancia y hay que decirlo, ternura y sólo quienes no poseen la sensibilidad necesaria para simpatizar con su arte lo acusan de sofisticado, de prestidigitador, o de técnico frío y desapasionado. En sus manos la orquesta es verdaderamente un organismo vivo en continua agitación y mostrando los más variados matices de su ánimo, capaz de adoptar las formas más imaginativas.

Técnicamente hablando el ciclo de *Shéhérazade* está repleto de colorido e imágenes exóticas, en este caso se interpretará con acompañamiento de piano, es importante recalcar el hecho, ya que estamos recurriendo a una reducción orquestal, no podremos escuchar toda esa gama de colores que le otorga la orquesta. No obstante la falta de este recurso no erradica su complejidad vocal.

En la primera pieza *Asie*, el cantante se vuelve poeta, tiene que describir ese país maravilloso, se encuentra repleto de imágenes, en primer plano oímos la flauta.

Casi todas la frases son de carácter estático, es importante resaltar los puntos de apoyo.

Ejemplo 7

Asie *

62 63 64 65 66

pp

Je voudrais voir des vêtements de valeurs... Et des habits à longues franges.

*Traducción: Quisiera ver ropajes de terciopelo y trajes con largos flecos

Ejemplo 8 (sigue en la Pág. siguiente)

104 105 106

Modéré (♩=72)

Modéré (♩=72)

Je voudrais voir des assassins souriants... Du bourreau qui coupe la...

*Traducción: quisiera ver asesinos sonrientes Del verdugo que corta...

Ejemplo 10

La Flûte enchantée

Compás 1

2

3



Este es el motivo de la flauta que nos recuerda la intervención del oboe en *Asie*, después de esta pequeña introducción la voz entra dulcemente evocando el sonido de la flauta, la partitura señala un matiz *pianissimo*, es recomendable si esta pieza es interpretada con orquesta utilizar un regulador de *mp*.

Ejemplo 11

Comp.

4

5

6



*Traducción: La sombra es suave y mi amo duerme, con un gorro cónico de seda sobre la cabeza

La melodía es estática, por lo cual es muy importante la declamación del poema, utilizando la agógica y procurando que la emisión sea dúctil.

Ejemplo 12 (sigue en la Pág. siguiente)

Comp. 10

11

12

13



En el *Ejemplo 12*. Hay un cambio de tiempo e intensidad, el carácter del número anterior era sereno, aquí es todo lo contrario, la muchacha aprovecha el sueño de su amo para recoger como besos misteriosos los sonidos de la flauta.

Ejemplo: 12 (continuación)

Comp. 14

15

16 **climax**

* Traducción: Pero yo estoy todavía despierta y oigo en el exterior la melodía de la flauta que desahoga la tristeza o la alegría

Las emoción y agitación de este fragmento debe ser expuesto por la voz, desde el compás 10 hasta el 12 nos mantenemos en un matiz *forte*, es recomendable hacer un *crescendo* y *decrescendo* a partir del compás 14 para enfatizar la palabra *tristesse* (tristeza), contrastando con el *crescendo* subitito de la palabra *joie* (alegría).

Ejemplo: 13

L'Indifférent

* Traducción: Haciéndome un gesto gracioso y tu cadera ligeramente oscilante por tu andar femenino y lánguido

Este extracto se lo caliza al final del ciclo, repentinamente cambia el carácter y se vuelve más recitado para enfatizar el texto.

En la partitura las ligaduras de fraseo no concuerdan con las frases poéticas, marcado por la línea en color rojo, por lo que recomiendo cambiarlas para conservar el sentido del poema, estas frases las señalo en color azul.

Siete Canciones Populares Españolas

Manuel de Falla
(1876-1946)

3.1 CONTEXTO HISTÓRICO

NACIONALISMO EN ESPAÑA

El nacionalismo es un movimiento musical que surgió en la segunda mitad del siglo XIX con objeto de reafirmar los valores esenciales de cada raza o nación a través de su música popular o de su folclore. Es una reacción a la agobiante presión del romanticismo germano y de la ópera italiana, que invadían y condicionaban la música europea del momento.

A finales del siglo el estilo romántico había modificado el lenguaje musical en varios sentidos. El gusto por progresiones armónicas extrañas había provocado la desintegración de la tonalidad.

Durante toda la primera mitad del siglo XIX, Francia y, sobre todo, Alemania e Italia, eran las que marcaban el gusto musical de la sociedad europea. Cuando los países empezaron a tomar conciencia de sus propios valores nacionales, trataron de liberarse de todo servilismo extranjero, especialmente del sinfonismo alemán y de la ópera italiana, en la búsqueda de nuevas expresiones musicales basadas en sus propios folclores, ritmos y danzas, a los que consideraban expresión peculiar de sus sentimientos nacionales.

Los primeros ejemplos de este movimiento los podemos encontrar en músicos como Frédéric Chopin con sus polonesas; Franz Liszt con sus rapsodias húngaras, donde se trasluce el espíritu germánico y Giuseppe Verdi que enardecía con su música los ánimos italianos. Pero lógicamente donde con más fuerza se hizo notar este movimiento fue en aquellos países que, como Rusia, España, Hungría o los países nórdicos, al estar tanto tiempo bajo la influencia germana e italiana, sintieron la necesidad de crear algo distinto, algo nacional, buscando las raíces de su propio pueblo.

Los compositores, aumentaron el uso del cromatismo, estilo armónico con una alta proporción de notas fuera del tono principal. Los rasgos idiomáticos de la música folclórica se difundieron, especialmente entre los compositores rusos, checos, noruegos y españoles. Entre ellos destacan los rusos *Mijail Glinka*, *Modest Musorgsky* y *Nikolái Rimski-Kórsakov*, los checos *Antonín Dvorák* y *Bedrich Smetana* y el noruego *Edvard Grieg*. Entre los compositores posteriores que utilizaron elementos de la música popular podemos incluir al danés *Carl Nielsen*, el Finés *Jean Sibelius* y al español *Manuel de Falla*.

El nacionalismo español se desarrolló algo más tarde que en otros países. Los principales representantes fueron Isaac Albéniz, Felipe Pedrell, Enrique Granados y en el siglo XX, Manuel de Falla quien convirtió la música española en un fenómeno universal. En la obra de Albéniz destacan las composiciones basadas en la música popular de cada una de las regiones de su país; así encontramos la *Suite española* (1899). Pedrell (1841-1922) desarrolló una importante labor de investigación sobre la música española, que dio como resultado el *Cancionero popular español* (cuatro volúmenes, 1919). Granados destacó como compositor de música para piano; su obra maestra es la suite *Goyescas* (dos volúmenes, 1912 y 1914) inspirada en los grabados del pintor español Francisco de Goya. Por último, Manuel de Falla se encuentra a medio camino entre el nacionalismo decimonónico y las nuevas tendencias que comenzaron a desarrollarse en el siglo XX.

3.2 ASPECTOS BIOGRÁFICOS



Manuel de Falla (1876-1946)

Nació en Cádiz el 23 de noviembre de 1876. De niño estudió música con su madre y otros profesores de su ciudad natal, como Alejandro Otero Y Enrique Broca., pronto agotó las posibilidades musicales de Cádiz y fue mandado al Conservatorio de Madrid, ahí estudió piano con el Maestro José Tragó, quedando éste impresionado por sus dotes para el piano lo alentó a seguir una carrera de virtuoso, consiguiendo bajo su tutela conquistar en 1898 y 1899 los máximos galardones de la carrera., desde 1902 comenzó a estudiar composición con el prestigioso musicólogo y pedagogo Felipe Pedrell, fundador de la escuela nacionalista española y profesor también de Isaac Albéniz y Enrique Granados, quien le aconsejó que se consagrara a la composición y despertó su conciencia nacionalista Decía Falla mas tarde "... Debo mi vida artística a las lecciones de Pedrell y al poderoso estímulo que sus obras ejercieron sobre mí..."¹⁹

La meta de Falla al haberse propuesto ser compositor era ir a París, donde se escribía y se tocaba música nueva. Falla comienza a reunir dinero para su viaje, Escribió una opera española "la Vida Breve" Según un libreto de su amigo Carlos Fernández Schaw. Por primera vez intentó escribir música española auténtica. Tomó parte de un concurso organizado por la academia de Bellas Artes de Madrid, en 1905 para elegir una opera nacional y ganó el primer premio; pero pasó algún tiempo para que fuera representada.

En aquella época ya había ahorrado lo suficiente para un viaje de 7 días a París. Partió de España en 1907 y no permaneció siete días sino 7 años. Para un joven compositor, París era lo mas emocionante del mundo. Era una ciudad en la que hacia poco la ópera había tomado otro curso con *Louise de Charpentier* en 1900 y *Pelléas et Melisande de Debussy* en 1902. *Debussy* era el único músico del momento, una figura del avant-garde a quien atacaban los reaccionarios sin piedad. Gabriel Fauré director del conservatorio de París, Paul Dukas acababa de representar su ópera impresionista *Ariene et Barbe-Bleue*. Los compositores de actualidad que creaban una revolución del arte musical incluían a Florent Schmitt, Albert Roussel, Maurice Ravel. Relacionarse con estos compositores, asistir a conciertos de música nueva , estar en contacto con las últimas ideas no solo en la música sino en todas las demás artes, era una maravillosa experiencia para un joven compositor.

En los siete años que pasó Falla en París (1907-1914) escribió relativamente poco, estaba demasiado ocupado asimilando experiencias musicales para componer. Fue un periodo lleno de estímulos, también pasó por momentos duros, pues era muy pobre y a veces tenía que

¹⁹ Cross Milton, Ewen David, "Los Grandes Compositores"(*Encyclopedia of the great composers and their music New York*), Volumen I, Compañía General Fabril Editora, Argentina 1963.

quedarse sin comer, en este periodo surgieron importantes obras como las *Tres melodías* y *Las Siete canciones populares Españolas*, sus amigos hicieron lo posible para ayudarlo.

Las cuatro piezas para piano fueron estrenadas por su amigo Ricardo Viñes en un concierto en la Société Nationale, en París en 1908. Tres años mas tarde Falla las ejecutó en Londres el 1° de Abril de 1913

Su opera "*La vida breve*" fue estrenada en el *Casino de Niza*, algunos meses después fue representada en "*La Opéra Comique de París*".

Unos Meses antes que estallara la primera guerra mundial (1914-1918), Falla decide regresar a España, durante algún tiempo viajó por Andalucía,. Produjo dos de sus obras mas importantes en 1915 completó los nocturnos orquestales noches en los jardines de España, que comenzó en 1911, el Ballet el Amor Brujo que estrenó en el teatro Lara de Madrid el 15 de abril de 1915, estas dos obras le confirieron un puesto de Vanguardia entre los compositores españoles vivientes. En los años siguientes consolidó esta posición con otra serie de obras importantes.

En 1919 llega a Granada donde vivió durante 16 años en una casa a la sombra de la Alhambra. Ese año es el gran éxito en París de la puesta de "*El Sombrero de Tres Picos*", también compone el Homenaje a Claude Debussy, solicitado por la *Revue Musicale*. La vida en Granada le pone en contacto con un grupo de jóvenes que inician sus actividades artísticas e intelectuales. La gran figura entre ellos es Federico García Lorca, con quien le unirá una fuerte amistad. en unión con ellos organiza en 1922 el primer concurso del Cante Jondo, reuniendo a numerosos intelectuales y artistas para participar en estas jornadas de recuperación del "canto primitivo andaluz", con la participación de intérpretes no profesionales.

En los últimos años de su vida su salud se resintió y sufría de hipocondría (tenia miedo de las corrientes de aire y sostenía que los equinoccios eran nocivos para la salud y que la luna llena era nociva).

Era muy religioso, razón por la cual se puso del lado de las fuerzas de Franco durante la guerra civil española; estaba convencido que los nacionalistas iban a detener la ola de irreligiosidad, que barría con el país desde el derrocamiento de la monarquía, pero el régimen de Franco no tardó en desencantarlo. En 1939 un año después de ser elegido presidente del instituto de España, resolvió abandonar su país. Dirigió algunos conciertos en Sudamérica, después de lo cual se domicilió en Altagracia, cerca de Córdoba, en la Argentina. Murió allí el 14 de noviembre de 1946. En los últimos 20 años de su vida había estado trabajando en un obra que a menudo describió como la proeza que iba a coronar su carrera de compositor; la puesta en música para voces, coro y orquesta, del poema catalán de Jacinto Verdaguer "*La Atlántida*" Cuando la muerte lo sorprendió aun no había terminado la obra. Fue su discípulo, *Ernesto Halffter*, el encargado de finalizar la partitura.

3.3 LA OBRA COMPOSICIONAL

Toda la obra de Falla, en efecto parece un intento dramático y desesperado de quemar etapas. Cada obra semeja un universo cerrado que ha bebido en las fuentes autóctonas y pretende colocarse en correspondencia necesaria con las obras de sus contemporáneos. Son las consecuencias de la irremediable soledad de Falla, la necesidad de construir, él solo, un inmenso puente que soldara una historia de la música española interrumpida en el siglo XVIII. Cuando Falla busca lo esencialmente español, abandonando todo lo pintoresco y local, abandona incluso Andalucía como fuente de inspiración y recurre a Cervantes y a un instrumento como el clave, lleno de connotaciones de tradición antigua. Falla busca lo sustantivo con un fervor de asceta y podemos decir sin exageración que su esfuerzo de destilación estética no tiene comparación con sus contemporáneos.

La influencia que Pedrell ejerció sobre Falla fue muy importante, escribe Falla en un estudio sobre Pedrell ...”Lleno de alegría por encontrar ¡al fin! algo en España de lo que yo ilusionaba hallar desde el comienzo de mis estudios fui a Pedrell para pedirle que fuese mi maestro y a su enseñanza (muy superior a lo que dicen muchos que sin duda fueron a su clase sin la debida preparación técnica para trabajar la composición) debí la mas clara y firme orientación para mis trabajos... Parece mentira el fino sentido que tiene Pedrell de la armonía y del sentido modal y cuan justas eran sus observaciones, incluso sobre orquestación”...²⁰ Fue Pedrell quien lo hizo conocer la música folklórica y la música religiosa española, de esta fuente Falla sacó sus elementos estilísticos fundamentales: La melodía sinuosa, oriental, del canto flamenco, Los ritmos siempre cambiantes, siempre llenos de vida, de las Danzas españolas, la escritura modal de los cánticos eclesiásticos hispanos, produciendo así unas obras que son modernas por doble concepto: por el hecho de adscribirse a las modernas técnicas discursivas de Stravinsky o un Bartók y por el hecho de recurrir a sustratos populares, Otra influencia fue el libro *L’acoustique nouvelle*, de Louis Lucas una obra del siglo XIX; influyó mucho en su manera de concebir y realizar el trabajo armónico, que desde entonces fue tomando un estilo y carácter nuevo y personal. en este libro se aludía al fenómeno de la resonancia natural y se preveían y anunciaban las formas de la armonía moderna.

Otro personaje muy importante para Falla fue Debussy y su música, el avanzado pensamiento armónico de éste, su lirismo hipersensitivo y su delicado colorido instrumental igualmente ayudaron a modelar el estilo de Falla, Debussy le demostró que no tenia que copiar al pie de la letra la música popular, sino captar su espíritu, evocarlas.

En la obra de su contemporáneo Ravel descubrimos un afán de exotismo propio de la estética del primer cuarto de siglo, que se resume en el interés por lo español y por lo oriental, en la obra de Falla estos elementos aparecen de forma mucho mas natural porque es la propia vivencia española de Falla la que viene cargada de exotismo. Nadie mejor que él es capaz de traducir este exotismo en música internacional.

²⁰ Pahissa Jaime, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Ricordi Americana, Argentina, 1946. Pág. 35

3.4 ANÁLISIS GENERAL DE LA OBRA

Siete Canciones Populares Españolas

Textos populares para canto y piano

Dedicada a Madame *Ida Godebska*, el Matrimonio *Godebski* era gran amante de la música y eran muy buenos amigos de Falla (*Ravel* también dedicó a esta señora su *Sonatina* y a sus hijos, *Ma mère l'oie*).

Fecha de composición: 1914

Fecha de estreno: 14 de Enero de 1915 cantada por Luisa Vela y Falla al piano.

Estas canciones las terminó Falla ya empezada la guerra antes de salir de París, por encargo de una artista malagueña de la compañía de Opera Cómica, después del estreno de *La Vida Breve*, esta cantante quería dar un concierto en París y le pidió que le indicara qué canciones españolas podía cantar en el, a Falla le llama mucho la atención este proyecto y le propone arreglarle algunas canciones él mismo, aplicando los conocimientos aprendidos del libro de *Louis Lucas* ya mencionado con anterioridad, que consiste en reconocer las notas propias de la armonía, siempre situándolas en la región que les corresponda, según la resonancia natural. Este sistema es el que ha dado un estilo y carácter personal a su obra, especialmente las últimas.

