

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

ANÁLISIS COMPARATIVO DE CUATRO CICLOS DE CANCIONES
DE ROBERT SCHUMANN, MAURICE RAVEL, FRANZ LISZT
Y JOAQUÍN TURINA

Trabajo Final de Investigación Aplicada sometido a la consideración de la
Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Artes para optar por el
grado y título de Maestría Profesional en Música con énfasis en Piano

IFIGENIA LEJARZA MUÑOZ

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2017

Dedicatoria

A mis padres

Agradecimientos

A mis padres por todo su apoyo y amor siempre.

A Ernesto Rodríguez Montero por su apoyo, paciencia, colaboración, amistad, respeto y cariño en todo momento.

A mi primer tutor Gerardo Duarte por sus consejos, clases, apoyo, tiempo y paciencia en este proceso.

A Manuel Matarrita, mi tutor actual, por ser un maestro de piano y de vida. Por su apoyo siempre.

A Tanya Cordero por apoyarme como jurado en mis exámenes y por sus palabras de apoyo y aliento.

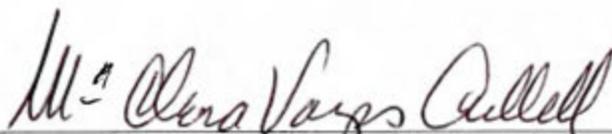
A Susan Campos y María Clara Vargas, muchas gracias.

A mis amigos y compañeros de la Maestría por ser el grupo de apoyo y el impulso para continuar.

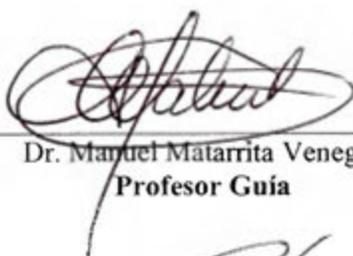
A todos los profesores que han estado presentes en esta Maestría enseñándome y aportando sus conocimientos.

A todos mis amigos por su apoyo, amistad, solidaridad, paciencia y aliento en cada momento.

“Este trabajo final de investigación aplicada fue aceptado por la Comisión del Sistema de Estudios de Posgrado y el Programa de Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Profesional en Música con Énfasis en Piano”.



MSc. María Clara Vargas Cullell
Representante del Decano
Sistema de Estudios de Posgrado



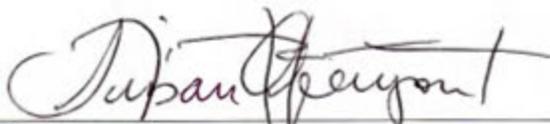
Dr. Manuel Matarrita Venegas
Profesor Guía



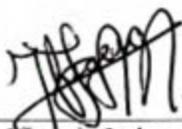
Mag. Ernesto Rodríguez Montero
Lector



Mag. Tanya Cordero Cajiao
Lectora



Dra. Susan Campos Fonseca
Representante de la Directora
Programa de Posgrado en Artes



Ifigenia Lejarza Muñoz
Sustentante

TABLA DE CONTENIDOS

Dedicatoria.....	ii
Agradecimientos.....	iii
Hoja de Aprobación.....	iv
Tabla de contenidos.....	v
Resumen.....	vi
Lista de ilustraciones.....	vii
Introducción.....	1
Estado de la cuestión.....	6
Metodología.....	17
Análisis comparativo de los ciclos <i>Dichterliebe</i> , <i>Don Quichotte a Dulcinée</i> , <i>Tre Sonetti di Petrarca</i> y <i>Poema en forma de canciones</i>	28
Conclusiones.....	48
Bibliografía.....	51

RESUMEN

El objetivo de mi trabajo de investigación es realizar un análisis comparativo de cuatro ciclos de canciones: *Dichterliebe* de Robert Schumann, *Don Quichotte a Dulcinée* de Maurice Ravel, *Tre Sonetti del Petrarca* de Franz Liszt y *Poema en forma de canciones* de Joaquín Turina.

Considero importante antes de comenzar el análisis propiamente, contextualizar las obras desde el punto de vista histórico de cada una, conocer sobre la vida laboral y personal de cada compositor en tanto haya influido sobre la creación de los ciclos, saber también sobre los escritores de los textos, ya que existe una estrecha relación entre texto y música, todo esto con el fin de comprender mejor las obras y lograr un análisis más elaborado y claro.

Con la ayuda de distintas fuentes, entre ellas tesis, artículos, partituras y audiciones, investigué a fondo los cuatro ciclos de canciones, para llegar a distintas conclusiones que expongo en el capítulo 5 de esta investigación

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: <i>Im wunderschönen Monat Mai</i> compases de 1 a 9.....	35
Ilustración 2: <i>Chanson Romanesque</i> compases de 1 a 9.....	38
Ilustración 3: <i>Chanson Romanesque</i> compases 10 a 13.....	39
Ilustración 4: <i>Chanson Épique</i> compases 1 a 6.....	40
Ilustración 5: <i>Chanson à Boire</i> compases 1 a 13.....	41

INTRODUCCIÓN

A lo largo del tiempo, la canción se ha convertido en un género fundamental dentro del estudio del canto lírico; razón por la cual decidí escoger el género ciclo de canciones como el centro de mi investigación. A partir del periodo romántico se genera la tradición de interpretar ciclos de canciones, ya que es un estilo de composición que resulta atractivo tanto para los músicos como para el público, debido a la relación existente entre una y otra canción, que generalmente terminan entrelazadas y narrando historias.

Me interesa realizar un análisis comparativo de cuatro ciclos de canciones específicos, que pertenecen a ramas distintas de la canción de arte. Los ciclos son los siguientes: *Dichterliebe* del compositor alemán Robert Schumann, *Don Quichotte a Dulcinee* del francés Maurice Ravel, *Tre Sonetti di Petrarca* del compositor Franz Liszt, ciclo escrito con las características de la canción italiana y finalmente, *Poema en forma de canciones* del español Joaquín Turina.

Dicho repertorio fue seleccionado entre el tenor costarricense Ernesto Rodríguez Montero, el cual está colaborando con mis exámenes de instrumento de la maestría, y yo. Consideramos que son cuatro ciclos que caracterizan los estilos de canciones que he venido investigando.

En relación con el por qué he seleccionado el estilo canción para mi investigación de maestría, puedo afirmar que después de diez años de dedicarme a ser pianista colaboradora de cantantes, este género se encuentra presente siempre en los repertorios de dichos músicos, tanto en el programa de formación de Etapa Básica como en la carrera universitaria y a nivel profesional. Exige al cantante gran musicalidad, líneas melódicas extensas, una dicción clara, un gran control del aire y una gran comunicación con el pianista. Por otro lado, éste debe conocer bien los textos de cada

canción y realizar un trabajo de música de cámara con el cantante. Además se requiere un nivel técnico avanzado, un conocimiento amplio del instrumento con el que se colabora, en este caso el canto, un dominio de las sonoridades y de los colores del piano, entre otras exigencias.

Por estas razones considero que el género canción es apropiado para trabajar a un nivel de maestría. Mi intención como pianista colaboradora es especializarme en el trabajo con cantantes y éste ha sido un repertorio que me ha exigido a todos los niveles musicales e intelectuales, y que me ha ayudado a mejorar mi nivel.

A la pregunta ¿por qué canción alemana, francesa, italiana y española? Puedo responder que han sido los idiomas en los que más se ha desarrollado el género canción. Surge en Alemania durante el periodo clásico de la historia de la música (1760-1820), pero tuvo su auge durante el periodo romántico. Es conocido como *Lied* por su nombre en alemán y su composición se basaba en una melodía para alguna tesitura vocal con el acompañamiento de un instrumento, principalmente del piano, instrumento que se encontraba en su apogeo durante la época.

