



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TESIS

PARA OPTAR AL TÍTULO DE

LICENCIADA EN CANTO

PRESENTA

JENNIFER ELENA SIERRA MARÍN

Asesor de notas: Dr. Gustavo Martín Márquez

MÉXICO D.F.

Noviembre de 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

“La vida es como un arca inmensa llena de posibilidades”. Amado Nervo...y en este viaje de mis posibilidades han estado presentes un sinnúmero de personas que han contribuido de particulares maneras a construir el “todo” que soy yo.

Silvia Elena Marín Rivera y Hugo Eduardo Sierra Salazar me trajeron a la vida y con constancia, alegría, severidad cuando fue necesario, apoyo incondicional y llenos de amor fundaron los cimientos que me sostienen y para reforzarlos trajeron a Oscar Eduardo Sierra Marín quien con juegos, miedos y travesuras acompañó mi niñez y es parte fundamental de la fuerza que me motiva. Infinitas gracias a ustedes por todo, no encuentro palabras que enuncien de manera eficiente el eterno agradecimiento y respeto que me merecen. Los amo. Toda construcción requiere materiales de calidad para ser firme y duradera, esos materiales me han sido brindados por todos mis muy queridos familiares, gracias a todos por estar en todo momento dándome ánimos para continuar.

En lo profesional he contado con grandes artistas que han tomado esos materiales que me conforman y tomando cincel y martillo han trabajado minuciosamente dejando sus enseñanzas para siempre grabadas en mis muros: Martha Negrete, Jorge Martínez Zapata, Edith Contreras Bustos, Arturo Valenzuela, Samuel Pascoe, Gustavo Martín y tantos más que he tenido la fortuna de encontrar en mi camino. Gracias a todos por su ejemplo, guía, apoyo, amistad y en ocasiones maternal/paternal protección. Están siempre en mi corazón.

Las innumerables posibilidades del camino, trajeron para retocar, adornar y resanar esos mis muros, a incondicionales amigos y compañeros de vida que son ahora la familia que escogí: Mario Morales Marín, Mario Banda Varela, Leonardo Flores, Diana Syrse Valdes, Francisco Cortés Álvarez, Lucía Olmos, Oscar Tapia, Roberto Carrterero, Julio César Castillo, Kaaleb González, Laura Rojas, Germán Schmitter, Jaime Soria. Gracias por ser buenos y malos consejeros, compañeros en alegrías y tristezas, triunfos y fracasos y por ser también modelo a seguir.

Y para llenar de luz, vida y amor todo mi ser llegó Raúl Eric Velasco Torres. Por ser parte de mi vida y hacerme parte de la tuya y de tu hermosa familia, por estar conmigo alentándome a seguir adelante en esta vital etapa y no dejarme caer, Gracias...

Este “todo”, esta “construcción”, esta “unidad” a la que llamo “yo”, no existiría sin la voluntad del Ser Supremo que todo lo sabe y todo lo puede y que día con día me llena de todas las bendiciones antes mencionadas y muchas más. Gracias Dios por hacerlo todo posible y por darme uno de los regalos más grandes que pudiera recibir, la Música...mi Música.

Jennifer Sierra.

Indice

Introducción

***Lieder eines Fahrenden Gesellen* de Gustav Mahler**

Biografía de Gustav Mahler

Historia de la obra

Poemas

Análisis

***No es Cordero... Que es Cordera* de Leonardo Velázquez**

Biografía de Leonardo Velázquez

Biografía de León Felipe

Historia de la obra

Poemas

Análisis

***Canciones del Ocaso* de Manuel De Elías**

Biografía de Manuel De Elías

Historia de la obra

Poemas

Análisis

***Sea Pictures* de Sir Edward Elgar**

Biografía de Sir Edward Elgar

Historia de la obra

Poemas

Análisis

FUENTES CONSULTADAS

Introducción

El presente texto representa el final de una etapa significativa de mi vida y de mi carrera, aquí pretendo ilustrar mi propuesta interpretativa y no podría hablar de ella sin tomar en cuenta cómo nacieron tantas ideas y los hechos que influyeron para el surgimiento de las mismas.

Supongo que mi interés por el arte escénico comenzó cuando a los 12 años me integré a un grupo de teatro infantil y al año siguiente comencé las clases particulares de canto. En esa época estudiaba ambas disciplinas, además de la danza folklórica que llevaba en el colegio. Mi primer acercamiento a la música formalmente, por así decirlo, fue en un coro infantil y posteriormente se fueron dando diversas oportunidades de cantar con coros de adultos y orquestas sinfónicas, con el formato de concierto que todos conocemos, pero con el respaldo de lo aprendido en el teatro. Pertenecí a esa agrupación teatral alrededor de 5 años, después de los primeros 2 años mi “trabajo” con ellos fue en un programa de radio infantil que pasaba los sábados a las 8am donde además de hablar cantaba y tocaba la guitarra. Fue una época de mucho aprendizaje y descubrimiento. Conforme fui adentrándome en la música y tuve la oportunidad de ver las presentaciones de los músicos y artistas profesionales, me fui enamorando de ella y no sólo de la música sino de todo lo que hay alrededor: clases, ensayos, teatros, vestuarios y lo que siempre me ha maravillado es la vasta variedad de formas en que se puede interpretar la música, en especial si ésta es parte de una ópera o si se puede combinar con lo escénico. Recuerdo cuando comencé a participar en pequeños recitales de canto interpretando algún *Lied* o un aria antigua, la Maestra Martha Negrete decía, “No te quedes quieta como palo” mueve un poco los brazos, cambia la expresión facial, y me explicaba los “protocolos escénicos” que rigen la interpretación de cada género, etc.

La siguiente influencia fuerte que tuve fue el trabajo de la directora coral ---Karmina Silec---. Fue durante mi estancia en su país, Eslovenia, y mi participación como parte de su coro, *Carmina Slovenica* que pude observar cómo se pueden mezclar la música y la escena agregando movimientos coreográficos, disfrutar el resultado de ello y compararlo con el trabajo de otras agrupaciones e intérpretes. Posteriormente como alumna de la cátedra de la Maestra Edith Contreras Bustos en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, conté con su guía y apoyo obviamente en lo referente a la técnica vocal y a la interpretación de cada género a abordar, pero también en lo concerniente a mis ideas interpretativas, en especial en el trabajo hecho con Diana Syrse Valdes y Francisco Cortés, los dos, exalumnos de la misma institución. Montamos un programa denominado *MasKeuncuento* incluyendo duetos de *Lied* y de música mexicana, nombrando al trío *MasKensamble*, precisamente pensando

en un espectáculo que incluyera movimiento en escena, a cargo en aquella ocasión de Oscar Tapia, y la implementación de elementos de utilería como máscaras, pelucas, etc.

Fue un proyecto que nos dio excelente resultado y múltiples satisfacciones. También en el trabajo realizado hasta la fecha como integrante del sexteto vocal femenino Túumben Paax ha sido determinante para mi formación, como intérprete con el acercamiento a la música contemporánea y a las nuevas tendencias de composición que incluyen ya, en muchas ocasiones el trazo escénico y la electrónica.

Al llegar el momento de escoger un programa para mi examen de titulación, la primera opción fue hacer un concierto con arias de ópera para personajes travestidos, proyecto con el que me hice acreedora a una beca otorgada por el Instituto de Cultura de San Luis Potosí, SLP, pero un día se me vino a la mente otra alternativa, pensando en que no he tenido la oportunidad aún de cantar como solista con una orquesta sinfónica, me pareció ésta una buena oportunidad de hacerlo montando un programa de cuatro ciclos escritos para voz y orquesta. Estos ciclos son importantes para mí puesto que me han acompañado a lo largo de mi paso por la ENM. El primer ciclo que llegó a mí fue *Sea Pictures* de Sir Edward Elgar, me encantó su belleza musical y las imágenes que provoca con su magnífica orquestación. Con la ayuda del maestro Elías Morales Cariño descubrí la gran riqueza artística implícita en el ciclo, tanto en su música como en sus poemas. Las cuatro piezas forman un todo que enriquece el alma y los sentidos adentrándose en el mundo marino. El segundo ciclo lo encontré en una de esas ventas de libros y partituras que se hacen cada semestre en las escuelas de música, en un principio me interesó por ser de un mexicano y por estar escrito para mezzo-soprano, hablo de *No es Cordero... Que es Cordera* de Leonardo Velázquez. Conforme lo fui estudiando me gustó cada vez más por su aparente inocencia y por cómo va cambiando de un ambiente barroco a algo por completo contemporáneo, esta obra está basada en una obra de teatro del mismo nombre que es una paráfrasis de León Felipe sobre *Noche de Reyes, o Como Quieran* de William Shakespeare, pero lo más sorprendente es que toca el tema de una chica que se disfraza de hombre para poder sobrevivir sola después de un naufragio. Nuevamente me encontré con un personaje travestido, no sé si llamar a esto una coincidencia o una señal, sólo sé que estoy contenta de poder volver a tocar este polémico tema. El siguiente ciclo, *Canciones del Ocaso* de Manuel De Elías, me fue presentado por la maestra Edith Contreras. Lo fuimos estudiando poco a poco y en un principio me costó adaptarme a él y entender el lenguaje musical que contiene, cuando lo logré descubrí un montón de sonidos y texturas bien engarzadas con el texto. El último ciclo que llegó a mis manos fue *Lieder eines Fahrenden Gesellen* de Gustav Mahler. Al igual que *No es Cordero... Que es Cordera* en una de las ventas de libros. Mi interés iba hacia los *Kindertotenlieder* compilados en el mismo libro, pero revisé el ciclo del *Gesellen* y me encantó, Mahler pasa por todos los estados de ánimo posibles en sólo cuatro piezas, y qué decir de la riqueza armónica y melódica. Es un ciclo maravilloso y demandante, un gran reto, pero sobre todo es para mí un honor presentarlo a manera de homenaje en este 2011 en que se cumplen cien años del fallecimiento de Gustav Mahler. Propuse a la Maestra Edith Contreras este programa y le pareció más apropiado, así, quedó establecido ya para el examen.

Como en todo proyecto, la idea original ha sufrido numerosos cambios. Desgraciadamente, mis posibilidades económicas y la falta de apoyo por parte de algunos directores de orquesta no permitieron que se llevara a cabo el proyecto con ese formato, así que opté por hacerlo con acompañamiento de piano como normalmente se acostumbra. Pero no me sentía cómoda dejando el examen tan simple, por decirlo de alguna manera. Obviamente la música no lo es, por el contrario está llena de belleza tanto en lo musical como en su poesía e historia y pensé en enriquecerla con un trazo escénico y algunas proyecciones de imágenes alusivas al texto. Esta idea fue tomando fuerza conforme la fui platicando con amigos y familiares, en especial con mi asesor de tesis el doctor Gustavo Martín, quien ha creído en mí y me ha impulsado a desarrollar mis ideas y ponerlas en práctica para así formar un proyecto novedoso y fuera de lo común con una propuesta interpretativa diferente. El platicar con el Dr. Martín todas mis inquietudes como intérprete dio pie a la consideración de varios aspectos que siempre me han interesado: el grueso de la gente, por desgracia, no sabe de música y mucho menos de *Lied* lo cual provoca que cuando tienen la oportunidad de asistir a algún concierto de esta naturaleza, después de escuchar dos piezas salen de la sala, se quedan dormidos y como resultado de esto ya no regresan. Considero que esto se puede evitar en cierta medida si se cambia la manera de presentar los conciertos haciéndolos más didácticos... tal vez no necesariamente didácticos sino dinámicos, atractivos e interesantes con ayuda de la tecnología que tenemos tan a la mano y que es también nuestra competencia. En la actualidad la mayoría de los jóvenes prefieren quedarse en casa jugando video juegos, viendo videos por internet o chateando y si asisten a algún concierto no suele ser de música académica precisamente. Deberíamos preguntarnos ¿Por qué los artistas como Sarah Brightman, Filippa Giordano, Andrea Bocelli, André Rieu, etc., logran atraer grandes multitudes de personas a sus conciertos de música “cultura”? ¿Será que al grueso de la población mundial le es más atractivo el ruido a altos decibeles, los fuegos artificiales, luces, bailarines y producciones millonarias sin importar si el producto artístico musical es de buena calidad? ¡Desgraciadamente la respuesta es sí! Y por supuesto que esto sí es de algún modo vulgarizar la música y popularizarla sin embargo, tenemos que aceptar que eso ha logrado acercar a mucha gente a nuestro género. En el tiempo que llevo impartiendo clases de canto me he encontrado con numerosos jóvenes, adultos e incluso niños que llegan pidiendo clases porque quieren cantar como las personalidades antes mencionadas. Creo firmemente en que se puede lograr atraer nuevos públicos al *Lied* sin degradar su arte y belleza utilizando la tecnología a su favor, sin necesidad de gastar mucho dinero y actualizando la forma de interpretarlo. Considero también que es necesario dejar atrás los protocolos tan rígidos que han gobernado a nuestra música, estoy de acuerdo con que sean aprendidos en los conservatorios y escuelas de música, ya que no se pueden romper las reglas sin conocerlas, pero estamos en el siglo XXI y sería una necedad insistir en mantener una forma de interpretación que fue originada hace tres siglos, aun si estamos presentando música escrita en aquella época, si queremos mantener a nuestro público y generar uno nuevo, forzosamente algo debemos cambiar.

Así como la ópera fue en su tiempo el máximo espectáculo, donde se unen: la danza, la música, el teatro y la pintura, también se unió a ella la tecnología y se utilizaban los avances tecnológicos más novedosos de la época para hacerla cada vez más atractiva, todavía se busca alcanzar ese objetivo, podemos ver millonarias producciones de *La Flauta Mágica* de W. A. Mozart ambientadas en el espacio, por mencionar un ejemplo y sabemos que gracias a esto y a la incorporación del super-titulaje durante las presentaciones, la ópera ha ido ganando adeptos, aunque eso no impide la aparición de otro obstáculo: el alto precio de las entradas aunado a los tabúes elitistas.

Es una lástima que la ópera se haya convertido en un espectáculo exclusivo de ciertos grupos sociales, no comulgo con esta idea de que la música “clásica” es para la alta sociedad o únicamente para los intelectuales, esa manera de pensar me parece elitista y egoísta, toda la gente tiene derecho a disfrutar de algo tan hermoso como lo es la música sinfónica, el *lied*, etc.

Pienso que debemos hacer del conocimiento del grueso de la población, que se puede asistir a una función de ópera o a un concierto sinfónico sin temor a aburrirse o sentirse rechazados o ignorantes y que si no conocen el idioma en que está escrito el poema o el libreto, se les presentará traducido, si la música les parece extraña y el texto difícil de comprender, será ilustrado y explicado. Es muy triste que nuestra gente esté acostumbrada a pagar por espectáculos de mala calidad y no sólo eso sino que gusten de ellos. Yo misma he comprobado que si nos acercamos más a la gente el resultado es siempre favorable.

Por otro lado, si nosotros somos músicos y vivimos de este arte o pretendemos hacerlo ¿Por qué no pensar en buscar la manera de que nuestra actividad nos dé para vivir? Existe una gran polémica en torno a este tema, siempre se discute hasta qué punto es ético lucrar con la música y si uno debe preocuparse más por hacer arte y elevar el espíritu que por obtener un beneficio económico... esto se vuelve muy difícil cuando se pretende vivir de ello. Pienso que todo puede encontrar un equilibrio y en este caso se puede ofrecer un producto de calidad por el que valga la pena pagar.

Sé que es muy ambicioso y tal vez imposible compartir este arte a toda la gente y que no todos los músicos están dispuestos a hacerlo, pero de algún modo se debe empezar. Confío en que esta propuesta servirá de inspiración para mis colegas y futuras generaciones. ¡Comencemos una nueva era interpretativa!

LIEDER EINES FAHRENDEN GESELLEN

Biografía de Gustav Mahler

Nació en *Kalischt* hoy *Kaliste*, Bohemia el 7 de julio de 1860. Su mayor logro incluye la reinención de la sinfonía con canción, encontrando nuevos métodos, formas y texturas melódicas y tonales, y nuevas combinaciones instrumentales para engrandecer los recursos de la orquesta, además de haber sido uno de los directores líderes de su época.

Hijo de padres judíos, fue el segundo de 14 niños y el primero de seis que sobrevivió hasta la madurez. Su padre, Bernhard, fue un hombre de origen humilde que poseía una destilería y algunas tabernas en Iglau (Jihlava). Desde niño, Mahler tomó clases particulares de piano y teoría con varios músicos locales y ofreció su primer recital público en 1870. Al año siguiente fue enviado a Praga al *Neustädter Gymnasium*, pero al darse cuenta su padre de que recibía malos tratos, lo llevó de regreso Iglau en 1872.

En 1875 Mahler fue aceptado como estudiante del conservatorio de Viena. Ahí estudió piano con Julius Epstein (1875-7), armonía con Robert Fuchs (1875-6) y composición con Franz Krenn (1875-8), fue en esta última asignatura en la que se graduó en 1878 con la presentación de un *Scherzo* para un quinteto de piano, (la partitura se ha perdido).

En 1877 y nuevamente en 1878 Mahler se inscribió como estudiante en la Universidad de Viena con una amplia gama de materias históricas y filosóficas, muestra del alcance de sus intereses intelectuales. Después de dejar el conservatorio en 1878, trabajó como maestro de música y compuso su primer trabajo importante *Das klagende Lied* (*La Canción del Lamento*).

En el verano de 1880 le ofrecieron un puesto como director en un pequeño teatro en Bad Hall al norte de Austria. Al verano siguiente, cuando fue contratado como Maestro de Capilla en el *Landestheater* (Teatro Nacional) en Laibach (hoy Ljubljana) dirigió su primer ópera *Il trovatore* (3-octubre-1881). Trabajó en Ölmütz (hoy Olmoduc) en 1883, poco tiempo después regresó a Viena y en mayo de ese año comenzaron las negociaciones para su contratación en Kassel como director de coro. En 1883-4 Mahler se enamoró de una de las cantantes del coro, Johanna Richter. Esta mal lograda relación trajo consigo la composición, probablemente entre diciembre de 1883 y enero de 1885, de su primera obra maestra, el ciclo de canción *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Canciones

de un compañero de viaje) y el comienzo de la primera sinfonía, altamente relacionada con el ciclo. Los textos fueron escritos por el mismo Mahler y aunque las canciones fueron pensadas para voz y orquesta desde un principio, la orquestación se retrasó hasta 1891-3 y fueron terminadas por completo en 1896.

Entre 1885-6 trabajó en Leipzig como director asistente y en Praga donde había sido contratado con dos directores más Anton Seidl y Ludwig Stransky. Ahí dirigió muchas de las óperas de C.M. Von Weber, en especial *Die drei Pintos* (Los tres pintos) fue importante para él por su exitosa premier en enero de 1888. Mahler se enamoró de la esposa de Weber y de este amor surgió un período de intensa actividad creativa que vio el término de dos trabajos: un poema sinfónico --la eventual primera sinfonía-- y el primer movimiento de una sinfonía en *Do* menor titulada *Todtenfeier* (ceremonia luctuosa) y el descubrimiento del potencial musical de *Des Knaben Wunderhorn* (El cuerno mágico del muchacho), recopilación de textos adaptados por Achim von Arnim y Clemens Brentano, el fruto de esta influencia literaria fue la composición entre 1887 y 1890 de nueve partes formando el tercero y cuarto volúmenes de *Lieder und Gesänge* (Canciones y Melodías) que fue publicado en 1892.