En el trabajo de armonización de las Siete Canciones Populares Españolas, no se limitó como artista creador al acompañamiento del canto popular, algunas veces la melodía es del todo folklórica y otras del todo original.²¹

1.- El Paño Moruno

El paño moruno, es igual que la conocida canción popular con texto de Gregorio Martínez Sierra (1881-1947). Cuenta con un acompañamiento en estilo rasgueado a imitación de la guitarra y un periodo melódico arcaico que se cierra sobre una cadencia frigia propia del cante jondo.

Esquema Estructural

Forma	A	B	A'	B	Coda
Frases	1 a la 5	6 a la 9	10	11 a la 14	15 a la 17
Compases	1 al 23	24 al 40	41 al 46	47 al 60	61 al 76
Tonalidad	Do menor				

²¹ Ver Esquemas de reiteraciones Anexos págs. 82 a la 85

2.- Seguidilla Murciana

Mucho de lo folklórico hay igualmente en la Seguidilla murciana, esta escrita sobre un acompañamiento de tresillos que vuelven sobre la imitación guitarrística.

Esquema Estructural

Forma	A		A		B		B		A		A'		A''													
Frases	1	2	3	4 y 5	6	7 y 9	10	11	12	13 y 14	15	16 y 17	18	19												
Compases	1	2	3	7 8 10	11	19	20	22	23	31	32	34	35	39	40	42	43	51	52	54	55	63	64	66	67	69
Tonalidad	Sol Mayor																									

3.- Asturiana

La melodía de la Asturiana es también copiada de la popular, pero el interesante acompañamiento la hace aparecer como cosa nueva, ésta escrita en la tonalidad de fa menor y el clima general es la parsimonia.

Esquema Estructural

Forma	A	B	A'	B	A'
Frases	1 y 2	3 al 5	6	7 al 9	10
Compases	1 al 7	8 al 18	19 y 20	21 al 31	32 al 38
Tonalidad	Sol menor				

4.- La Jota

La jota es un baile español muy popular en Aragón cuya música suele ir acompañada de letras que versan sobre los aspectos más variados de la vida, casi siempre desde un punto de vista jocoso y en este caso no podía ser la excepción, gran parte de la Jota es original de Falla, forjada en el modelo popular.

Esquema Estructural

Forma	Introducción	A	A	B	A'	A'
Frases	1 al 4	5 y 6	7	8	9	10
Compases	1 al 32	33 al 40	41 al 44	45 al 52	53 al 56	57 al 58
Tonalidad	Modo frigio sobre Fa#					

Forma	Interludio	A	A	A'	B	A	A'	Interludio	A
Frases	11 al 14	15 y 16	17 y 18	19	20	21	22	23 al 25	26
Compases	56 al 90	91 al 98	99 al 104	105 y 106	107 al 110	111 al 1114	1105 y 116	117 al 139	140 al 1
Tonalidad	Modo frigio Sobre La	Modo frigio sobre Fa#							

5.- Nana

Es una canción de cuna andaluza, la Nana andaluza es diferente de todas las demás canciones de cuna, no solo en España sino de todos los países. Creía Falla que no podía ser de origen árabe o moro, porque la música andaluza para canto tiene parentesco con la hindú, en cambio la instrumental o música de baile, es muy parecida a la del norte de África, con ritmos iguales a los del zapateado y las sevillanas. Es de carácter oriental.

Esquema Estructural

Forma	Introducción	A	A'	Coda
Frases	1	2 al 5	6 al 9	10
Compases	1 y 2	3 al 10	11 al 18	19 y 20
Tonalidad	Bitonalidad entre Fa# mayor y el modo frigio			

6.- Canción

Falla utiliza como base para esta pieza un canto popular Asturiano.

Se ha disputado mucho sobre el origen de estos cantos, de los cuales hay muchas hipótesis, se dice que fueron traídos a España por Flamencos provenientes de Bohemia, mezclándose con los cantos andaluces, o tal vez son cantos árabes procedentes de África.

Esquema Estructural

Forma	Introducción	A	A'	A"	A"	B	A"	A"	A"	A"
Frases	1	2	3 y 4	5	6	7	8	9 y 10	11	12
Compases	1 y 2	3 al 5	6 al 10	11 y 12	13 al 15	16 y 17	18 al 20	21 al 25	26 y 27	28 al 30
Tonalidad	La Mayor									

7.- Polo

En el Polo también hay mucho de original vuelve sobre la estética flamenca de los cantos Matrices, es uno de los cantos jondos andaluces que mas se han perdido, su genealogía es difícil de concretar, Las raíces del polo se remontan a los más antiguos orígenes del canto andaluz, hay que remontarse a los romances cantados y las *cantiñas* para bailar, que dieron fama a las *tonás* andaluzas cantes sin acompañamiento de guitarra que son posiblemente las mas antiguas formas líricas del flamenco de que se tiene noticia, fueron de donde nació el polo canto viril y emotivo, que se volvió pronto un estilo.

Esquema Estructural

Forma	Introducción	A	interludio	B		C		interludio	D		Coda
Frases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11 y 12
Compases	1 al 4	5 al 12	13 al 31	32 al 37	38 al 41	42 al 44	45 al 50	51 al 65	66 al 69	70 al 74	75 al 80
Tonalidad	Si menor										

3.5 SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

Mientras Puccini se basa en Verdi, Stravinski en Rimski-Kórsakov y Rachmaninoff en Tchaikovsky, mientras Debussy reacciona contra el wagnerismo francés y Schönberg destila y la quinta esencia de toda la tradición germánica, en un sistema en el que busca su supervivencia, Falla no tiene una tradición en la que apoyarse ni un legado contra el que reaccionar, inspirado por los sonos andaluces de su tierra natal, Falla combina el modernismo musical con el flamenco.

De ahí que cada una de sus obras se convierta, a la fuerza, en un capítulo de la restitución de España a la historia musical europea. Sus composiciones, en efecto, pasan en muchos círculos por representar la esencia más intrínseca del pueblo español, lo típicamente hispánico.

Las Siete Canciones Populares Españolas: Para todas estas canciones integramos elementos de la técnica del canto clásico, con la del cante Andaluz (Las tres escuelas musicales mas importantes dentro de la Península Ibérica son: la andaluza, la castellana y la catalana, las tres con una amplia producción de música popular) los sonidos deben de ser un poco abiertos sin perder la colocación ya que no hay que olvidar que es música española de concierto.

Siete Canciones Populares Españolas Manuel de Falla (1876-1946)

Ejemplo: 14

1.- El Paño Moruno

The image displays a musical score for 'El Paño Moruno' by Manuel de Falla. The score is written for voice and piano. The top system covers measures 27 to 33, and the bottom system covers measures 34 to 38. The lyrics are: 'Al paño moruno no se le da, Uña mancha le ca- / Si que tocó ap-pa-'. A red circle highlights a cadence in measure 30, labeled 'Cadencia Frigia' with a red arrow. The score includes performance instructions such as 'poco rit.', 'colla voce', and 'pp'. The tempo marking 'Tempo' is also present.

En el *Ejemplo: 14* Las líneas azules nos señalan cuatro frases bastante parecidas entre sí, rítmicamente, las dos primeras son idénticas salvo una pequeña variación melódica en el compás 33, la última es una compresión en el tiempo de la segunda frase donde la estructura básica es una escala descendente de cuatro sonidos desde *do-6* (i) a *sol-5* (V) nos topamos en el compás 30, con una cadencia frigia circulada en rojo, un bordado que repite al final de

las frases siguientes que es muy común dentro de la música Española, para darle carácter, desde el punto de vista interpretativo. Utilizamos la “H” aspirada característica de la técnica del cante jondo, para todos los adornos que nos recuerdan la influencia árabe.

En la seguidilla murciana nos encontramos con frases muy repetitivas y motivos rítmicos que se desarrollan sobre una sola nota, para quitarle esta monotonía es necesario abordar las frases de manera distinta fomentando así el interés del público.

Ejemplo: 15

2.- Seguidilla Murciana

La línea verde nos ayuda a observar la tendencia descendente de la frase, los cuadrados azules nos indican su base estructural en una escala de cinco sonidos descendente desde *re-6* (V) a *sol-5* (I) Un pequeño bordado sobre *Do* se localiza dentro del el círculo rojo.

Todo el tiempo se tiene que mantener la colocación, es muy común que cuando nos encontramos con notas repetidas y motivos descendentes, se pierda.

En el siguiente ejemplo de la Asturiana, podemos observar en color azul la amplitud de las frases, para abordar esta pieza es necesario el manejo de la melodía sobre la columna de aire, a manera de un instrumento de cuerda frotada, la respiración debe ser total utilizando diafragma y los músculos intercostales, la voz debe mantenerse firme y solo con el vibrato natural de preferencia con la voz lisa y flotada, para transmitir ese aire melancólico.

Ejemplo: 16

3.- Asturiana

16 17 18 19

Lo mas recomendable para esta pieza es practicar ejercicios de respiración y de notas tenidas, hasta conseguir mantener la frase sin cortes ya que de lo contrario perderíamos la continuidad de la idea.

En el caso de no poseer una buena capacidad de aire es recomendable hacer una pequeña respiración lo mas discreta posible antes de la palabra *consolaba*, ubicada en el compás 9 anacrúsa al 10.

En el siguiente ejemplo de la Jota una vez mas tenemos frases parecidas con unas variaciones en los adornos al final de cada una de ellas, un bordado en el compás 35 y una escala descendente en el compás 39, para darle mayor interés a estas frases tan parecidas, lo mejor es jugar con las herramientas de expresión, como los contrastes de matices y el colorido vocal. Recordemos que esta pieza es un baile y su carácter debe ser festivo y burlón

Ejemplo: 17

4.- Jota

Comp. 33 34 35 36 37 38

Poco meno vivo che (e=6)

39 40 41 42

Hay que recordar algo, la jota es una pieza bailable a la que se le incluyó el texto, la parte mas importante la lleva el piano, la voz solo tiene dos intervenciones, en ellas nos encontramos elementos del cante Andaluz. Como podemos ver en este ejemplo en el compás 35, hay un pequeño bordado sobre *re* y en el compás 39 una escala descendente de *mi-6* a *sol-5*.

Los compases 33 y 34 tienen el mismo motivo rítmico melódico al 41 y 42, por lo que se deben diferenciar

Ejercicio: 18

5.- Nana

Comp. 1

2 3 4 5 6

6/8

Calmo e sostenuto (♩ = 42)

pp

Duer-me, mi ni-ño, Duer-me, mi ni-ño, Duer-me, mi ni-ño, Duer-me, mi ni-ño.

Esta pieza crea un ambiente muy especial, es bastante cíclica, el piano se mueve de manera sincopada dentro de un compás de 2/4, mientras la voz maneja un ritmo de 6/8, constantemente podemos sentir el contraste rítmico de tres contra dos, enmarcados en color azul, todo el tiempo esto nos da la sensación del vaivén de una cuna.

Los adornos tienen influencia oriental, la emisión debe ser lisa y con la voz flotada, como todo arrullo el efecto que se desea es el de dulzura y tranquilidad.

Ejercicio: 19

6.- Canción

Comp. 9

10 11 12

allegro rit.

No se va la que cae la, "Del al - to" Ni - ba al mi - rar - los, "Ma - dre, a ta - ri - ste" / Se - ra re - gir - des? "Mi - dre, a ta - ri - ste"

13

calderón 14 variación

allegro

Ni - ba, ni - ba, ni - ba, ni - ba, Ma - dre, Ma - dre, Ma - dre, Ma - dre.

Como podemos observar las dos primeras frases de este ejemplo son idénticas y la última es una variación sobre el mismo motivo melódico, al autor nos pide algunos acentos que cambian el acento de la palabra, este recurso lo utiliza para transmitir ese aire de música popular. Para quitarle monotonía, como ya lo hemos hecho con anterioridad, es recomendable hacer uso de micro dinámicas, diferenciando una frase de otra y por último hacer énfasis en la variación donde se encuentra la palabra *madre*, esto lo prepara el autor con un calderón al principio del compás

Tres Sonetos de Sor Juana

**Eduardo Hernández Moncada
(1899-1995)**

4.1 CONTEXTO HISTÓRICO

NACIONALISMO EN MÉXICO

A partir de 1900 México vivió un periodo romántico, que se extendió y continuó con un periodo de afirmación nacionalista (1920-1950), ambos matizados por la presencia de otras corrientes musicales simultáneas; durante la segunda mitad del siglo confluyeron diversas tendencias experimentales y de vanguardia (a partir de 1960).

La producción de los compositores mexicanos del siglo XX es la más abundante de nuestra historia musical y muestra un abanico muy amplio de prácticas musicales, propuestas estéticas y recursos compositivos.

Existía música para todos: El teatro de revista ofrecía espectáculos a precios muy accesibles. Esta música popular, sin embargo se hallaba muy distante de aquella música que ofrecía la ópera italiana y aun más de aquella otra música que había abandonado lentamente el salón porfiriano desde antes de 1900.



Uno de los acontecimientos más importantes de este periodo fue la fundación de la Orquesta Sinfónica Nacional. La primera institución que puede considerarse como grupo germinal de dicho organismo surgió en 1882, cuando se formó la Orquesta del Conservatorio, que modificó su nombre por el de Sinfónica Nacional en 1916.

La aparición de la orquesta sinfónica de México familiarizó al público con la música impresionista y postromántica, encaminándolo al siguiente paso en la transformación de la tradición del concertismo. Se esperaba que la orquesta sinfónica fuera el gran difusor de la educación popular sobre la música de concierto; su amplitud de volumen sonoro la privilegiaba sobre los solistas y la orquesta de cámara. En Estados Unidos Leopoldo Stokowski llevó a los extremos este concepto de la orquesta y Carlos Chávez se dio a la tarea de aplicar el mismo concepto en el público de nuestra ciudad: piezas del repertorio Barroco o canciones con piano, tantas obras originalmente de breve dotación, pasaron por arreglistas como Eduardo Hernández Moncada para canalizarse amplificadas a través de la orquesta sinfónica de México hacia los espectadores.

Todos estos hombres y mujeres encabezados por Carlos Chávez actuaron desde su juventud y hasta bien entrada su madurez con espíritu misionero, fundador de constructores de un gran proyecto cultural consentido y hasta respaldado por un poder que lo sumaba a los elementos que lo afianzaban y le garantizaran un tránsito con los menores accidentes posibles.

Crear era educar para toda esta generación; todo instrumento que contribuyera a instruir al mexicano en sus deberes y derechos de ciudadanos contaría con el apoyo y sería requerido para su operación. En una época tan colorada en lo ideológico, aquellos años veintes y treinta cuando llamarse socialista, o de menos izquierdista, era un acto de orgullo, toda la vida artística se volvía pública y al mismo tiempo que apelaba al ciudadano común, reflejaba las orientaciones del poder, tendría alcances y efectos más amplios y masivos.

Los poderes autoritarios, que acabarían con tantas vidas en la segunda guerra mundial, contribuyeron también a la liquidación de las vanguardias estéticas, los lenguajes artísticos de

la posguerra recuperarían elementos formales o convencionales rechazados por aquellas vanguardias. En México también habían cambiado las estrategias con las que el artista podía actuar frente al poder; los principales lo entendían y avanzaban por esos nuevos caminos: menos expresión colectiva, masiva, mas introspección individual en defensa de la libertad creativa y de la afirmación de la personalidad. La exaltación ideológica sin embargo, todavía sobreviviría varios años en los lenguajes entonces de mayor penetración: apenas se confirmaba en el cine específico garante del público cautivo; la danza recibió un impulso que la llevó a alturas memorables en propuestas y contenidos.

Al terminar la guerra se dejó sentir sus efectos en nuestro país, lenta y paulatinamente, los esfuerzos sobre el quehacer artístico son de nuevo radicales.

Para los músicos, como llegó el momento de desencanto histórico, en el cual las propuestas institucionales fueron reorientadas por el nuevo grupo en los años cincuenta, abandonando la concepción de arte popular. El poder se desentendía del nuevo fenómeno artístico, sin discurso populista, sin reivindicaciones sociales, sin color ideológico; es decir el poder carecía de un nuevo proyecto que substituyera a aquel que había abordado la creación artística como un acto de educación ciudadana. A los nuevos personajes del poder poco tenían que decir los hombres de la generación de Eduardo Hernández y por lo mismo éstos se refugiaron en su obra, la cual habría de sostenerse en adelante por sus propios méritos.