Durante el periodo romántico se presenta una estrecha relación entre la literatura y la música. En la segunda mitad del siglo XVIII nace en Alemania el movimiento literario y estético *Sturm und Drang*, que se caracteriza por la importancia del individuo, la subjetividad, los sentimientos, la relación del hombre con la naturaleza. A partir de dicho movimiento importantes escritores como Johann Wolfgang von Goethe, Johann Christoph Friedrich von Schiller, Thomas Mann, Friedrich Maximilian Klingler, entre otros, desarrollan obras destacadas, en cuyos textos se basarían compositores como Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms, Félix Mendelssohn, para musicalizarlos. Se puede afirmar que Schubert fue el primer compositor en crear *Lieder*,

su plural en alemán, como una respuesta a lo que se venía produciendo a nivel vocal, a saber, Bel Canto y ópera. A partir del auge que tuvo este género en Alemania, sirvió de influencia para que compositores posteriores y de otras nacionalidades desarrollaran canciones basándose en las características presentes en el Lied, pero con el estilo propio de cada compositor y país.

Con este trabajo quisiera hacer un aporte a nivel estilístico en aras de esclarecer la estructura de los ciclos del género canción de arte. El objetivo general de este trabajo es hacer un análisis comparativo de los cuatro ciclos tratando de abarcar la mayor cantidad de características posibles, tanto a nivel musical como a nivel de textos y narración.

Un trabajo fundamental para esta investigación es el artículo *Paths through Dichterliebe* (Hoeckner 2006, 65-80). El autor realiza un análisis a nivel musical de las 16 canciones que conforman el ciclo *Dichterliebe*, comparándolas a nivel de música y a nivel de textos, llegando a la conclusión de que la obra *Dichterliebe* puede ser vista como un ciclo dentro del cual cada una de las piezas tiene características propias e independientes. Moss por otra parte, en su artículo *Text and Context in Dichterliebe* (Moss 1983, 23-38), hace una reseña y un análisis de los factores históricos, personales y musicales que influyeron en la vida del compositor Robert Schumann para que éste se decidiera a componer dicha obra.

Thomas Betzwieser, en su artículo *Filmmusik vs. Kunstlied: Ravel, Ibert, Schaljapin und G. W. Pabsts Don Quichotte* (Betzwieser 2007, 156-177), compara el ciclo compuesto por Ravel y el de Jacques Ibert, se refiere a la música escrita específicamente para películas y a la canción conocida como *Kunstlied* o canción de arte. También analiza la figura del Quijote como fuente de inspiración para múltiples artistas en todas las ramas del arte. Por otra parte, Begoña Lolo estudia en su libro

Cervantes y el Quijote en la música (Lolo 2007) la figura del Quijote, su presencia y su importancia a nivel mundial.

Para responder a mi pregunta de investigación, partiré de un análisis crítico de fuentes secundarias, valorando la información que me aportan como base para desarrollar mi trabajo; también haré un análisis musical, con la ayuda de partituras y grabaciones, que comprenda tanto la parte armónica como la estructura formal de cada obra. Además considero que es fundamental estudiar los textos de cada una de las canciones, ya que una de las particularidades del género canción es la estrecha relación que se da entre la música y el lenguaje escrito escogido por cada compositor para musicalizar. Espero entender con este análisis el porqué de la narrativa musical escogida por los compositores, y además el por qué se decidieron por esos textos específicos para crear su música.

En el primer capítulo expondré los cuatro ciclos de canciones mencionados anteriormente, su importancia dentro del género canción y sus características principales. En el capítulo 2 explicaré las fuentes secundarias escogidas para mi investigación, las cuales brindan información acerca de los estilos musicales, los textos, los compositores a nivel histórico, análisis musicales, entre otros. Aclararé los vacíos detectados luego de analizar los textos mencionados, con la intención de llenarlos con mi investigación.

En el capítulo 3 expondré la metodología que usaré para realizar mi trabajo. Dicha metodología se basa en análisis de partituras, lectura crítica de fuentes secundarias, análisis auditivo de las obras e interpretación de los textos, entre otros. Además, explicaré los antecedentes de los ciclos por investigar, es decir, el contexto histórico y musical, el cual, por los ciclos escogidos se basa en el Periodo Romántico y también las características musicales del género, siempre ligadas al texto. En el capítulo

4 presentaré el análisis comparativo de los cuatro ciclos de canciones antes mencionados, abarcando todas las características desarrolladas en el capítulo 3. El último capítulo abarcará las conclusiones y la recapitulación de todo lo dicho en los capítulos anteriores.

A lo largo de los capítulos expondré una comparación analítica de los cuatro ciclos, los antecedentes de la investigación, las características de cada una de las obras, el análisis musical y formal de los ciclos así como las conclusiones a las que llegue a lo largo de la investigación.

CAPÍTULO I ESTADO DE LA CUESTIÓN

El propósito de mi investigación es hacer un análisis comparativo de cuatro ciclos de canciones: *Dichterliebe* de Robert Schumann (1840), *Don Quichotte a Dulcinee* de Maurice Ravel (1932-1933), *Tre Sonetti di Petrarca*² de Franz Liszt (1838-1839) y *Poema en forma de Canciones* de Joaquín Turina (1917). En este capítulo, que se refiere al Estado de la Cuestión de la investigación, se describirán de forma crítica las fuentes escogidas que sirven de base para desarrollar mi tema de TFIA.

Analizo cada una de las fuentes encontradas con la intención de localizar los puntos que me pueden funcionar como base para el desarrollo de mi investigación, así como los vacíos de información que contienen, los cuales también son importantes, ya que puedo aportar aspectos nuevos.

El artículo “*Paths through Dichterliebe*” (Hoeckner 2006, 65-80) presenta un análisis de la estructura tonal y narrativa de la obra *Dichterliebe* (*Im wunderschönen Monat Mai, Aus meinen Tränen sprießen, Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne, Wenn ich in deine Augen seh', Ich will meine Seele tauchen, Im Rhein, im heiligen Strome, Ich grolle nicht, Und wüßten's die Blumen, die kleinen, Das ist ein Flöten und Geigen, Hör' ich das Liedchen klingen, Ein Jüngling liebt ein Mädchen, Am leuchtenden Sommermorgen, Ich hab' im Traum geweinet, Allnächtlich im Traume, Aus alten Märchen winkt es, Die alten bösen Lieder*). Dicho análisis se da desde el punto de vista tonal pasando por las tonalidades mayores y menores, basándose en el mapa de relación tonal de Gottfried Weber, teórico musical alemán, además de hacer una comparación entre *Dichterliebe* y su versión original *20 Lieder und Gesaenge*.

Aparte Hoeckner demuestra en su artículo cómo las estructuras tonales y narrativas del *Dichterliebe* tienen una forma cíclica. Luego de analizar tonalmente el

2 Amor de Poeta, Don Quijote a Dulcinea y Tres Sonetos de Petrarca. Traducción de la autora

ciclo, creo que la posición de este artículo es muy válida al referirse a la obra como un ciclo de canciones. Desde mi punto de vista, Hoeckner podría haber ahondado más en el por qué de la decisión del compositor de eliminar las cuatro canciones que quedaron por fuera; me parece un aspecto básico para el mejor entendimiento del ciclo.

Por el contrario, el texto *Reviews: "Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics: Fragmentation of Desire, by Beate Julia Perrey"* (Malin 2006, 299-310) analiza la propuesta de la autora de que la obra *Dichterliebe* no debe ser vista como un ciclo, si no que cada una de las canciones debe ser analizada y considerada desde un punto de vista individual. La autora crea una teoría propia llamada "Teoría de la Canción Romántica" en la cual se rechaza la idea del Clasicismo de ver la obra como un todo.

Antes de la llegada del periodo romántico (siglo XIX) a la música, los ciclos de canciones eran vistos como una sola obra dividida en varias canciones; el Romanticismo, periodo que se caracteriza por romper con muchas de las reglas del Clasicismo, trajo consigo también la idea de cambiar los puntos de vista cíclicos en cuanto a los grupos de canciones, y exactamente esto es lo que intenta demostrar la autora en su artículo. Considero que lo que hace falta en esta investigación es una comparación mayor con las teorías expuestas por otros investigadores defendiendo la posición de que el *Dichterliebe* sí debe ser visto como un ciclo. Esto para generar un mayor contraste entre ambas posiciones con todas las justificaciones y evidencias de ambas partes.