En 1888-91 Mahler trabajó en La Ópera Real de Budapest, la primera obra que dirigió fue *Das Rheingold* (El oro del rin) en una nueva versión en húngaro. Ese primer año de su estancia en Budapest se vio ensombrecida por la muerte de su padre en febrero de 1888 y la enfermedad de su madre y su hermana Leopoldine quienes murieron al otoño siguiente.

Mahler fue contratado para dirigir en Hamburgo en 1891-7, donde asumió el calendario más pesado de su vida, arriba de 19 óperas al mes. Para 1894 el patrón creativo de Mahler se había establecido: la composición de partituras cortas en el verano, revisión y orquestación de ellas durante la temporada de teatro.

La tragedia llegó nuevamente a su vida en 1895, cuando su hermano menor Otto se suicidó en Viena. Mahler se encargó de sus dos hermanas Emma y Justine hasta que ambas se casaron en 1898 y 1902.

En 1895 se contrató a una nueva soprano en la ópera de Hamburgo, Anna von Mildenburg. Su relación tormentosa con ella fue la causa de su partida hacia Viena en 1897 para dirigir en la *Hofoper* (Ópera de la Corte) pero su origen judío presentaba un obstáculo para su contratación, por esa razón se bautizó Católico (23-febrero-1897) y después de unos meses de negociación fue nombrado Maestro de Capilla en Viena (abril 1897). Mahler inmediatamente se estableció como intérprete de Wagner y Mozart, pero por razones de salud le fue imposible dirigir tan frecuentemente el resto de la temporada.

En otoño de 1901 Mahler se enamoró de Alma Schindler (1879-1964) y se casaron el 9 de marzo de 1902, ella era alumna de composición de Alexander von Zemlinsky, pero tuvo que abandonar estos estudios a petición de Mahler. Eventualmente las tensiones impuestas por las actitudes de ambos y la diferencia de edades comenzaron a afectar su relación, y Mahler consultó a Sigmund Freud en el verano de 1910, Freud estaba impresionado por la inmediata comprensión de Mahler acerca de los principios del psicoanálisis. Su matrimonio con Alma fue de gran importancia puesto que a través de ella tuvo contacto con algunos miembros de la "Secesión". Durante los años que pasó en Viena,

estuvo rodeado de una creciente lista de jóvenes compositores radicales como Schoenberg, Berg, Webern y Zemlinsky, que lo veían como su apoyo en el establecimiento de la música vienesa.

En junio de 1907, Heinrich Conried, el manager de la *Metropolitan Opera*, contrató a Mahler para dirigir a partir de enero de 1908. Poco después de su llegada a Maiernigg en el verano de 1907, su hija mayor, María (n. 1902), enfermó de fiebre escarlata y murió unas semanas después sobreviviendo su hija menor Anna (n. 1904). Este terrible suceso lo dejó consternado y con un profundo dolor. El tercer y último golpe seguido de resignación y pesar fue el descubrimiento de que Mahler sufría una condición cardíaca y tendría que renunciar a sus pasatiempos favoritos como las caminatas, la natación y el ciclismo.

Su primer actuación en Nueva York fue con *Tristán e Isolda* el 1 de enero de 1908, seguida de *Don Giovanni*, *Die Walküre*, *Siegfried* y *Fidelio*. La primavera y el verano de 1908, estuvo dirigiendo en Europa y componiendo en un nuevo refugio en Toblach (hoy Dobbiaco) en los Dolomitas.

Mahler regresó a Nueva York para la temporada de invierno y dirigió agotadoras series de conciertos con la Orquesta Filarmónica de Nueva York. En febrero de 1911 cayó enfermo y se le diagnosticó una infección bacteriana de la que había pocas esperanzas de recuperación, misma que fue confirmada en París. Llegó a Viena el 12 de mayo y falleció ahí unas semanas antes de su cumpleaños número 51.

Historia de la obra

Las Canciones de un compañero de viaje o *Lieder eines Fahrenden Gesellen* pueden ser consideradas como la primer obra maestra de Gustav Mahler. Alma Mahler menciona en sus memorias que el ciclo fue compuesto a raíz del rompimiento de la relación amorosa entre Gustav Mahler y Johanna Richter, una soprano del coro que él dirigía. Donald Mitchel menciona que es probable que la primera versión del ciclo haya sido escrita para voz y piano en 1844 y posteriormente orquestada en 1896. Él menciona que existe aún el manuscrito de la obra pero “Nos equivocáramos si pensásemos que este manuscrito es el original de la partitura para piano que circula en la actualidad. No sólo hay variantes de importancia, sino que las dos canciones del medio en la primitiva partitura para piano están en diferentes tonalidades respectivamente *RE* bemol y *SI* menor (no *RE* mayor y *RE* menor, como en la partitura actual). De modo que, tenemos a) una primera versión para piano, pero ninguna orquestal y b) una partitura manuscrita para piano y una partitura para piano publicada que no se corresponden. Se trata de variantes secundarias, quizá, pero no carentes de toda importancia.”ⁱ

Mitchel nos ayuda a entender el porqué de toda esta maraña. Según Natalie Bauer-Lechner, Mahler orquestó las canciones del *Gesellen* para un concierto dedicado a su música el 16 de marzo de 1896. Para ese entonces Mahler ya tenía la experiencia de haber escrito sus dos primeras sinfonías y ello explica la perfección de su orquestación de las canciones del *Gesellen*. Al parecer existe un manuscrito de la partitura orquestal del ciclo y se encuentra en Amsterdam formando parte de la *Willen Mengelberg-Stiftung* (Colección Mengerlberg) y lleva la inscripción : “Antigua partitura *autógrafa de los Lieder eines fahrenden Gesellen* de Gustav Mahler, recibida como presente del compositor a fines de 1895” firma “*Herman Behn*”. Se sabe también que el ciclo fue pensado como orquestal desde sus inicios porque el manuscrito lleva la inscripción: “*für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Orchesters*” (para voz grave con acompañamiento orquestal).ⁱⁱ

Los poemas del ciclo son de la autoría de Mahler a excepción del primero, el cual es casi una copia de uno de los poemas de *Des Knaben Wunderhorn* (El maravilloso cuerno dorado del muchacho) con los que él estaba muy familiarizado y de los cuales opinaba lo siguiente: “Poemas... no completos en sí mismos, sino bloques de mármol que cualquiera puede hacer suyos”

Esto último explica lo hecho con la primera canción del ciclo del *Gesellen*. A continuación se muestra una comparación del poema *Des Knaben Wunderhorn* y *Wenn mein Schatz Hochzeit macht* del ciclo del *Gesellen*:

Des Knaben Wunderhorn

*Wann mein Schatz Hochzeit macht,
Hab ich einem traurigen Tag,
Geb ich in mein Kämmerlein
Wein um meinem Schatz*

*Blümlein Blau, verdorre nicht,
Du stehst auf grüner Heide;
Des Abends, wenn ich schlafen geh,*

So denk ich an das Lieben.

Lieder eines fahrenden Gesellen

*Wenn mein Schatz Hochzeit macht,
Fröhliche Hochzeit macht,
Hab ich meinem traurigen Tag!*

*Geh'ich in mein Kämmerlein,
Dunkles Kämmerlein!
Weine! Wein'! Um meinem Schatz,
Um meinem lieben Schatz!
Blümlein blau! Blümlein blau!
Verdorre nicht, verdorre nicht!
Vöglein süß! Vöglein süß!
Du singst auf grüner Heide!*

*Ach! Wie ist die Welt so schön!
Ziküth! Ziküth!
Singet nicht! Blühet nicht!
Lenz ist ja vorbei!
Alles Singen ist nun aus!*

*Des Abends wenn ich schlafen geh',
Denk' ich an mein Leid! An mein Leide!*

Musicalmente este ciclo fue muy importante en la producción compositiva de Mahler, al escuchar su primera sinfonía, la segunda e incluso la cuarta, podemos notar que los motivos de las canciones del *Gesellen* y *Das Klagende Lied* están implícitos en ellas manteniendo y desarrollando el principio narrativo de los poemas. Él produjo materiales musicales actuales de sus propios trabajos anteriores: así él hizo una cita apta y sustancial de la última canción del ciclo del *Gesellen* en la primera sinfonía, usó una canción de sus inicios en el Scherzo y construyó el amplio primer movimiento desde la segunda canción del ciclo *Ging heut' morgens übers Feld*. Esta canción es la más compleja y polifónica en textura, la que ofrece mayores posibilidades de desarrollo en una forma más extensa.

Podemos observar también la idea dramática que se desarrolla en cuatro canciones, y que lleva a un final distinto del inicio a diferencia de la idea basada en la reprise utilizada en el clasicismo. Mahler se mueve en el ciclo a través de un sistema tonal evolutivo que “viaja” junto con la suerte del héroe viajero (la primera canción va de *RE* menor a *SOL* menor, la segunda de *RE* Mayor a *FA#* Mayor, la tercera de *RE* menor a *MI* bemol menor, y la cuarta de *mi* menor a *FA* menor); es de notar la exploración de texturas y desarrollos más sinfónicos en su densidad y elaboración que normalmente asociados con la canción lírica (Mahler estuvo muy influenciado por Wagner); y finalmente, la identificación inequívoca del compositor con su *fahrender Gesell* (compañero de viaje). El artista como héroe es un papel que él siguió representando hasta el final de su vida creativa, aunque siempre en una variedad fenomenal de apariencias.

Para Mitchel, ésta única incorporación del ciclo de canción en una sinfonía, revela los métodos de trabajo de Mahler y subraya la necesidad de considerar el cuerpo de su trabajo como un todo.

i Mitchel, Donald y Mahler, Alma. “Gustav Mahler, recuerdos y cartas”. Introducción a la edición británica de 1968. Pp. 17-22.

ii Ibid., Pp. 17-22.

Poemas

I - *Wenn mein Schatz Hochzeit macht* (Cuando mi amada se desposa)

*Wenn mein Schatz Hochzeit macht,
Fröhliche Hochzeit macht,
Hab' ich meinen traurigen Tag!
Geh' ich in mein Kämmerlein,
Dunkles Kämmerlein,
Weine, wein' um meinen Schatz,
Um meinen lieben Schatz!
Blümlein blau! Verdorre nicht!
Vöglein süß!
Du singst auf grüner Heide.
Ach, wie ist die Welt so schön!
Ziküth! Ziküth!
Singet nicht! Blühet nicht!
Lenz ist ja vorbei!
Alles Singen ist nun aus!
Des Abends, wenn ich schlafen
geh',
Denk'ich an mein Leide!
An mein Leide!*

Cuando mi amada se desposa,
felizmente se desposa,
¡yo tendré mi día de pesares!
iré a mi pequeño cuarto,
mi cuarto pequeño y oscuro,
y lloraré, lloraré por mi amada,
¡por mi más amada!
¡Flor azul! ¡No te marchites!
¡Dulce pajarito
canta sobre el verde brezal !
¡Ay!¿Cómo puede el mundo ser tan
bello?
¡Pío!¡Pío!
¡No cantes! ¡no florezcas!
La primavera ha terminado.
Todo el canto debe ya terminarse.
en la noche, cuando voy a dormir,
Pienso en mi pena,
¡en mi pena!

II - *Ging heut Morgen übers Feld* (Fui esta mañana al campo)

*Ging heut morgen übers Feld,
Tau noch auf den Gräsern
hing;
Sprach zu mir der lust'ge Fink:
"Ei du! Gelt? Guten Morgen!
Ei gelt?
Du! Wird's nicht eine schöne
Welt?
Zink! Zink! Schön und flink!
Wie mir doch die Welt gefällt!"
Auch die Glockenblum' am
Feld
Hat mir lustig, guter Ding',
Mit den Glöckchen, klinge,
kling,
Ihren Morgengruß geschellt:
"Wird's nicht eine schöne Welt?
Kling, kling! Schönes Ding!
Wie mir doch die Welt gefällt!*

Caminé a través de los campos esta
mañana;
el rocío aún pende de cada hoja de grama.
El pinzón alegre me habló:
"¡Hey! ¿No está?¡Buenos días!¿No está?
¡Tú! ¿No está volviéndose un mundo
maravilloso?
¡Pío!¡Pío!¡Hermoso y claro!
¡Este mundo me deleita tanto!"
También, las campánulas azules en el
campo
alegremente con buenos espíritus
tañían para mi con campanas (din,din)
su saludo matutino:
"¿no se está convirtiendo en un mundo
maravilloso?
¡Din, din! ¡Hermosura!
¡Este mundo me deleita tanto!"
Y entonces, bajo los rayos del sol,

Heia!"
Und da fing im Sonnenschein
Gleich die Welt zu funkeln an;
Alles Ton und Farbe gewann
Im Sonnenschein!
Blum' und Vogel, groß und
Klein!
"Guten Tag,
ist's nicht eine schöne Welt?
Ei du, gelt? Schöne Welt!"
Nun fängt auch mein Glück
wohl an?
Nein, nein, das ich mein',
Mir nimmer blühen kann!

el mundo repentinamente comenzó a
 resplandecer;
 todo se llenó de sonido y color
 ¡a la luz del sol!
 ¡Flores y pájaros, grandes y pequeños!
 "Buenos días,
 ¿no es acaso un mundo maravilloso?
 Hey, ¿no es? ¿Un mundo maravilloso?
 ¿También mi felicidad empezará ahora?
 No, no - quiero decir, la felicidad
 ¡nunca puede florecer!

III - Ich hab' ein glühend Messer (Tengo un brillante cuchillo)

Ich hab' ein glühend Messer,
Ein Messer in meiner Brust,
O weh! Das schneid't so tief
In jede Freud' und jede Lust.
Ach, was ist das für ein böser Gast!
Nimmer hält er Ruh', nimmer hält er
Rast,
Nicht bei Tag, noch bei Nacht, wenn
ich schlief.
O Weh!
Wenn ich in dem Himmel seh',
Seh' ich zwei blaue Augen stehen.
O Weh! Wenn ich im gelben Felde
geh',
Seh' ich von fern das blonde Haar
Im Winde wehn.
O Weh!
Wenn ich aus dem Traum auffahr'
Und höre klingen ihr silbern' Lachen,
O Weh!
Ich wollt', ich läg auf der schwarzen
Bahr',
Könnt' nimmer die Augen
aufmachen!

Tengo un cuchillo al rojo vivo,
 clavado en mi corazón.
 ¡Pobre de mí! Corta en lo más
 profundo
 En cada alegría y placer.
 ¡Ay, qué huésped tan malvado!
 Nunca descansa ni ceja,
 ni de día ni de noche, me deja dormir.
 ¡Pobre de mí! ¡Pobre de mí!
 Cuando levanto la mirada al cielo
 veo dos ojos azules.
 ¡Pobre de mí! ¡Pobre de mí!
 Cuando camino por el campo
 amarillo,
 a lo lejos veo su cabello rubio ondear
 en el viento.
 ¡Pobre de mí! ¡Pobre de mí!
 Cuando despierto de un sueño
 y escucho el tintineo de su risa de
 plata,
 ¡Pobre de mí! ¡Pobre de mí!
 ¡Ojalá estuviese en mi ataúd!
 ¡Ojalá no volviera a abrir ya mis ojos!

IV - Die zwei blauen Augen von meinem Schatz (Los ojos azules de mi amada)

Die zwei blauen Augen von meinem
Schatz,
Die haben mich in die weite Welt
geschickt.
Da muß ich Abschied nehmen vom
allerliebsten Platz!
O Augen blau, warum habt ihr mich
angeblickt?
Nun hab' ich ewig Leid und Grämen.
Ich bin ausgegangen in stiller Nacht
Wohl über die dunkle Heide.
Hat mir niemand Ade gesagt.
Ade! Mein Gesell' war Lieb' und
Leide!
Auf der Straße steht ein Lindenbaum,
Da hab' ich zum ersten mal im Schlaf
geruht!
Unter dem Lindenbaum,
Der hat seine Blüten über mich
geschneit,
Da wußt' ich nicht, wie das Leben tut,
War alles, alles wieder gut!
Alles! Alles, Lieb und Leid
Und Welt und Traum!

Los ojos azules de mi amor
me han llevado a otro mundo más
grande.
¡Tuve que dejar
este entrañable lugar!
¡Oh, ojos azules! ¿Por qué tuvisteis
que mirarme?
Salí a caminar en la noche tranquila
en lo profundo del monte oscuro.
Nadie vino a despedirme.
¡Adiós! ¡El amor y la tristeza son mi
única compañía!
Ahí, junto al camino, hay un tilo.
¡Y ahí por vez primera encontré el
descanso en el sueño!
Bajo el tilo que nevaba
sus flores sobre mí.
¡No supe cómo la vida le hizo,
y todo estaba bien otra vez!
¡Todo! ¡Todo, el amor y la tristeza
y el mundo y el sueño!

Análisis

1.- WENN MEIN SCHATZ HOCHZEIT MACHT

FORMA:

A-B-A'. Extensión total 97 compases.

MELODÍA VOCAL:

La primera frase vocal imita el motivo introductorio y toda la sección A se basa en él.

Fig. 1. Wenn mein Schatz... C.c. 1-13.

En el compás 30 aparece una nueva idea complemento de lo anterior.

Fig. 2. Wenn mein Schatz... C.c. 30-33

La parte B es por completo distinta y contrastante con A, ambas secciones son representativas del texto, toda la melancolía de A y la alegría melancólica de B se hacen sentir musicalmente. La línea vocal se mueve del registro medio al agudo, las frases son largas y expresivas con buena conducción y resolución.

RITMO:

Existen muchos contrastes rítmicos en ésta pieza. En la parte A el motivo inicial es repetido por la voz en valores más grandes y con cambio de tiempo y medida.



The image shows a musical score for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with lyrics 'um - mei - nen - lie - - ben'. The piano accompaniment is in two staves. The score includes measures 35 and 37, with a 'trill.' marking above measure 37. There are some handwritten annotations in the left margin, including 'III 27 VII 2' and '43'.

Fig. 3 Wenn mein Schatz... C.c. 34-37.

En la sección B el tempo cambia al igual que la medida, haciendo ésta sección más alegre. En A' se retoma el tema inicial ahora sin cambios de medida y variando únicamente el tempo.

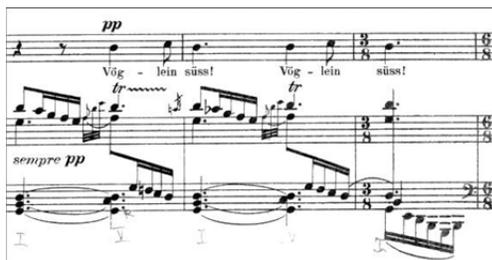
ARMONÍA:

La parte introductoria se encuentra en *RE* menor. En los compases 35-37 aparece una cadencia a la subdominante *SOL* menor. La parte B cambia a *MI* bemol mayor y en A' repite la cadencia en *SOL* menor

El breve postludio es una elaboración en *SOL* menor de lo que fuera la introducción.