4.2 ASPECTOS BIOGRÁFICOS



Eduardo Hernández Moncada (1899-1995)

Nace el 24 de septiembre de 1899 en Xalapa Veracruz su Padre Agustín Hernández fue Clarinetista, director de Banda y uno de los primeros atrilistas de la orquesta del Conservatorio Nacional. Su madre Amalia Moncada, provenía de una familia de músicos, tales como José Rivas, que fue Director del conservatorio Nacional y Eduardo Moncada que fue flautista de la Banda de Policía de la Ciudad de México.

En el año de 1911, inicia sus estudios de piano bajo la tutela de la Maestra Margarita Prince Zanardi al mismo tiempo que cursa la preparatoria, también estuvo como aprendiz de varios talleres, fotografía, imprenta y mecánica eléctrica. En 1915 muere su padre, por lo cual se ve obligado a trabajar en actividades ajenas a la música trabajando por 2 años en un pequeño rancho cafetalero propiedad de su padre; dado el fracaso como administrador, se traslada a Xalapa donde forma un grupo musical para amenizar las funciones del cine Victoria donde lo conoce el Dr. Pedro Rendón; con ayuda del Dr. Rendón se traslada a México en el año de 1918, ingresando al Conservatorio Libre de Música, donde estudia piano, composición e instrumentación con Rafael J. Tello (1872-1946) y con Aurelio Barrios y Morales, así como solfeo con Joaquín Beristáin. Trabajaba de pianista en cines y cafés.

En el año de 1925 contrae matrimonio con Teresa de Anda Cantante Soprano, la cual conoció en el conservatorio

Un año después conoce a Carlos Chávez (1899-1978) Cuando este era organista del teatro cinema Olimpia donde Eduardo Hernández dirigía la orquesta del mismo teatro, en el año de 1929 Chávez lo invita a incorporarse a la recientemente formada orquesta sinfónica de México, así como encargarse de la subdirección del coro del conservatorio Nacional. Hernández Moncada impartiría en diferentes épocas en el Conservatorio Nacional las cátedras de Conjuntos Corales, Piano, Armonía, Solfeo, Practicas de Lectura y Audición [Esta ultima cátedra planeada y propuesta por el]



Hernández Moncada
dirigiendo la orquesta
para una transmisión radial,
con Dolores del Río

Aunque la primera película sonora filmada en México fue Santa, realizada en 1931, en nuestro país hubo antes algunos intentos, no muy exitosos, de incorporar el sonido al cine. Por ejemplo, en 1930 se filmó Náufragos de la vida, producción que no fue muy afortunada. Eduardo Hernández Moncada compuso y dirigió la música para esta película. Años después,

terminada su labor en la Orquesta Sinfónica de México, Eduardo regresó al cine. Entre 1945 a 1956, el xalapeño escribió la música para siete películas, por ejemplo *Enamorada* (1946), dirigida por Emilio Fernández y protagonizada por Pedro Armendáriz y María Félix y *Deseada* (1950), dirigida por Roberto Gavaldón y protagonizada por Dolores del Río.

La música de esta última película, compuesta en colaboración con Carlos Jiménez Mabarak, recibió el Ariel, premio de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, por la mejor música de fondo.

Dos años más tarde en 1932 obtiene el nombramiento de Profesor de música para las escuelas Primarias del Distrito federal; al año siguiente gana por oposición el puesto de Inspector de música del departamento de Bellas artes de la Secretaría de Educación Pública.

Ante la renuncia de Silvestre Revueltas (1899-1940) a la subdirección de la sinfónica de México en el año de 1936 Chávez nombra a Hernández Moncada director Ayudante.

Más tarde dirige en Broadway, Nueva York E.U.A. la Orquesta de la Revista Mexicana [Llamada: *Upa y Arpa*] en el año de 1939.

En 1940 dirige Los conciertos de Música Mexicana posteriores al estreno de la exposición de 20 siglos de arte en México, del museo de arte moderno de Nueva York E.U.A. Colabora con compañías de Ballet de la ciudad de México de las Hermanas Campobello.

Es nombrado director de la Escuela Nocturna de música hoy Escuela Superior de Música de 1942 al 43 año en el que renuncia a todos sus puestos dentro de la orquesta sinfónica de México; en 1944 es nombrado director de coros de la Ópera Nacional. Participa como asesor musical en la Comisión Revisión de Planes de Estudio y Textos de la Secretaría de Educación Pública.

El compositor veracruzano fue nombrado Director de Coros de Ópera Nacional en 1944. Más tarde colaboraría con Ópera Internacional, en donde actuó como Maestro Director y Concertador en varias ocasiones. Este fue el inicio de una larga carrera unida a la ópera. Además de sus labores como director en múltiples instituciones. En el año de 1945 empieza a componer música para el cine nacional. Es nombrado Subdirector Secretario del Conservatorio Nacional.

En 1948, Hernández Moncada compuso su ópera Elena. Desgraciadamente, la música escrita desapareció de los archivos del Instituto Nacional de Bellas Artes.

En 1947 Eduardo Hernández Moncada participó en la fundación de la Academia de Ópera, organización del Conservatorio Nacional de Música que recibió apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes. El interés de la Academia era la representación de óperas con elementos del propio Conservatorio y así darles la oportunidad de experimentar una producción real a los jóvenes estudiantes de canto. Se llevaron a escena numerosas óperas de autores que fueron desde Pergolesi hasta Debussy, desde Mozart hasta Puccini y desde Gluck hasta Ricardo Castro. Este proyecto apoyó el surgimiento de cantantes como Oralia Domínguez, Hugo Avendaño y Plácido Domingo. El compositor xalapeño fungió como director de la Academia hasta 1956.

Cuando el Instituto Nacional de Bellas Artes dejó de contribuir con el presupuesto necesario para la Academia, Hernández Moncada organizó el grupo llamado Ópera de Concierto. La organización buscaba descentralizar la ópera, es decir, que dejara de ser un espectáculo dedicado a una minoría capitalina económicamente selecta.

En 1947, Eduardo Hernández Moncada crea una nueva Orquesta del Conservatorio ocupando ese puesto solo un año.

En el año de 1955 recibe la medalla de oro *Al merito pedagógico* del Conservatorio Nacional.
En el año de 1964 colabora con diversas actividades de la sociedad de autores y compositores de Música, de la cual es miembro fundador. Hasta el año de 1970
En el año de 1973 intenta junto con Carlos Chávez un proyecto de reorganización de la actividad musical del Instituto Nacional de Bellas Artes.
En 1980 imparte la cátedra de Lectura y audición en la escuela Ollin Yoliztli, de donde se retira dos años después por su pérdida gradual del oído
En el año de 1992 recibe la medalla de Candelario Huízar en reconocimiento a su trayectoria académica. Aquí en esta cita podemos apreciar, su sencillez y su omnipresente sentido del humor ...” Me quieren hacer un homenaje, hágame el favor. Homenaje se les hace a los que se sienten superiores: los reyes, los poderosos, esas gentes, qué sé yo. ¡Pero a mí! ¿Homenajes por haber hecho lo que me gustaba?...”²²
Muere en el año de 1995.

²² Contreras Soto Eduardo, “Eduardo Hernández Moncada”, “Ensayo biográfico, catalogo de obras y antología de textos”, CNCA, CENIDIM, México, 1993.

4.3 OBRA COMPOSICIONAL

El Maestro Eduardo Hernández Moncada fue un sobreviviente del movimiento nacionalista, perteneciente a una generación de músicos para los cuales la composición significaba la adquisición de una técnica tradicional y académica.

Participó en su juventud de las ideas entonces en boga utilizándolas en sus composiciones y arreglos escolares, unos verdaderos cantos de lucha, con aire marcial y militante de reivindicación proletaria, su música no suena a vanguardia, ni a cambio radical.

A pesar de esa concienzuda concentración en lo popular las concepciones musicales y su sensibilidad permanecieron ligadas al preciosismo sentimental y literario que había determinado la obra de los artistas románticos mexicanos, no rompe tan fácilmente con las facilidades sensibleras del modernismo tardío, no hay que olvidar que después de la revolución se creía en el México moderno, su universo expresivo discurre todavía dentro de la narración dramatizada de los afectos.

Los rasgos estilísticos de toda su obra destacan la expresividad, sostenida a lo largo de cada pieza, la conexión interna con lo sentimental y con determinados esquemas armónicos, hablan de una elección conciente, de una afinidad y de una coincidencia fundamental entre su expresión personal y su tipo específico de música popular que le proporcionó los elementos melódicos y afectivos que necesitaba, para su música donde de manera constante encontramos elementos regionales, no intento someter el material sonoro auténtico a una disciplina analítica, para el Maestro Hernández Moncada el nacionalismo no es geográfico, no quería copiar textualmente las melodías ni las armonías típicas de su tierra, sino tratar de penetrar en su esencia aplicándola en la creación de obras originales.

Su producción musical formal es poca ante la inmensidad de piezas compuestas específicamente con propósitos didácticos²³.

En el mundo de sus canciones el maestro Hernández Moncada opta por la intimidad y lo instintivo, es esa música que se desenvuelve sin avergonzarse en el ámbito de lo personal, cada canción es una proposición interior, un momento irrepetible y no estandarizado de un sentimiento individual, se aleja de lo ambicioso, lo espectacular y lo masivo de su obra orquestal.

Todas estas obras tenían un propósito, fueron creadas para formar entre la población la necesidad de cultura; esta música debía estar al alcance de las masas para que eventualmente ésta pudiera remplazar la música comercial y vulgar.

²³ Ver catalogo de su obra Anexos Pág. 103

4.4 ANÁLISIS GENERAL DE LA OBRA



Sor Juana Inés de la Cruz

Juana Ramírez de Asbaje (1651-1695), mexicana por nacimiento, es una de las figuras más importantes de la literatura barroca en lengua española. Según se cuenta, a los 3 años aprendió a leer y a los 8 sus versos fueron elogiados. Se cultivó en muchos campos del saber, como en la poesía, la matemática, la historia, la teología y la música. A los 17 años entró a la orden de San Jerónimo, donde permaneció hasta el final de su vida. Su producción literaria fue extensa y su fama fue en aumento por su sabiduría e ingenio, hasta que sus superiores de la Iglesia le ordenaron dejar todos sus estudios. Sor Juana vendió su biblioteca, que, según se cuenta, constaba de unos 4 mil volúmenes y donó el dinero como limosna. Murió algunos años después en la epidemia de peste que entonces asoló a México.

Sor Juana fue una mujer con amplísima cultura, no solamente en las letras sino también en otras disciplinas. Del siglo XVII sabemos que hubo cuando menos dos tratados de música escritos por mexicanos uno le pertenecía a Juan Matías (1620-1667) El segundo se le atribuye a Sor Juana, ella conceptuaba la armonía como una espiral, lo cual parece significar que prefería una afinación natural basada en la sucesión de quintas justas las cuales no conducen a un círculo perfecto, a su tratado de teoría musical lo llamó Caracol. Escrito para enseñar a sus hermanas del convento, en este libro abordó algunos asuntos "teóricos" que quizás ahora no nos parecería que fueran de "música". Desafortunadamente, del Caracol sólo tenemos algunas referencias de la época, pues el libro se ha perdido. En el Romance a la Condesa de Paredes, revela que estaba al día sobre las teorías del temperamento, de la armonía, de la coma Pitagórica (excedente de la sucesión de quintas), de la coma sinfónica (diferencia entre el tono mayor $9/8$ llamado sesqui octava y el tono menor $10/9$, sesqui nona) del Cisma (diferencia entre las comas antes mencionadas) etc...

El romance que hace alusión a este tratado dice así:

"Y empecé a hacer un tratado / para ver si reducía /
a mayor facilidad / las reglas que andan escritas /
En él si mal no me acuerdo / me parece que decía /
Que es una línea espiral, / no un círculo la armonía. /

Y por esta razón de su forma / lo intitulé Caracol, /
Quebrándome la cabeza / Sobre las como son las cismas./
Si el temple de un instrumento, / al hacerlo necesita /
De hacer participación / de una Coma que hay perdida. /
Si la enarmónica ser / a práctica reducida /
Puede o si se queda en ser / cognición intelectual. /
Que aunque es cantidad tan tenue / apenas percibida, /
sesqui octava o sesqui nona / son proporciones distintas.”²⁴

En los tiempos de Sor Juana, se escribió música sobre textos de la poetisa en México, en Europa y en Sudamérica. Años después de su muerte, la "Décima Musa" cayó relativamente en el olvido. Pero la figura de Sor Juana resurgió con fuerza durante el siglo XX. Se publicaron numerosas ediciones y estudios de la vida y obra de la mexicana. Sus textos, vivos otra vez, continúan inspirando nuevas composiciones musicales.

Los sonetos amorosos de Sor Juana

Casi todos los sonetos que escribió Sor Juana, junto con muchos otros de sus poemas, fueron recopilados en el primer tomo de las Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz. Los poemas de este libro están numerados en orden ascendente. Los sonetos llevan los números del 145 al 210 y están divididos según los siguientes motivos:

1. Filosófico-morales (sonetos 145-152)
2. Histórico-mitológicos (153-157)
3. Satírico-burlescos (158-163)
4. De amor y de discreción (164-184)
5. Homenajes de corte, amistad o letras (185-205)
6. Sagrados (206-210)

Como podemos ver, los sonetos "De amor y de discreción" forman una buena parte del total. Por ésto y por otros de sus escritos sabemos que el motivo del amor fue de gran importancia para la autora. Podríamos pensar que, por ser monja, Sor Juana no podría expresar los sentimientos de amor de pareja, pero sucede todo lo contrario: los poemas de la escritora mexicana revelan situaciones y sentimientos genuinos muy intensos.

Un soneto es un poema formado por 14 versos divididos en cuatro estrofas: dos de cuatro versos (cuartetos) y dos de tres (tercetos). Si el soneto es de los llamados "clásicos", cada verso debe ser de 11 sílabas (endecasílabo). Los versos pueden rimar de maneras distintas.

²⁴ Ramírez Gil Felipe, "Sor Juana Inés de la Cruz. Música y Poetisa" Humanidades N° 101 p. 17

Como ejemplo, veamos un soneto de Sor Juana:

166

*Resuelve la cuestión de cuál sea pesar más molesto
en encontradas correspondencias, amar o aborrecer.*

Que no me quiera Fabio, al verse amado,
es dolor sin igual en mí sentido;
mas que me quiera Silvio, aborrecido,
es menor mal, mas no menos enfado.

¿Qué sufrimiento **no** estará cansado
si siempre le resuenan al oído
tras la vana arrogancia de un querido
el cansado gemir de un desdeñado?

Todos los versos de las cuartetas tienen once sílabas. Por ejemplo, en el primero tenemos:

Que / no / me / quie / ra / Fa / bioal / ver / sea / ma / do

En la sílaba 7 de este verso encontramos una sinalefa, que es cuando se juntan en una sola sílaba dos vocales que pertenecen a dos palabras distintas: Fa / bio / al = Fa / bioal. Lo mismo pasa en la sílaba 9 del mismo verso: ver / se / a / ma / do = ver / sea / ma / do.

Las rimas de las cuartetas son del primer verso con el cuarto y del segundo con el tercero:
amado - enfado - cansado - desdeñado / sentido - aborrecido - oído - querido.

Si de Silvio me cansa el rendimiento,
a Fabio canso con estar rendida;
si de éste busco el agradecimiento,

a mí me busca el otro agradecida:
por activa y pasiva es mi tormento,
pues padezco en querer y en ser querida.

Al igual que en las cuartetas, todos los versos de los tercetos tienen once sílabas, así que podemos decir que este poema es un soneto clásico. Las rimas son: **rendimiento - agradecimiento - tormento / rendida - agradecida - querida.**

El motivo desarrollado en el soneto 166 es también la idea central de los siguientes dos. Inicia de esta manera: "Feliciano me adora y le aborrezco; / Lisardo me aborrece y yo le adoro". Y el soneto 168 comienza así: "Al que ingrato me deja busco amante; / y al que amante me sigue dejo ingrata".

Eduardo Hernández Moncada Utiliza este último para la segunda canción de sus *Tres sonetos de Sor Juana*, compuesta en 1979, está basada en el soneto 168 de Sor Juana.

En los tercetos del poema, Hernández Moncada hizo tres pequeñas modificaciones al texto. Se indican los cambios con los corchetes, o paréntesis cuadrados [].

Prosigue el mismo asunto y determina que prevalezca la razón contra el gusto

(Introducción, piano solo)

Al que ingrato me deja busco amante;
y al que amante me sigue dejo ingrata;
constante adoro a quién mi amor maltrata;
maltrato a quién mi amor busca constante.