El artículo "*Schumann, Heine, and Romantic Irony: Music and Poems in the First Five Songs of Dichterliebe*" (Suurppaa 1996, 93-123) estudia la relación entre la música y el texto de Schumann y Heinrich Heine, escritor de los poemas que musicalizó

Schumann, de las primeras cinco canciones del ciclo *Dichterliebe*. La autora analiza la estrecha relación que existe entre las tensiones del texto y su consecuencia en la música.

Las primeras cinco canciones se caracterizan por ser alegres, optimistas; considero al analizarlas, que es el momento en que el protagonista del ciclo se enamora, y esto se refleja en la naturaleza. Las flores brotan, los pájaros cantan; más hacia el final de este primer segmento de canciones ya se ven indicios de la mentira de su amada.

Uno de los temas más importantes en relación con los ciclos de canciones del Romanticismo es la relación cercana que tienen el texto y la música y cómo ambas se encuentran en función una de la otra. En "*Structural Highpoints in Schumann's Dichterliebe*" (Agawu 1984, 159-180), el autor explica el término clímax refiriéndose a las obras musicales. Para esto divide el análisis en dos partes: Primero explica el término de transformación en relación con la poesía de Heine, el cual se refiere al cambio de humor que se presenta a lo largo del ciclo; dicha transformación se conoce en alemán como *Stimmungsbrechung*, que quiere decir que existe un cambio de dirección en cuanto a la atmósfera de humor creada por el texto y que repercute directamente sobre la música.

Finalmente el autor presenta un análisis de las canciones 7, 13 y 4 de *Dichterliebe*. Analizando el porqué de la escogencia específica de estas tres canciones, llegué a la conclusión que son puntos clave de giro de la dirección del humor que lleva la obra. Comenzando por la canción número 7, la más conocida del ciclo, *Ich grolle nicht*. En dicha canción el protagonista por primera vez dice que no va a llorar, que no va a resentirse si ella no lo quiere; demuestra por primera vez su autoestima.

La canción número 13 es, en cuanto a la parte musical, la más diferente del ciclo. Está escrita en forma de recitativo, lo cual no era para nada normal en el Periodo Romántico y además su texto habla de que el protagonista sueña que su amada está

muerta, que lo abandona y finalmente sueña que ella sigue siendo buena para él, pero siempre que se despierta está llorando.

Finalmente en cuanto a la canción número cuatro, es la primera vez que el protagonista sospecha que lo que le dice su amada es mentira, esto queda muy claro en la siguiente frase: “*doch wenn du sprichst: ich liebe dich! So muss ich weinen bitterlich*”. Ella le dice que lo ama y él llora desconsolado porque en el fondo sabe que es mentira.

El texto “*Heine and the Composers*” (Albright 2009,176-201, 390) presenta un análisis de la influencia de Heinrich Heine en las obras de distintos compositores del Romanticismo, como por ejemplo Franz Schubert y Robert Schumann, los cuales son los máximos expositores del género Lied en el Romanticismo.

El autor analiza además la canción “*Ich grolle nicht*” del ciclo *Dichterliebe*. Dicha canción representa un punto de quiebre muy importante en la línea musical y textual que trae el ciclo hasta ese momento. Tonalmente venimos de un mi menor para comenzar en la tonalidad de Do Mayor.

En cuanto al texto el protagonista dice por primera vez que no va a llorar cuando se le parta el corazón por su eternamente perdido amor. Se refiere a su amada como una mujer sin corazón, el cual no recibe ningún rayo de luz. Es un texto en general de despecho, de realismo, por primera vez el protagonista cae en cuenta de que su amada no lo quiere, de que es una mujer fría y descorazonada y él se promete a sí mismo no quebrarse ante tan dura verdad.

El artículo “*Text and Context in Dichterliebe*” (Moss 1983, 23-38), habla sobre el ciclo *Dichterliebe* y la inspiración detrás de Robert Schumann a la hora de componerlo. Se discute el contexto personal en el que vive el compositor en 1840, el año en que compuso la obra, y el reflejo de su situación personal en dicha composición.

Este artículo es importante para mi investigación ya que habla del contexto histórico en que se desarrolla Schumann cuando decidió componer el *Dichterliebe*. Su esposa, Clara Schumann, tuvo un papel fundamental en la creación de los ciclos de canciones, ya que ella fue la que lo convenció de componer *Lieder* y el año de 1840 es conocido como el *Liederjahr* de Schumann, en el cual compuso la mayor cantidad de *Lieder* de su producción. Otro dato histórico importante es que el ciclo fue dedicado primero al compositor Félix Mendelssohn y, por razones que se desconocen, Schumann le quitó posteriormente la dedicatoria.

El texto "*Congruence between Poetry and Music in Schumann's Dichterliebe*" (Randel 2014,30-52) hace un análisis entre la relación estrecha que existe entre la poesía y la música en las canciones 1, 2, 4 y 6 del ciclo *Dichterliebe*. Personalmente no me queda muy claro por qué no toma en cuenta las canciones 3 y 5, ya que creo que de la 1 a la 5 constituyen el primer bloque del ciclo y la 6 pertenece al siguiente bloque, pero considero que es una postura diferente a la que yo después de mi análisis defiendo; es importante incluir posiciones diferentes a la que uno tiene en cuanto a una investigación.

En "*Heines Musikanschauung*" (Wehrmann 1998, 79-107) se reseña el conocimiento del escritor Heinrich Heine en relación con la música, y llega a la conclusión de que dicho poeta no tenía un conocimiento amplio de la música, lo cual creo que es importante ya que los compositores románticos sí tenían un conocimiento importante sobre la poesía y la prosa, ya que para poder musicalizar textos hay que conocer sobre lo que se está leyendo para que calce todo perfectamente. Schumann, por su parte, se dio a la tarea de cambiar algunas palabras de los textos de Heine sin cambiar el significado para que calzaran mejor con las notas de las canciones.

El escrito “*Heinrich Heine –Robert Schumann* de Martin Zenck” (2010), analiza la relación entre Heinrich Heine y Robert Schumann, el por qué Schumann específicamente decidió escoger los textos de Heine y justo ese conjunto de poesías para musicalizarlas dentro de la producción tan amplia que tiene Heine.

En “*Towards a Narratological Analysis of the Romantic Lied: Events, Voice and Focalization in Nineteenth-Century German Poetry and Musica*” (Weaver 2014, 374-403), el autor se concentra en el análisis y la interpretación del Lied del siglo XIX y presenta análisis de obras de Schubert, Schumann, Liszt y Brahms. El Lied como tal surge en Alemania en el Periodo Romántico de la música y se desarrolló como género a partir del interés mostrado por Schubert primero y luego por Mendelssohn, Schumann, Liszt, Brahms, Wolf, entre otros.

Se caracteriza por una estrecha relación entre la música y el texto, una amplia presencia de elementos de la naturaleza siempre en relación con los sentimientos humanos, textos de poetas y escritores importantes de la época, como Goethe, Schiller, Mann, Heine, entre otros, el desarrollo importante del piano, entre otras características.

En el artículo “*Lexicon of songs: German romantic Lieder and its Symbols*” (1996) de Thomas Hampson el autor plantea una discusión en torno al uso del lenguaje simbólico en la canción alemana o *Lied*. Hace una constante referencia a los elementos de la naturaleza para explicar su uso en las canciones, como por ejemplo animales o plantas. Utiliza como ejemplo las canciones del compositor Gustav Mahler.

Es importante comprender la intención de los poetas al utilizar ciertas palabras como medio para expresar sus sentimientos. La poesía del Romanticismo se caracteriza por ser descriptiva, simbólica y expresiva. Mucho del simbolismo romántico se manifiesta a través de la naturaleza gracias al desarrollo del movimiento literario conocido como *Sturm und Drang*.