ACOMPañAMIENTO:

En la parte A se puede observar un diálogo entre piano y voz. En la sección B además de fungir como acompañamiento el piano lleva motivos programáticos en los que imita el vuelo y el canto de un ave. Esta parte conecta la primera pieza con la segunda al ser de caracteres similares.



The image shows a musical score for the piano accompaniment. It features three staves. The top staff has a vocal line with lyrics 'Vög - lein süß! Vög - lein süß!'. The middle staff has a vocal line with lyrics 'tr' and 'tr'. The bottom staff has a piano accompaniment with the marking 'sempre pp'. The score includes measures 50 and 52, with a 'tr' marking above measure 52. There are some handwritten annotations in the left margin, including 'I' and 'V'.

Fig. 4. Wenn mein Schatz... C.c. 50-52.

A musical score for the piece 'Wenn mein Schatz...'. It features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'Acht wie ist die Welt so schön! Zi - küh! Zi - küh! Zi - küh!'. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *ppp*, and *calzoso*, as well as performance instructions like *accresc.*, *poco rit.*, and *molto riten.*

Fig. 5 Wenn mein Schatz...C.c.57-63.

En la parte final de esta sección llega un puente que conecta con A' que es prácticamente igual a la A. (Ver Fig. 5 Wenn mein Schatz...)

2.- GING HEUT' MORGEN ÜBER'S FELD

FORMA:

A-B-A'. Extensión total 127 compases.

MELODÍA VOCAL:

En esta pieza la voz lleva el tema principal, con frases largas y expresivas que se mueven a lo largo de todo el registro vocal y con frases cortas que dan el toque alegre que pide el texto.

A musical score for the piece 'Ging heut' morgen über's Feld'. It features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'Ging heut' Mor-gen ü - ber's Feld, Thau noch...'. The score includes dynamic markings such as *p*, *dim.*, and *ppp*, as well as performance instructions like *rit.* and *accresc.*

Fig. 1. Ging heut...C.c. 1-9.

A musical score for the piece 'Ging heut' morgen über's Feld'. It features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'Schön und flink!'. The score includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*, as well as performance instructions like *rit.* and *accresc.*

Fig. 2. Ging heut...C.c. 21 y 22.

En la parte B toma un carácter más tranquilo con frases de finales largos derivadas del inicio. La sección A' es un recordatorio del inicio pero con mucha nostalgia hacia el final.

RITMO:

Se encuentra en compás partido, la indicación de tempo es *Gemächlich (nicht eilen)* (cómodo y sin prisa).

La figura siguiente es un motivo recurrente en la pieza.

Handwritten annotations above the staff: *Buenos*, *12*, *11*, *10*, *14*, *13*.
Lyrics: Gu - ten Mor - gen! Ei, Gelt? Du! Wird's nicht ei - ne
Roman numerals below staff: II, I, IV, I

Fig. 3 *Ging heut...*C.c.11-14.

(Véase también Fig. 2 *Ging heut...*)

El motivo siguiente es usado como puente en dos ocasiones.

Annotation above staff: *fällt!*

Fig 4. *Ging heut...*C.c. 25-27

Lyrics: fällt! Hei - ah!
Roman numerals below staff: II, I, #I, #VII

Fig. 5. *Ging heut...* C.c. 53-56

La figura siguiente en valores de cuarto y octavos, predomina en la parte B.

Fig. 6 *Ging heut...* C.c. 82-91.

En A' predomina el motivo que se muestra a continuación:

Fig. 7 *Ging heut...* C.c. 103-107

Esta figura se utiliza en los compases 97 y 98 y vuelve a aparecer al final con mayor desarrollo.

Fig.8 *Ging heut...* C.c. 97-98.

ACOMPANIAMIENTO:

En la parte A el piano va muy unido a la línea vocal, juntos exponen el tema (ver fig. 1 *Ging heut...*).

En la sección 32-36 el piano lleva un canon hecho con parte del tema principal.

tempo con alegría suenen para mí con sus campanillas +ing

Feld hat mir lu-stig, gu-ter Ding; mit den Glöckchen, klin-ge, kling, klin-ge

Fig. 9 *Ging heut...* C.c. 32-36.

En el puente de 57-61 aparece una variación del tema principal de la sección B.

fältel' Hei - ah!

Allmählig in ein sehr gemächliches Tempo einlenken.

III A

S.M. I

Ging heut' Morgen über's Feld

Fig.10 *Ging heut...* C.c. 55-62.

El bajo se mueve en un motivo arpegiado en toda la parte B ver ejemplo siguiente

43 Noch etwas langsamer. *pp* Und da fieng im Son - nen
schein gleich die
67 *pppp* *El*

Fig.11 *Ging heut...* C.c. 63-71.

En A' se vuelve un colchón armónico utilizando acordes y algunas melodías en el bajo. (ver fig.7 *Ging heut...*).

El breve postludio es una variación del último motivo vocal.

Nein! Nein! Das ich mein, mir nim-mer, nim - mer
hü - ken kann!
Songs of a Wanderer

Fig.12 *Ging heut...* C.c. 115-127.

3.- ICH HAB'EIN GLÜHEND MESSER

FORMA:

A-B-B'-C Extensión total 80 compases.

MELODÍA VOCAL:

La sección A se compone de una variante del tema que lleva el piano en la breve introducción

Re-w. 1
Ich hab' ein glühend Messer, ein Messer in meiner Brust, o
weh! O weh! Das schneidet so tief in jede Freund'

Fig.1 Ich hab' ein... C.c. 5-12.

Con la aparición de una nueva idea, inicia la parte B.

a tempo
Ach, was ist das für ein böser Gast!

Fig. 2 Ich hab' ein...C.c.18-19

Esta parte tiene una frase climática donde la línea del canto se mueve en el registro agudo

ff
Nicht bei Tag, nicht bei Nacht, wenn ich schlief! O

Fig.3 Ich hab' ein...C.c.26-28

En la parte B' se hace una variación del tema utilizado en B y se desarrolla con frases cortas y tensión contenida que desemboca en otro clímax conduciendo a la apoteosis de la pieza en la sección C para terminar con la línea del canto.

Fig. 4 Ich hab' ein... C.c. 62-64

Fig. 4.1 Ich hab' ein... C.c. 65-66.

Fig. 5. Ich hab' ein... C.c. 68-76.

RITMO Y ACOMPAÑAMIENTO:¹

La parte A está en medida de 9/8 y se indica *Schnell und wild* (rápido y salvaje). El motivo introductorio se repite en el puente que conecta las partes B y B'.

Fig.6. *Ich hab' ein...* C.c.63-70.

El piano mantiene la fuerza de la pieza con el siguiente motivo que unifica la pieza apareciendo más adelante con una variante melódica.

Fig.7. *Ich hab' ein...* C.c. 30-32.

Cuando se llega al breve clímax de B' la medida cambia a 4/4 pero el ritmo unificador continúa. (Ver fig.4.1 *Ich hab' ein...*).

La parte C va acompañada de trémolos y termina con el ritmo en tresillos ya mencionado.

Fig. 8 *Ich hab' ein...* C.c. 73-80.

ARMONÍA:

La parte A se halla en *RE* menor y en esa tonalidad se desarrolla esta sección. Hacia la parte B hay algunas inflexiones tonales y se establece en la subdominante *SOL* menor hasta la elaboración de la frase inicial (ver fig.6 *Ich hab' ein...*). En el puente que sirve de conexión entre B y B' cambia a *SOL* mayor y ahí se mantiene hasta el final. Es de notar el cromatismo de la melodía en C sobre un pedal tremolado de *SI* (ver fig. 8 *Ich hab' ein...*).

4.- DIE ZWEI BLAUEN AUGEN

FORMA:

A-B-C Extensión total 68 compases.

MELODÍA VOCAL:

En esta pieza la parte vocal es de frases largas de gran belleza, cargadas de un ambiente luctuoso, se mueve en el registro medio yendo hacia los agudos en pocas ocasiones. El motivo de la primera frase se va repitiendo conforme avanza la pieza y se van desarrollando otras ideas basadas en ella.

Allegretto moderato
Durchaus mit gebetnissvoll schmerzenthlichem Ausdruck (nicht schleppen)

Die zwei blau-en Au-gen von mei-nem Schatz, die ha-ben
mich in die wei-te Welt ge-schickt. Da... masst' ich Ab-schied

The image shows the first six measures of the musical score. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegretto moderato' and the performance instruction is 'Durchaus mit gebetnissvoll schmerzenthlichem Ausdruck (nicht schleppen)'. The lyrics are: 'Die zwei blau-en Au-gen von mei-nem Schatz, die ha-ben mich in die wei-te Welt ge-schickt. Da... masst' ich Ab-schied'.

Fig. 1 Die zwei... C.c. 1-6.

men! Ich bin aus-ge-gan-gen in
stil-ler Nacht, in stil-ler Nacht wohl ü-ber die dunk-le Hai-do;

The image shows measures 15 through 24 of the musical score. The vocal line continues with the lyrics: 'men! Ich bin aus-ge-gan-gen in stil-ler Nacht, in stil-ler Nacht wohl ü-ber die dunk-le Hai-do;'. The piano accompaniment includes dynamic markings such as 'p', 'ppp', and 'immer ppp mit Ped.'. The key signature remains one sharp and the time signature is 4/4.

Fig.2 Die zwei...C.c. 15-24.

RITMO:

El ritmo de la parte A es una marcha en medida de 4/4 con cambio ocasional de 5/4, los ritmos de piano y voz de esta sección van sonando en las partes B y C dando unidad a la pieza (ver fig.1 Die zwei...). En B el motivo rítmico recurrente del piano es el que se muestra en la fig. 2. En la parte C aparecen nuevos motivos rítmicos como se muestra a continuación.



Fig.3 Die zwei...C.c. 40-43.

La pieza termina con el ritmo de marcha.

ARMONÍA:

La tonalidad inicial es RE menor, en el compás 18 se mueve a DO oscilando entre el modo mayor y el modo menor como dominante de FA mayor, preparando la llegada de ésta tonalidad en la sección C.



Fig.4 Die zwei...C.c. 53-55.

La pieza termina en la tonalidad de FA menor.



Fig. 5 Die zwei... C.c.66-68.

ACOMPañAMIENTO:

En la parte A el piano va caminando con la voz haciendo acordes en el ritmo de marcha ya mencionado. En la sección B el motivo de la mano izquierda acompaña a la mano derecha que va junto con la voz (ver fig. 2 *Die zwei...*). Cuando se llega a C el acompañamiento vuelve a cambiar ahora con más movimiento y nuevos motivos. (Ver fig.3 *Die zwei...*).



Fig. 6. *Die zwei...*C.c. 45-47.



Fig.7 *Die zwei...*C.c. 48-50.

La melodía del piano hace un eco de la línea vocal. Al final termina con el motivo de la marcha del inicio. (ver fig.5 *Die zwei...*).

El ciclo se ve unificado por las tonalidades menores que se entrelazan con los breves momentos en que aparecen las tonalidades mayores, todo esto brinda un carácter sombrío y melancólico aún en los pasajes alegres.

ⁱ Debido a la saturación de motivos rítmico-melódicos del piano, he decidido agrupar los dos siguientes aspectos del análisis en uno solo.

No es Cordero...Que es Cordera

Biografía de Leonardo Velázquez

Nació en 1935 en la ciudad de Oaxaca, con raíces de una población de gran tradición musical: Villa Hidalgo Yalalag, comunidad zapoteca situada en la Sierra Juárez. Su padre era comerciante, tuvo 11 hermanos y en su familia sólo su abuelo tocaba en una banda de alientos de su pueblo, pero nadie se dedicaba profesionalmente a la música. A los ocho años de edad emigró con su familia a la capital del país. En el Distrito Federal ingresó a un curso para niños en el Conservatorio Nacional, donde inició su formación musical con un maestro al que recuerda: Agustín Montiel Castillo. Posteriormente, estudió percusiones con el maestro Carlos Luyando, primer timbalista de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Luego, entre los quince y dieciséis años empezó a componer pequeñas obras. De ese tiempo conserva claro el recuerdo del maestro Blas Galindo que le dio todo su apoyo otorgándole una beca. Posteriormente estudió con Rodolfo Halffter, José Pablo Moncayo y Morris H. Rugger. Años más tarde estudió composición en el Conservatorio de Los Angeles, California. Al regresar contrajo nupcias con Adriana Castro y a su tiempo llegaron sus dos hijos Gabriel y Adrián.

El compositor oaxaqueño compuso alrededor de 40 partituras originales para películas de directores como Felipe Cazals, Giovanni Corporal, Alfonso Arau, Alfredo Joskowicz, Marcela Fernández Violante, Julián Pastor, Arturo Ripstein y Gonzalo Martínez, entre las cuales se encuentran el *Brazo fuerte*, sobre un guión de Juan de la Cavada, quien fue gran amigo suyo, *El jardín de los cerezos*, *Estas ruinas que ves*, *El vuelo de la cigüeña*, *El tres de Copas*, *Morir de madrugada*, *Calzonzin inspector*, *Cananea*, *Nocturno amor*, *El hombre de la mandolina*, *El héroe desconocido*, *Rastreo de muerte*, *Bajo la metralla* y *Sedución*. Fue autor de las fanfarrias para las Olimpiadas de México en 1968 tituladas *Las danzas del fuego nuevo* que se presentaron en Tlatelolco con una coreografía monumental y en su obra también se cuentan piezas para percusiones, ballet, orquesta sinfónica, música incidental para teatro, como el ciclo *No es Cordero... Que es Cordera*, entre las que destacan *Divertimento*, *Suite* para orquesta, *Cuauhtémoc* y *Dúo concertante* para piano.

Le interesaba abordar diferentes géneros y lenguajes musicales, como la improvisación dirigida y el serialismo. Siempre se interesó por la música vocal tanto para solo como para coro, dado que durante un tiempo fue director coral. Era ávido lector, en especial de poesía, y de ahí se nutría para obtener los textos de sus obras.

Fue maestro en la Academia de la danza mexicana, en la Academia de teatro del INBA, en el Conservatorio Nacional de México y fue invitado como compositor al festival de la Universidad de California en Santa Barbara.

Fue distinguido con varios premios, entre ellos la Diosa de la Plata, otorgada por el PECIME por el fondo musical de la película *El brazo fuerte*, así como el Ariel por *Morir de madrugada*, entre otras. Recibió la medalla *Una vida en la danza* por su labor musical en la danza mexicana. A su vez, fue becario del FONCA.

El 20 de julio de 2005 murió en Varadero, Cuba.

Biografía de León Felipe

Nació en 1884 en Tábara, pueblo de Zamora, hijo de un notario. Su verdadero nombre era Felipe Camino Galicia de la Rosa. Pertenecía a una burguesía acomodada. Estudió farmacéutica (llegó a tener una botica) pero renunció muy pronto a esa vida que él consideraba monótona y en cierto sentido privilegiada, para embarcarse en aventuras que le acercaran a sus semejantes.

En su juventud viajó por España como actor de una compañía ambulante. Más tarde pasó tres años en la cárcel, acusado de haber realizado un fraude. Con su primer amor, una chica peruana llamada Irene Lambarri que conoció en Valmaseda (Vizcaya), radicó en Barcelona, pero al poco tiempo se separaron y León Felipe decidió ir a la capital de España, probablemente ya con la idea de dedicarse a la poesía. En Madrid vivió una bohemia prostibularia y miserable, una vida de desenfrenos que le llevó incluso a pasar algunas noches en las antiguas pensiones donde se permitía dormir a quienes llegaran sentados en un banco y apoyando la cabeza en una soga que soltaban a primera hora de la mañana.

Versos y oraciones de caminante fue su primer libro de poemas (años después titularía un poema: *Versos y blasfemias de caminante*) que leyó hacia 1919 en el Ateneo de Madrid. Tardó poco en iniciar sus caminos fuera de España: De modo sorprendente, solicitó un empleo en los hospitales de Guinea y se embarcó para la isla de Elobey. Allí permaneció tres años para volver a España por poco tiempo y embarcarse, esta vez, hacia América.

En México se dedicó a la enseñanza, actividad que recuerda la de Antonio Machado, al que siempre consideró su maestro. Conoció a Berta Gamboa, profesora también, con quien se casó. El matrimonio se fue a vivir a Norteamérica, en donde tradujo a Waldo Frank y a Walt Whitman y escribió un largo poema titulado *Drop a star* (Arroja una estrella).

Al estallar la guerra civil española en 1936 volvió a su tierra, totalmente identificado con el gobierno republicano y constitucional amenazado entonces por el levantamiento militar del general Franco. Su experiencia fue desgarradora. En 1938 huyó del bando nacional y se exilió definitivamente en México. Fue cuando escribió *Español del éxodo y del llanto*.

Después de una larga y azarosa vida, falleció en México en 1968. Fue uno de los mejores intérpretes del sentimiento español y lo supo transmitir intensamente en su poesía. Por un lado, se le sitúa como un rebelde seguidor de los movimientos de izquierda. Por otro, su origen burgués hizo que algunos lo encasillaran bajo la etiqueta de "señorito de provincias" aunque, él rechazara desde su juventud tal condición. Su largo exilio republicano en México impidió que los críticos que permanecieron en la España franquista le prestaran atención.

Su obra fue respetada, valorada y querida (que sería lo más importante para él) por sus compañeros de exilio y por la crítica mexicana.

Historia de la obra

Paráfrasis de León Felipe, sobre la obra de Shakespeare *The Twelfth Night or What You Will*. En la obra, un par de gemelos (hombre y mujer) naufragan, y ninguno sabe que el otro se salvó. La mujer (Viola) se disfraza de hombre, con ayuda de un capitán, para sobrevivir en Iliria, donde trabaja en la corte del Duque Orsino.

En la época de Shakespeare, las mujeres no podían participar en las puestas en escena y los papeles femeninos eran hechos por adolescentes. En *Noche de Reyes*, el actor, se viste de mujer que se disfraza de hombre. El actor, vuelve a ser hombre, pero sigue personificando a una mujer. Esto propicia juegos con la sexualidad de los demás personajes: Olivia (una duquesa), se enamora de Viola (que se viste de Cesáreo) y Orsino se siente confundido porque comienza a “encariñarse” con Cesáreo. Se crean suposiciones o juegos homosexuales, que no se consideran del todo inmorales por la llegada del protestantismo a Inglaterra, por el contrario, se hacen burlas de aquellos que son católicos y de moral extrema, pero se censura en cierta medida las parrandas y el libertinaje.

El ciclo fue compuesto por Leonardo Velázquez como la música incidental de la obra de teatro que lleva el mismo nombre del ciclo. En un principio fue pensada para que los actores cantaran acompañados de un pequeño ensamble de cámara. Posteriormente Velázquez hizo una versión del ciclo para canto y piano escogiendo solo algunos de los poemas contenidos en la obra de León Felipe. Es notable la gran sensibilidad contenida en la música que Velázquez compuso para los poemas y como nos lleva desde la época Isabelina con pequeñas danzas evocando los bailes de palacio para poco a poco convertirse en piezas de corte contemporáneo.