Al que trato de amor hallo diamante;
y soy diamante al que de amor me trata;
triumfante quiero ver al que me mata;
y mato al que me quiere ver triunfante.

Si a éste pago, [padece mi decoro];
si ruego a aquel, mi pundonor enojo;
[de todos modos infeliz me veo].
Pero yo por mejor partido escojo;
de quién no quiero ser violento empleo;
que de quién no me [quiere], vil despojo.²⁵

Tres Sonetos de Sor Juana, Eduardo Hernández Moncada: Compuestos por encargo para la Soprano María Luisa Rangel, primero en su versión para canto y piano y mas tarde para canto y orquesta de cuerdas.

1.- Con el dolor de la Mortal Herida I. Eduardo Hernández Moncada

Esquema estructural²⁶

Forma	Introducción	A	A'	B	Interludio	A'	B'	C
Frases	1	2 y 3	4	5 al 13	14	15	16	17 y 18
Compases	1 al 4	5 al 13	14 y 15	16 al 56	64 y 65	66 y 67	68 y 69	70 al 81
Tonalidad	Mi menor							

²⁵ Cruz, Juana Inés de la. "Obras completas", 4 ts., ed. por Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1951 (reimpresión de 1988).

²⁶ Ver Esquemas de Reiteraciones págs. 86 y 87

2.- Al que ingrato me deja II. Eduardo Hernández Moncada

Esquema estructural

Forma	Introducción	A	B	Interludio	C	Coda
Frases	1	2 al 6	7 al 9	10	11	12
Compases	1 al 5	6 al 27	28 al 45	46 y 47	47 al 54	55 al 60
Tonalidad	Mi menor					

3.- Yo no quiero tenerte ni dejarte III. Eduardo Hernández Moncada

Esquema Estructural

Forma	Introducción	A	A'	A'	A'	B
Frases	1	2 y 3	4 al 7	8 y 9	10 y 11	12
Compases	1 al 4	5 al 12	13 al 27	28 al 39	40 al 47	48 al 53
Tonalidad	Mi menor					

4.5 SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

Como ya hemos mencionado antes, para abordar estas piezas es necesario hacer un trabajo previo de versificación, es importante recitarlos en voz alta, una vez hecho este trabajo se puede proceder a cantarlos.

Ejemplo: 22

1.- Con el dolor de la mortal herida. Eduardo Hernández Moncada²⁷

Comp. 5 6 7 8 9 10 11 12

Con el do - - lor de la mortal he - ri - da de un a - - gre - vio de a - mor que lamen - ta - - to

Sostenuto

En este ejemplo nos encontramos con una frase entrecortada, el autor intercala silencios de octavo (γ) para darle mayor énfasis a la conducción melódica, resaltando la palabra *herida* , en el punto mas alto siendo está el clímax de esta frase.

Ejemplo: 23

2.- Al que ingrato me deja. Eduardo Hernández Moncada

Comp. 6 7 8 9 10

Al que in-gra-to me de-ja a-ma-n-te al que a-ma-n-te me si-gue de-jo in-gra-ta

Una vez mas nos encontramos con frases entrecortadas, esto le agrega tensión anticipando el clímax de la frase, destacando la palabra *amante* en la primera frase e ingrata con menos fuerza en la segunda frase

²⁷ Ver Esquemas melódicos págs. 88 a la 90

Ejemplo: 24

3.- Yo no puedo tenerte ni dejarte. Eduardo Hernández Moncada

Comp. 4

5 saltos de 5° y 4

7 salto

Conducción melódica

8 climax

Yo no pue-do te-ner-te ni de-jar-te ni sé por-qué al te-ner-te o al de-jar-te

En este ejemplo hay muchos saltos de cuartas y de quintas, las cuales se compensan en la siguiente frase por una conducción melódica de grados conjuntos que sirven de preparación al clímax de este pequeño bloque.

Ejemplo: 25

Yo no puedo tenerte ni dejarte. Eduardo Hernández Moncada

Comp. 48

49 50 51 52 53

te des-ha-lla-va

Para este ultimo motivo es necesario tomar una respiración profunda y total utilizando diafragma e intercostales, la administración del aire es crucial para conseguir el efecto conclusivo de este final de ciclo, son cuatro compases en *crescendo* a una velocidad de $\text{♩} = 96$. Hay que recordar que al cantar notas repetidas, siempre hay que mantener la misma colocación, el apoyo debe ser constante, sin permitir que en cada cambio de sílaba se pierda presión.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos hablado de las distintas influencias estéticas en las que se desarrollaron los compositores de los ciclos de canciones que hemos estudiado.

Estas estéticas nacen del entorno económico, político y social, en el que se desarrollaron nuestros compositores.

Para los Románticos, el suceso más significativo fue la Revolución Francesa, la preocupación principal de los artistas de esta época era la condición ideal y perfecta del arte, idea que más tarde Wagner retomó para formar su teoría del arte total.

El romanticismo tiene, según los autores, las generaciones y los países, caracteres propios e irreductibles a esquemas generales, con acento más en lo sublime que en lo bello.

Este movimiento dio las pautas para el impresionismo, el expresionismo e incluso del verismo.

En el impresionismo nos encontramos con otro tipo de estética, se tenía la tendencia de dejar libre la imaginación creadora del compositor. Proliferaron diversos grupos conformados por artistas e intelectuales como: *Les Six* (Los Seis) y *Los Apaches*, a este último pertenecieron Maurice Ravel y Manuel de Falla, beneficiándose ampliamente de este contacto, compusieron en esta etapa algunas de sus mejores obras incluyendo los dos ciclos de canciones que elegimos.

El nacionalismo aparece cuando los países empezaron a tomar conciencia de sus propios valores nacionales, trataron de liberarse de todo servilismo extranjero, especialmente del sinfonismo alemán y de la ópera italiana, en la búsqueda de nuevas expresiones musicales basadas en sus propios folclores, ritmos y danzas, a los que consideraban expresión de sus sentimientos nacionales.

Dentro de esta corriente se movían Manuel de Falla en España y de manera un poco tardía a Eduardo Hernández Moncada en México.

Un punto que me llama la atención es la elección de los textos y su influencia de éstos en la música.

Para Schumann antes de la composición está la elección del texto, solo utilizaba para su obra aquellas poesías que tenían profundidad emocional o mejor dicho Stimmung, (sentimientos que la razón eterniza) Schumann partía siempre de la idea central del poema, el instrumento se convierte en el auténtico portador del sentimiento, enlazar la música con las corrientes espirituales de su época, esto lo pudimos constatar al estudiar los textos de María Estuardo y al analizar la obra, en ella la voz recita el texto y se encuentra en segundo plano es realmente el piano el medio expresivo, es una especie de recitado sobre la música.

Otro gran reto fue entender la estética de Ravel, ésta es tan rica que es casi imposible de acceder a todos sus enigmas, la perfección técnica es una de sus bases, su trabajo puede ser expresionista, realista, impresionista... etc. es ambiguo no cree en la sinceridad por eso desafía constantemente la dificultad, los textos que elige, no son fáciles de llevar al pentagrama como observamos en Shéhérazade, cada una de sus obras representa una nueva meta a vencer, aunque parezca una obra de lo más sencilla, siempre se está superando.

En el caso de Falla la inspiración viene de la música Folklórica, solo se conoce el autor del Paño moruno (Gregorio Martínez Sierra (1881-1947) a diferencia de los demás compositores los textos que eligió Falla carecen de lirismo su sentir es mas popular, en este caso la intención no es armonizar simplemente las tonadillas populares, Falla logra plasmar el sentir nacional, utilizando algunos recursos de canto Flamenco y Andaluz, es una obra que requiere un buen dominio vocal, por su amplia gama de recursos técnicos, que contrastan entre sí.

El Maestro Eduardo Hernández Moncada, es otro ejemplo de nacionalismo musical, toda su vida estuvo dedicada a este ideal, en su música siempre encontramos trazas regionales, para el ciclo de canciones que elegimos, toma como fuente de inspiración tres sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz, pertenecientes a sus sonetos *De amor y de discreción* con los números 166, 167 y 168. Podemos observar que Eduardo Hernández alteró algunas palabras del texto original para así poder seguir su idea musical, evoca con su manera de componer arcaísmo, ya que utiliza tonalidades modales.

Por supuesto que no soy la primera en realizar sugerencias de carácter interpretativo, mi tarea no fué escribir este trabajo estableciendo lazos entre la teoría y la práctica, sino delinearlos y organizarlos para su comprensión, como hemos podido constatar las teorías abundan, todavía hay mucho trabajo por hacer en el campo de la interpretación y solo espero que esta pequeña contribución, sirva para disipar algunas dudas, ya sea en el estudio de los ciclos de canciones como en el campo de la interpretación.

BIBLIOGRAFÍA

Andrade de Silva Tomas, “Antología de Cante Flamenco”, Hispavox, Madrid, España.

Aviñoa Xosé, “Conocer y reconocer la música de Manuel de Falla”, Ediciones Daimon, México, 1985

Betancourt Carmen, “Schéhérazade música de Maurice Ravel, Poemas de Tristan Klingsor”, Notas al programa y Traducciones, Noviembre de 2002

Brion Marcel, Manen Pablo, *Schumann et L'ame Romantique* “Schumann y el alma romántica” Hachette, Buenos Aires.

Bruyr José, “Ravel o El Lirismo y los Sortilegios”, Traductor F.J. Solero, Schapire, Buenos Aires Argentina 1953.

Bueno Patricia, Pérez Sáez Alejandro, Enciclopedia Biográfica universal, “Los mil grandes de la música”, Tomo 2, Promexa, México D.F. 1982.

Contreras Soto Eduardo, “Eduardo Hernández Moncada”, Ensayo biográfico, catalogo de obras y antología de textos, CNCA, CENIDIM, México, 1993.

Cross Milton, Ewen David, “Los Grandes Compositores” (*Encyclopedia of the great composers and their music New York*), Volumen I, Págs. 327-338, Compañía General Fabril Editora, Argentina 1963.

Dietrich Fischer-Diskau, “Hablan los sonidos suenan las palabras”, Turner, Madrid España, 1985.

Enciclopedia Microsoft Encarta, 2001, Microsoft Corporation.

Encyclopaedia Britannica publishers inc., “Enciclopedia Barsa”, Tomo VIII, Encyclopaedia Britannica de México S.A. De C.V., México, 1988. Págs. 331-332.

Fubini Enrico, La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX, Alianza editorial, Salamanca, España 1996

Hamel Fred, Hürlimann Martin, “Enciclopedia de la música”, Tomo I, Grijalbo, México, 1987.

Kramer Jonathan, “Invitación a la música”, Vergara, México, 1993.

Lara José Manuel, “Diccionario Enciclopédico Larousse”, Tomo VII, Planeta, México 1992.

López Chavarri Eduardo, “Música Popular Española”, Labor, Barcelona, España, 1927.

M. Beaufils, en su libro “Musique du son, musique du verbe”. (París. P.U.F. 1954)

Moreno Rivas Yolanda, “Rostros del nacionalismo en la música mexicana, un ensayo de interpretación”, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de música, México, 1995.

Orestein Arbie, Maurice Ravel Songs 1896-1814, Dover Publications, Inc., New York E.U.A, 1990.

Orta Velásquez Guillermo, “100 Biografías en la historia de la música” Porrúa S.A. de C.V. 1962 México

Pahissa Jaime, “Vida y obra de Manuel de Falla”, Ricordi Americana, Argentina, 1946

Pedrell Felipe, “Cancionero Musical Español”, Tomo II, tercera Edición, Boileau, Barcelona España, 1958.

Randel Don Michael, “Diccionario Harvard de Música”, Diana, México, 1994.

Salvat Juan, Enciclopedia Salvat “Los grandes compositores”, Tomo 6, México, 1983. Pág.37- 76

Salvat Juan, Enciclopedia Salvat “Los grandes compositores” Salvat Mexicana de ediciones S.A., 1985, Tomo 13 Cáp. 6 Págs. 58-88

Sanz Teofilo, Música y literatura la poesía Francesa en la obra de Maurice Ravel, Servicio de Publicaciones Universidad de Burgos, España, 1999.

Sopeña Federico, “Vida y Obra de Manuel de Falla”, Turner Música, Granada, España, 1985

Direcciones de Internet

<http://www.google.com.mx>

<http://.website.lineone.net/~jdspiers/sheher2.htm> Shéhérazade

<http://www.classicalarchives.com/main/>

<http://.www.musicapasion.com>

<http://www.recmusic.org/lieder/cindex.html>

Discografía recomendada

Eduardo Hernández Moncada

No existiendo ninguna grabación de Los tres Sonetos de Sor Juana. Recomiendo algunas de sus obras que se encuentran disponibles.

Canciones Arcaicas

Lourdes Ambriz, soprano / Alberto Cruzprieto, piano.
México, Quindecim - CONACULTA, 2000.

Compositores Mexicanos del S. XX, Vol. 2

Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México / Eduardo Díaz Muñoz.
México, Spartacus - Clásicos Mexicanos, 1996.

El Siglo XX en México - Antología pianística (1900-1950)

María Teresa Frenk, piano.
México, Quindecim - FONCA - UNAM, 1997.

Imágenes Mexicanas Para Piano

Alberto Cruzprieto, piano.
México, Quindecim - CONACULTA, 1994.

ANEXOS

ANEXOS

• Lista de Ejemplos

- Ejemplo 1:* Abschied von Frankreich Op. 135 N° 1. Robert Schumann.
Compases del 5 al 7. Pág. 19
- Ejemplo 2:* Nach der Geburt ihres Sohnes. Op. 135 N° 2 Robert Schumann.
Compases del 14 al 18. Pág. 20
- Ejemplo 3:* An die Königin Elisabeth Op. 135 N° 3 Robert Schumann.
Compases del 5 al 7. Pág. 20
- Ejemplo 4:* An die Königin Elisabeth. Op. 135 N° 4 Robert Schumann
Compases del 21 al 24. Pág. 21
- Ejemplo 5:* Gebet Op. 135 N° 5 Robert Schumann
Compases del 12 al 16. Pág. 21
- Ejemplo 6:* Gebet Op. 135 N° 5 Robert Schumann
Compases del 16 al 23. Pág. 22
- Ejemplo 7:* Asie. Maurice Ravel
Compases del 62 al 66. Pág. 39
- Ejemplo 8:* Asie. Maurice Ravel
Compases del 104 al 110. Pág. 39 y 40
- Ejemplo 9:* Asie. Maurice Ravel
Compases del 111 al 115. Pág. 40
- Ejemplo 10:* La Flûte enchantée. Maurice Ravel
Compases del 1 al 3. Pág. 40
- Ejemplo 11:* La Flûte enchantée. Maurice Ravel
Compases del 4 al 6. Pág. 41
- Ejemplo 12:* La Flûte enchantée. Maurice Ravel
Compases del 10 al 16. Pág. 41
- Ejemplo 13:* L'Indifférent. Maurice Ravel
Compases del 28 al 31. Pág. 42
- Ejemplo 14:* El Paño Moruno. Manuel de Falla
Compases del 27 al 38. Pág. 51

- Ejemplo 15:* Seguidilla Murciana Manuel de Falla
Compases del 1 al 7. Pág. 52
- Ejemplo 16:* Asturiana. Manuel de Falla
Compases del 7 al 19. Pág. 52 y 53
- Ejemplo 17:* Jota. Manuel de Falla
Compases del 33 al 42. Pág. 53
- Ejemplo 18:* Nana: Manuel de Falla
Compases del 1 al 6. Pág. 54
- Ejemplo 19 :* Canción Manuel de Falla
Compases del 9 al 14. Pág. 54
- Ejemplo 20:* Polo Manuel de Falla
Compases del 5 al 12. Pág.55
- Ejemplo 21:* Polo Manuel de Falla
Compases del 45 al 52 . Pág. 55
- Ejemplo 22:* Con el dolor de la mortal herida. Eduardo Hernández Moncada
Compases del 5 al 12. Pág. 67
- Ejemplo 23:* Al que ingrato me deja. Eduardo Hernández Moncada
Compases del 6 al 10. Pág. 67
- Ejemplo 24:* Yo no puedo tenerte ni dejarte. Eduardo Hernández Moncada
Compases del 4 al 8. Pág. 68
- Ejemplo 25:* Yo no puedo tenerte ni dejarte. Eduardo Hernández Moncada
Compases del 48 al 53. Pág. 68