En su tesis de doctorado en Artes Musicales de la Universidad de Missouri-Kansas, titulada “*Narrative Strategies in Robert Schumann’s Davidsbundlertanze and Dichterliebe*” (2008) Christina D. Eckerty se concentra en el aspecto narrativo musical de dos ciclos del compositor Robert Schumann, el primero, *Davidsbundlertanze*, obra escrita para piano solo, y el *Dichterliebe*, ciclo compuesto para voz y piano. Analiza cómo la presencia de texto en el caso del segundo ciclo altera la narrativa musical.

Esta investigación aporta un aspecto nuevo muy válido a mi proyecto de investigación, que es la presencia de la realidad y los sueños y su alternancia a lo largo de los ciclos. En este último aspecto me gustaría ahondar y hacer mi aporte, ya que considero que es parte fundamental del hilo conductor de los textos y por ende de la música del *Dichterliebe*.

Un aspecto de análisis novedoso en comparación con las demás fuentes de información que he investigado, lo presenta Jane Berry en su tesis de maestría de la Universidad de Ottawa llamada “*Reinterpreting Schumann: A Study of Large-Scale Structural and Atmospheric Associations in Schumann’s Frauenliebe und –leben and Dichterliebe Song Cycles*”. (2011). La investigadora propone en su trabajo de graduación un modelo diferente de análisis de las obras tomando en cuenta la postura de los analistas y de los intérpretes. Es un modelo en el cual se analizan tanto las estructuras enfocadas en los textos como los elementos puramente musicales.

Ambos ciclos son, desde mi punto de vista, obras básicas del repertorio del compositor Robert Schumann, que se relacionan tanto por los temas tratados a nivel de texto como en la forma de composición. Los temas centrales son la mujer y el amor, correspondido y no correspondido, por lo que no me parece casualidad que el trato de composición de Schumann sea parecido en ambos.

Thomas Betzwieser, en su artículo "*Filmmusik vs. Kunstlied: Ravel, Ibert, Schaljapin und G. W. Pabsts Don Quichotte*" (2007), se refiere a las características de la música compuesta específicamente para películas, en este caso especialmente la música escrita por Maurice Ravel y por Jacques Ibert para la película del director G.W. Pabsts acerca de la vida de Don Quijote de la Mancha.

El autor además hace una comparación entre la música escrita para cine y lo que se conoce en alemán como *Kunstlied* o canción de arte. Creo que es un artículo importante para la investigación, ya que las canciones de Ravel escritas específicamente para una película tienen detalles diferentes a los demás ciclos que se van a investigar.

Por su parte Begoña Lolo en su libro "*Cervantes y el Quijote en la música*" (2007) trata de una forma bastante amplia la presencia y la importancia de una figura tan influyente a nivel mundial como lo es el personaje creado por Miguel de Cervantes Don Quijote de la Mancha. A lo largo de su obra describe muchas obras musicales basadas en el libro de Miguel de Cervantes, entre las cuales menciona y analiza las canciones que son objeto de estudio de esta investigación, que son las canciones de Maurice Ravel sobre Don Quijote y Dulcinea.

El tema de género, especialmente de la masculinidad de la figura de Don Quijote, es investigado por Rona Lee Maughan en su tesis de doctorado en filosofía de la Universidad de Utah. "*The object of the gaze and masculinity: The portrayal of Don Quixote in Film*" (2004), título de su tesis, expone primeramente como forma de información básica para el tema, ocho producciones cinematográficas basadas en la figura de Don Quijote de la Mancha, para luego analizar desde diferentes puntos de vista el aspecto de género y de masculinidad de Don Quijote.

Para realizar dicha investigación Rona Lee Maughan se basa en trabajos realizados por especialistas de distintas áreas del conocimiento, como psicólogos,

antropólogos, productores de cine y feministas, lo cual hace que sea una tesis multidisciplinaria, sin incluir el aspecto musical. La presencia del Quijote siempre se ha caracterizado por sus contrastes, en el sentido de que por un lado es presentado como un héroe dispuesto a lo que sea por defender la justicia y luchar por el amor, y por otro lado, es un personaje torpe y débil. Esta investigación es importante para mi trabajo, ya que me sirve para entender la postura de la figura de Don Quijote ante Dulcinea desde el punto de vista masculino, y comprender estos comportamientos que describe la autora aplicados a la figura del Quijote.

Considero que hubiera sido importante incluir la parte musical desde el punto de vista de las obras creadas por los distintos compositores para musicalizar las producciones cinematográficas.

Ahora me referiré a la literatura relacionada con el ciclo *Tre Sonetti di Petrarca* de Franz Liszt.

En relación con la poesía de Petrarca, la cual sirvió de base para que Franz Liszt creara entre 1838 y 1839 y su versión final en 1861, Anne J. Cruz analiza en su artículo "*La imitación del modelo óptimo: Petrarca, Bembo, Boscán y La Imitatio Vitae*" la relación poética de varios escritores de la época, describiendo sus características específicas de composición y evidenciando su influencia sobre el Renacimiento literario en España. Aunque Petrarca no es el tema principal del artículo, consideré importante incluirlo como parte de mi investigación, ya que al estar relacionadas la música con el texto de una manera tan grande en estos ciclos de canciones, hay que conocer a profundidad las características de los escritores y de su obra para comprender mejor por qué fueron escogidos por los compositores para musicalizar sus poemas.

En relación con el compositor Franz Liszt, Joan M. Purswell describe y analiza en su artículo "*The Travel Music of Franz Liszt*" (1983, 30-34) la vida musical del

compositor desde un punto de vista histórico y cronológico, dividiéndolo en varias categorías según sus características compositivas. Aunque es un artículo que no es actual, considero que es de suma importancia para mi investigación ya que amplía el conocimiento acerca de la vida como compositor de Franz Liszt. Creo que se podía haber ampliado el tema; la descripción es un poco general para mi gusto y considero que es un tema muy importante para cualquier que quiera investigar sobre las obras de Liszt.

En cuanto al ciclo *Poema en Forma de Canciones* de Joaquín Turina presento las siguientes fuentes bibliográficas. Concentrándose en los aspectos puramente musicales, Miguel Ángel Palacios Garoz presenta en su artículo "*Sobre Dos Estructuras Rítmico-Melódicas Típicas De La Música Española.*" (2008) un análisis del ritmo conocido como *aksak*, utilizado en España desde el Siglo XV en adelante. Además examina el uso tan presente del "modo mi" en toda la música española.

Palacios Garoz llega a la conclusión de que son tradiciones transmitidas oralmente a lo largo de la historia española y de que no están presentes sólo en la música andaluza sino en toda la música española. Aunque es un artículo que no tiene que ver directamente con el ciclo de Joaquín Turina *Poema en forma de canciones*, considero que dentro de las piezas del ciclo se evidencia la influencia de la música andaluza, del uso de modos tan característico de dicha música, y creo que es importante conocer los ritmos bases de la música española para entender la composición de Turina.

Siguiendo con la música española, Leigh Henry hace un recorrido a través de compositores importantes de la música española en su artículo "*The New Direction in Spanish Music (concluded)*"(1919). Expone características compositivas de Enrique Granados, Manuel de Falla, Joaquín Turina, entre otros, y a la vez hace una comparación con otros compositores como Maurice Ravel, a nivel compositivo.

Considero que al artículo le falta ahondar en mayores detalles sobre el estilo compositivo de cada uno, pero crea un panorama bastante claro de las características e influencias de la época.

En conclusión, existen muchas investigaciones en relación con los cuatro ciclos que quiero investigar para mi TFIA, algunas con información amplia al respecto, otras un poco más escuetas, pero todas con aportes importantes para mi análisis comparativo. El aporte de mi investigación consiste en analizar de forma comparativa todos estos ciclos tratados por los diferentes investigadores que he expuesto anteriormente, ya que no he encontrado ninguna investigación que haga una comparación desde el punto de vista analítico de cuatro ciclos tan importantes. Considero por lo que he leído hasta ahora que no se ha hecho una investigación comparativa profunda de las características musicales, narrativas y textuales de dichas obras.