Poemas

Autor: Paráfrasis de León Felipe sobre
Textos de William Shakespeare.

I. POR EL JUBÓN DE MANCEBO

Por el jubón de mancebo
Cambiárase su brial
Las medias de seda fina
Por las calzas de un galán.

Y los zapatos de raso
Por otros de cordobán
Así de paje vestida
Con varonil ademán.

A casa del rey de Francia
La princesa fue a llamar,
Rey de Francia, Rey de Francia
Yo te vengo a enamorar

Ábreme la puerta Rey
De tu amor ábremela.
Que el destino ha decretado
Que contigo he de casar...

III. ¿QUE ES EL AMOR?

¿Qué es el amor?
¿Cómo se llama?
-No se llama ni ayer
Ni se llama mañana.

El amor es presencia, risa,
Que ante los ojos salta.
La canción que esperamos,
Es oscura
Y la que ya cantamos
Amargura.

Ven a besarme amada,
Que la juventud
¡Ay! Tejida con locura
Es tela delicada,
Que poco tiempo dura.

II. COPLA I

Párense las estrellas de la noche,
Y deténgase el tiempo,
Que Diana está en el tálamo
Con su gracioso ciervo.

IV. VEN YA MUERTE AMADA

Ven ya muerte amada,
Muerte amada ven.
Y déjame descansar
Bajo un ciprés.

Aliento de mi vida
Vuela ya como un pájaro.
Que un amor sin piedad,
Me ha asesinado.

Con ramas de tejo humilde
Construidme la mortaja.
Ni una flor arroje nadie,
Donde mi cuerpo descanse.

Que no sepan mis amigos,
Donde mis huesos se hallen.
¡No quiero que nadie vierta!
Sobre mi tumba una lágrima.

VI. ¡OH MUERTE AMADA MIA!

¡Oh muerte amada mía!
¿Por dónde habéis andado?
Venid, venid, venid,
Que soy vuestro enamorado.

No caminéis ya más,
Buscando a este cuitado.
Venid, venid
Que juntos ahora vamos
A cantar, alto y quedo,
Este viejo rimado.

V. COPLA II

Una pluma blanca, blanca,
En tu tocado lucía.
Blanca era tu pluma hermana
Y colorada la mía.

Párate muerte, párate,
Oscuro caminante,
Que los viajes terminan,
Al encontrarse los amantes.

VII. NO ES CORDERO...QUE ES CORDERA

Aquel ciervo enamorado
No veía
A la cierva desdeñosa
Que le burlaba
Y huía

Y aquel ciervo enceguecido
No veía
A la cierva enamorada
Que a su costado tenía.

¿Dónde vas con tu cordero
Pastorcito de la sierra?

-No es cordero amigo mío...
¡Que es cordera!

Análisisⁱ

1.-POR EL JUBÓN DE MANCEBO

FORMA:

A-A-B-AB.

MELODÍA VOCAL

La parte vocal de esta pieza se mueve de acuerdo a la acentuación y significado del texto, relatando una historia, todos los ritmos irregulares utilizados corresponden al ritmo del habla natural, en un registro cómodo y sin ofrecer dificultades técnicas mayores.



Fig1. Por el Jubón... C. 12.

RITMO

Es un andantino en medida de dos cuartos, el pulso se mantiene constante y las únicas variaciones que saltan a la vista y al oído son los ya mencionados ritmos irregulares que también aparecen en el piano.



Fig.2. Por el Jubón... C.c. 16-18

ARMONÍA

Se encuentra en *FA* mayor, la armonía es muy estable y simple, únicamente hay una inflexión a la dominante en los compases 16-18 para volver a tónica.

ACOMPANAMIENTO

El piano anuncia el tema principal en el preludio y lo repite en el postludio, posteriormente se vuelve un soporte para la voz con adornos ocasionales como en el compás 18.



Fig.3 Por el Jubón... C.c. 35-37

2.- COPLA I

FORMA:

A-B-A

MELODÍA VOCAL

Es casi un recitativo, la línea vocal no lleva mucho movimiento durante la parte A, cuando llega la parte B la voz se mueve sobre la vocal “a” simulando un arrullo y en esa sección alcanza el clímax para volver a la parte A.

A musical score for Copla I. It consists of four staves. The top staff is the vocal melody, starting with a long note and then moving to a series of eighth notes. The second and fourth staves are the piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The third staff is another vocal line, possibly a second voice or a different part of the melody. The score is in a 3/4 time signature and has a key signature of one flat.

Fig.1. Copla I. C.c. 7-11.

RITMO

La pieza indica *Andantino quasi lento* y medida de cuatro cuartos, la medida cambia a tres cuartos en el último compás de A y de inmediato regresa a cuatro cuartos para no volver a cambiar. El ritmo unificador de la pieza, es decir, el ritmo que se repite constantemente y da unidad a la pieza, es el siguiente:

Fig. 2. Copla I. C.c. 2-5.

ARMONÍA

La tonalidad es *RE* menor se crea tensión armónica en el pasaje de los compases 2 al 5 y 14 al 16 para dar el efecto o la intensidad de alerta.

Fig.3. . Copla I. C.c. 14-16.

ACOMPañAMIENTO

El piano hace un pequeño prelude con una melodía en estilo barroco simulando un clavecín, después va acompañando con acordes y notas pedal. (Ver fig. 1 . Copla I.)

Este prelude se repite al final de la pieza. En la parte B la mano izquierda del piano va haciendo un contracanto a la voz. (Ver fig. 1 . Copla I.)

3.-¿QUÉ ES EL AMOR?

FORMA:

A-B-C

MELODÍA VOCAL

En esta pieza la melodía vocal tiene mucho movimiento, sin ser acrobática se mueve por grado conjunto y va de la mano con los acentos del texto. El registro en general está en la sección media y sube gradualmente en cada sección hasta alcanzar el clímax en la parte C.

Fig.1. ¿Qué es...? C.c. 43 y 44.

RITMO

Tiene un aire de danza en *Allegro moderato* y alterna las medidas de tres octavos y de dos octavos.

Fig.2. . ¿Qué es...? C.c. 1-4.

Como ritmo unificador está el motivo del pasaje 5-8 que aparece en las tres secciones con algunas variantes y es utilizado como puente de conexión entre cada parte. (Comparar figs. 3 y 3.1. ¿Qué es...?)

ff
¿Qué es el a -
mor? ¿Có - mo se lla - ma?
p
III₆ VI VII

Fig. 3. ¿Qué es...? C.c. 5-8.

ff
¿Qué es...?
p
III₆ VI VII

Fig. 3.1 ¿Qué es...? C.c. 15-18.

ARMONÍA

La tonalidad en la parte A es *RE* menor, en B es *FA* mayor y en C es *RE* mayor, la pieza termina con el postludio en *RE* menor.

ACOMPAÑAMIENTO

El piano anuncia el tema en el pequeño preludio, después se mueve todo el tiempo junto con la melodía vocal separándose solo en los puentes que conectan las secciones entre sí.

4.-VEN YA MUERTE AMADA

FORMA:

A-B-A. Extensión total 36 compases

MELODÍA VOCAL:

La línea melódica es muy flexible gracias a los contrastes que logra el compositor con los ritmos irregulares y con el movimiento melódico, el cual, es de registro cómodo y central

RITMO:

Se encuentra en cuatro cuartos bajo la indicación *Andantino quasi lento*, pero dado que el ritmo del piano es más estático y está unido al constante motivo atresillado, parece una marcha fúnebre, además de la obviedad del texto con respecto al tema.

The image displays a musical score for two staves, labeled 'M.' (Melody) and 'Pno.' (Piano). The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The vocal line (M.) consists of two systems of music. The first system (measures 9-10) has the lyrics 'vue - la ya co - moun - pá - ja - ro' and includes two triplet markings over the notes. The second system (measures 10-11) has the lyrics 'que un a - mor sin - pie - dad me ha - se - si -'. The piano accompaniment (Pno.) is written in grand staff notation. It features a steady, rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes in the bass line. The piano part includes chord symbols 'I' and 'IV' and a fermata over the final measure of the second system.

Fig.1. Ven ya...C.c. 9 y 10.

ARMONÍA

La pieza se encuentra en la tonalidad de SOL mayor y en la parte B permanece sobre la subdominante alterada con breves cambios al séptimo grado dando la impresión de estar en FA menor.

id - me la mor - ta - ja. Ni
u - na - flor a - ro - je na - die don - de mi cuer - po des - can - se

Fig.2. Ven ya...C.c. 17-19.

En el compás 34 es de notar el acorde del cuarto grado con cuarta añadida que conduce a la cadencia final para terminar en el tercer grado con séptima.

na - do, que un a - mor sin pie - dad me ha - se - si -
na - do.

poco rall.

Fig.2. Ven ya...C.c. 33-36

ACOMPAÑAMIENTO

El acompañamiento del piano es estático en la parte A, no es sino hasta la parte B que tiene un poco de movimiento, el motivo que salta a la vista es el del 9-10. Del compas 13 al 15 hay un puente que conecta A y B y también sirve de postludio

The image displays a musical score for the piece "Ven ya...C.c. 12-15". It consists of two systems of staves. The first system covers measures 12 to 15, and the second system covers measures 14 to 15. The vocal part (M.) is written in a single staff with lyrics: "dad mehaa-se-si-na-do." in the first system and "Con" in the second. The piano accompaniment (Pno.) is written in two staves (treble and bass clef). In the first system, the piano part features a static accompaniment with some triplet markings (3) and chord symbols VII₇ and I. In the second system, the piano part becomes more active with a melodic line in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand, also featuring triplet markings and chord symbols VII and I. A section marker 'B' is placed above the piano staff in the second system, indicating the start of a new section.

Fig.3. . Ven ya...C.c. 12-15.

En el compás 22 piano y voz se contraponen con ritmos irregulares

M.
 ¡No quie-ro que na-die vier-ta! so-bre mi

Pno.
 7

Fig.4. . Ven ya...C.22.

5.-COPLA II

FORMA:

Breve introducción-A-A'-A'. Extensión total 20 compases.

MELODÍA VOCAL:

La línea melódica se va moviendo con el texto y sus acentos, en un registro medio-agudo sin dificultades técnicas y con frases cortas y expresivas.

RITMO:

Andante tranquilo en cuatro cuartos sin cambios de medida. Piano y voz tienen ritmos unificadores. En el piano el motivo que se muestra a continuación se repite constantemente y cuando entra a la voz toma un ritmo de habanera.

Mezzo

Andante tranquilo

Pno. *p* **Molto cantabile**

Lam: V⁷ IV V⁷ II⁷

Fig. 1. Copla II. C.c. 1 y 2.

M. *mp*

U - na plu - ma blan - ca, blan - ca, en tu to -

Pno.

I I⁷

Fig.2. Copla II. C.c. 5 y 6.

ARMONÍA

La pieza se encuentra en *LA* menor, en la introducción se utilizan acordes de séptima al igual que en la repetición de la breve introducción al final de la pieza.

Mezzo

Andante tranquillo

Pno. *p* Molto cantabile

Lam: V⁷ IV V⁷ II⁷

M.

Pno. II V I

Fig.3. Copla II. C.c. 1-4.

En el compás 8 aparece un acorde sobre el segundo grado disminuido que al repetir en el compás 13 es sustituido por el cuarto grado.

¡Blan-cae-ra tu plu-ma her-ma-na,

II°

M. ¹³ *mp*

¡Blan-cae-ra tu plu-ma her-ma-na,

Pno. *p*

Fig. 4. Ven ya...C.c. 8 y 13.

ACOMPAÑAMIENTO

El piano lleva una melodía volátil y dulce en la introducción. Posteriormente en varios pasajes va haciendo un contracanto con la voz (ver fig.2. Copla II.) y en los compases 13 y 14 juega con una variación del motivo inicial, siempre cambiando del tejido contrapuntístico a uno homofónico.

6.- ¡OH MUERTE AMADA MÍA!

FORMA:

A-B-A

MELODÍA VOCAL

En esta pieza el registro es más grave ya que originalmente fue escrita para una voz masculina. Contiene frases largas y expresivas y va conduciendo al clímax poco a poco. Siempre con un carácter doliente.

RITMO

Inmediatamente salta a la vista el ritmo obstinado que lleva el piano durante toda la pieza.

The image shows a musical score for the piece 'Oh muerte...C.c.1-7'. It consists of three systems of staves. The first system includes a Mezzo voice line (Mezzo) which is mostly empty, and a Piano (Pno.) accompaniment. The piano part features a steady, repetitive rhythmic pattern in the bass clef, consisting of eighth notes, and a more melodic line in the treble clef. The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The second system shows the vocal line (M.) with the lyrics: '¡Oh muer - tea - ma - da mi - a! ¡Por dón - deha - beis an -'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The third system shows the piano accompaniment continuing with the same rhythmic pattern.

Fig. 1. Oh muerte...C.c.1-7.

De igual manera el ritmo de la melodía vocal se mantiene así todo el tiempo en un *Andante sostenuto* en una medida de seis octavos.

ARMONÍA

El tejido armónico utilizado en esta pieza es simple, la parte A comienza en *MI* menor y no hay modulaciones ni inflexiones tonales, en la parte B se desarrolla en la región de la dominante y al regresar a la parte A también se retoma la región de la tónica.

ACOMPAÑAMIENTO

La parte del piano tiene gran importancia en esta pieza puesto que el ritmo obstinado del que se habló anteriormente, simboliza el latir de un corazón y brinda una sensación de tensión que se acumula. El motivo del compás 3, utilizado como puente entre frases y postludio, sólo se detiene y hace acordes en el pasaje de los compases 17 al 23. A continuación se muestra un breve ejemplo de lo anterior.



The image shows a musical score for the piece 'Oh muerte...'. It consists of two systems. The first system is a vocal line with the lyrics 'ca - mi - neis ya más, bus -'. The second system shows the piano accompaniment, starting with a dynamic marking of *mf*. The piano part features a steady, rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Fig.2. Oh muerte...C.c.19 y 20.

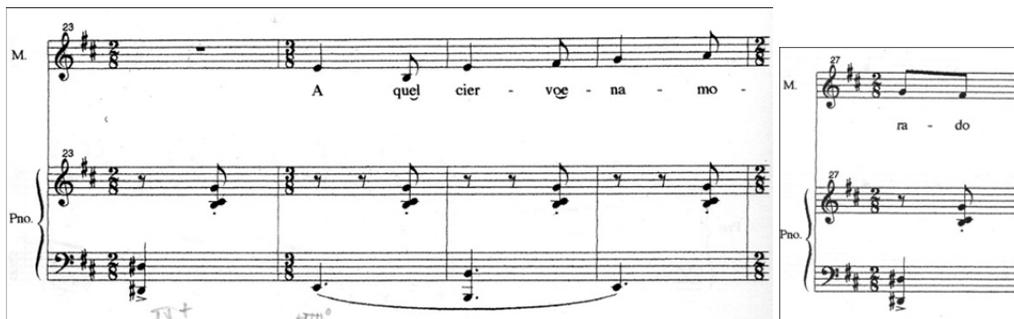
7.- NO ES CORDERO...QUE ES CORDERA

FORMA:

A-B-C. Extensión 98 compases.

MELODÍA VOCAL

La voz entra hasta la parte B con una línea melódica de ritmo e intervalos de carácter lúdico haciendo variaciones sobre ese tema durante toda esta sección.



The image shows a musical score for the piece 'No es Cordero...Que es Cordera'. It consists of two systems. The first system shows the vocal line with the lyrics 'A quel cier - voe - na - mo -' and the piano accompaniment. The second system shows the vocal line with the lyrics 'ra - do' and the piano accompaniment. The piano part features a steady, rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Fig. 1. No es Cordero...C.c.23-27.

En la parte C la voz hace un *recitativo* que termina con un enérgico adorno

The musical score for 'No es Cordero...' (Fig. 2) is presented in two systems. The first system shows the vocal line (Soprano) and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics 'mi go mí o... ¡quees - cor - fe' and ends with a melismatic flourish. The piano part includes a 'riten.' marking and a 'V7' chord. The second system shows the vocal line starting with 'ra!' and the piano part with 'A Tempo' markings and dynamic changes from 'f' to 'ff'.

Fig.2. No es Cordero...C.c.90-98.

RITMO

La medida en esta pieza va moviéndose entre tres octavos y dos cuartos estabilizándose en tres octavos hasta el compás 63.

The musical score for 'No es Cordero...' (Fig. 3) is presented in two systems. The first system shows the Mezzo-soprano line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegretto mosso'. The piano part includes dynamic markings 'p' and 'mp', and a 'B e M' marking. The Mezzo-soprano line is mostly silent. The second system shows the Mezzo-soprano line and piano accompaniment.

Fig.3. No es Cordero...C.c.1-7

En A el cambio de medidas y los ritmos punteados dan un aire contemporáneo al *Allegro mosso*.

ARMONÍA

La pieza comienza en *RE* mayor habiendo secciones en las que la tonalidad parece perderse

Fig.4. No es Cordero...C.c. 13-22.

El pasaje de los compases 45-49 contiene acordes de séptima sin resolución.

Fig. 5. No es Cordero...C.c. 43-51.

También se utilizan pedales de *RE* y de *SI* como preparación para cambiar a la parte C. Al final se implementa una cadencia del quinto grado al primero pero el acorde final es un acorde sobre el primer grado con onzena.

ACOMPAÑAMIENTO

Toda la parte A está a cargo del piano, como ya se mencionó, el constante cambio de medidas y el ritmo punteado, las síncopas etc. Crean gran contraste y vuelven esta pieza de carácter contemporáneo. El motivo de los compases 9-12 es recurrente, así como el de los compases 3 y 7 (véase el ej. 7.3) que aparecen más adelante.



Fig.6. No es Cordero...C.c. 9-12.

En la sección B el piano se vuelve un acompañamiento y soporte para la voz variando sólo en algunos pasajes que sirven de puente entre frases, al final de esta sección el piano cambia del motivo muy rítmico a uno más estático creando expectación hacia la llegada de la parte C.



Fig.7. No es Cordero...C.c.67-69.

En esta última sección el piano es totalmente estático y solo hace adornos en los compases 84-87 y al final 95-98. (Ver fig. 2 No es Cordero...).

ⁱ Para sustentar éste análisis conté con el apoyo del Maestro Adrián Velázquez Castro.

Canciones del Ocaso

Biografía de Manuel De Elías

Nació en la ciudad de México, en 1939. Compositor y director de orquesta, inició a edad temprana su educación musical al lado de su padre (Alfonso de Elías, 1902-1984). Estudió piano, flauta dulce, violín, violoncello y órgano. Estudió también Filosofía y Letras (de ahí los textos que él ha escrito para sus obras vocales, además de cuento breve, poemas y pequeñas obras de teatro), Artes Plásticas y Arquitectura, con el objetivo de, en sus palabras: “Redondear ese continente que yo soy, para el contenido que yo he querido en mi música”.

Fue invitado a ingresar al Taller de Composición que dirigía Carlos Chávez en el Conservatorio Nacional. Simultáneamente tomó cursos de dirección de orquesta con Ernst Huber-Contwig, Luis Herrera de la Fuente y posteriormente, con Edgar Doneux (ópera y ballet). Así mismo estudió con los pianistas Gerhart Kaemper y Bernard Flavigny; y en cursos especiales, con los compositores Karlheinz Stockhausen (1968, música nueva) y Jean-Etienne Marie (1967-68) música concreta, matemática musical y electroacústica.