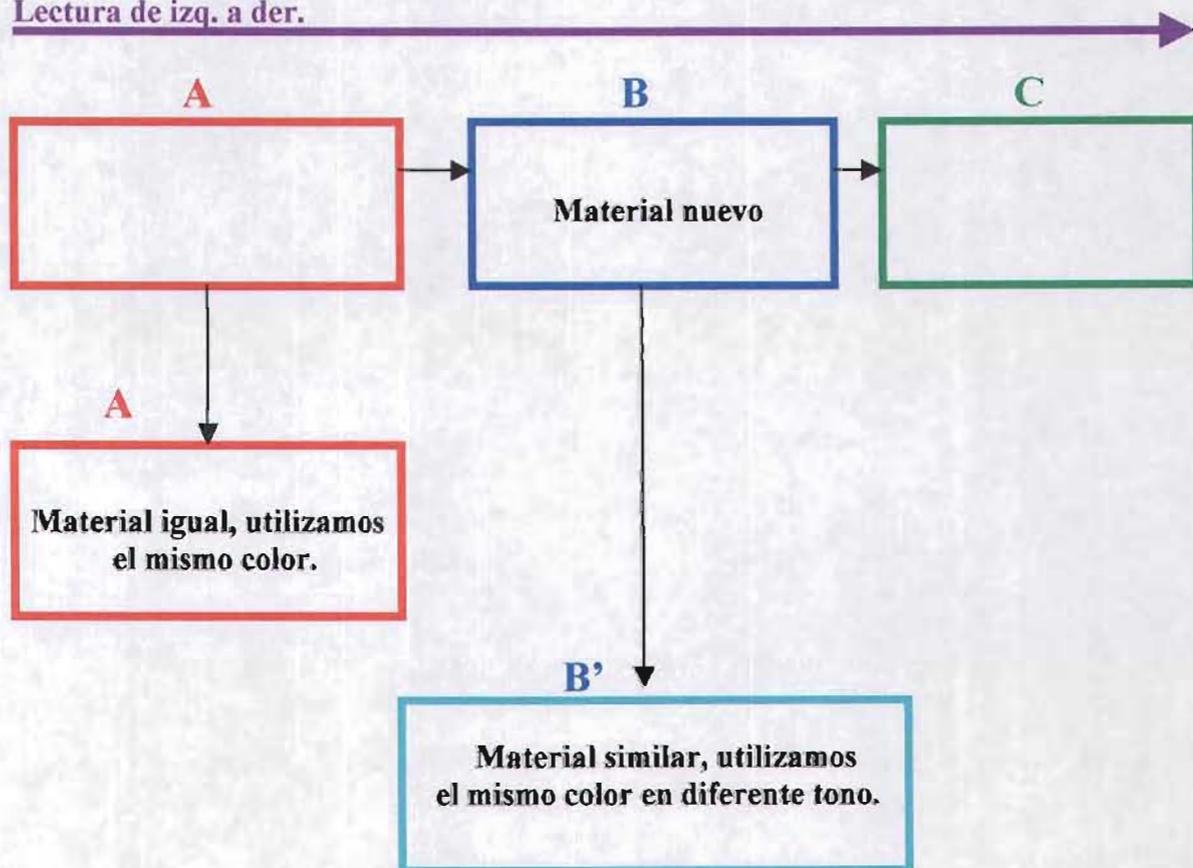
- **Esquemas de Reiteraciones**

A continuación explico la manera en que deben leerse estos esquemas, que son una herramienta muy útil dentro del análisis musical, nos van a ayudar a visualizar la estructura general de las piezas.

Debemos leerlos como cualquier partitura de izquierda a derecha, las partes nuevas o diferentes se colocan hacia la derecha y las partes iguales o similares se colocan abajo. Para diferenciar estas similitudes se colorean, variando la tonalidad un poco para distinguir las partes que son similares.

Ejemplo:

Lectura de izq. a der.



Gedichte der Königin Maria Stuart OP.135

Abschied von Frankreich N° 1 Robert Schumann (1810-1856)

2 5 2 3

The first system of the musical score, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "Frühlich Schreyen". A red horizontal bar highlights the notes G4, A4, B4, and C5 in the vocal line.

The second system of the musical score, continuing the vocal and piano parts. A red horizontal bar highlights the notes G4, A4, B4, and C5 in the vocal line.

G

The third system of the musical score, continuing the vocal and piano parts. A blue horizontal bar highlights the notes G4, A4, B4, and C5 in the vocal line.

5 2 3

The fourth system of the musical score, continuing the vocal and piano parts. A blue horizontal bar highlights the notes G4, A4, B4, and C5 in the vocal line, and a red horizontal bar highlights the notes G4, A4, B4, and C5 in the piano accompaniment.

5 2 3 Variación

The fifth system of the musical score, continuing the vocal and piano parts. A red horizontal bar highlights the notes G4, A4, B4, and C5 in the vocal line.

2 5 2 3 2 5 2 3

The sixth system of the musical score, continuing the vocal and piano parts. A red horizontal bar highlights the notes G4, A4, B4, and C5 in the vocal line.

The seventh system of the musical score, continuing the vocal and piano parts. A red horizontal bar highlights the notes G4, A4, B4, and C5 in the vocal line.

Nach der Geburt Ihres Sohnes Op. 135 N° 2 Robert Schumann

1 2 3

Langsam

Herr Je - su Christ, den sie ge - krönt mit Dor - nen,

4 5 6

be - schüt - ze die Ge - burt des hier Ge - bor - nen.

Aquí podemos observar el climas de la primera parte de la pieza en el ultimo compas

7 8 9 10

Und sei's sein Will, laß sein Geschlecht zu gleich lang herrschen noch in diesem Königreicht

Este es un proceso expansivo de la primera frase

11 12 13

Und alles, was ge - schieht in sei - nem Na - men,

En esta frase podemos ver el climax de la pieza en el ultimo compas

Coda

14 15 16 17 18

sei dir zu Ruhm und Preis und Eh - re, A - men.

En la coda podemos observar una expansion de el primer motivo de la primera frase

An die Königin Elisabeth Op. 135 N° 3 Robert Schumann



First system of the musical score, featuring a piano introduction with a red box highlighting the first few measures.



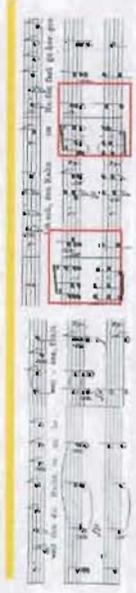
Second system of the musical score, continuing the piano introduction.



Third system of the musical score, with a red box highlighting a specific passage.



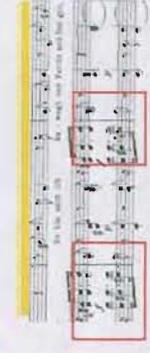
Fourth system of the musical score, with a yellow bar above it.



Fifth system of the musical score, with a yellow bar above it and red boxes highlighting two passages.



Sixth system of the musical score, with a purple bar above it.



Seventh system of the musical score, with a yellow bar above it and red boxes highlighting two passages.



Eighth system of the musical score, with a green bar above it.

Abschied von der Welt Op. 135 N° 4 Robert Schumann

Langsam.

Was nützlich mir, noch zu gemessener Zeit?

Mein Herz er-
storb für Ir-
d'ndes Be-
gehren,

Der Leid, den soll mein Schicksal nicht bekren,

mir blieb al-
lein die To-
des -
Frei-
digkeit.

Ich fühle, ich lide, vom ersten Welt

mein Herz ist ab-
gewandt der Re-
cht Eh-
ren,

des schmerzten U-
fers, und wird mich ver-
gehren -

hald geht mit mir zu Gr-
be, Haut und Streit,

Freund, die ihr mein Gedank in Lie-
be,

erwägt und glückt, daß es an Kraft und Glück kein ge-
tes Werk mir an voll -
en -
den bliebe.

So wünsch mir Ysa-
zore, Tage nicht zu rük

ich, und will ich schwer ge-
strakt wird nicht nützen,

er fehlt mir keinen Teil an ew-
gen Frei-
den!

Gebet Op. 135 N° 5 Robert Schumann

O Gott, mein Ge - bis - ter, ich hor' - te auf dich.

O Je - su, ge - lieb - ter, mit - lei - de dich mit

Im har - ten Ge - fang - nis,

in schim - mer Be - drang - nis er - seh - ne ich dich.
Kla - gen dir kla - gend, im Staa - be ver - zu - gend, er - hö - re, ich be - schwe - re, ant - ret - te dich mit

Siete Canciones Populares Españolas Manuel de Falla

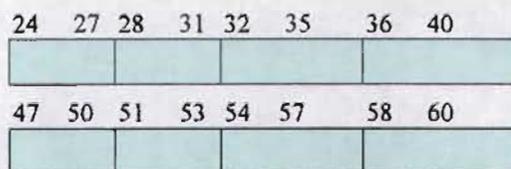
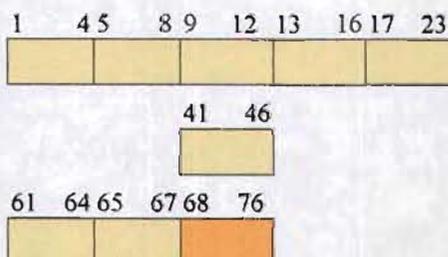
1.- El paño Moruno