CAPÍTULO 2 METODOLOGÍA

El fin de esta investigación es hacer un análisis comparativo de cuatro ciclos de canciones de diferentes compositores, a saber: *Dichterliebe* de Robert Schumann, *Don Quichotte a Dulcinee* de Maurice Ravel, *3 Sonetti di Petrarca* de Franz Liszt y *Poema en Forma de Canciones* de Joaquín Turina. El por qué escogí estos ciclos tiene que ver primero con la importancia que han adquirido a lo largo del tiempo dentro del ámbito del canto lírico, y luego porque representan las características del estilo de canción de cada uno: *Lied*, *Chanson*, canción italiana y canción española.

Mi intención es ampliar el panorama en relación con los ciclos anteriormente mencionados, y crear un análisis comparativo que gire en torno de la estructura musical, de la forma, del texto, de la narrativa, entre otras características que considero son importantes y aportar un conocimiento mayor de dichas obras tan importantes.

En primer lugar, antes de empezar a buscar información en relación con el tema, he definido cuál podía ser mi aporte sobre obras tan estudiadas y conocidas a nivel mundial. Comencé por recopilar información general de las obras, por escuchar grabaciones de diferentes intérpretes y consideré que podía ser importante crear un análisis comparativo de los cuatro ciclos que ampliara el conocimiento que ya se tiene de ellos y que creara un aporte nuevo desde el punto de la comparación.

Como metodología de mi investigación comencé primero por analizar fuentes secundarias que me aportaran información acerca de los distintos aspectos que quiero profundizar en mi trabajo. Luego, realizar el análisis armónico y estructural de las partituras, ya que considero que es fundamental conocer, como músico, los aspectos musicales más importantes de las obras que se pretenden comparar. Además, conocer distintas versiones auditivas de los ciclos, que han enriquecido tanto mi interpretación como mi análisis musical. En cuarto lugar, interpretar y escuchar los textos escogidos

por los compositores para ser musicalizados. El género canción se caracteriza principalmente por la relación estrecha que existe entre la música y el texto, por lo que ha sido fundamental para mi investigación conocer acerca de los poetas y de sus obras, con el fin de ahondar en un aspecto importante del análisis.

El primer ciclo que investigué fue el llamado *Dichterliebe*. Primero hice un análisis armónico y estructural de la obra para entender qué fue lo que hizo Robert Schumann a nivel musical en dicha obra. Luego de realizar el análisis musical me surgió una duda, y era si este ciclo debía ser entendido e interpretado como una sola obra, o si por el contrario eran canciones separadas que fueron puestas bajo un mismo título por recomendación de una editorial, es decir, por cuestiones comerciales.

En relación con esta inquietud leí diferentes artículos hasta que encontré en las bases de datos el artículo "*Paths through Dichterliebe*" (2006) de Bertold Hoeckner. Dicho artículo presenta un análisis musical desde el punto de vista tonal y también hace mención de hechos históricos relevantes sobre el ciclo, para llegar a la conclusión de que la obra debe de ser vista como un todo, como un ciclo en el que existe una estrecha relación entre cada una de las 16 canciones que lo conforman.

Un aspecto importante que al hacer mi análisis musical descubrí es que la última canción termina con una parte en la que el piano se encuentra solo, en tonalidad Mayor, enarmónica de la tonalidad menor en la que está escrita la canción. Mi interpretación de este cambio de ambiente es que representa la esperanza de un nuevo comienzo, de volver a sentir lo que sintió al principio del ciclo, por lo que se refuerza la teoría de que Schumann lo pensó en forma cíclica y circular.

Siempre existen posiciones contrarias a las planteadas en una investigación, por lo que decidí buscar artículos que fueran en contra de la postura de Hoeckner y el que me pareció más convincente fue el de Yonatan Malin *Reviews: Schumann's*

Dichterliebe and Early Romantic Poetics: Fragmentation of Desire, by Beate Julia Perrey (2006). En dicho texto se presenta una teoría antagónica, y es que las canciones del *Dichterliebe* no deben de ser vistas como una sola obra sino que tiene que ser analizadas e interpretadas como canciones individuales.

El aspecto más importante es la creación de una teoría llamada por la autora “Teoría de la Canción Romántica”, en la cual se rechaza el concepto del Periodo Clásico de analizar los ciclos como un todo. Dicho artículo amplía la visión y el conocimiento desde otro punto de vista de la obra.

Una de las características más importantes del género canción es la estrecha relación que existe entre la palabra y la música. Dentro del estilo los compositores tendían a buscar textos que llamaran su atención por diferentes motivos y crear una música para éstos. Debido a estas características consideré importante ampliar mi conocimiento en relación con la música y el texto. En las bases de datos encontré el artículo de Lauri Suurppaa *Schumann, Heine, and Romantic Irony: Music and Poems in the First Five Songs of Dichterliebe* (1996), en el cual el autor analiza la relación entre música y texto de las primeras cinco canciones del *Dichterliebe*.

Dichas canciones marcan un primer momento del ciclo, en el cual el protagonista está feliz y enamorado. Aunque el análisis del artículo sólo incluye las primeras cinco canciones, me sirvió de base para poder realizar por mí misma una interpretación de la relación música-texto en las siguientes canciones, con la cual he llegado a la conclusión que no es definitiva, de que el personaje del ciclo presenta tres momentos diferentes en relación con su estado de ánimo: primero, feliz e ilusionado por el nuevo amor de una mujer, pero siempre con la duda de la veracidad del amor, luego se presenta como un hombre que no se va a dejar vencer por las mentiras de su amada,

pero que en el fondo sabe que le afecta más de lo que lo quiere aceptar, y finalmente, una persona triste y derrotada, la cual habla incluso de muerte.

Para complementar mi investigación relacionada con el texto y la música, considero básico el artículo de Kofi Agawu “*Structural Highpoints in Schumann’s Dichterliebe*” (1984). En éste hace un análisis de los textos de Heinrich Heine, creador de las poesías escogidas por Robert Schumann para su ciclo, enfocado en los cambios de humor presentes en los textos a lo largo de las 16 canciones. Dicha transformación del humor es conocida en alemán como *Stimmungsbrechung*, que se puede traducir como quiebre o cambio de humor, y que se refiere al cambio en el texto que afecta directamente a la música. Para Agawu estos giros son evidentes en las canciones 7, 13 y 4, ya que es cuando el protagonista primero se da cuenta de que su amada le miente, luego decide no llorar por esto y finalmente acepta que lo lastima y le duele.

Dicho análisis de las canciones amplió mi punto de vista, puesto que para mí los cambios de humor estaban en la canción 4, en la 7 y en las tres últimas del ciclo, pero estudiando la teoría del autor tiene mucho más sentido ubicar el quiebre de humor en la canción 13, tanto por su letra como por ser la única canción de todo el ciclo escrita en forma de recitativo, rompiendo con el estilo compositivo de todas las demás canciones. Aunque es un artículo no muy actual, aporta información válida y valiosa para mi investigación.

Estrechamente relacionado con la investigación de Agawu se encuentra el texto “*Heine and the composers*” (2009) de Daniel Albright, en el cual el autor también analiza la canción número 7 del ciclo llamada *Ich grolle nicht*, complementando la información aportada por Agawu anteriormente.

Para Albright también representa un punto importante en el ciclo. Personalmente, luego de leer ambos artículos, considero que dicha canción es el punto

de quiebre principal de la obra, en la cual por primera vez el personaje del ciclo acepta que su amada le miente, mas dice que no se va a dejar derrotar ni va a llorar por esto. Musicalmente hay un cambio importante en cuanto a la tonalidad, ya que se pasa de mi menor en la canción anterior a un Do Mayor en *Ich grolle nicht*, tonalidad que siempre se ha relacionado con la alegría. Albright presenta también un análisis de la influencia que tuvo Heinrich Heine sobre muchos compositores del Romanticismo, entre ellos Franz Schubert y Robert Schumann, máximos exponentes del género *Lied*.