En 1964, se creó en México el Grupo Proa que reunió a los compositores de vanguardia y del cual Manuel de Elías fue miembro fundador.

Ha realizado una importante carrera como director de orquesta, ocupándose principalmente de la difusión de la música mexicana, latinoamericana y contemporánea en general, además del repertorio tradicional. Fue fundador y director artístico de la Orquesta Sinfónica de Veracruz y de la Filarmónica de Jalisco. Ha sido director huésped de todas las orquestas profesionales de su país y de organismos sinfónicos en EE.UU., Europa y América Latina.

Ha creado y dirigido numerosas orquestas como: *Orquesta de Cámara Santa Cecilia* (1959) y la Orquesta de Cámara *Amigos de la Música* (1960).

En 1964 marchó a la Ciudad de Guanajuato, invitado como director asistente de la Orquesta Sinfónica de la Universidad y en 1965 dio vida y dirigió la Escuela de Música de aquella Casa de Estudios.

En 1968 regresó a la Ciudad de México para desempeñarse, al lado de Luis Herrera de la Fuente, como director asistente de la *Orquesta Sinfónica Nacional* y reincorporarse al Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música, participando en 1971 en el recién creado *Laboratorio de Música Electrónica*.

1974 viajó a los Estados Unidos para trabajar en el Laboratorio de Música Electrónica de la Universidad de Columbia/Princeton en Nueva York asesorado por Alfredo del Mónaco. Posteriormente se desplazó a Bruselas, a instancias de Edgard Doneux, con quien colaboró en la dirección de la Orquesta de Cámara de la Radio y Televisión Belga.

Es Miembro de Número de la Academia de Artes, distinguido con la primera emisión de la Medalla Mozart (1991), Premio Nacional de Ciencias y Artes (1992), Creador Emérito, por el Sistema Nacional de las Artes (1993) Presidente Fundador del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, creado por él, con el fin de promover profesional y sistemáticamente la obra de sus Miembros de Número, algunos de los compositores vivos de América Latina más significativos.

En 1991 se hizo cargo de la Dirección de la Coordinación Nacional de Música y Ópera del Instituto Nacional de Bellas Artes. En noviembre de ese año fue nombrado Académico de Número de la *Academia de Artes* y poco después fue distinguido con la *Medalla Mozart*. Al año siguiente recibió el *Premio Nacional de Ciencias y Artes 1992*, máximo galardón que confiere la nación en su género. Desde 1993 pertenece al Sistema Nacional de Creadores en calidad de *Creador Emérito*.

En 1995 fundó y fue designado Presidente del Consejo Mexicano de la Música, afiliado al Consejo Internacional de la Música, con sede en la UNESCO,

En el año 2000 fue organizador del XI Foro de Compositores del Caribe y Presidente del jurado del Premio *Tomás Luis de Victoria*, el lauro de más alta significación para los compositores consagrados de los países de habla hispana. Al año siguiente fue distinguido como *Miembro de Honor* de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba y recibió del Instituto Superior de Arte de la Habana, un Diploma al Mérito Artístico "*por su obra magnífica y sus afanes solidarios con la música latinoamericana de nuestra época*", altos reconocimientos que rara vez se otorgan a un artista extranjero. En 2001 fue designado Miembro del Consejo Consultivo del Festival Internacional Cervantino.

Siempre activo como compositor y como poseedor de una mente abierta a percibir la belleza de su entorno, cuenta con más de 180 obras de los más variados géneros. Desde la música para un instrumento solo, hasta el muy complejo sinfónico-coral con solistas, y del

uso de instrumentos antiguos hasta el empleo de medios electroacústicos. En su catálogo destacan doce *Sonantes* para orquesta, *Concertante* para violín y orquesta, *Concierto Coyoacanense* para guitarra y orquesta, *Concierto* para violonchelo, *Balada* concertante para trombón, cuerdas y percusiones, *Mictlán-Tlatelolco* para orquesta de cuerdas, *Canciones del Ocaso* para mezo-soprano y orquesta, *Concierto* para piano y orquesta, *Divertimento Concertante* en tres movimientos encadenados, para orquesta de cámara, *Concierto* para piano y orquesta.

En 2005 Manuel de Elías fue designado para recibir el *Homenaje Cervantino* como Compositor y Director de Orquesta, durante la Trigésimo-tercera edición del Festival Internacional Cervantino.

En razón de su septuagésimo aniversario y de 55 años de trayectoria artística como compositor y director de orquesta, el 4 de octubre de 2009 le fue conferida la *Medalla de Oro de Bellas Artes* en la Ciudad de México. El maestro M. De Elías está por estrenar una obra suya en tres movimientos, compuesta para clavecín y órgano portátil, en el próximo Festival de Órgano de Guanajuato.

Historia de la obra

La obra fue escrita por comisión para una de las ediciones del Festival Internacional Cervantino, donde se estrenó en su versión para piano y voz (1988), interpretado por Encarnación Vázquez y Francisco Núñez; la versión para voz y orquesta (1991-2) fue estrenada en Guadalajara, Jalisco.

La obra fue concebida en sus dos versiones (voz-piano y voz-orquesta) de manera simultánea, es decir, la parte del piano no es la reducción de la parte orquestal y a su vez la parte orquestal no es la orquestación de la versión a piano.

El ciclo surge de la fascinación del compositor por, *el atardecer*. “Son las horas más afines a mi sensibilidad” afirma Manuel De Elías. Para él, el ocaso tiene que ver con el avance de la edad, en el sentido de una visión panorámica en retrospectiva y con el reconocimiento de lo que se ha vivido, es decir, gratitud.

El Sol forma parte importante en la concepción del ciclo, ya que según De Elías, “Es el tesoro de la humanidad y todo ser humano ha volteado a ver el sol”. A lo largo de los siglos, predomina la idea de que el sol nos da algo, y llena el ocaso de colores, texturas y aromas. Los primeros bosquejos del ciclo nacieron en alguna playa cerca de Jalapa, Veracruz y llegó a su compleción en el Distrito Federal, siempre con la idea del ocaso en el paisaje marino.

Al igual que sus contemporáneos y que grandes compositores tanto del siglo XX como del siglo XXI, Manuel De Elías fue motivado a utilizar las matemáticas como recurso para la conformación de la serie que genera cada pieza del presente ciclo.

Las Canciones del Ocaso datan de los años ochenta y están ubicadas en su entorno, todas ellas tienen una idea clara y un discurso, detalle en el que el compositor pone gran énfasis, y se busca obtener colores, contrastes y procedimientos vocales. Ejemplo de ello es “*Andando el pensamiento*” en la que se canta a la caja del piano mientras éste sostiene una nota pedal, para obtener una resonancia mezclando los dos timbres, piano y voz. El Maestro escribe su música vocal, de acuerdo al texto que también es de su autoría, de esta manera, él puede modificar el texto a libertad si la música lo pide y viceversa.

Este ciclo, que forma parte de la obra de un gran compositor e impulsor de la música latinoamericana de nuestro tiempo, nos abre una ventana hacia un mundo de sonoridades y sensaciones que provocan las más hermosas imágenes del ocaso.

Poemas

Autor: Manuel De Elías

I.- Ocaso ocre.

Ocaso ocre, opulento.
Oblicua obscuridad;
Ocurres oportuno, oteante,
Óptimo, ondulante
Opalescente, omnipresente.
Ocaso sugerente.

II.- Serenidad

Atardecer
Entre los velos ocre-mórbido,
En un silencio sin fin.
Serenidad, postrer reposo,
Envuelto en pensamientos
De lúcido discurso.
Adormecer del andar,
Crecer de la razón y los sentidos,
Hechizo que remite al hombre
A la noche luminosa del espacio.

III.- Andando el pensamiento

Andando el pensamiento,
Cayendo el sol.
Instante lánguido;
Sin luna, sin luz,
Sin viento, sin aromas.

IV.- Atardecer

Se fueron desgranando, vibrantes,
Las tardes del ayer, incontenibles.
Ocaso colmado de riqueza,
De existencia.
Atardecer...

Se fueron alejando, intensas,
Las horas del placer, induplicables.
Ocaso, camino sin regreso,
Sin renuncia.
Atardecer...

V.-Luz secreta

Vuela ágil, febril el pensamiento,
Buscando infatigable
La asombrosa luz secreta del ocaso.
Viaje sin fin.
Serenidad; eterna búsqueda
De la luz secreta del ocaso.

VI.- Declina el sol

Frescas brisas van y vienen
Con el atardecer.
Llevan aves, traen recuerdos-fantasía
Desde el porvenir.
Crece mi luz, declina el sol.
Vive en mí la lumbre ardiente
De existencia inquisitiva.
Nuevos vientos nos envuelven
Al fugarse el sol.
Van dejando los aromas y los ecos
De mi deambular.
Bello y dilatado ocaso,
Me has colmado, dorado compañero;
Son nuestros el tiempo y el espacio.

Análisis

1.- OCASO OCRE

FORMA:

Preludio-A-B Extensión total 24 compases.

MELODÍA VOCAL:

La voz entra en la parte A como emergiendo de la sonoridad del piano en un recitativo donde lo primordial es el texto que termina en un *parlando* (hablando).



Fig. 1. *Ocaso Ocre*. C.c. 16-18.

RITMO:

Es un *Moderato* que se mantiene en toda la pieza, comienza en 4/4 variando únicamente el compás 16 donde cambia a 2/4. (ver fig. 1). En toda la pieza se utilizan valores de cuartos, mitades y redondas para crear una atmósfera densa y pesada, sólo en el preludio del piano aparecen algunos ritmos irregulares.



Fig. 2. *Ocaso Ocre*. C. 8.

ARMONÍA:

La armonía es completamente atonal, se utilizan acordes superpuestos y *clusters* que forman grandes tejidos armónicos, creando texturas diferentes cuando se mezclan los timbres del piano y la voz.

2.-SERENIDAD

FORMA:

A-B. Extensión total 25 compases.

MELODÍA VOCAL:

La melodía vocal va muy en función del texto, se mueve con el acento de las palabras a manera de recitativo con mayor movimiento entre intervalos.



Fig.1 *Serenidad*. C.c.1-4.

RITMO:

Medida de 4/4 sin cambios. Es un *Andante tranquilo*, sin embargo el movimiento melódico sugiere acelerar el tempo en algunos pasajes. Las figuras rítmicas predominantes son los octavos, cuartos y mitades utilizados de manera muy natural, casi como si brotaran del habla.

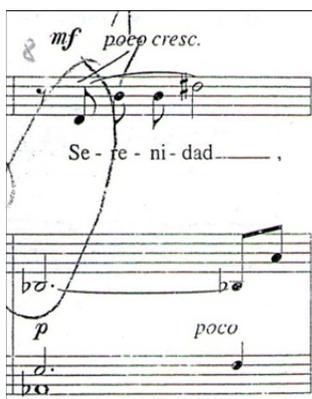


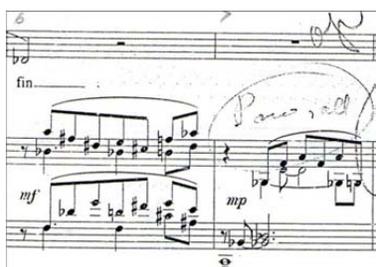
Fig.2 *Serenidad*. C. 8.

ARMONÍA:

Es atonal mas da la sensación de estar en una tonalidad distinta en cada frase. En el compás 3 pareciera haber un acorde de *RE* bemol mayor con cuarta añadida que va a un *DO* con séptima. Los acordes de esta pieza no están tan cargados de disonancias y el efecto que se logra es precisamente de serenidad.

ACOMPANAMIENTO:

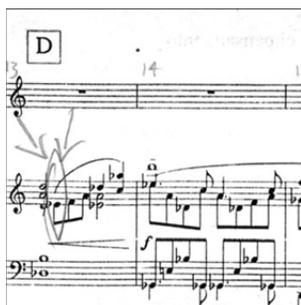
El piano da soporte a la voz con el tejido armónico y se mueve en los cambios de frase.



The image shows a musical score for measures 6 and 7 of 'Serenidad'. It features a vocal line at the top with a 'fin.' marking and a 'Piano rall.' instruction. Below the vocal line are two piano accompaniment staves. The piano part consists of chords and arpeggiated figures. The first staff has a dynamic marking of *mf* and the second of *mp*. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Fig.3 *Serenidad*. C.c. 6 y 7.

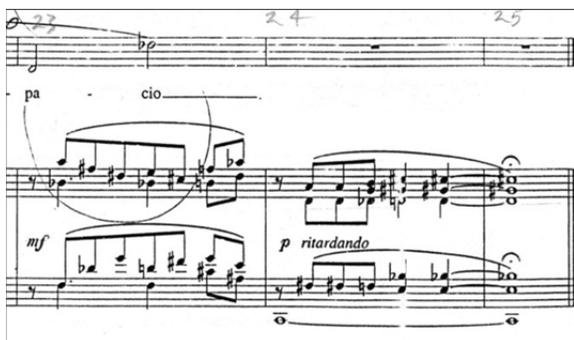
En el pasaje de los compases 13-15 llega un puente en arpeggios por movimiento contrario que conecta A y B.



The image shows a musical score for measures 13 and 14 of 'Serenidad'. It features a vocal line at the top with a 'D' marking in a box. Below the vocal line are two piano accompaniment staves. The piano part consists of arpeggiated figures. The first staff has a dynamic marking of *f*. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Fig.4 *Serenidad*. C.c. 13 y 14.

Hacia el compás 23 aparece un postludio que lleva el mismo que lleva el mismo motivo de los compases 6 y 7.



The image shows a musical score for measures 23, 24, and 25 of 'Serenidad'. It features a vocal line at the top with the word 'pacio' written below it. Below the vocal line are two piano accompaniment staves. The piano part consists of chords and arpeggiated figures. The first staff has a dynamic marking of *mf* and the second of *p ritardando*. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Fig.5 *Serenidad*. C.c. 23-25.

3.- ANDANDO EL PENSAMIENTO.

FORMA:

INTRODUCCIÓN-A. Extensión total 10 compases.

MELODÍA VOCAL:

En la parte introductoria la voz vuelve a surgir a partir de la sonoridad del piano mezclándose con ella, cabe notar la siguiente indicación que aparece en la partitura: “cantar muy cerca de la caja del piano”. En esta sección no hay texto, la voz vocaliza sobre la letra “a”. La línea escrita para el canto podría considerarse acrobática por sus grandes intervalos de novena y décima. La parte A es muy parecida a la introducción con la diferencia de que ahora se canta sobre un texto.

The image shows a musical score for a piece titled "Andando...". It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked "Flessibile (J = ca. 60)" and "poco" with a handwritten "mf" and "poco" above it. The piano part is marked "pp" and "p" with a handwritten "poco" above it. The vocal line has the lyrics "* Ah... ah... ah... ah!" and "Ah... ah...". The piano part has the instruction "Con pedal". The second system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked "mf con grazia" and "sf p (simile)" with a handwritten "canta" and "simile" above it. The piano part is marked "pp dolce" and "una corda" with a handwritten "una corda" below it. The vocal line has the lyrics "Ah..." and "ah... ah... (simile)". The piano part has the instruction "poco accel... poco rit.". There are several handwritten annotations in the score, including "canta", "simile", and "una corda".

* Cantar muy cerca de la caja de resonancia del piano, (ad libitum), hasta el signo "||"

Fig.1 Andando...

Primera página.

RITMO:

Se indica *Flessibile* y justo así se mantiene la pieza, no hay una medida establecida y todo lo escrito implica una ejecución *ad libitum*. Los valores rítmicos son sugeridos.

ARMONÍA:

Atonal y profunda, con acordes simples pero escritos en el registro grave del piano lo cual provoca una textura sólida y oscura en función del texto y al igual que en las piezas anteriores, crea una atmósfera alrededor de lo expresado en el poema.

ACOMPANIAMIENTO:

En esta pieza el piano es un soporte armónico constante.

4.- ATARDECER

FORMA:

A-A-CODA Extensión total 39 compases.

MELODÍA VOCAL:

La línea vocal es muy lineal, con poco movimiento pero de saltos a intervalos irregulares, sin presentar dificultades técnicas mayores.

RITMO:

La pieza se encuentra en medida de 6/8, la indicación de tempo es *Fluido*. El ritmo de la melodía vocal en dosillos contrasta con el ritmo en seis octavos del piano.

The image shows a musical score for the piece 'Atardecer'. It consists of two staves: a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Fluido' with a metronome marking of quarter note = ca. 60. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line starts with a rest for two measures, followed by a melodic line in measures 3, 4, 5, and 6. The piano accompaniment is a constant harmonic support in the lower register, consisting of six eighth notes per measure. The score includes dynamic markings like *mf* and performance instructions like 'Con pedal' and 'etc.'. There are two versions of the lyrics provided: '1. Se fue-ron des-gra-nan-do, vi-' and '2. Se fue-ron a-le-jan-do, in-'. Handwritten numbers 2, 3, 4, 5, and 6 are written above the vocal staff to indicate measure numbers.

Fig.1 Atardecer. C.c. 1-6

El ritmo fluído le da a la pieza cierto carácter impresionista, trae a la mente el recuerdo del movimiento de las olas del mar.

ARMONÍA:

Es atonal y sin embargo armónicamente estable gracias a la nota pedal que se mantiene por varios sistemas y un patrón rítmico constante. (ver fig.1 *Atardecer.*)

ACOMPAÑAMIENTO:

El piano, lleva un motivo rítmico-melódico en valores de octavo acompañando a la voz y sobre este motivo, hay notas tenidas que dan relieve a los arpeggios.

5.- LUZ SECRETA.

FORMA:

A-B. Extensión total 17 compases.

MELODÍA VOCAL:

Es un recitativo construido con una línea vocal estática, de registro agudo y con saltos ocasionales hacia el registro grave, esto último agrega dificultad a su ejecución puesto que es complicado para la voz humana hacer cambios de registro de manera tan abrupta.

The image shows a musical score for 'Luz Secreta'. It consists of two staves: 'Voz' (Vocal) and 'Piano'. The vocal staff is in treble clef and contains a melodic line with lyrics: 'Vue - la á - gil, fe - bril el pen - sa - mien - to, bus -'. The piano part is in bass clef and features a constant rhythmic pattern of eighth notes. The tempo is marked 'Tempo libero (♩:ca 80)'. There are handwritten annotations in the vocal staff, including 'atras' and 's', and a large bracket spanning the first few measures. The piano part has a 's' marking in the first measure and a 'Rea' marking at the bottom.

Fig. *Luz Secreta* C.c.1-4.

RITMO:

La primera parte no tiene medida y se indica *tempo libero*. Hacia el final de la parte A aparece la medida cuatro cuartos que permanece hasta el final de la pieza.

ARMONÍA:

No hay tonalidad, la melodía vocal se mantiene sobre *RE* índice 6 y el apoyo armónico del piano en la parte A está constituido por acordes superpuestos de *RE* bemol con séptima sobre *MI*. En B piano y voz hacen una melodía que se vuelve acorde en el piano.