Tonalidad: Do menor

Compás

Introducción

Frases

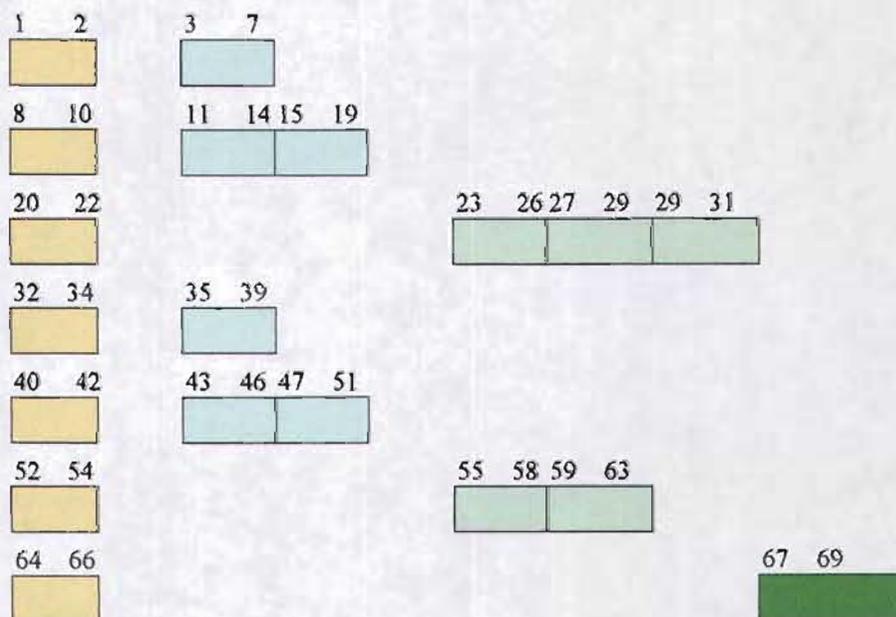


2.- Seguidilla Murciana

Tonalidad: Sol Mayor

Compás

Frases



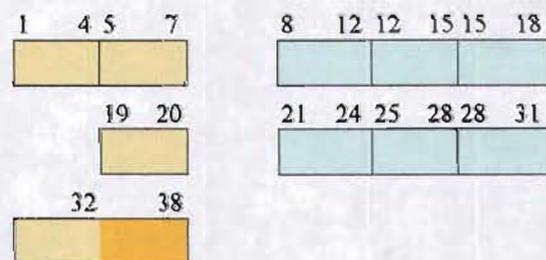
3.- Asturiana

Tonalidad: Sol menor

Compás

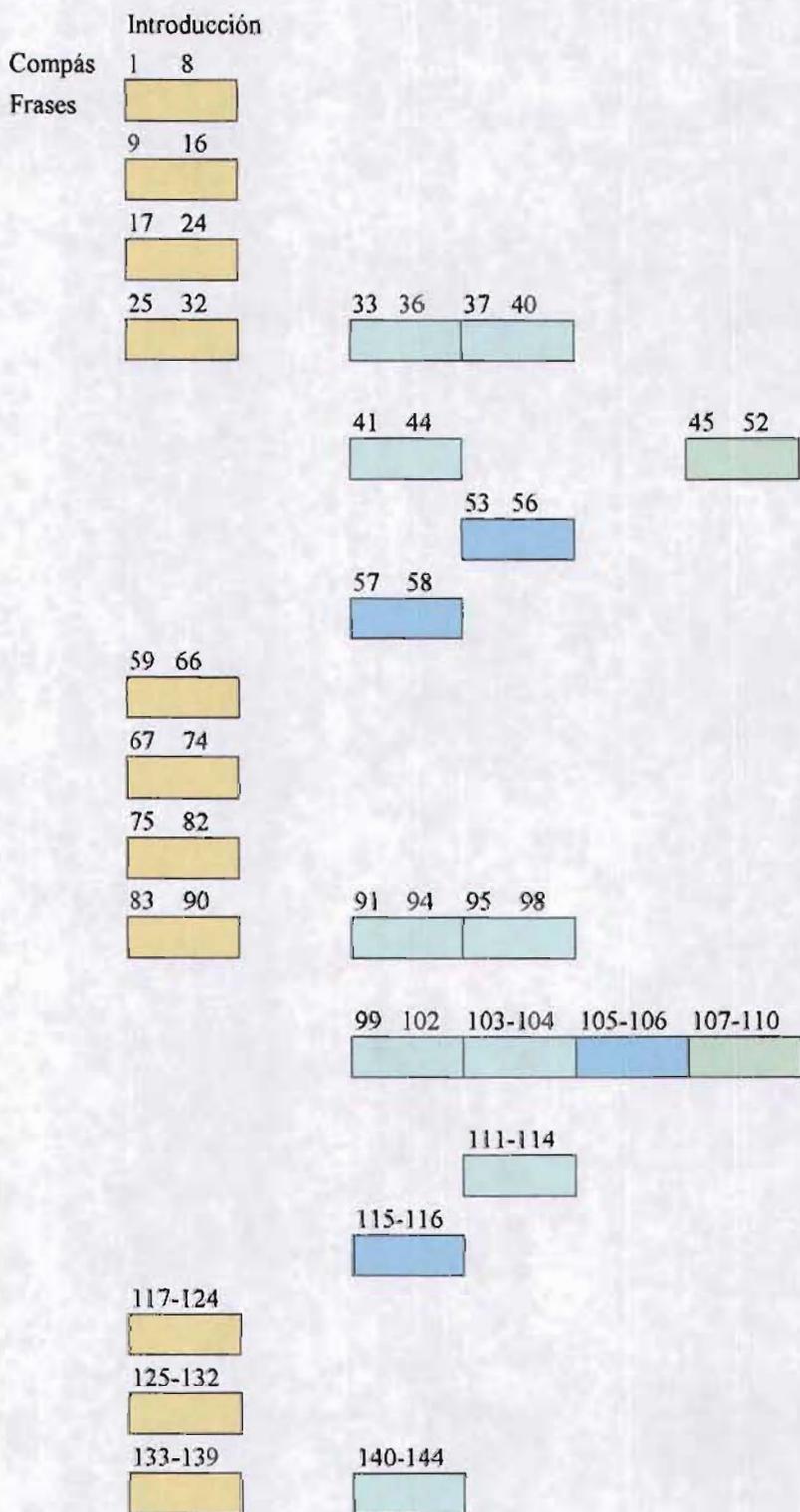
Introducción

Frases



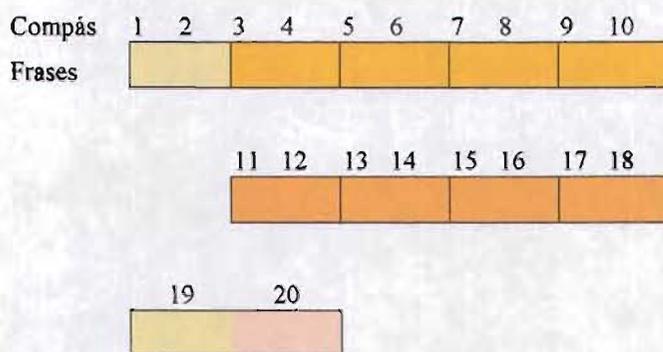
4.- Jota

Tonalidad: Modal



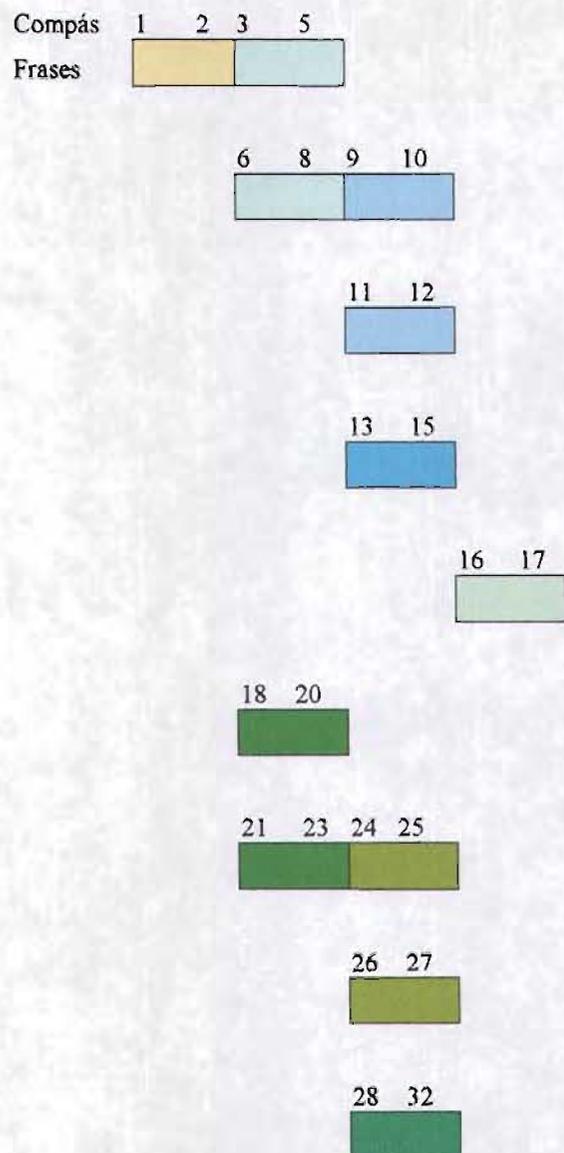
5.- Nana

Tonalidad: Modal



6.- Canción

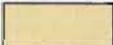
Tonalidad: La Mayor



7.- Polo

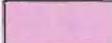
Tonalidad: Si menor

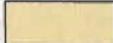
Compás 1 4 5 12
Frases 

13 31


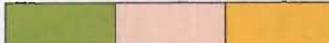
32 37


38 41 42 44


45 50


51 65


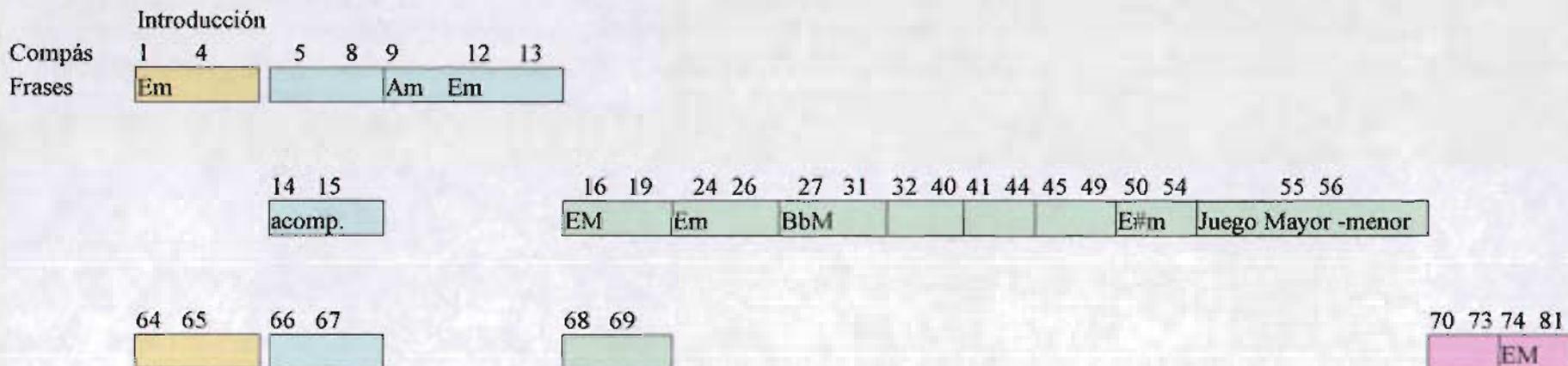
66 69


70 74 75 82 83 89


Tres Sonetos de Sor Juana. Eduardo Hernández Moncada

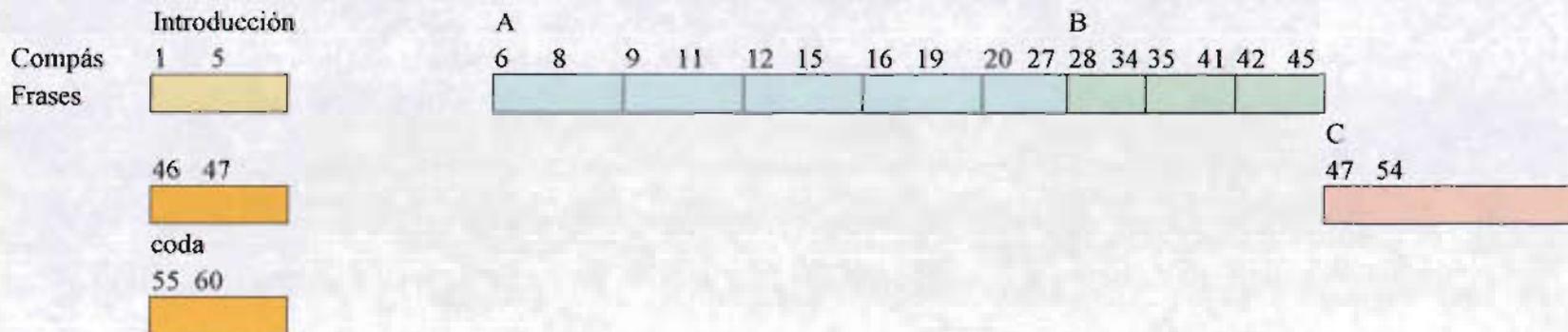
1.- Con el Dolor de la Mortal Herida

Tonalidad: Mi menor



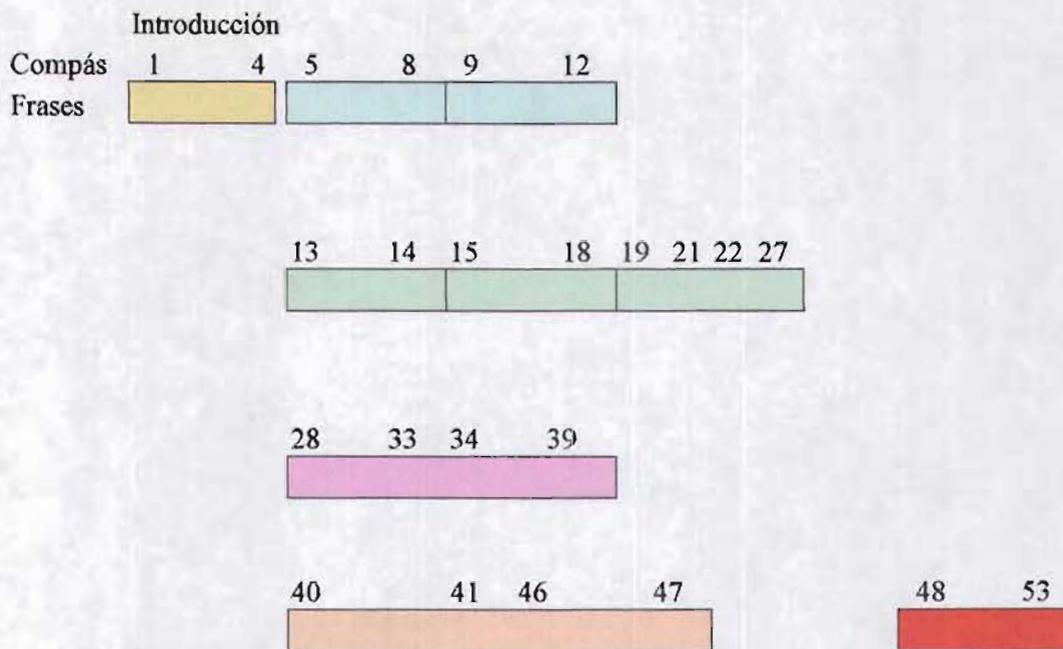
2.- Al que ingrato me deja

Tonalidad: Mi menor



3.- Yo no puedo tenerte ni dejarte

Tonalidad: Mi menor



TRES SONETOS DE SOR JUANA
 "AL QUE INGRATO ME DEJA" EDUARDO HERNÁNDEZ MONCADA

mf *espress.*

Al que ingrato me de-ja des-er-
 man- - - - to al que amato te des- ti- a-er- do- - - - to
 que - - - - - to, como fe-cha - - - - - de-er- ca- que me a- - - - -
 tra - - - - - to, no lo de-ja- que-er- do- - - - - me- - - - -
 can- - - - - do al que tra- - - - - to- - - - - me- - - - - ha- - - - - do- - - - - man- - - - - to
 y me- - - - - dia- - - - - man- - - - - to al que de- - - - - je- - - - - me- - - - -
 Para rit. *Tempo*
 tra- - - - - to- - - - - tra- - - - - fan- - - - - te que - - - - - to- - - - - ver- al que me
 me- - - - - to y me- - - - - lo- - - - - que-er- me- - - - - que-er- tra- - - - - fan- - - - - to- - - - -
 Rit. *Tempo*
 Me- - - - - to- - - - -
animato
 que - - - - - to- - - - -
 Rit. *Tempo*
 de to - do- - - - - me- - - - - do- - - - - in- - - - - fa- - - - - to- - - - - to- - - - -
animato *meno mosso*
 Pe- - - - - to- - - - -
 que-er- do- - - - - to- - - - -
 Rit. *Tempo I.*
 que de quien me me- - - - - que-er- do- - - - -
 Pe- - - - - to- - - - -

• TRADUCCIONES DE LOS TEXTOS

Gedichte der Königin Maria Stuart OP.135 Robert Schumann (1810-1856)

Textos de Gisbert, Freiherr von Vincke (1813-1892). Basado en los textos en francés de Maria Estuardo Reina de Escocia (1542-1586) Fotheringhay, publicados en 1586.

1.- Abschied von Frankreich

*Ich zieh dahin, dahin! Ade, mein fröhlich
Frankenland,
wo ich die liebste Heimat fand, du meiner
kind heit Pflegerin!
Ade, du Land, du schöne Zeit, mich trennt
das Boot von Glück so weit!*

*Doch trägt's die Hälfte nur von mir, ein
teil für immer bleibt dein mein fröhlich
Land,
der sage dir das andern eingedenk zu
sein! Ade, ade!*

2.- Nach der Geburt ihres Sohnes

*Herr Jesu Christ, den sie gekönt mit
Dornen,
beschütze die Geburt der hier Gebornen.*

*Und sei's dein Will, laßsein Geschlecht
zugleich lang herrschen noch in diesem
Königreich.
Und alles, was geschieht in seinem
Namen sei dir zu Ruhm und Preis und
Ehre, Amen.*

1.- Adiós a Francia

¡Yo acusé allí, allí! Adiós, mi querido
país franco,
donde yo encontré el hogar mas querido,
usted el guardián de nuestra
descendencia!

¡Adiós país, del buen tiempo, yo me
separo en el barco de la suerte!
Sin embargo una parte de mi para siempre
se acordara de mi querido país,
Él dice, así debe ser ¡Adiós, adiós!

2.- Después del nacimiento del hijo

Señor Jesús, que estas coronado con
espinas,
guarda el nacimiento del nacido aquí.

Y sus necesidades, al mismo tiempo
prevalece en este reino.
Y todo lo que pasa en tu nombre precio y
honra, amén

3.- An die Königin Elisabeth.

*Nur ein Gedanke, der mich freut und
quält,
Hält ewig mir der Sinngefangen,
So daß der Furcht und Hoffnung Stimmen
Klangen,
Als ich die Stunden ruhelos gezählt.*

*Und wenn mein Herz dies Blatt zum
Boten wählt,
und kündigt, euch zu sehen, mein
Verlangen,
dann, teure Schwester, faßt mich neues
Bangen,
weil ihm die Macht, es zu beweisen, fehlt.*

*Ich seh, den Hahn im Hafen fast
geborgen,
vom Sturm und Kampf der Wogen fest
gehalten,
des Himmels heitres Antlitz
nachtumgraut.*

*So bin auch ich bewegt von Furcht und
Sorgen,
vor euch nicht, vor euch nicht, Schwester.*

*Doch des Schicksals Walten zerreit das
Segel oft,
dem wir vertraut, dem wir vertraut.*

3.- A la reina Elisabeth.

Sólo un pensamiento me agrada y me
atormenta
Y domina mi mente,
Para que las voces de miedo y esperanza
resuenen,
Cuando desvelada cuento las horas.

Mi corazón escoge esta carta como
mensajero,
Revelando cómo yo anhelo verlo,
Entonces, estimada hermana, una nueva
angustia me acoge,
Porque a la carta le falta el poder para
demostrarlo.

Yo veo el barco medio escondido en el
puerto,
Detenido por la tormenta en las olas
belicosas,

Y la cara serena de cielo se tiñó de negro
en la noche.
Asediada temo, de usted no, mi hermana.

Pero la fuerza del destino a menudo
lacera la vela
en la que nosotros confiamos.

4.- Abschied von der Welt

*Was nützt die mir noch zugemess'ne Zeit?
Mein Herz erstarb für irdisches
Begehren,
Nur Leiden soll mein Schatten nicht
entbehren,
Mir blieb allein die Todesfreudigkeit.*

*Ihr Feinde, lasst von eurem Neid:
Mein Herz ist abgewandt der Hoheit
Ehren,
Des Schmerzes Übermass wird mich
verzehren;
Bald geht mit mir zu Grabe Hass und
Streit.*

*Ihr Freunde, die ihr mein gedenkt in
Liebe,
Erwägt und glaubt, dass ohne Kraft und
Glück
Kein gutes Werk mir zu vollenden bliebe.*

*So wünscht mir bess're Tage nicht zurück,
Und weil ich schwer gestrafet werd'
hienieden,
Erfleht mir meinen Teil am ewgen
Frieden!*

5.- Gebet

*O Gott, mein Gebieter, ich hoffe auf dich!
O Jesu, Geliebter, nun rette du mich!
Im harten Gefängnis, in schlimmer
Bedrängnis
Ersehne ich dich;
In Klagen, dir klagend, im Staube
verzagend,
erhör, ich beschwöre, und rette du mich!*

4.- Despedida del Mundo

*¿Se reparte el tiempo todavía?
Mi corazón está muerto a los deseos
terrenales,
Mi espíritu se desune de todo menos del
dolor,
La alegría de la muerte solo son restos.*

*Descanso que me envidia, enemigos de
mi corazón
Abjura todo el honor y nobleza,
El exceso de angustia me devorará,
Se entierran odio y ruptura.*

*Amigos que me recordarán con amor
Considere y crea que sin poder o fortuna
No hay nada bueno que yo pueda lograr.*

*Para que no desee el retorno de días más
felices,
Y porque yo me he castigado aquí
penosamente en tierra,
¡Oro para que la paz eterna sea mía!*

5.- Oración

*¡Oh! Dios, yo puse mi confianza en ti!
¡Oh! Jesús querido, libérame
En mi prisión áspera, en miserable pena,
Yo lo anhele;
Lamentándome, lloro y desespero en el
polvo,
¡Escúchame, yo lo imploro, sálvame!*

Schéhérazade 3 Poemas de Tristan Klingsor (1874-1966) Maurice Ravel (1875-1937)

I.- Asie

Asie, Asie, Asie.
Vieux pays merveilleux des contes de
nourrice
Où dort la fantaisie comme une
impératrice
En sa forêt tout emplie de mystère.
Asie,

Je voudrais m'en aller avec la goëlette
Qui se berce ce soir dans le port
Mystérieuse et solitaire
Et qui déploie enfin ses voiles violettes
Comme un immense oiseau de nuit dans
le ciel d'or.

Je voudrais m'en aller vers des îles de
fleurs
En écoutant chanter la mer perverse
Sur un vieux rythme ensorceleur.

Je voudrais voir Damas et les villes de
Perse
Avec les minarets légers dans l'air.