Siempre en relación con la música y el texto, el artículo de Michael Randel *Congruence between Poetry and Music in Schumann's Dichterliebe* (2014) realiza un análisis de las canciones 1, 2, 4 y 6 del ciclo, siempre enfocándose en la relación entre la música y el texto. Aunque no me queda claro el porqué de la escogencia específica de esas canciones, creo que el artículo hace un aporte importante en cuanto al punto de vista del investigador del porqué de la música puesta a estos textos por Schumann.

Relacionado con el tema encontré el texto de Martin Zenck "*Heinrich Heine-Robert Schumann*" (2010), el cual me aporta información valiosa sobre la relación cercana que existió entre el poeta y el compositor, y específicamente el por qué Schumann escogió precisamente esos poemas para musicalizarlos.

Consideré también como parte importante de la investigación, investigar sobre los factores personales que influyeron en el compositor Robert Schumann para componer el ciclo *Dichterliebe*. Ninguna creación surge de la nada y menos cuando se trata de una obra que marcó tanto la carrera compositiva de un creador como Schumann. Encontré el artículo de Lawrence Moss llamado "*Text and Context in Dichterliebe*". (1983). En él el autor relata el contexto de vida en el que vive el compositor en 1840, año de creación de la obra, escribe sobre la inspiración detrás de Schumann a la hora de

componerla y expone su teoría de que tiene que ver con la experiencia personal del compositor como un reflejo en su obra.

Menciona un aspecto muy importante que es la influencia que tuvo Clara, su esposa, sobre la decisión de Schumann de componer ciclos para voz y piano. Él tenía cierta resistencia a componer ciclos de canciones y fue su esposa la que logra convencerlo al punto de que 1840 es conocido como el *Liederjahr* o año de las canciones debido a la gran cantidad de ciclos que creó en ese tiempo.

A pesar de que el artículo no fue escrito recientemente, creo que la información que aporta es válida y efectiva. Los aspectos histórico y personal son una parte importante que se debe de conocer sobre la vida de un compositor, ya que muchas veces aclara el porqué de sus composiciones.

Otro elemento que creo que es importante para mi investigación es el conocer y entender las características propias del *Lied*, tanto a nivel musical como en los textos utilizados por los compositores.

El artículo "*Towards a Narratological Analysis of the Romantic Lied: Events, Voice and Focalization in Nineteenth-Century German Poetry and Musica*" de Andrew H. Weaver (2014) me aporta información valiosa en relación con el *Lied* en el siglo XIX. El autor se enfoca en el análisis y la interpretación de este y pone ejemplos de análisis de *Lieder* de Schubert y Schumann, entre otros. Para comprender mejor las características musicales del ciclo *Dichterliebe*, es fundamental conocer a profundidad los aspectos importantes de este género.

Siempre en relación con el tema, el artículo "*Lexicon of songs: German romantic Lieder and its Symbols*" (1996) de Thomas Hampson hace un gran aporte a mi investigación, ya que efectúa un análisis del lenguaje simbólico en el género *Lied* específicamente. Explica los elementos más importantes utilizados por los poetas de la

época a la hora de escribir sus textos, y resalta la importancia que tiene la naturaleza dentro de dichos escritos.

Considero que también es importante que Hampson utilice ejemplos de canciones de Gustav Mahler para reforzar sus argumentos, ya que amplía mi conocimiento y mi campo del saber en relación con el género *Lied*. Al descubrir esto mi metodología se extendió a informarme de otros ciclos de canciones de compositores alemanes, con el fin de ver sus características específicas.

Ya que para mi es importante el no sólo concentrarse en un ciclo si no adquirir conocimientos de otras obras pertenecientes al género, creo que la tesis de doctorado en Artes Musicales de la Universidad de Missouri- Kansas, titulada "*Narrative Strategies in Robert Schumann's Davidsbundlertanze and Dichterliebe*" (2008) de Christina Eckerty aporta en este sentido un panorama amplio de la forma de composición de Robert Schumann. La autora analiza un ciclo para piano solo llamado *Davidsbundlertanze* y el ciclo para voz y piano *Dichterliebe*, y, lo más importante es que explica cómo la presencia del texto en el caso del segundo ciclo, altera la narrativa musical de la obra.

Considero que, como parte importante de la metodología de la investigación, debo incluir el análisis musical de otras obras de los compositores, para tener mejores argumentos a la hora de realizar mi análisis comparativo.

Al interesarme por conocer sobre otros ciclos, encontré importante la propuesta de Jane Berry en su tesis de maestría de la Universidad de Ottawa llamada "*Reinterpreting Schumann: A Study of Large-Scale Structural and Atmospheric Associations in Schumann's Frauenliebe und -leben and Dichterliebe Song Cycles*". Su aporte a mi investigación es grande, ya que hace un análisis comparativo de dos ciclos importantes en la obra de Robert Schumann. Dos obras que se relacionan en

cuanto al tema del amor y de la figura de la mujer. Dentro del análisis se encuentran similitudes y diferencias muy importantes para entender el sentido compositivo de Schumann y su intención con cada una de las dos obras.

Todo lo anteriormente explicado se relaciona directamente con el ciclo de *Lied Dichterliebe*; a continuación ahondaré en la siguiente obra que es parte de mi investigación: *Don Quichotte a Dulcinée* de Maurice Ravel.

La forma de abordar dicho ciclo es diferente a la del *Dichterliebe* debido a sus características específicas. La obra de Ravel fue compuesta específicamente para musicalizar una película del director de cine G.W. Pabsts, en la cual el actor principal, un barítono, representa a la figura de Don Quijote. Por motivos de enfermedad del compositor le fue imposible terminar el ciclo dentro del rango de tiempo que se le pidió, por lo cual fue dejado por fuera del proyecto y se contrató a Jacques Ibert, cuya música fue la que quedó elegida para la película.

Lo anterior lo menciono porque creo que es básico para mi investigación conocer sobre la obra de Ibert y compararla con el ciclo de Ravel para tener un panorama mayor del tema.

El artículo de Thomas Betzwieser "*Filmmusik vs. Kunstlied: Ravel, Ibert, Schaljapin und G. W. Pabsts Don Quichotte*" (2007) fue incluido como una fuente importante para mi investigación, ya que precisamente explica primero las características de la música compuesta específicamente para cine, que, como mencioné anteriormente, tiene rasgos diferentes y Betzwieser lo ejemplifica muy bien haciendo una comparación entre la música para cine y la llamada *Kunstlied* o canción artística.

El autor también explica desde el punto de vista histórico lo acontecido con la obra de Ravel, la película y la selección final de Jacques Ibert como el encargado de musicalizar el proyecto. Creo que es importante conocer el contexto histórico de cada

obra musical, ya que no se puede desligar una obra artística de la vida de su compositor ni del entorno en el que éste se encontraba a la hora de crear.

El libro de Begoña Lolo "*Cervantes y el Quijote en la Música*" (2007) hace un aporte importante a mi investigación, ya que no trata sólo sobre las obras musicales en sí, si no que explica la importancia de la figura de Don Quijote de la Mancha en la literatura mundial y su influencia en los artistas. Creo que aparte de conocer las obras desde el punto de vista musical y de texto, también es importante entender al personaje en el cual se basan. El Quijote como tal es una figura de una gran influencia a nivel mundial, y no fue la excepción en la obra de Maurice Ravel y en la de Jacques Ibert, que están estrechamente relacionadas.

Otro enfoque diferente e importante sobre Don Quijote de la Mancha me lo aporta la tesis de doctorado en filosofía de la Universidad de Utah llamada "*The object of the gaze and masculinity: The portrayal of Don Quixote in Film*" (2004) de Rona Lee Maughan. La autora realiza un estudio sobre el tema de género y la masculinidad en la figura de Don Quijote. Es un aspecto que no se me hubiera ocurrido explorar si no hubiera sido por encontrarme con dicho documento.