The image shows a musical score for measures 4-6 of 'Luz Secreta'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'Via - je sin fin' and includes dynamic markings *mf*, *f*, and *p*. The piano accompaniment has dynamic markings *mp*, *f*, and *p*. The score is marked 'a tempo' and 'tre corde'.

Fig.2 Luz Secreta. C.c. 4-6.

Después se crea tensión utilizando *clusters* hasta el final de la pieza.

ACOMPAÑAMIENTO:

El piano funciona como un soporte armónico todo el tiempo, se mantiene estático hasta el compás 11 donde cambia el ritmo.

The image shows a musical score for measure 11 of 'Luz Secreta'. It features a piano accompaniment with a cluster of notes and a vocal line. The piano accompaniment has a dynamic marking *y*.

Fig.2. Luz Secreta. C. 11

6.- DECLINA EL SOL

FORMA:

A-A'-B Extensión total 48 compases.

MELODÍA VOCAL:

En las partes A y A' la melodía vocal es muy dinámica y llena de energía yendo de la mano con el texto.

Handwritten musical score for measures 9-10. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "tra en re - cuer - dos fan - ta - sí - a des - de el por - ve - los per - fu - mes y los e - cos de mi deam - bu -". The piano accompaniment is in bass clef with a key signature of one flat, featuring a steady eighth-note bass line.

Fig.1. Declina el Sol. C.c. 9-10

En la parte B la voz queda sola en un recitativo con algunos saltos de séptima como en "Luz Secreta".

Handwritten musical score for measures 32-48. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat. The lyrics are: "Oh, si Be - lloy di - la - ta - do o - ca - so me has col - ma - do , do - ra - do com - pa - ñe - ro; son nues - tros el tiem - po y el es - pa - cio". The score includes dynamic markings such as *meno mosso*, *mf*, *poco*, *p*, *poco a poco rit.*, *lento*, and *Vivo (Tpo. P)*. Measure numbers 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, and 48 are marked above the staff.

Fig.2. Declina el Sol. C.c. 32-48

RITMO:

En esta pieza el ritmo es primordial, en A y A' la medida cambia constantemente de cuatro octavos a cinco octavos siendo los octavos el valor rítmico predominante y el factor que proporciona dinamismo a la pieza. En B se indica *meno mosso* y llega la tranquilidad que conduce al fin.

ARMONÍA:

No hay tonalidad pero pareciera moverse en *RE* mayor. El piano va construyendo *clusters* y al llegar a los compases 19 y 20 se va creando tensión armónica con *clusters* más cerrados y llenos. La tensión disminuye en los compases 28-33 para dar paso a la voz.



Fig.3. *Declina el Sol*. C.c.19 y 20.

ACOMPANIAMIENTO:

En la sección A el piano lleva el soporte rítmico y armónico de la pieza e imita la melodía vocal Ej. Compás 9 y 10 que es igual a los compases 13 y 14. Hacia el compás 19 cambia el motivo para continuar con la tensión y volver a empezar.



Fig.4. *Declina el Sol*. C.c. 21-24.

Al final el piano cierra con un motivo enérgico en *tempo vivo*. (Ver fig. 2 *Declina el Sol*. C.c. 47 y 48).

Las melodías y armonías atonales, los ritmos contrastantes, los intervalos vocales compuestos y los constantes diálogos entre piano y voz dan unidad al ciclo y lo convierten en un todo sólido.

SEA PICTURES

Biografía de Sir Edward Elgar

Nació en Broadheath, Worcester el 2 de junio de 1857 y murió en Worcester el 23 de febrero de 1934. Compositor inglés, tomó su inspiración de la cultura y el paisaje de su propio país. Trabajó en todas las formas mayores excepto la ópera, creando un significativo cuerpo de literatura sinfónica.

Su padre William Henry Elgar (1822-1906) tenía un negocio de afinación de pianos y una tienda de música, entre sus clientes estaba la Reyna Adelaide. Fue organista de la Iglesia Católica Romana de San Jorge en Worcester, y un hábil pianista y violinista también. En 1848 se casó con Anne Greening (1822-1902).

Edward, fue el cuarto de sus siete hijos, vivó sus primeros años en Worcester. A los diez años compuso una pequeña obra para una representación familiar que más tarde utilizó para las suites *The Wand of Youth* (La varita de la juventud, 1907-8) y *The Starlight Express* (1915). A los 15 años se tuvo que ganar la vida y trabajó por poco tiempo en la oficina de un abogado (1872-3). Además de tomar clases de violín con un maestro de Worcester y con Adolf Pollitzer en Londres (1877), no tuvo otra educación musical formal.

Se convirtió en asistente y después sucesor de su padre como organista en San Jorge. Como violinista su nombre comenzó a aparecer regularmente desde 1873. Dirigió la Worcester Instrumental Society (1877), la Worcester Philharmonic (1879), tocaba el fagot en un quinteto de alientos etc. Había más movimiento musical en Worcester que en muchas otras ciudades inglesas. En 1882 obtuvo su primer trabajo fuera de su ciudad como primer violín en *W.C. Stockley's Orchestra* en Brimingham. Ahí el 13 de diciembre de 1883, Stockley presentó un *Intermezzo* de Elgar: *Serenade mauresque (Suite in D)*.

En 1889, Elgar encontró una compañera para compartir su creencia. Él daba clases en Malvern, y ahí en 1886 Caroline Alice Roberts era su alumna de piano. Ella tenía dotes que

iban un poco más allá de las de una tradicional hija de familia: ella había publicado una novela, tenía facilidad de palabra, hablaba alemán y cantaba en un coro. Se casaron en Brompton Oratory, Londres el 8 de mayo de 1889.

En 1890 Elgar se mudó a Londres y trató de establecerse ahí. En septiembre de ese año, nació su única hija Carice, cuyo nombre es una combinación de los nombre de su madre. Tiempo después, el 11 de noviembre 1889, Manns dirigió su obra *Salut d'amour* y su *Suite in D* en febrero del año siguiente. Elgar no pudo asegurar otro trabajo en Londres y en junio de 1891 se mudaron a Malvern donde retomó sus antiguas actividades, lo cual le provocó cierta depresión, más tenía otra razón para sentirse un intruso. él era un católico en una comunidad protestante.

Durante la década de 1890, su éxito y reputación en la provincia creció a un ritmo constante, *Froissart* había sido muy bien aceptada por los editores de *Novello*. En 1896 se presentó por primera vez *The Light of life* en el *Worcester Three Choirs Festival* el 10 de septiembre y escenas de la saga de *The King Olaf* durante el *North Staffordshire Festival* en Hankley el 30 de Octubre. Su primer éxito real en Londres llegó el 19 de abril de 1897 con la *Imperial March* compuesta para el jubileo.

The Variations on an Original Theme ("Enigma") op. 36 comenzaron “en un espíritu de humor y continuaron en profunda seriedad”, recalcó Elgar en 1911. Las variaciones trajeron gran prominencia nacional en su producción por Hans Richter en St. James's Hall, Londres, el 19 junio de 1899. Ese otoño Clara Butt presentó su ciclo de canción orquestal *Sea Pictures* en el Norwich Festival. Para entonces él estaba considerando una comisión, ofrecida en la fortaleza de *Caractacus*, para el mayor trabajo coral del *Birmingham Triennial Festival* de 1900. Elgar escogió como texto la parte más grandiosa del destacado poema católico inglés, *The Dream of Gerontius* de John Henry Newman's. Pero la ejecución de *Gerontius* el día 3 de octubre de 1900 fue deficiente debido a diversos factores que contribuyeron a ello.

El 20 de junio de 1901, se estrenó la obertura *Cockaigne (In London Town)* bajo la dirección del mismo Elgar, en Londres.

En reconocimiento por las Variaciones, la Universidad de Cambridge le otorgó un doctorado honorario en noviembre de 1900, el primero de muchos reconocimientos británicos y extranjeros. Las primeras dos marchas *Pomp and Circumstance* acarrearón un amplio llamado, y la melodía del trío de la número uno, reutilizado en la *Coronation Ode* para Edward VII, comenzó a ser famosa mundialmente como *Land of Hope and Glory*.

Elgar comenzó a componer una secuencia de tres oratorios, el primero *The Apostles*, que dirigió en Birmingham el 14 de Octubre de 1903, lo extenuó, y los achaques provocados por el estrés que lo habían aquejado toda su vida se hicieron insoportables. En Marzo de 1904 se estrenó su tercera obertura *In the South (Alassio)*. La secuela a *The Apostles* fue la

introducción y Allegro llamado *The Kingdom* (*Birmingham, 3 de octubre de 1906*) y la *Primera Sinfonía* dirigida por Richter en *Manchester* el 3 de diciembre de 1908, constituyeron su trabajo real en los primeros años en *Plas Gwyn*.

El 10 de Noviembre de 1910 se estrena su *Concierto para Violín*, el cual guarda la cita incompleta “*Aquí está encerrada el alma de....*” Tomada del prefacio de la novela *Gil Blas* de Le Sage. El alma consagrada en esta música íntima y llena de pesar podría ser la de su amiga Alice Stuart-Wortley, de quien aparentemente se enamoró, por algunos años ella fue su confidente musical, recibiendo bosquejos de sus composiciones.

El último trabajo importante compuesto en *Hereford* fue la *Segunda Sinfonía*, producida por Elgar en Londres el 24 de Mayo de 1911. En 1912, los Elgar vivían en Londres y ahí fueron compuestas *The musik Makers* (*Birmingham* 1 octubre de 1912) y *Falstaff* (*Leeds*, 1 Octubre de 1913) ambas dirigidas por Elgar, ambas extrañamente autobiográficas. Sólo dos años pasaron para que llegara la guerra. *Land of Hope and Glory*, barrió en la nación, y Elgar, rogó por que se cambiara la letra por una que tuviera menos fanfarronerías, pero el público no tenía ánimo de aprenderla. Musicalmente, la guerra llevó a Mahler más lejos (después de *The Crown of India* of 1912) al terreno del teatro con *Carrillon*, música incidental (*The Starlight Express*) y Ballet (*The Sanguine Fan*).

Su música de guerra más perdurable es *The Spirit of England* y pareciera que su réquiem de la guerra es *The Cello Concerto*, compuesto en *Brinkwells* y estrenado por Felix Salmond en *Queen´s Hall*, Londres el 21 de Mayo de 1919. Fue el último concierto al que asistió Lady Elgar.

Alice Elgar, que había estado enferma por algunos meses, murió el 7 de abril de 1920 y con ella murió una parte de la creatividad de Elgar.

Con ayuda de su hija se mudó en 1921 a un departamento en Londres. Pero en 1923 regresó a sus raíces, viviendo en casas cerca de *Worcester* y en *Strafford* hasta que en 1929 se mudó a su morada final, *Marl Bank*, en la ciudad de *Worcester*.

Algo de música para teatro, suites y arreglos datan de su retiro, pero posiblemente su trabajo más valioso recae en el estudio de grabación. Fred Gaisberg de la *Gramophone Company* tuvo la visión de contratar a Elgar para dirigir la mayor parte de su repertorio instrumental. Elgar cooperó con todo el corazón y el resultado es una soberbia serie, sin rival en valor documental, de las primeras grabaciones compositor-director. Con Menuhin, de 16 años, Elgar grabó el *Concierto para Violín* en 1932, y al año siguiente lo presentaron juntos en París. En 1931 Elgar fue nombrado *Baronet* de *Broadheath*.

En 1932 la BBC comisionó una tercera Sinfonía, el trabajo avanzaba y los bocetos se acumulaban, pero en otoño de 1933 un dolor en el nervio ciático fue el indicador de que Elgar tenía un tumor maligno. Hubo una cirugía pero en Noviembre Elgar parecía hundirse

más. Carice mandó traer a Reed, quien le aseguró a Elgar que nadie haría arreglos a la sinfonía incompleta. Se recuperó lo suficiente para volver a casa, y murió el 23 de Febrero de 1934.

Elgar es conmemorado por una ventana basada en *The Dream of Gerontius* en la catedral de Worcester (1935) y una placa en Westminster Abbey (1972). En 1938 la cabaña de Broadheath donde él nació, fue abierta como museo para ilustrar su hogar, su fama y su trabajo.

Historia de la obra

Sir Edward Elgar compuso mucha música vocal tanto para coro como para voz solista, Arthur Jacobs menciona que cuando se habla de *Sea Pictures* pareciera que se agota su producción de música vocal debido a que las demás obras vocales de Elgar no han tenido tanto éxito como este ciclo, Jacobs lo atribuye a que muchas de las canciones que escribió llevan textos que refieren momentos o modas muy específicos de la época y con los que no nos sentimos identificados hoy en día, sin embargo el éxito de obras como *Sea Pictures* y *The Dream of Gerontius* se debe a lo que él llama "música verbal", que es el lograr evitar la obviedad del texto y hacer cada pieza temática. Así en las cinco canciones de *Sea Pictures*, como también menciona Michael Kennedy, exceptuando *In Haven*, que fue compuesta antes que las demás, se observa que fueron escritas de manera temática e incluso con citas musicales entrecruzadas, ahí es donde se hace notar su capacidad de unificar y utilizar distintos materiales y encuentra al Elgar dramático y esencial.

Estas canciones fueron compuestas en julio de 1899 mientras Elgar estaba en una cabaña de Herefordshire Birchwood, que rentaba para poder trabajar en la quietud del campo. El mes anterior había alcanzado su primer gran triunfo en Londres, cuando Hans Richter dirigió las *Variaciones Enigma*. *Sea Pictures* había sido comisionado para una presentación en el Festival de Norwich y fue estrenado ahí el 5 de octubre de 1899 con Clara Butt como solista bajo la dirección del mismo Elgar. En el mismo concierto se presentó una nueva suite de Edward German (*The Seasons*) además de dos obras de Frederic Cowen y piezas de Meyerbeer y Wagner. El ciclo fue repetido en Londres dos días después y dos de las piezas fueron interpretadas con acompañamiento de piano para la reina Victoria en Balmoral quince días después. El ciclo adquirió fama rápidamente y fue una de las obras con las que Elgar obtuvo buenas retribuciones económicas y ha sido asociado a la carrera de numerosas contraltos y mezzosopranos como Muriel Foster, Muriel Brunskill, Astra Desmond, Gladys Ripley, Kathleen Ferrier, Janet Baker y Sarah Connolly. Mahler que era contemporáneo de Elgar dirigió *Sea Pictures* en Nueva York en 1910 y como dice Kennedy, seguramente Mahler reconoció un alma gemela en la belleza imaginativa de su orquestación.

Poemas

Sea Slumber Song

Rodel Noel.

Sea-birds are asleep,
The world forgets to weep,
Sea murmurs her soft slumber-song
On the shadowy sand
Of this elfin land;

"I, the Mother mild,
Hush thee, O my child,
Forget the voices wild!
Hush thee, O my child,
Hush thee

Isles in elfin light
Dream, the rocks and caves,
Lull'd by whispering waves,
Veil their marbles
Veil their marbles bright,
Foam glimmers faintly white
Upon the shelly sand
Of this elfin land;

Sea-sound, like violins,
To slumber woos and wins,
I murmur my soft slumber-song,
My slumber-song,
Leave woes, and wails, and sins,

Ocean's shadowy might
Breathes good-night,
Good-night...
Leave woes, and wails, and sins,
Good-night... Good-night...
Good-night...
Good-night...
Good-night... Good-night...

Canción del Sopor Marino

Las aves marinas duermen,
El mundo olvida llorar
La mar murmura su suave arrullo
Sobre la sombreada arena
De esta tierra élfica;

¡Yo, la Madre gentil!
Os arrullo, oh mi niño,
Olvida las voces salvajes!
Os arrullo, oh mi niño,
Os arrullo.

Islas en un sueño de luz élfica,
Las rocas y cuevas
mecidas por olas susurrantes,
cubren sus maravillas,
cubren sus maravillas brillantes,
la espuma destella
un blanco deslumbrante
sobre la enconchada arena
de esta élfica tierra;

La mar suena como violines,
Para adormecer cortejos y triunfos,
Yo murmuro mi suave arrullo,
Abandonad las aflicciones, los lamentos
Y los triunfos.

La poderosa sombra del océano
Exclama ¡buenas noches!
Abandonad las aflicciones, los lamentos
Y los triunfos.
buenasnoches.

In Haven (Capri)

C. A. Elgar

Closely let me hold thy hand,
Storms are sweeping sea and land;
Love alone will stand.

Closely cling, for waves beat fast,
Foam-flakes cloud the hurrying blast;
Love alone will last.

Kiss my lips, and softly say:
"Joy, sea-swept, may fade to-day;
Love alone will stay."

Sabbath Morning at sea

Elizabeth Barrett Browning

The ship went on with solemn face;
To meet the darkness on the deep,
The solemn ship went onward.
I bowed down weary in the place;
For parting tears and present sleep
Had weighed mine eyelids downward.

The new sight, the new wondrous sight!
The waters around me, turbulent,
The skies, impassive o'er me,
Calm in a moonless, sunless light
As glorified by even the intent
Of holding the day glory!

Love me, sweet friends, this Sabbath day.
The sea sings round me while ye roll
Afar the hymn, unaltered,
And kneel,
where once I knelt to pray,

And bless me deeper
in your soul
Because your voice has faltered.

And though this sabbath comes to me
Without the stolèd minister,

En el refugio (Capri.)

Muy cerca, dejadme tomar vuestra mano;
Las tormentas barren mar y tierra;
Sólo el amor quedará en pie.

Aferraos! pues las olas golpean
violentamente,
Las hojuelas de espuma nublan
La precipitada explosión
Sólo el amor durará.

Besad mis labios y decidme suavemente
"La gloriosa barrida del mar
puede terminar hoy.....
sólo quedará el amor".

Mañana de Reposo en el Mar

El barco zarpó con rostro solemne,
A encontrar la oscuridad en lo profundo,
El barco solemne avanzó.
Me incliné cansado en ese lugar;
Pues las lágrimas de despedida
Y el sueño momentáneo
Habían abrumado mis ojos.

La nueva vista,
¡La nueva maravillosa vista!
Las aguas turbulentas a mi alrededor,
Los cielos impasibles sobre mí,
Calmos en una luz sin luna y sin sol,
Glorificada aun por el intento
De mantener la gloria del día.

Ámenme dulces amigos,
Este día de Sabbath,
El mar canta a mi alrededor,
Mientras ustedes se hacen resonar,
El himno inalterado
Y se arrodillan
Donde alguna vez
Me arrodillé a orar.
Y bendíganme profundamente
En su alma,
Porque vuestra voz ha titubeado.

Y aunque este Sabbath viene a mí,
Sin el ministro estolado,

And chanting congregation,
God's Spirit
shall give comfort,
He, who brooded soft
on waters drear,
Creator on creation.

He shall assist me to look higher,
He shall assist me to look higher,
Where keep the saints, with harp and song,
An endless *endless* sabbath morning,
An endless sabbath morning,
And, on that sea commixed with fire,
And that sea commixed with fire,
Oft drop their eyelids raised too long
To the full Godhead's burning
The full Godhead's burning.