Je voudrais voir de beaux turbans de soie
Sur des visages noirs aux dents claires;

Je voudrais voir des yeux sombres
d'amour
Et des prunelles brillantes de joie
En des peaux jaunes comme des oranges;

Je voudrais voir des vêtements de velours
Et des habits à longues franges.
Je voudrais voir des calumets entre des
bouches
Tout entourées de barbe blanche;

I.- Asia

Asia, Asia, Asia.
País viejo y maravilloso de cuentos de
Nodrizas
donde la fantasía duerme como una
Emperatriz
en su bosque lleno de misterio.
Asia,

Quisiera irme con mí galera
que se balancea esta noche en el puerto
misteriosa y sola
y que abre finalmente sus velas
purpúreas
como un inmenso pájaro nocturno en el
cielo de oro.

Quisiera ir hacia las islas de flores
mientras escucho cantar al mar perverso
con un viejo ritmo hechizado.

Quisiera ver Damasco y ciudades de
Persia
con los alminares ligeros en el aire.

Quisiera ver bellos turbantes de seda
en los rostros negros con los dientes
brillantes;

Quisiera ver los ojos oscuros de amor
y pupilas brillantes de alegría
en pieles amarillas como las naranjas;

Quisiera ver un poco de ropa
aterciopelada
y vestidos de flecos largos.
Quisiera ver pipas entre de bocas
rodeadas de barba blanca;

Je voudrais voir d'âpres marchands aux regards louches,
Et des cadis, et des vizirs
Qui du seul mouvement de leur doigt qui se penche
Accordent vie ou mort au gré de leur désir.

Je voudrais voir la Perse, et l'Inde, et puis la Chine,
Les mandarins ventrus sous les ombrelles,
Et les princesses aux mains fines,
Et les lettrés qui se querellent
Sur la poésie et sur la beauté;

Je voudrais m'attarder au palais enchanté
Et comme un voyageur étranger
Contempler à loisir des paysages peints
Sur des étoffes en des cadres de sapin
Avec un personnage au milieu d'un verger;

Je voudrais voir des assassins souriant
Du bourreau qui coupe un cou d'innocent
Avec son grand sabre courbé d'Orient.

Je voudrais voir des pauvres et des reines;
Je voudrais voir des roses et du sang;
Je voudrais voir mourir d'amour ou bien de haine.

Et puis m'en revenir plus tard
Narrer mon aventure aux curieux de rêves
En élevant comme Sindbad ma vieille tasse arabe
De temps en temps jusqu'à mes lèvres
Pour interrompre le conte avec art...

Quisiera ver a los comerciantes con punzantes miradas bizcas,
y de cadís y visires
quién con un movimiento de su dedo que inclina
conceda vida o muerte según su deseo.

Quisiera ver Persia y la India y después China,
los mandarines ventrudos bajo las sombrillas,
y princesas con manos finas,
y el letrado que riñe
sobre la poesía y la belleza;

Quisiera entretenerme en el palacio encantado
y como un viajero extranjero
contemplan con tranquilidad los paisajes pintados sobre telas y cuadros de pino.
con un personaje en medio de un huerto;

Quisiera ver asesinos sonriendo
del verdugo que corta un cuello inocente
con el sable curvado de Oriente.

Quisiera ver pobres y reinas;
quisiera ver rosas y sangre;
quisiera ver morir de amor o bien de odio.

Y después regresar mas tarde a narrar mi aventura a los curiosos de los sueños,
mientras levantando como Simbad mi vieja taza árabe de vez en cuando hasta mis labios
para interrumpir el cuento con arte...

2.- La flûte enchantée

L'ombre est douce et mon maître dort
Coiffé d'un bonnet conique de soie
Et son long nez jaune en sa barbe
blanche.
Mais moi, je suis éveillée encor
Et j'écoute au dehors
Une chanson de flûte où s'épanche
Tour à tour la tristesse ou la joie.
Un air tour à tour langoureux ou frivole
Que mon amoureux chéri joue,
Et quand je m'approche de la croisée
Il me semble que chaque note s'envole
De la flûte vers ma joue
Comme un mystérieux baiser.

3.- L'Indifférent

Tes yeux sont doux comme ceux d'une
fille,
Jeune étranger,
Et la courbe fine
De ton beau visage de duvet ombragé
Est plus séduisante encor de ligne.
Ta lèvre chante sur le pas de ma porte
Une langue inconnue et charmante
Comme une musique fausse.
Entre!
Et que mon vin te reconforte...
Mais non, tu passes,
Et de mon seuil je te vois t'éloigner,
Me faisant un dernier geste avec grâce
Et la hanche légèrement ployée,
Par ta démarche féminine et lasse...

2.- La flauta encantada

La sombra es suave y mi amo duerme
Cubierto de una gorra cónica de seda
Y su larga nariz amarilla en su barba
blanca.
Pero yo, estoy todavía despierta
Y escucho en el exterior
Una canción de flauta donde desahoga
giros de tristeza o de alegría.
Un aire con giros a veces lánguidos o
frívolos
Que mi amante toca ,
Y cuando yo me acerco a la ventana
Me parece que cada nota se escapa
de la flauta hacia mi mejilla
Como un beso misterioso.

3.- El indiferente

Tus ojos son dulces como aquellos de una
muchacha,
joven extranjero,
Y la curva fina
De su bello rostro sombreado de vello
Hace más atractivo su perfil.
Tus labios cantan en mi pórtico
Un desconocido idioma encantador
Como una música falsa.
¡Entra!
Y que mi vino te reconforte...
Pero tu no, pasas
Y del umbral de mi puerta veo que te
alejás
Haciéndome airosamente un último gesto
Y tu cadera ligeramente oscilante
Por tu andar femenino y lánguido...

Siete Canciones Populares Españolas Manuel de Falla (1876-1946)

1.- El Paño Moruno

Texto: Gregorio Martínez Sierra (1881-1947)

Al paño fino, en la tienda,
una mancha le cayó;
Por menos precio se vende,
Porque perdió su valor.
¡Ay!

2.- Seguidilla Murciana

Canción folklórica autor anónimo

Cualquiera que el tejado
Tenga de vidrio,
No debe tirar piedras
Al del vecino.
Arrieros semos;
¡Puede que en el camino
Nos encontremos!

Por tu mucha inconstancia
Yo te comparo
Con peseta que corre
De mano en mano;
Que al fin se borra,
Y creyéndola falsa
¡Nadie la toma!

3.- Asturiana

Canción folklórica autor anónimo

Por ver si me consolaba,
Arrime a un pino verde,
Por ver si me consolaba.

Por verme llorar, lloraba.
Y el pino como era verde,
Por verme llorar, lloraba.

4.- Jota

Canción folklórica autor anónimo

Dicen que no nos queremos
Porque no nos ven hablar;
A tu corazón y al mío
Se lo pueden preguntar.

Ya me despido de ti,
De tu casa y tu ventana,
Y aunque no quiera tu madre,
Adiós, niña, hasta mañana.
Aunque no quiera tu madre...

5.- Nana

Canción folklórica autor anónimo

Duérmete, niño, duerme,
Duerme, mi alma,
Duérmete, lucerito de la mañana.
Nanita, nana, nanita, nana.
Duérmete, lucerito de la mañana.

6.- Canción

Canción folklórica autor anónimo

Por traidores, tus ojos, voy a enterrarlos;
No sabes lo que cuesta,
»Del aire«
Niña, el mirarlos.
»Madre a la orilla«
Niña el mirarlos.
»Madre«

Dicen que no me quieres,
Y a me has querido...
Váyase lo ganado,
»Del aire«
Por lo perdido,
»Madre a la orilla«
Por lo perdido, »Madre«

7.- Polo

Canción folklórica autor anónimo

¡Ay!
Guardo una, ¡Ay!
Guardo una, ¡Ay!
¡Guardo una pena en mi pecho,
¡Guardo una pena en mi pecho,
¡Ay!
Que a nadie se la diré!

Malhaya el amor, malhaya,
Malhaya el amor, malhaya,
¡Ay!
¡Y quien me lo dió a entender!
¡Ay!

Tres Sonetos de Sor Juana Eduardo Hernández Moncada (1899-1995)

1.- Con el dolor de la mortal herida

Con el dolor de la mortal herida
de un agravio de amor me lamentaban
y por ver si la muerte se llegaba
procuraba que fuese mas crecida

Toda en el mal el alma divertida
pena por pena su dolor sumaba
y en cada circunstancia ponderaba
que sobraban mil muertes en una vida

Y cuando el golpe de uno y otro tiro
el pobre corazón daba penoso, señas de
dar el ultimo suspiro
no sé por que destino prodigioso volví en
mi acuerdo y dije
quien en amor ha sido mas dichoso

2.- Al que ingrato me deja

Al que ingrato me deja busco amante
al que amante me sigue dejo ingrata,
constante adoro a quien mi amor maltrata,
maltrato a quien mi amor busca constante

Al que trato de amor hallo diamante
y soy diamante al que de amor me trata
triumfante quiero ver al que me mata
y mato al que me quiere ver triunfante.

Si a este pago, padece mi decoro,
si ruego a aquel mi pundonor enojo
de todos modos infeliz me veo.

Pero yo por mejor partido escojo
De quien no quiero ser violento empleo
Que de quien no me quiere vil despojo

3.- Yo no puedo tenerte ni dejarte

Yo no puedo tenerte ni dejarte
Ni se por que al tenerte o al dejarte
Se encuentra un no sé qué para quererte
Y mucho si sé qué para olvidarte.

Pues no quieres dejarme ni enmendarte
Yo templaré tu corazón de modo
Que la mitad se incline a aborrecerte
Aunque la otra mitad se incline a amarte,

Si ello es fuerza quereros haya modo
Que es morir el estar siempre riñendo
No se hable mas de encelo ni en sospecha
de quien dá la mitad lo quiero todo

Y cuando me la estás allá haciendo
sabe que estoy haciendo
La deshecha.

CATÁLOGOS DE LAS OBRAS

Robert Schumann Catalogo de su obra vocal²⁸

- 1.- Liederkreis, sobre poemas de Heine Op. 24
- 2.- Liederkreis, sobre poemas de Byron, Gøethe, Heine, etc...Op.25
- 3.- Lieder und Gesänge, sobre poemas de Chamisso, Hebbel, Rucker. Op. 27
- 4.- Tres melodías sobre poemas de Geibel para coro mixto y piano Op. 29
- 5.- Tres melodías sobre poemas de Geibel Op. 30
- 6.- Tres melodías sobre poemas de Chamisso Op. 31
- 7.- Seis lieder para cuatro voces masculinas Op. 33
- 8.- Cuatro duettos para soprano, tenor y piano Op. 34
- 9.- Doce lieder sobre poemas de J. Kerner Op. 35
- 10.- Seis lieder sobre poemas de Reinick Op. 36
- 11.- Doce lieder sobre los del "Primavera de amor" de Ruckert Op. 37
- 12.- Lieder sobre poemas de Eichendorff Op. 39
- 13.- Cinco lieder sobre poemas de Andersen Op. 40
- 14.- Frauenliebe und Leben sobre poemas de Chamisso Op. 42
- 15.- Lieder para dos voces Femeninas y piano Op. 43
- 16.- Romanzas y baladas primer cuaderno Op. 45?
- 17.- Dichterliebe sobre poemas de Heine Op. 48
- 18.- Romanzas y baladas segundo cuaderno Op. 49
- 19.- El paraíso y la Péri, oratorio sobre un tema de Thomas Moore para solistas, coro y orquesta Op. 50
- 20.- Lieder y cantos Op. 51
- 21.- Romanzas y baladas tercer cuaderno Op. 53
- 22.- Cinco lieder sobre poemas de Burns para coro mixto Op.55
- 23.- Baltazar Balada para Bajo sobre poema de Heine Op.57
- 24.- Cuatro cantos para coro Mixto Op. 59
- 25.- Tres cantos para coro masculino Op. 62
- 26.- Romanzas y baladas cuarto cuaderno Op. 64
- 27.- Ritornello en canon para cuatro voces Op. 65a
- 28.- Tres coros masculinos op. 65b
- 29.- Romanzas y baladas para coro primer cuaderno Op. 67
- 30.- Romanzas para coro femenino primer cuaderno Op. 69
- 31.- Adventlied sobre poemas de Ruckert para soprano, coro y orquesta Op. 71
- 32.- Spanisches liederspiel para una o varias voces y piano op. 74
- 33.- Romanzas y baladas para coro segundo cuaderno Op. 75
- 34.- Lieder y cantos tercer cuaderno Op. 77
- 35.- Cuatro duettos para Soprano, Tenor y piano Op. 78
- 36.- Liederalbum für die Jugend Op. 79
- 37.- Opera Genoveva en cuatro actos, según Tieck y Hebbel Op. 81
- 38.- Tres lieder sobre poemas de Ruckert y Eichendorff Op. 83

²⁸ Tomado del catalogo de las obras de Schumann mencionadas en el libro: Brion Marcel, Schumann y el alma romántica, Título original: Schumann et l'ame romantique, Traductor Manen Pablo, Librería Hachette, Buenos Aires Argentina. Págs. 371-374

Maurice Ravel Catalogo de su Obra²⁹

- 1.- Mouvement de sonate pour piano
Ejercicio para los coros de Charles-René (perdido) 1888
- 2.- Variaciones sobre un tema de Grieg, para piano
"La mort d'Aase", extrait de la musique de scène pour le Peer Gynt d'Ibsen, Ejercicio para los coros de Charles-René 1888
- 3.- Variaciones sobre un tema de Schumann para piano Choral "Freu dich, o meine Seele" tomado del álbum para la juventud (Op. 68), Ejercicio para los coros de Charles-René 1888
- 4.- Sérenade grotesque, piano (inédita) 1893.
- 5.- Ballade de la Reine morte d'amer, canto y piano. Roland de Marés (inédita) 1894.
- 6.- Le Rouet, canto y piano. Leconte de Lisle (inédita) 1894.
- 7.- Menuet antique, piano. 1895.
- 8.- Un grand Sommeil noir, canto y piano. Verlaine (inédita) 1895.
- 9.- Suites auriculaires, dos pianos (inédita) 1895-6
- 10.- Sainte, canto y piano. Mallarme. Dedicada a Mme. Ed. Bonniot 1896.
- 11.- La parade, para piano
Ballet, libreto de Antonine Meunier (2 valeses, 2 marchas, 1 mazurca) 1896
- 12.- Deux Epigrammes , canto y piano. Texto Clément Marot: Épigramme II, N. 22 1898.
- 13.- Sonate N. 1 violín y piano 1897
- 14.- Entre cloches, para dos pianos
Sites auriculaires, N. 2 1897
- 15.- Vals, en Re mayor para piano 1898
- 16.- Chanson du rouet: O mon cher rouet, canto y piano
Texto: Leconte de Lisle 1898
- 17.- Si morne!: Se replier toujours, sur soi-même, canto y piano
Texto: Émile Berrearen 1898
- 18.- Schéhérazade, ouverture de féerie pour orchestre
Inspirada en las mil y una noches, traducción Mardrus, versión original para piano a cuatro manos, dos transcripciones para orquesta "similares mas no idénticas" 1898
- 19.- Olympia, opera 1898-1899
- 20.- Pavane pour une infante défunte, piano
transcripción para orquesta, 1899
- 21.- Fugue soustraite, concurso para el Prix de Rome (perdida) 1899
- 22.- D'Anne qui me jecta de la neige: Anne par jeu me jecta de la neige, canto y piano
Texto: Clément Marot: Épigramme I, N. 11 1899
- 23.- Callerhoe cantate. Pieza para el Prix de Rome (perdida) 1900
- 24.- Fugue, en Re mayor, para piano. Pieza para el Prix de Rome 1900
- 25.- Fugue à quatre voix, en fa mayor, piano sobre un tema de Reber 1900
- 26.- Les Bayadères, Pieza coral en Re mayor, para soprano y coro mixto con acompañamiento orquestal. Pieza para el Prix de Rome 1900
- 27.- Prélude et fugue para piano, (perdida) 1900

²⁹ Bruyr José, "Ravel o El Lirismo y los Sortilegios", Traductor F.J. Solero, Schapire, Buenos Aires, Argentina 1953. Págs. 205-215