A pesar de que la investigadora no menciona por ninguna parte el enfoque musical relacionado con el tema de género, sí presenta trabajos realizados por antropólogos, sociólogos, productores de cine y feministas, y ésto hace que mi investigación se amplíe con puntos de vista de diferentes especialistas no relacionados con la música.

El Quijote es una figura muy contrastante; en mi opinión representa por un lado la masculinidad, vista desde el concepto machista de hombre guerrero, luchador y que necesita cumplir el papel impuesto por la sociedad de protector de una mujer, concepto

que actualmente sabemos que es equívoco y obsoleto. Por otro lado, es un personaje débil, torpe, burlable, cuya imaginación es más fuerte que la realidad en la que vive.

En relación con los *Tre Sonetti di Petrarca* de Franz Liszt, me he concentrado hasta ahora en el aspecto de los poemas del escritor Petrarca. "*La Imitación Del Modelo Óptimo: Petrarca, Bembo, Boscán y La Imitatio Vitae*", artículo de Anne J. Cruz, crea un aporte grande a mi investigación, ya que la autora compara el trabajo de distintos poetas de la época, resaltando sus características y realizando una comparación entre ellos. Teniendo un conocimiento amplio de los textos, de su creador, de su entorno y de sus influencias, creo que es más fácil para mi entender la composición para la cual se inspiró Franz Liszt en dichos poemas. Al respecto es importante decir también que Liszt compuso una versión de la obra para voz y piano y otra para piano solo. Es una característica particular de la obra, ya que ninguno de los ciclos investigados en este trabajo tienen una versión sin la voz.

Con el fin de conocer más acerca del compositor Franz Liszt, el artículo "*The Travel Music of Franz Liszt*" de Joan M. Purswell, me aporta información desde el punto de vista histórico y cronológico de la vida y obra del compositor. Un detalle importante del artículo es que la investigadora divide la vida creativa de Liszt en categorías según sus composiciones. Es un aspecto novedoso para mi investigación y me aporta datos nuevos sobre el compositor.

En relación con el ciclo *Poema en Forma de Canciones* de Joaquín Turina, he investigado primero sobre la música española en general y sobre sus ritmos tan característicos.

El artículo de Miguel Angel Palacios Garoz "*Sobre Dos Estructuras Rítmico-Melódicas Típicas De La Música Española*", amplía mi conocimiento sobre los ritmos típicos de España y sus características. Un aspecto importante de la música popular

española es que mucho de lo que se conoce actualmente se ha transmitido de forma oral entre las generaciones, y muchos de los ritmos usados por los compositores más importantes de España como Manuel de Falla, Enrique Granados y Joaquín Turina, han sido absorbidos por las nuevas generaciones de forma oral de sus antepasados, y creo que éste es un detalle diferente en relación con los demás ciclos de mi investigación, al cual tengo que prestarle atención para enriquecer mi trabajo.

En relación con las características específicas de los principales compositores españoles, entre ellos Joaquín Turina, el artículo "*The New Direction in Spanish Music (concluded)*" (1919) de Leigh Henry me ha aportado detalles sobre la forma de composición de Turina y su obra. Al comparar dichas características con las de otros compositores como Maurice Ravel, que también es parte de este trabajo, comprendo mejor las peculiaridades compositivas de Joaquín Turina y de los compositores españoles de la época.

Considero que con estos pasos metodológicos, reforzados con las fuentes de información expuestas en el estado de la cuestión y en el presente capítulo, logro una base clara de los pasos a seguir para desarrollar el propósito de mi investigación, el cual se expondrá en el siguiente capítulo del presente documento.

CAPÍTULO 3 DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

El propósito de esta investigación, como he mencionado en capítulos anteriores, es realizar un análisis comparativo de cuatro ciclos de canciones, con el fin de aportar al ámbito académico un referente de análisis de estilo, de estructura y de textos de obras básicas del repertorio del canto lírico.

El Romanticismo en la música se caracteriza por romper muchos de los esquemas típicos del Clasicismo. Es un periodo en el cual se le da gran importancia al sentimiento, al humanismo, a la naturaleza en relación con el ser humano; se da además un gran auge de la literatura y de la filosofía, y la música entra en estrecha relación con ellas. De 1767 a 1785 se desarrolla el movimiento literario en Alemania conocido como *Sturm und Drang*, en el que lo más importante es la individualidad, la subjetividad, los sentimientos, y dicho movimiento influyó de manera fuerte a los escritores románticos, cuyos textos musicalizaron muchos compositores para crear sus canciones o *Lieder*.³

En este contexto crece y se desarrolla el compositor alemán Robert Schumann, creador del ciclo de canciones *Dichterliebe* o Amor de Poeta, obra que creó en nueve días en el mes de Mayo de 1840, año de gran producción de *Lieder* de Schumann.

Alemania en 1840

A inicios y mediados del siglo XIX la historia de Alemania se caracteriza por la búsqueda de formar un estado nacional alemán. Después de la caída de Napoleón acabó el dominio extranjero para los alemanes, mas esto no significó la unión de la Nación. Existía un gran debate sobre si formar una nación alemana que incluyera a los territorios germano parlantes de Austria o si delimitar el Estado a sólo algunos estados.⁴ En 1848 se desata una revolución mediante la cual se pretendía forzar a definir qué territorios pertenecían a Alemania, para así poder formar el tan deseado estado alemán. Cabe

3 <http://www.britannica.com/event/Sturm-und-Drang>

4 <http://www.semanariovoz.com/2013/08/21/1840-1850-ii-alemania-la-cuestion-economica/>

aclarar que antes de la invasión de Napoleón lo que se conoce como Alemania era un conjunto de Estados pertenecientes al Sacro Imperio Romano Germánico. Luego de que renuncia el último monarca de dicho Imperio es cuando empieza la necesidad de conformar un Estado alemán. Se forma un Parlamento libremente elegido, el cual decide que se debe de formar una “pequeña Alemania” bajo el poder del Imperio de Prusia. Es hasta 1871 que Alemania se forma como país al crearse el Imperio Alemán o *Deutsches Reich*. Es bajo este contexto histórico que Robert Schumann compone en 1840 su ciclo *Dichterliebe*.

El Lied:

El *Lied*, por su término en alemán, traducido al español como canción, es un estilo musical de composición que surge en el periodo Clásico de la historia de la música (1760-1820), pero que tuvo su auge durante el periodo Romántico. Su composición se basaba en una melodía para alguna tesitura vocal con el acompañamiento de un instrumento, principalmente del piano, instrumento que se encontraba en su apogeo durante la época.⁵

Durante el Periodo Romántico se presenta una estrecha relación entre la literatura y la música. En la segunda mitad del siglo XVIII nace en Alemania el movimiento literario y estético *Sturm und Drang*, que se caracteriza por la importancia del individuo, la subjetividad, los sentimientos, la relación del hombre con la naturaleza. A partir de dicho movimiento importantes escritores como Goethe, Schiller, Mann, Klinger, entre otros, desarrollan obras destacadas, en cuyos textos se basarían compositores como Schubert, Schumann, Brahms, Mendelssohn, para musicalizarlos.

En el caso del ciclo *Dichterliebe* de Robert Schumann, éste musicalizó primeramente 20 poemas del libro *Das Buch der Lieder* de Heinrich Heine, el cual

estaba formado por 65 poemas. Al final, el ciclo lo conforman 16 canciones con textos de Heine.

Heinrich Heine⁶:

Christian Johann Heinrich Heine, cuyo nombre verdadero debido a la afición de su padre por el idioma inglés era Harry Heine, nació en la ciudad de Düsseldorf, Alemania, el 13 de diciembre de 1797. Dicha fecha de nacimiento no es del todo segura, puesto que los documentos de nacimiento de Heine se perdieron. Hijo de Samson Heine, un comerciante de telas judío, y de Elizabeth, Betty, van Geldern. Tuvo además tres hermanos: Charlotte (1800), Gustav (1805) y Maximilian (1807).