Where corals lie

Richard Garnett

The deeps have music soft and low
—When winds awake the airy spry,
It lures me, lures me on to go
—And see the land where corals lie.
—*The land, the land, where corals lie.*

By mount and mead, by lawn and rill,
—When night is deep, and moon is high,
That music seeks and finds me still,
—And tells me where the corals lie.
—*And tells me where the corals lie.*

Yes, press my eyelids close, 'tis well,
Yes, press my eyelids close, 'tis well,
—But far the rapid fancies fly
To rolling worlds of wave and shell,
—And all the land where corals lie.

Thy lips are like a sunset glow,
—Thy smile is like a morning sky,
Yet leave me, leave me, let me go
—And see the land where corals lie.
—*The land, the land, where corals lie.*

Y sin la congregación que canta,
El espíritu de Dios
Brindará consuelo,
Él, que incubó suavemente
En la oscuridad de las aguas
Creador sobre creación.

Él me ayudará a mirar más alto
¡Él me ayudará a mirar más alto!
Donde guardan los santos con arpa y canción,
Una mañana de Sabbath sin fin,

Y en ese mar mezclado con fuego,
En ese mar mezclado con fuego
Dejan caer frecuentemente
Sus párpados largamente alzados
¡A la cabeza ardiente
De Dios!

Donde yacen los Corales

Las profundidades tienen música suave y grave
Cuando los vientos despiertan la airada brisa,
Eso me anima a seguir
Y ver la tierra donde yacen los corales,
¡La tierra donde yacen los corales!

Por monte y pradera, por césped y arroyuelo,
Cuando la noche es profunda, Y la luna está alta,
¡Esa música me busca! Y me encuentra callado
Y me dice donde yacen los corales.
Y me dice donde yacen los corales.

¡Sí!, cierra mis párpados, así
¡Sí!, cierra mis párpados, así
Pero lejos vuelan las fugaces fantasías
Hacia mundos rodantes de olas y conchas
Y toda la tierra donde los corales yacen.

Vuestros labios son como brillo de atardecer
Vuestra sonrisa es como un cielo matutino.
Ahora dejadme, ¡dejadme! Permitidme ir
Y ver la tierra donde los corales yacen
La tierra... La tierra donde los corales yacen.

*The Swimmer**

A. Lindsay Gordon

With short, sharp, violent lights made
vivid,
 To southward far as the sight can
roam ;
Only the swirl of the surges livid,
 The seas that climb and the surfs that
comb.

Only the crag and the cliff to nor'ward,
[And] the rocks receding, and reefs
flung forward,
[And] waifs wrecked seaward and
wasted shoreward
 On shallows sheeted with flaming
foam.

A grim, grey coast and a seaboard
ghastly,
 And shores trod seldom by feet of men
--
Where the battered hull and the broken
mast lie,
 They have lain embedded these long
years ten.
Love! *Love!* when we wander'd here
together,
Hand in hand! Hand in hand through
the sparkling weather,
From the heights and hollows of fern
and heather.

God surely loved us a little then.

The skies were fairer and shores were
firmer
 The blue sea over the bright sand
rolled ;
Babble and prattle, and ripple and
murmur,
 Sheen of silver and glamour of gold --
Sheen of silver and glamour of gold -

El nadador

Con cortas, agudas y violentas luces
vívidas,
Hacia el sur tan lejos como vaga la vista;

Sólo están el remolino de la marejada
furiosa,
Los mares que trepan y el oleaje que peina.

Sólo el peñasco y el acantilado hacia el
norte,
Y las rocas desvanecidas, y los arrecifes
arrojados hacia delante,
Abandonos sumergidos
mar adentro y desperdiciados en la orilla
poco profunda y cubierta con flamante
espuma.

Una costa macabra y gris y un madero
horrible a flote
 Y costas rara vez pisadas Por el pie del
hombre.
Donde el abatido casco y el mástil roto
yacen,
Han permanecido incrustados estos largos
diez años.
Amor, ¡amor!, Cuando paseábamos juntos
por aquí ¡de la mano! A través del
chispeante clima,
Desde las alturas y depresiones de los
helechos y brezos.

Seguramente Dios nos amaba un poco
entonces.

Los cielos estaban despejados, las costas
eran más firmes,
Sobre la brillante arena revolcada
El mar azul;
Balbucea y parlotea,
Ondea y murmura,
Resplandor de plata y glamour de oro,
¡Resplandor de plata y glamour de oro!.

So!girt with tempest and winged
with thunder,
And clad with lightning and shod
with sleet,
The strong winds treading the swift
waves sunder
The flying rollers with frothy feet.

One gleam like a bloodshot sword-
blade swims on
The skyline, staining the green gulf
crimson,
A death stroke fiercely dealt by a dim
sun,
That strikes through his stormy
winding-sheet.

Oh !brave white horses ! you gather and
gallop,
The storm sprite loosens the gusty
reins ;
*Oh! brave white horses! you gather and
gallop,*

*The storm sprite loosens the gusty
reins ;*
Now the stoutest ship were the frailest
shallop

In your hollow backs, on your high
arched manes.
I would ride as never [a] man has
ridden
In your sleepy, swirling surges hidden,
I would ride as never man has ridden

To gulfs foreshadowed through straits
forbidden,
Where no light wearies and no love
wanes,
*No love, where no love, no love
wanes.*

* El texto del poema *The swimmer* es
originalmente más extenso, Sir Edward
Elgar utilizó una versión corta del
mismo para *Sea Pictures*. El poema
original se muestra a continuación.

Entonces atado con tempestad
Y alado con truenos,
Y formal con ligereza
Y malo con aguanieve
Y fuertes vientos
Dibujando las rápidas olas
Debajo de los remolinos
Voladores con pies espumosos.
Un brillo como sangriento golpe de espada
nada en la línea del cielo
Manchando de carmesí el verde golfo.
Un golpe mortal fieramente acordado por
un tenue sol que choca a través de su
tormentosa capa de viento.

¡Oh! Bravos caballos blancos ustedes se
unen y galopan,
La espectral tormenta afloja las golpeadas
riendas
¡Oh! Bravos caballos blancos ustedes se
unen y galopan,
La espectral tormenta afloja las golpeadas
riendas;
Ahora el barco más fuerte era el bote más
frágil en sus deprimidas espaldas sobre sus
arqueadas crines.

Yo montaría como nunca nadie ha
montado en sus adormiladas y
arremolinadas olas escondidas
Yo montaría como nunca nadie ha montado

Hacia golfos ensombrecidos a través de
conflictos prohibidos,
Donde ninguna luz cansa Y el amor no
decae,
Ningún amor, donde ningún amor decae.

"The Swimmer"

With short, sharp, violent lights made vivid,
To southward far as the sight can roam ;
Only the swirl of the surges livid,
The seas that climb and the surfs that comb.
Only the crag and the cliff to nor'ward,
[And] the rocks receding, and reefs flung
forward,
[And] waifs wrecked seaward and wasted
shoreward
On shallows sheeted with flaming foam.

A grim, grey coast and a seaboard ghastly,
And shores trod seldom by feet of men —
Where the battered hull and the broken mast
lie,
They have lain embedded these long years
ten.
Love! *Love!* when we wander'd here together,
Hand in hand! Hand in hand through the
sparkling weather,
From the heights and hollows of fern and
heather,
God surely loved us a little then.

The skies were fairer and shores were firmer
The blue sea over the bright sand rolled ;
Babble and prattle, and ripple and murmur,
Sheen of silver and glamour of gold --
Sheen of silver and glamour of gold -
[And the sunset bath'd in the gulf to lend her
A garland of pinks and of purples tender,
A tinge of the sun-god's rosy splendour,
A tite of his glories manifold.]

[Man's works are graven, cunning, and skilful
On earth, where his tabernacles are ;
But the sea is wanton, the sea is wilful,
And who shall mend her and who shall
mar ?
Shall we carve success or record disaster
On the bosom of her heaving alabaster ?
Will her purple pulse beat fainter or faster
For fallen sparrow or fallen star ?]

[I would that with sleepy, soft embraces
The sea would fold me -- would find me
rest,
In luminous shades of her secret places,
In depths where her marvels are manifest ;

[Shall we count offences or coin excuses,
Or weigh with scales the soul of a man,
Whom a strong hand binds and a sure hand looses,
Whose light is a spark and his life a span?
The seed he sowed or the soil he cumbered,
The time he served or the space he slumbered ;
Will it profit a man when his days are numbered,
Or his deeds since the days of his life began ?]

[One, glad because of the light, saith, 'Shall not
The righteous Judge of all the earth do right,
For behold the sparrows on the house-tops fall not
Save as seemeth to Him good in His sight ?'
And this man's joy shall have no abiding
Through lights departing and lives dividing,
He is soon as one in the darkness hiding,
One loving darkness rather than light.]

[A little season of love and laughter,
Of light and life, and pleasure and pain,
And a horror of outer darkness after,
And dust returneth to dust again.
Then the lesser life shall be as the greater,
And the lover of life shall join the hater,
And the one thing cometh sooner or later,
And no one knoweth the loss or gain.]

[Love of my life ! we had lights in season --
Hard to part from, harder to keep --
We had strength to labour and souls to reason,
And seed to scatter and fruits to reap.
Though time estranges and fate disperses,
We have *had* our loves and our loving-mercies ;
Though the gifts of the light in the end are curses,
Yet bides the gift of the darkness -- sleep !]

So! girt with tempest and winged with thunder,
And clad with lightning and shod with sleet,
The strong winds treading the swift waves sunder
The flying rollers with frothy feet.
One gleam like a bloodshot sword-blade swims on
The skyline, staining the green gulf crimson,
A death stroke fiercely dealt by a dim sun,
That strikes through his stormy winding-sheet.

Oh !brave white horses ! you gather and gallop,
The storm sprite loosens the gusty reins ;
Oh! brave white horses! you gather and gallop,
The storm sprite loosens the gusty reins ;

So the earth beneath her should not discover
My hidden couch -- nor the heaven above her -
-

As a strong love shielding a weary lover,
I would have her shield me with shining
breast.]

[When light in the realms of space lay hidden,
When life was yet in the womb of time,
Ere flesh was fettered to fruits forbidden,
And souls were wedded to care and crime,
Was the course foreshaped for the future spirit
--

A burden of folly, a void of merit --
That would fain the wisdom of stars inherit,
And cannot fathom the seas sublime ?]

[Under the sea or the soil (what matter ?
The sea and the soil are under the sun),
As in the former days in the latter
The sleeping or waking is known of none.
Surely the sleeper shall not awaken
To griefs forgotten or joys forsaken,
For the price of all things given and taken,
The sum of all things done and undone.]

El nadador

Con cortas, agudas y violentas luces vívidas,
Hacia el sur tan lejos como vaga la vista;

Sólo están el remolino de la marejada furiosa,
Los mares que trepan y el oleaje que peina.

Sólo el peñasco y el acantilado hacia el norte,
Y las rocas desvanecidas,
y los arrecifes arrojados hacia delante,
Abandonos sumergidos
Mar adentro y desperdiciados en la orilla
Poco profunda y cubierta con flamante
espuma.

Una costa macabra y gris
Y un madero horrible a flote
Y costas rara vez pisadas
Por el pie del hombre.
Donde el abatido casco y el mástil roto yacen,
Han permanecido incrustados
Estos largos diez años.

Now the stoutest ship were the frailest shallow
In your hollow backs, on your high arched
manes.

I would ride as never [a] man has ridden
In your sleepy, swirling surges hidden,
I would ride as never man has ridden
To gulfs foreshadowed through straits forbidden,
Where no light wearies and no love wanes,
No love, where no love, no love wanes.

tiempo,
Aquí la carne estaba atada a frutos prohibidos
Y las almas estaban casadas con el cuidado y el
crimen,
¿Era el curso trazado por el espíritu futuro—
Una carga de disparate, una evasiva del mérito—
que agradaría la esperanza heredada de las
estrellas y no puede sondear el sublime océano?
Bajo la mar o la arena (¿Qué importa? La mar y la
arena están bajo el sol),
Como en los últimos días de la creación
El que duerme o despierta es por nadie conocido.
Seguramente el que duerme no despertará
A penas olvidadas o glorias abandonadas,
Por el precio de todas la cosas hechas y deshechas.

Contaremos ofensas o acuñaremos excusas,
O cargaremos con escalas el alma de un hombre,
A quien una mano fuerte amarra y una mano firme
libera,
¿De quién es el brillo y su vida una luz?
La semilla que sembró o la tierra que agobió,

Amor, ¡amor!, Cuando paseábamos juntos por
aquí ¡de la mano!
A través del chispeante clima,
Desde las alturas y depresiones
De los helechos y brezos.

Seguramente Dios nos amaba un poco
entonces.

Los cielos estaban despejados,
as costas eran más firmes,
Sobre la brillante arena revolcada
La mar azul;
Balbucea y parlotea,
Ondea y murmura,
Resplandor de plata y glamour de oro,
¡Resplandor de plata y glamour de oro!.

Y el ocaso baña el golfo para brindarle
Una tierna guirnalda de rosas y púrpuras,
Un matiz de rosado esplendor del sol de Dios,
Un diezmo a sus múltiples glorias.

Los trabajos del hombre son solemnnes, astutos
y habilidosos en la tierra, donde están sus
tabernáculos;
Pero la mar es despiadada, la mar es
caprichosa,
Y ¿Quién la domará y quién la estropeará?

¿Deberemos esculpir el éxito o grabar el
desastre
En su regazo exhalante de alabastro?
Latirá su pulso de púrpura débil o
rápidamente
Por el gorrión o estrella caídos?

Yo lo haría con adormilados y suaves abrazos
La mar me recogería—me encontraría reposo,
En sombras luminosas de sus lugares secretos,
En las profundidades donde sus maravillas se
manifiestan;
La tierra debajo suyo no deberá descubrir mi
escondite—
Ni el cielo sobre ella—como el amor
protegiendo a un Amante abatido,
Me protegería con brillante regazo.

Cuando las luces del reino del espacio
permanecen escondidas,
Cuando la vida aun estaba en la cuna del

El tiempo que sirvió o el espacio que arrulló;
¿Aprovechará un hombre sus días cuando estos
estén contados?
¿O sus hechos desde los días en que su vida
comenzó?

Uno, contento a causa de la luz, dijo, “Que no
haga lo correcto el honrado Juez de toda la tierra,
para que no caigan los gorriones de lo alto de las
casas y guardar lo que a Su mirada sea correcto”
Y la gloria de este hombre no tendrá fin
A través de luces de partida y vidas divididas,
Él es pronto uno con la escondida oscuridad,
Una amorosa oscuridad en vez de luz.

Una corta temporada de amor y risa,
De luz y vida y placer y dolor,
Y un horror de foránea oscuridad después,
Y polvo vuelto polvo otra vez.
Entonces la vida menospreciada será la mejor,
Y el amante de la vida se unirá al enemigo,
Y solo una cosa vendrá tarde o temprano,
Y nadie conocerá la pérdida o la ganancia.

¡Amor de mi vida! Tuvimos una temporada de
luces—
Difíciles de apartar, difíciles de mantener—
Tuvimos fuerza para trabajar y alma para razonar,
Y semilla para sembrar y frutos que cosechar.
Sin embargo el tiempo separa y la fé se dispersa,
Tuvimos amores y amorosas piedades;
Pero los regalos de la luz al final son
maldiciones,
Y permanece el regalo de la oscuridad—¡Duerme!

Entonces atado con tempestad
Y alado con truenos,
Y formal con ligereza
Y malo con aguanieve
Y fuertes vientos
Dibujando las rápidas olas
Debajo de los remolinos
Voladores con pies espumosos.
Un brillo como sangriento golpe de espada nada
en la línea del cielo
Manchando de carmesí el verde golfo.
Un golpe mortal fieramente acordado por un
tenue sol que choca a través de su tormentosa capa
de viento.

¡Oh! Bravos caballos blancos ustedes se unen y
galopan,

La espectral tormenta afloja las golpeadas riendas
¡Oh! Bravos caballos blancos ustedes se unen y
galopan,
La espectral tormenta afloja las golpeadas
riendas;
Ahora el barco más fuerte era el bote más frágil en
sus deprimidas espaldas sobre sus arqueadas
crines.

Yo montaría como nunca nadie ha montado en
sus adormiladas y arremolinadas olas escondidas
Yo montaría como nunca nadie ha montado

Hacia golfos ensombrecidos a través de conflictos
prohibidos,
Donde ninguna luz cansa Y el amor no decae,
Ningún amor, donde ningún amor decae.

Análisis

1.- SEA SLUMBER SONG

FORMA:

A-A'-B-A-A' con una extensión de 49 compases.

MELODÍA:

La melodía vocal en A va de forma lineal dibujando la quietud del mar, acorde con el texto.
La melodía se mueve representando este texto, como un susurro en un registro vocal medio-grave a lo largo de la pieza.

En A' la melodía se mueve a manera de arrullo con el siguiente motivo.

The image displays a musical score for the 'Sea Slumber Song'. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: 'in land, I, (the Mother mild) Hush thee, O my child! For get the voi - ces wild! Hush thee, O my child, Hush thee.' The score includes various musical notations such as dynamics (ppp, cresc., dim., loco), articulation (acc.), and performance instructions (Due Ped., Solo). The piano part features a steady, rhythmic accompaniment with a 'loco' section at the end.

Fig.1 Sea Slumber...C.c. 11-17.

En la parte B el texto describe una tierra de ensueño y la melodía enfatiza la emoción de contar un cuento fantástico.

Fig. 2 *Sea Slumber...* C.c. 20-27.

Se repiten A y A' en el compás 29 y en el compás 43 llega la CODA donde se puede resaltar la variedad de entonaciones que se dan a un frase.

Fig. 3 *Sea Slumber...*C.43.

ARMONÍA:

Comienza en *MI* menor y modula a su homónimo mayor en A', dando una atmósfera de frescura al arrullo de esta parte.

En el compás 18 cambia a *LA* menor y en el compás 20 cae a *DO* mayor proporcionando un carácter festivo a toda esta sección. (Ver fig. 2 *Sea Slumber...*)

En el compás 29 retoma A y A' y en la CODA va pasando por *MI* bemol mayor, *SOL* mayor y *DO* mayor para terminar en *MI* mayor.

ACOMPañAMIENTO:

El piano comienza con un prelude corto donde dibuja la sensación de una ola que crece y rompe para desvanecerse y dar la entrada a la voz. En A comparte la melodía con la voz completando las olas cuando ésta tiene notas largas.



Fig. 4 *Sea Slumber...* C.c. 3 y 4.

En A' lleva un motivo octavado que da un gran soporte y contraste a la línea vocal. (ver fig.1 *Sea Slumber...*)

En el compás 18 vuelve el prelude inicial con variantes en la tonalidad y la melodía



Fig. 5 *Sea Slumber...* C.c. 18 y 19

En el compás 20 voz y piano hacen la melodía y el piano lleva un tejido horizontal que refuerza la imagen de fantasía.

2.-IN HAVEN

FORMA:

Estrófica, la música es repetida en 3 ocasiones con texto diferente. Extensión total 33 compases.

MELODÍA:

La melodía vocal es *cantabile*, con frases largas y expresivas en un registro medio sin muchas pretensiones, va ligada al texto que es muy tierno y protector, solo se enfatizan ciertas palabras con

acentos, además de las indicaciones de dinámica. No hay variación en la melodía durante los cambios de texto.