- 28.- Fugue, en fa mayor, piano
Pieza para el Prix de Rome 1900
- 29.- Tout est lumière, pieza coral, en la mayor, para soprano solo y coro mixto con acompañamiento orquestal. Pieza para el Prix de Rome 1901
- 30.- Myrrha, cantata para soprano, tenor y bajo, con acompañamiento orquestal
Texto: Fernand Beissier, de la escena final de "Sardanapale" de Lord Byron.
Pieza para el Prix de Rome 1901
- 31.- Jeux d'eau, piano 1901
- 32.- Semiramis, cantata
Pieza para el concurso de composición del conservatorio(pérdida) 1902
- 33.- Fugue, en mi bemol mayor, piano
Pieza para el Prix de Rome 1902
- 34.- La nuit pièce choral, en mi bemol mayor, para soprano y coro mixto con acompañamiento orquestal. Pieza para el Prix de Rome 1902
- 35.- Alcyone; Texto: Eugène y Edouard Adenis, episodio de la "Metamorfosis" Ovideo
Pieza para el Prix de Rome 1902
- 36.- Quatuor, en fa mayor, cuarteto de cuerdas 1902-1903
- 37.- Fugue, en mi menor, piano
Pieza para el Prix de Rome 1903
- 38.- Matinée de Provence, pieza coral, en la mayor, para soprano y coro mixto con acompañamiento orquestal. Pieza para el Prix de Rome 1903
- 39.- Alyssa, cantata para soprano, tenor y bajo con acompañamiento orquestal
Texto: Marguerite Coiffier. Pieza para el Prix de Rome 1903
- 40.- Manteau de fleurs: Toutes les fleurs de mon jardin sont roses, canto y piano
Texto: Paul Grivollet, arreglo para voz y orquesta en el mismo año 1903
- 41.- Sonatine, piano 1903-1905
- 42.- Schéhérazade, poemas para canto (soprano o tenor) con acompañamiento de orquesta
Texto: Tristan Klingsor 1903
- 43.- Menuet, piano. 1904
- 44.- Miroirs, piano 1904-1905. Transcripción para orquesta 1906
- 45.- Fugue, en do mayor, piano. Pieza para el Prix de Rome 1905
- 46.- L'aurore, pieza coral, en mi bemol mayor, para tenor y coro mixto con acompañamiento orquestal. Pieza para el Prix de Rome 1905
- 47.- Introduction et allegro, para arpa, flauta, clarinete, 2 violines, viola y violoncello 1905
- 48.- Noël des jouets: Le troupeau venu des moutons, canto y piano texto: Maurice Ravel
1905. Transcripción para voz y orquesta, 1906
- 49.- Les grands vents d'outre-mer: Les grands vents venus d'outre-mer, canto y piano
Texto: Henri de Régnier 1906
- 50.- La cloche engloutie proyecto de opera, para voz y coro con acompañamiento de orquesta. Inspirada en "Die versunkene Glocke" de Gehardt Hauptmann traducción de Ferdinand Hérold 1906-1912
- 51.- Histoires naturelles, canto y piano
Texto: Jules Renard 1906
- 52.- Vocalise-étude en forma de habanera
canto voz grave y piano 1907
- 53.- L'heure espagnole, opera para 5 voces solistas con acompañamiento de orquesta
Libreto: Franc-Nohain, versión para voz y piano, 1907

- 54.- Sur l'herbe: L'abbé divague. Et toi, marquis, canto y piano
 Texto: Paul Verlaine 1907
- 55.- Rhapsodie espagnole, orquesta
 primera versión: para dos pianos, 1907
- 56.- Gaspard de la nuit, piano
 Para: Aloysius Bertrand 1908
- 57.- Pavane de la Belle au bois dormant, piano 4 manos
 Inspirada en Charles Perrault 1908
- 58.- Daphnis et Chloé, Ballet en la mayor, para orquesta y coro mixto sin palabras 1909-1912
- 58a.- Daphnis et Chloé. Suit orquestal N. 1. 1911
- 58b.- Daphnis et Chloé. Suit orquestal N. 2. 1913
- 58c.- Danse gracieuse de Daphnis. Suit para piano 1913
- 59.- Menuet sur le nom de Haydn, piano 1909
- 60.- Saint François d'Assise, solistas y coro con acompañamiento de orquesta
 Texto: Fioretti de saint François d'Assise (perdido) 1909-1910
- 61.- Ma mère l'oye (I), pièces enfantines, piano a cuatro manos (inspirada en los cuentos de Perrault y de Mme. d'Aulnoy) 1908-1910
- 62.- Valses nobles et sentimentales, piano. 1911
 Transcripción para orquesta, 1912 utilizada como música del ballet: Adélaïde ou le langage des fleurs
- 63.- Ma mère l'oye (II). Música del ballet para orquesta 1911-1912
- 64.- À la manière de... piano. 1912-1913
- 65.- Trois poèmes de Stéphane Mallarmé, para canto, con acompañamiento de piccolo, 2 flautas, clarinete, clarinete bajo, 2 violines, viola, violoncello y piano.
 Texto: Stéphane Mallarmé, transcripción para voz y piano, 1913
- 66.- Prélude, piano. 1913
- 67.- Zaspjak-Bat, piano y orquesta. 1913-1914
- 68.- Trio, en la menor, piano, violín y violoncello 1914
- 69.- Le tombeau de Couperin, piano 1914-1917
- 69a.- Le tombeau de Couperin, orquesta 1919
- 70.- Trois chansons pour choeur mixte sans accompagnement
 Texto: Maurice Ravel, 1914-1915
- 71.- Frontispice, para dos pianos a cinco manos. 1918
- 72.- L'enfant et les sortilèges, fantasía lírica en dos partes. Para sopranos, mezzo-sopranos, tenores y bajos, coro mixto y coro de niños con acompañamiento de orquesta.
 Texto: Colette 1919-1925
- 73.- La valse, poème chorégraphique, para orquesta 1919-1920
 Transcripción para piano, 1920 para dos pianos, 1920
- 74.- Sonate para violín y violoncello 1920-1922
- 75.- Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré, para violín y piano 1922
- 76.- Ronsard à son âme: Amelette Ronsardelette, canto y piano.
 Texto: Douzain de Ronsard, 1923-1924. versión orquestal, 1935
- 77.- Tzigane. Rapsodia de concierto para violín y piano para violín y orquesta 1922-1924
- 78.- Sonate N. 2 para violín y piano 1923-1927
- 79.- Chansons madécasses, soprano con acompañamiento de flauta, violoncello y piano
 Texto: Evariste-Désiré Parry de Forges 1925-1926

- 80.- Rêves: Un enfant court, canto y piano
Texto: Léon-Paul Fargue 1927
- 81.- Fanfare, prélude à "L'évantaile de Jeanneballet colectivo en un acto, para pequeña orquesta, transcripción para piano cuatro manos, 1927
- 82.- Boléro, ballet, en do mayor, para orquesta 1928
Transcripción para piano a dos manos y cuatro manos, 1929
- 83.- Concerto, en Re Mayor, para piano y orquesta 1929-1930
Reducción para piano 1930, a solicitud del pianista Paul Wittgenstein
- 84.- Concerto, en sol mayor, para piano y orquesta 1929-1931
Transcripción para dos pianos, 1932
- 85.- Don Quichotte à Dulcinée, Baritono con acompañamiento orquestal 1932-1933
Texto: Paul Morand, transcripción para baritono y piano, 1933
- 86.- Morgiane, oratorio - ballet para solistas y coros con acompañamiento orquestal
Libreto inspirado en Las Mil y una Noches 1932

Manuel de Falla Catalogo de su obra ³⁰

1. Nocturno 1896
2. Melodía para violonchelo y piano 19 junio 1897
3. Romanza para violonchelo y piano, 1898
4. Pieza en Do mayor 1898
5. Mazurca en Do menor 1899
6. Vals capricho año 1900
7. ¡Dios mío, que solos se quedan los muertos! hacia 1900
8. Serenata andaluza, 1900
9. Rima (“Olas gigantes”), 1900
10. Preludios (“madre todas las noches”) hacia 1900
11. Canción 2 abril 1900
12. Cortejo de gnomos 4 marzo 1901
13. Los amores de la Inés 1901-1902
14. Canción Andaluza 1902-1903
15. Al canto de los remeros del volga (del cancionero musical ruso) 1903-1904 Granada
16. Cantares de nochebuena 1903-1904
17. Alegro de concierto 1903-1904
18. Pieces Espagnoles. cuatro piezas españolas 1906-1909
19. La vida breve 1905-1913
20. Tus ojillos negros, 1909-1910
21. Trois melodies, 1909-1910
22. Noches en los jardines de España 1909-1916
23. De las madres que tienen a sus hijos en brazos 1914
24. Siete Canciones Populares Españolas, 1914
25. El pan de ronda que sabe a verdad Barcelona 18 diciembre 1915
26. El corregidor y la molinera 1916-1917
27. El sombrero de tres picos 1917-1919
28. Fantasía bética 1919
29. Fuego fatuo 1918-1919
30. El retablo de Maese Pedro 1919-1923
31. Homenaje. pour “Le Tombeau de Claude Debussy” Granada, 1920
32. Concerto 1923-1926
33. Obertura de “El Barbero de Sevilla” de Rossini oración 1924
34. Psyche, Granada 1924
35. El Gran Teatro del Mundo mayo - junio 1927
36. Soneto a Córdoba de Luis de Góngora, 1927
37. Atlántida 1927-1946
38. Balada de Mallorca, Palma de Mallorca, 1933
39. Pour le tombeau de Paul Dukas, Granada, diciembre 1935
40. Homenajes (suite) 1938-1939
41. Preludio a la siesta de un fauno (¿?)
42. Canción de la estrella (de los Pirineos de Felipe Pedrell) 1941-1942

³⁰ Salvat Juan, “Enciclopedia Salvat de Los grandes Compositores”, Tomo 12, Salvat, México 1983. Pág. 83

Eduardo Hernández Moncada Catálogo de su obra por géneros musicales³¹

Música instrumental

Piano

1. Preludio, 1926
2. Álbum de corazón, 1934
3. Cinco piezas bailables, Op. 5, 1934
4. Valse brillante, 1934
5. Costeña, 1962
6. Tres estampas marítimas, 1969
7. Arieta y Allegro, 1972
8. Anda, Lucia, 1973
9. Sonatina, 1974

Guitarra

10. Dos preludios

Dúos

11. Romanza, violoncello y piano, 1949
12. Scherzino, flauta y piano, 1955
13. Rapsodia de sotavento, violín y piano, 1974
14. Pieza en tiempo de minueto, violoncello y piano, 1981

Cuartetos

15. Cuarteto para instrumentos de arco, 1962

Orquesta de cámara

16. Suite romántica, 1937
17. Suite de danzas, 1939

Orquesta

18. Marcha fúnebre, 1938
19. Primera sinfonía, 1942
20. Segunda sinfonía, 1943
21. Guelatao, 1957
22. Tres miniaturas para orquesta, 1977

Orquesta y solista

23. "El niño perdido", fantasía piano y orquesta, 1960

Banda

24. El campesino rojo, 1935
25. Himno a la raza, 1939

Música vocal

Voz sola

26. El camino, 1935-1939

³¹ Tomado del catálogo mencionado en el libro de Contreras Soto Eduardo, "Eduardo Hernández Moncada", "Ensayo biográfico, catálogo de obras y antología de textos", CNCA, CENIDIM, México, 1993. Pág 70-74

Voz y piano

27. El niño, 1930
28. El campesino rojo, 1935
29. Coros escolares para las escuelas primarias, 1935
30. Himno de la escuela "Enrique de Olavarria y Ferrari", 1935
31. La sangre del sol, 1935
32. Corrido al padre Hidalgo, 1935-1939
33. La lluvia, 1935-1939
34. ¿Qué será?, 1935-1939
35. Cocó y Pipí, 1937
36. Minino, 1937
37. Pirrín, 1937
38. Cori, 1938
39. Las abejas, 1939
40. Las avispas, 1939
41. La bicicleta, 1939
42. Los bomberos, 1939
43. Canto filial, 1939
44. Himno a la raza, 1939
45. Manos de niño, 1939
46. Solfeo, 1939
47. El violoncello, 1939
48. El volantín, 1939
49. Canción costeña, 1958
50. Dame papiro de luna, 1958
51. Tres canciones veracruzanas, 1958
52. Tropical, 1958
53. Himno de la escuela normal (veracruzana), 1961
54. Nocturno, 1975
55. Tres sonetos de Sor Juana, 1979
56. Río San Lorenzo ?

Voz y otros instrumento

57. Seis sonetos del "Rubaiyat" de Omar Kayan, canto y orquesta, 1932
58. Himno al deporte, canto piano y trompetas, 1935-1939
59. Canto filial, canto y orquesta, 1939
60. El volantín, canto y orquesta, 1939
61. Tres líricas, soprano y orquesta, 1956
62. Tres sonetos de Sor Juana, soprano y orquesta de cuerdas, 1981

Coro solo

63. El campesino rojo, 1935
64. El leñador, 1952
65. Bucólica, 1958

Coro y piano

66. Marcha triunfal, 1944
67. Canto a fray Pedro de Gante, 1954

Coro y orquesta

- 68. El trompo, 1933
- 69. Tres coros escolares, 1937
- 70. Himno a la raza, 1939

Coro y Banda

- 71. Canto a la primavera, 1944

Obras vocales de dotación no definida

- 72. Poemontaje, 1938
- 73. Ofrenda, 1953

Música Escénica

Opera

- 74. Elena, 1948

Ballet

- 75. Procesional, 1940
- 76. Circo Orrin, 1945
- 77. Viaje sin fin: el hombre, el mar y la muerte, 1949
- 78. Antesala, 1952
- 79. Ermesinda, 1952
- 80. Maíz, 1952
- 81. Voz del mar, ?

Música para teatro

- 82. Liliom, 1933
- 83. Bajío, 1939

Música para el cine

- 84. Naufragos de la vida (Abismos), 1930
- 85. El desquite, 1945
- 86. Cinco rostros de mujer, 1946
- 87. Crimen de la alcoba, 1946
- 88. Enamorada, 1946
- 89. Deseada, 1950
- 90. Si me viera Don Porfirio, 1950
- 91. Tú y la mentira, 1956
- 92. Arreglos
- 93. Pura bampó, canto y orquesta (orquestración), 1933
- 94. Shát-késelt-kéjim, canto y orquesta (orquestración), 1933
- 95. El pájaro cu, canto y piano (arreglo), 1935-1939
- 96. Tres cantos del Ecuador, canto y orquesta (arreglo), 1935-1939
- 97. Zamany, coro y orquesta (arreglo), 1935-1939
- 98. Decepción, canto y piano; canto y orquesta (arreglos), 1938
- 99. El payo, canto y orquesta (arreglo), 1938
- 100. La tarara, orquesta (arreglo), 1938
- 101. El tecolote, canto y orquesta (orquestración), 1938

102. Tenabari, canto y orquesta (orquestración), 1938
103. Verde L'akiča, canto y orquesta (orquestración), 1938
104. Bi ma mandé, canto y orquesta (orquestración), 1939
105. Canto de amor otomí, canto y orquesta (orquestración), 1939
106. Canción de coyote, canto y piano (arreglo) el coyote, coro (arreglo), 1939
107. Encantadora sirena, canto y orquesta (orquestración), 1939
108. Muchacha bonita, canto y orquesta (orquestración), 1939
109. Romance gallego, canto y orquesta (orquestración), 1939
110. Tortolita cantadora, canto y orquesta (orquestración), 1939
111. Los Xtoles, canto y orquesta (orquestración), 1939
112. Nueve canciones mexicanas, canto y piano (arreglo), 1941
113. La cucaracha, canto y orquesta (arreglo), 1942
114. Pinocho en el país de los cuentos, música del montaje teatral (arreglo), 1942
115. Los caprichos de Mariana, música del montaje teatral (arreglo), 1944
116. Ixtepec, ballet (arreglo), 1945
117. Villancicos, soprano, coro y orquesta (arreglo), 1987
118. Canto de trilla, coro (arreglo)
119. Naranja dulce, limón partido, canto y piano (arreglo)

Versiones

120. Catalogo de flores, canto y orquesta (versión), 1930
121. Causerie, vals (orquestración), 1930
122. Gopak, soprano y orquesta (versión), 1930
123. Trepak, soprano y orquesta (versión), 1930
124. Fantasía y Fuga en sol menor, orquestración, 1931
125. Ocho piezas de Erik Satie, orquesta, 1932
126. Alégrate campesino, coro, (versión), 1935
127. Krishna y las Gopis, del ballet Danzas orientales (versión), 1936
128. Juguetes de Puebla, canto y orquesta (orquestración), 1938
129. Plus ne suis ce que j'ai été, canto y piano (versión), 1938
130. La rueda de la fortuna, canto y orquesta (orquestración), 1938
131. Alameda 1900, ballet (orquestración), 1943
132. Fuensanta, ballet (orquestración), 1943
133. La maestra rural, ballet (orquestración), 1953
134. La coronela, ballet (orquestración) 1962
135. Canasta de valeses mexicanos (orquestración), 1984
136. Danza sagrada, de la opera *Salva tierra* (orquestración), 1986
137. Liebestlied, piano (versión)

Obras inconclusas

138. Nocturno, corno y piano
139. Luna en los ojos, canto y piano