RITMO:

La pieza tiene la indicación *Allegretto* y una medida de 4/4 que no cambia. En algunos fragmentos se siente la necesidad de hacer *rubato* para enfatizar en especial los finales de frase.

ARMONÍA:

Inicia en *DO* mayor, hacia el compás 6 se utiliza un acorde de *DO* aumentado a manera de apoyatura para ir a *LA* menor y en el compás 7 aparece un acorde de *RE* mayor que va a *FA* sostenido disminuido para llegar a *DO* nuevamente en el compás 8. Lo anterior resalta el texto que en esa sección tiene partes importantes. (Nótese cromatismo en la melodía del piano).

The image shows a musical score for the first eight measures of a piece titled 'In Haven'. The score is in 4/4 time and marked 'Allegretto' with a tempo of quarter note = 72. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a recurring eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line. The vocal line includes the lyrics: 'Close - ly let me hold thy hand; Storms are sweep - ing sea and land; Love a - lone will'. Dynamics include piano (p), pianissimo (pp), and crescendo (cresc.).

Fig. 1 *In Haven*. C.c. 1-8.

ACOMPANIAMIENTO:

El piano lleva un motivo de 1 compás que se hace como preludeo y repite a manera de *ostinato*, cambiando únicamente en el compás 5 como preparación del pequeño clímax de la pieza y en los compases 9 y 10 como fin de estrofa.

Fig. 2. In Haven.

C.c. 9 y 10.

Después de cada estrofa se retoma el preludio como conexión entre cada una. Al término de la pieza se hacen dos compases de *coda* donde el motivo del piano cambia para concluir.

Fig 3. *In Haven* C.c. 32-33.

3.- SABBATH MORNING AT SEA

FORMA:

A-A'-B-A-A''-B'-B''-CODA. Extensión total 89 compases.

MELODÍA VOCAL:ⁱ

A.- Recitativo, registro vocal medio.

A'.- Frases cortas de ritmo punteado, registro vocal medio-agudo.

B.-Frases largas y expresivas.

A.- Reexposición del recitativo inicial con texto diferente.

A''.- Más corta que A' y más expresiva.

B'.- Registro agudo, frases largas y ritmo atresillado, sección climática.

B''.- Frases cortas con ritmo punteado muy enfático y agitado, registro agudo.

CODA.- Mismo ritmo que en B' pero conduciendo al máximo clímax y final de la pieza.

RITMO:

Comienza con un *Moderato* y medida de 4/4. En varias ocasiones utiliza entradas anacrúsicas para la voz.

The image shows a musical score for the piece 'Sabbath...C.c. 17-21'. It consists of two systems of music. The first system (measures 17-21) features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line starts with the lyrics 'down - ward.' and 'The new sight, the new won-d'rous'. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *piu mosso*. The second system (measures 20-21) continues the vocal line with the lyrics 'sight!' and 'The wa - ters a - round me,'. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *sf*. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 1 *Sabbath...C.c. 17-21*.

El motivo rítmico introductorio del piano une a las secciones A y A'.

Constantemente se cambia de tempo y carácter, la pieza está llena de *rubatos* y matices.

ARMONÍA:

A Y A'.- *DO* mayor con cromatismos en el acompañamiento que dan profundidad.

B.- Cambio a *SI* mayor con una secuencia de dominantes en el compás 36.

A.- Modulación enarmónica a *RE* bemol mayor. Compases 47 y 48.

B'.- Regreso a *DO* mayor anunciado 3 compases antes por la dominante de la dominante. Compás 61.

B''.- Se utiliza el sexto grado mayor de *DO* para retomar el tema de *Sea Slumber Song* en el piano.

CODA.- En el compás 87 aparece el acorde del segundo grado “napolitano” que con su inestabilidad lleva la pieza al reposo que anuncia el final.

ACOMPANIAMIENTO:

A.- El piano hace un pequeño preludeo lleno de expresión ilustrando una gran ola que al romper da paso a la voz, después se vuelve un soporte para el recitativo.

En el compás 5 evoca el motivo octavado de A' en *Sea Slumber Song* usando valores más grandes. (Ver fig.1 *Sea Slumber...* y fig. 2 *Sabbath morning...2*).

Fig. 2 Sabbath...C.c. 5 y 6.

En los compases 17 y 18 el preludio conecta A con A'.

A'.- El acompañamiento alterna un nuevo motivo de acordes atresillados utilizando el motivo ya mencionado de *Sea Slumber Song* con una pequeña variante. Este motivo aparece constantemente a lo largo de la pieza.

Fig 3 Sabbath...C.c. 18 y 19.

En la sección del 33 al 35 va alternando a distancia de compás un motivo de negras y tresillo como interludio para pasar a la parte B.

Fig.4 Sabbath...C.c. 33-35.

B.- Retoma el motivo atresillado de A' brindando gran soporte a la línea vocal y va dibujando el texto con ella.

A (reprise).- Al final de la *reprise* vuelve a tomar el preludio para conectar con B' pero ahora con más fuerza tremolando la mano izquierda.

B'.- Motivo atresillado alternado con el motivo del preludio en valores cortos, después reaparece el tema de *Sea Slumber Song* de manera insistente dibujando un mar agitado.

Fig.5 Sabbath...C.c. 64 y 65.

CODA: Se aglomeran los motivos hasta terminar con un gran trémolo en *fortissimo*.

4.- WHERE CORALS LIE

FORMA:ⁱⁱ

A-A'-B-A''. Extensión total 51 compases.

MELODIA VOCAL:

Lleva frases largas y expresivas que van acumulando tensión y se relajan para dar paso al texto que da nombre a la pieza.

Fig.1 Where Corals...C.c. 9-15

Esta melodía es repetida cambiando de texto en A' (compas 18). Cuando aparece B se toma un *tempo* más lento para enfatizar el texto.

Fig.2 Where Corals...C.c. 29-32.

Después aparece un juego en escala descendente en que la melodía da la imagen de turbulencia y prepara la llegada de A nuevamente para terminar.

RITMO:

Comienza en *Allegretto ma non troppo*, la medida es 4/4 en toda la pieza, el *tempo* varía ligeramente en las partes climáticas de las frases resaltando el texto (ver fig. 1 Where Corals...) las frases llevan un ritmo punteado que unifica toda la obra.

Fig.3 Where Corals...C. 5.

ARMONÍA:

Se encuentra en la tonalidad de SI menor y aunque la idea de estar en modo menor nos lleve a pensar que se trata de algo triste, este es el caso contrario, la pieza es juguetona e inocente, incluso no presenta grandes dificultades armónicas, es decir, no hay inflexiones ni modulaciones a otras tonalidades, solo llama la atención la serie de acordes del compás 35 #VII-III+-I y termina con un acorde de SI mayor.

Fig.4 Where Corals... C.c.35 y 36.

ACOMPAÑAMIENTO:

El motivo introductorio del piano es repetido en varios pasajes donde la voz se queda tenida en una nota, así se mezcla el final de la frase vocal con el inicio de una nueva sección.

Fig. 5 Where Corals... C.c. 45-48.

El piano lleva el siguiente motivo rítmico que contrasta con la línea *cantabile* de la voz en la mayor parte de la pieza (ver fig.6 Where Corals...)

En el pasaje de los compases 16-17 aparece un bello motivo que conecta A con A'

Fig 5 Where Corals...C.c.. 16 y 17

El piano refuerza la melodía vocal en los compases 22 y 23.

Fig.6 *Where Corals...*C.c. 20-24.

En la parte B el piano hace acordes que acompañan a la voz a manera de *recitativo* y vuelve el tema de los compases 16-17 (ver fig. 2 *Where Corals...*).

Cuando llega el compás 33 el piano se une a la melodía vocal aumentando la tensión para pasar a A''.

Al final se presenta un resumen de los 3 motivos del piano en 3 compases

Fig. 7 *Where Corals...*C.c.47-51.

THE SWIMMER

FORMA:ⁱⁱⁱ

Preludio-A-A'-B-C-D-A-E-A'-CODA. Extensión total 134 compases.

MELODÍA VOCAL:

A.-Comienza con un *Quasi recitativo* lleno de energía que describe una tormenta

The image shows a page of a musical score for 'The Swimmer' by Edward Elgar. The score is for a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 8-12) shows the vocal line starting with a rest, followed by a vocal entry marked 'Quasi Recit.' with a dynamic of *f*. The piano accompaniment begins with a series of chords and moving lines. The second system (measures 12-16) shows the vocal line with lyrics: 'short, sharp, vi - o - lent lights made vi - vid, to'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. Handwritten annotations in the score include 'dar mas tempo' and '10 Quasi Recit.'.

Fig.1 *The Swimmer*. C.c. 8-12

A'.-Se va volviendo recitativo lírico cada vez más expresivo, anuncia el tema principal en los compases conforme avanza la pieza.

B.-La voz se mueve en escala cromática ascendente representando lo escrito en el texto

Fig.2 *The Swimmer*. C.c. 28-32

C.- Se evoca el tema principal llegando a un pequeño clímax que es relajado poco después

Fig.3 *The Swimmer*. C.c. 45-47

D.- Reexposición del tema de la parte B de *Sea Slumber Song*, con texto distinto que sin embargo, al igual que en la primera pieza del ciclo, describe un lugar paradisíaco solo que esta vez de manera nostálgica.

58 *poco meno mosso* 59
 skies were fair - er, the shores were
 60
 firm - er the blue sea o - ver the bright sand

+
 Fig. 4. *The Swimmer*.C.c.58-61.

A.- Aparece nuevamente el *quasi recitativo* con texto distinto pero igualmente descriptivo.

E.- Exposición y desarrollo del tema principal anunciado anteriormente.

A'.- Breve regreso al motivo utilizado en la primera aparición de esta sección pero esta vez desarrollando la segunda parte del mismo y conduciendo al clímax de la pieza. Se llega a la cúspide y final de la parte vocal con el agudo del compás 125.

ARMONÍA:

A.- Comienza en el 5º grado de *RE* mayor y se mueve de manera cromática hasta llegar a la tónica en el compás 6

Allegro di molto (♩ = 116)

p *f* *sf*

Re: V

sf *p* *molto cresc.*

dolce *p legato* *cresc.*

Fig.5 *The Swimmer*. C.c.1-7

A'.- Compás 19 regresa a *RE* mayor.

B.- Dramatismo ejemplificado de manera cromática (ver fig.2 *The Swimmer*.). Modula de manera cromática en el compás 39.

C.- Se llega a *SOL* menor en los compases 47 y 48, al llegar al compás 53 pasa por *LA* mayor y cae a su dominante *MI* menor en el compás 56 como acorde sustituto de la dominante de *DO* mayor.

D.- En el compás 57 aparece el 5° grado de *DO* mayor y finalmente se llega a *DO* en el compás 58.

A.- En el pasaje de los compases 75 y 76 ocurre una modulación cromática a *SOL* menor para exponer de nueva cuenta esta sección. (ver fig.11. *The Swimmer*.)

E.- En el compás 96 regresa a *RE* mayor.

A'.- En esta parte pasa por *DO* mayor en el compás 106 y regresa a *RE* mayor en el compás 110. Al llegar al compás 125 y clímax de la pieza, aparece un acorde disminuido de *RE* sostenido mayor que provoca tensión y dos compases después regresa a *RE* mayor relajando esta tensión pero siguiendo con el carácter heroico que conduce al final de la obra.

ACOMPAÑAMIENTO:

A.- El piano hace un interludio que ilustra una tormenta, el cromatismo sugiere el fuerte viento y los acordes y trémolos, los truenos y relámpagos.

Se expone un fragmento del tema principal en los compases 6 y 7. (Ver fig.4 The Swimmer.)

Al entrar el recitativo, el piano brinda soporte a la voz con acordes tremolados.

A'.- Aparece el siguiente motivo que es repetido varias veces.

17
seas that climb and the

Fig. 6 *The Swimmer*. C.19.

En el compás 23 piano y voz se unen en uno de los motivos principales de la pieza.

23 *f largamente*
waifs wreck'd sea-ward and wast-ed shore-ward on
24
mf

Fig. 7. *The Swimmer*. C.c.23 y 24.

Del compás 27 al 29 hay un puente que conecta la parte A' con la parte B utilizando el motivo de los compases 23 y 24,

Fig.8. *The Swimmer*. C.c.25-30.

B.- En esta sección piano y voz hacen una melodía cromática. (Ver.fig.2 *The Swimmer*.)

C.- El piano lleva el tema principal mientras la voz está tenida en una sola nota.

Fig.9. *The Swimmer*. C.40-41.

En los compases 50 y 51 el piano evoca el motivo utilizado en los compases 16 y 17 de *Where Corals Lie*.

Fig.10. *The Swimmer*. C.c. 50-51 y *Where Corals...*C.c.16-17.

Al llegar a los compases 56 y 57 aparece un pequeño puente que conduce a la parte D donde se retoma el tema de *Sea Slumber Song* sobre una escala cromática.

Fig.11. *The Swimmer*.C.c. 56 y 57.

D.- La sección de los compases 57-74 es igual a los compases 20-28 de *Sea Slumber...* con pequeñas variantes en el ritmo.

En el pasaje de los compases 75-77 nuevamente tenemos el cromatismo que lleva a la siguiente sección.

Fig.12. *The Swimmer*. C.c. 75-77.

A.- Se vuelve a exponer la sección

78 *Tempo I* *Quasi Recit.* *f* 79 *f*
So, girt with tem - pest and wing'd with
Tritaveas
colla parte *p*
con Ped.

Fig. 13. *The Swimmer*. 78 y 79.

E.- El piano prepara esta parte con arpeggios ascendentes en tresillos y continúa con la combinación de estos y la melodía que lleva la voz, la melodía vocal es igual a la del piano en los compases 40 y 41.

94 *f* *accel.* *f*
wind - ing sheet. — O
f accel.
97 *a tempo* 98 *a tempo*
brave white hor - ses! You gath - er and gal - lop, the
p a tempo
99 100 *mf*
storm sprite loos - ens the gust - y reins; o

Fig.14. *The Swimmer*. Comparación de compases 94-100 con los compases 40 y 41.

A'.- Es casi igual que en la primera vez que aparece solo que a partir del compás 100 es totalmente expuesto y desarrollado el tema principal donde piano y voz van de la mano hasta llegar al clímax.

Fig.15. *The Swimmer*. C.c.125 y 126.

CODA.- El piano hace un postludio con el tema principal y lleva la obra a un final glorioso.

Es importante mencionar que Elgar utilizó motivos iguales o parecidos en varias de las piezas para dar unidad a la obra, como es el caso de los pasajes ya mencionados de *Sea Slumber Song* que se repiten en *The Swimmer* con texto distinto (ver fig. 4 *The Swimmer*) o los también ya mencionados motivos del piano en *Where Corals Lie* que aparecen de nueva cuenta en *The Swimmer* (ver fig.10 *The Swimmer*) por mencionar algunos. Lo anterior nos lleva pensar en *The Swimmer* como una compilación de los motivos principales del ciclo.

ⁱ Debido a la extensión de la pieza he decidido organizar el análisis de la siguiente manera.

ⁱⁱ En función de los cambios de texto he decidido nombrar las partes de la pieza de esta manera:

ⁱⁱⁱ Debido a la extensión de la pieza he decidido presentar el esquema de análisis de la siguiente manera:

Fuentes Consultadas

Bibliografía

- Mitchel, Donald y Mahler, Alma. "Gustav Mahler, recuerdos y cartas". Introducción a la edición británica de 1968. Versión española de Néstor Míguez. Edición, John Murray (Publishers) Ltd., Londres 1968, 1969 y 1973. Taurus Ediciones, S.A. Velázquez, 76, 4º Madrid-1, 1979. Pp. 17-22.
- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Sadie, Stanley, *Editions*.
- Shakespeare, William. *Noche de Reyes o Como Quieran*. Muñiz-Huberman, Angelina y Huberman, Alberto, traducción y notas. Edición 2005, Consejo Nacional para La Cultura y Las Artes.
- Felipe, León. *No es Cordero... Que es Cordera*, paráfrasis sobre *Noche de Reyes o Como Quieran* de Shakespeare, William. Edición 1953, Cuadernos Mexicanos.
- Stein, Deborah y Spillman, Robert. *Poetry into Song. Performance and Analysis of Lieder*. Nueva York, Oxford University Press. 1996. P.p. 1-16, 93-96.
- Gorrell, Lorraine. *The Nineteenth-Century German Lied*. Estados Unidos de América, Amadeus Press. 1995. P.p. 15-29.
- Kimball, Carol. *Song, A Guide to Art Song Style and Literature*. United States of America, Hal Leonard Corporation. 2006. P.p. 1-25.

Publicaciones en Línea

- Miranda Pérez, Ricardo. "Elías, Manuel de." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47544>.
Marzo 22, 2011.
- Rutland, Harold. "Elgar Centenary Number" (Jun., 1957). *The Musical Times*, Vol. 98, No. 1372, p. 310. Publicado por *Musical Times Publications Ltd.Stable*.
<http://www.jstor.org/stable/937101>. **Noviembre 20**, 2010 11:36

- Jacobs, Arthur. “Elgar's Solo Songs”. *The Musical Times*, Vol. 90, No. 1278 (Aug., 1949), pp. 267-269. *Musical Times Publications Ltd. Stable*.
<http://www.jstor.org/stable/933694> . Noviembre 20, 2010. 11:20
- Kennedy, Michael. “Sea Pictures”.
<http://www.philharmonia.co.uk/downloads/File/Elgar%202007/Elgar%20Sea%20Pictures.pdf> Enero 25, 2011.

Hemerografía

- Programa de mano, *Obra de Teatro No es Cordero... Que es Cordera*. Basado en Noche de Epifanía de W. Shakespeare, Adaptación de León Felipe. Dirección Néstor López Aldeco, un Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. 1980.

Partituras

- Elgar, Sir Edward. *Sea Pictures*, para canto y piano. Sunhawk Corporation, 1998.
- Elías De, Manuel. *Canciones del Ocaso*, para canto y piano. Odgers, Alejandra (ed.). México D.F. Dirección General de Actividades Musicales, Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. Primera Edición, 2000.
- Mahler, Gustav. *Lieder eines Fahrenden Gesellen*, para canto y piano. Estados Unidos de América, Dover Publications, 1991.
- Velázquez, Leonardo. *No es Cordero... Que es Cordera*, para canto y piano. México D.F. Música de Concierto de México, S. C.

Entrevistas

- Manuel De Elías, Casa del compositor. 16 de marzo del 2011.
- Adrián Velázquez Castro, Museo del Templo Mayor. 7 de marzo del 2011.

Fonografía

- *Elgar Cello Concerto, Sea Pictures, Overtura “Cockaigne”*. Jacqueline du Pré, Janet Baker, London Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra, Sir John Barbirolli. EMI Records, 2004.
- *Mahler Symphony No.4, Lieder eines fahrenden Gesellen*. Judith Raskin, Frederika von Stade, Cleveland Orchestra, George Szell, London Philharmonic, Andrew Davis. Sony Music Entertainment Company 1966/80.