Luego de sus estudios secundarios, Heine comienza a trabajar con su tío, Salomon Heine, un rico banquero judío, el cual fue su soporte económico hasta que éste falleció en 1844. A partir de 1815 ya Heine comenzaba a escribir con regularidad.

Se dice que durante esta época surge su amor no correspondido por una prima llamada Amelie, el cual daría origen a su obra *Buch der Lieder*, en la que se basó Schumann para hacer su ciclo *Dichterliebe*.

Aunque comenzó la carrera de Derecho en la Universidad de Bonn, sólo completó un curso, y comenzó a llevar seminarios de literatura, en los cuales tuvo gran influencia de Schlegel, von Platen Hallermunde, entre otros.

Luego asistió a clases de literatura en la Universidad Humboldt de Berlín. En dicha ciudad comienza sus contactos con el círculo literario de la época y escribe sus primeras obras.

En 1825 se convirtió del Judaísmo al Protestantismo, y cambió su nombre a Christian Johann Heinrich. Debido a su posición política, de corte izquierdista, Heine se auto exilió el 1 de Mayo de 1831 a París, ciudad en la que viviría hasta su muerte. En

6

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12686?q=heinrich+heine&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

1834 conoce a Crécence Eugénie ("Mathilde") Mirat, la cual se convertiría en su esposa.

En Febrero de 1848 es diagnosticado con esclerosis múltiple, debido a lo cual pasó sus últimos ocho años de vida en una cama, con grandes padecimientos físicos. Muere en París el 17 de febrero de 1856.

Heine es considerado el último poeta del Romanticismo, y un gran crítico de dicho periodo. Dentro de sus obras presenta gran ironía, ya que toca temas típicamente románticos y los destruye.

Buch der Lieder:

Creado entre 1820 y 1821, y publicado en 1823, está compuesto por varios ciclos, uno de los cuales es el *Lyrishes Intermezzo*, escrito entre 1822 y 1823 bajo el nombre de *Tragödien, nebst einem Lyrishes Intermezzo*. Está compuesto por 65 poemas.

Los 16 poemas tomados por Robert Schumann para componer su ciclo *Dichterliebe* son: 1, 2, 3, 4, 7, 9, 11, 18, 20, 22, 39, 40, 45, 55, 56, 65.

Robert Schumann:

Compositor y crítico musical alemán nacido en Zwickau en 1810. Es considerado como uno de los 9compositores más importantes del periodo Romántico. Su padre, un editor alemán, apoyó sus dotes musicales y le consiguió un profesor de piano a temprana edad. Desde muy joven componía piezas musicales y textos literarios. Su padre fallece cuando tenía 16 años, y su madre, que no aprueba sus estudios musicales lo envía a estudiar derecho a la Universidad de Leipzig, pero Robert Schumann abandona los estudios para dedicarse a la música.

7 <http://www.heinrich-heine.net/intermez.htm>

8

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40704?q=robert+schumann&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

9 <http://www.npr.org/2011/07/18/127038609/the-life-and-music-of-robert-schumann>

Fue estudiante de Friedrich Wieck, padre de Clara Wieck, la cual se convertiría más adelante en su esposa. Clara era una afamada pianista de la época y sería ella la que interpretaría sus obras.

Robert Schumann se obsesiona con perfeccionar su técnica pianística hasta que una lesión en su mano derecha lo obliga a dejar el piano y a dedicarse a la composición y a la crítica.

A partir de 1843 fue nombrado como profesor de piano y composición en el Conservatorio de Leipzig, pero debido a sus periodos depresivos y crisis nerviosas abandona dicha ciudad y se instala en Dresden. Su salud se empieza a debilitar y las alucinaciones y los cuadros bipolares se vuelven más frecuentes. En 1854 se intenta suicidar tirándose al río Rin, mas es rescatado a tiempo. Es internado en un hospital de cuidados mentales, en el cual permanece hasta su muerte el 29 de Julio de 1856 a la edad de 46 años. Luego de su muerte, Clara se dedica a dar a conocer su obra por toda Europa hasta que muere en 1896.

Clara juega un papel clave en la producción musical de Robert Schumann, y esto queda en evidencia con la producción del año 1840, año en el que compuso el ciclo *Dichterliebe*, y el cual es conocido como el *Liedesjahr*. Clara lo incita a no limitarse a componer sólo música para piano y es en este año en el que crea la mayor cantidad de *Lieder* de su obra.

Dichterliebe:

El ciclo *Dichterliebe* (Amor de Poeta), es un ciclo de 16 canciones, compuesto por Robert Schumann en nueve días (24 de Mayo-1 de Junio de 1840) con textos del poeta Heinrich Heine. Está compuesto para voz y piano y es interpretado principalmente por tenores y barítonos, aunque también lo han cantado sopranos y mezzosopranos.

El nombre original del ciclo era *Gedichte von Heinrich Heine: 20 Lieder und Gesänge aus dem lyrischen Intermezzo im Buche der Lieder für eine Stimme und das Pianoforte*¹⁰, el cual se redujo luego a *20 Lieder und Gesänge*. Al día siguiente de haber terminado el ciclo Schumann lo presenta en la editorial Bote & Bock, pero fue rechazado. En 1843 es aceptado por la editorial Böhme & Peters. Schumann retira cuatro de las canciones del ciclo (*Dein Angesicht so lieb und schön, Lehn deine Wang' an meine Wang', Es leuchtet meine Liebe, Mein Wagen rollet langsam*) y le cambia el nombre a *Dichterliebe*.

Originalmente el ciclo lo dedicó Robert Schumann al compositor Félix Mendelssohn, al cual conocía en persona, pero por razones desconocidas, al editar el ciclo cambia la dedicatoria para Wilhelmine Schröder-Devrient, conocida soprano de la época. Es considerado uno de los ciclos más importantes del género *Lieder*.

El ciclo comienza en Fa# menor en la primer canción *Im wunderschönen Monat Mai*. Luego va a su relativa mayor La Mayor en el Lied número 2 *Aus meinen Tränen sprießen*. En *Die Rose, die Lilie, die Taube* va a Re Mayor, tonalidad de la que La Mayor está a una quinta de distancia.

El Lied número 4 *Wenn ich in deine Augen seh'* está en la tonalidad de Sol Mayor, de la cual Re Mayor se encuentra, al igual que el caso anterior, a una quinta de distancia. *Ich will meine Seele tauchen* está en la tonalidad de Si menor, que es la relativa menor de Re Mayor, para ir luego a Mi menor en *Im Rhein, im heiligen Strome*; mi menor es la relativa menor de Sol Mayor y tiene una relación de quintas con si menor, la tonalidad del Lied que lo precede.

¹⁰ <http://www.schumann-portal.de/op-48.html>. 20 canciones del Intermezzo Lírico en el Libro de las canciones para una voz y piano. Traducción de la autora.

Luego en *Ich grolle nicht* vuelve a tonalidades mayores, a Do Mayor, de la cual Sol Mayor está a una quinta de distancia, tonalidad del *Lied* número 4. La relación tonal de quintas y relativas menores sigue; el *Lied* número 15 está en Mi Mayor, que es el quinto grado de La Mayor, y el número 16 en do #menor, quinto grado de Fa# menor, que son las tonalidades de los *Lieder* 1 y 2. El ciclo termina en un solo de piano en la tonalidad de Re bemol Mayor, enarmonía Mayor de Do # menor.

A nivel estructural las 16 canciones tienen una forma parecida, que es la siguiente: se presenta un tema A, luego un tema contrastante B y al final el mismo tema A pero con otra letra. A lo largo del ciclo queda en evidencia la supeditación de la música al texto, ya que los cambios armónicos se dan en momentos claves, por ejemplo, en la primera canción comienza en Fa # m, pero cuando habla del florecimiento del capullo y lo relaciona con el amor hace una tonicización a La Mayor, relativa Mayor de la tonalidad original.

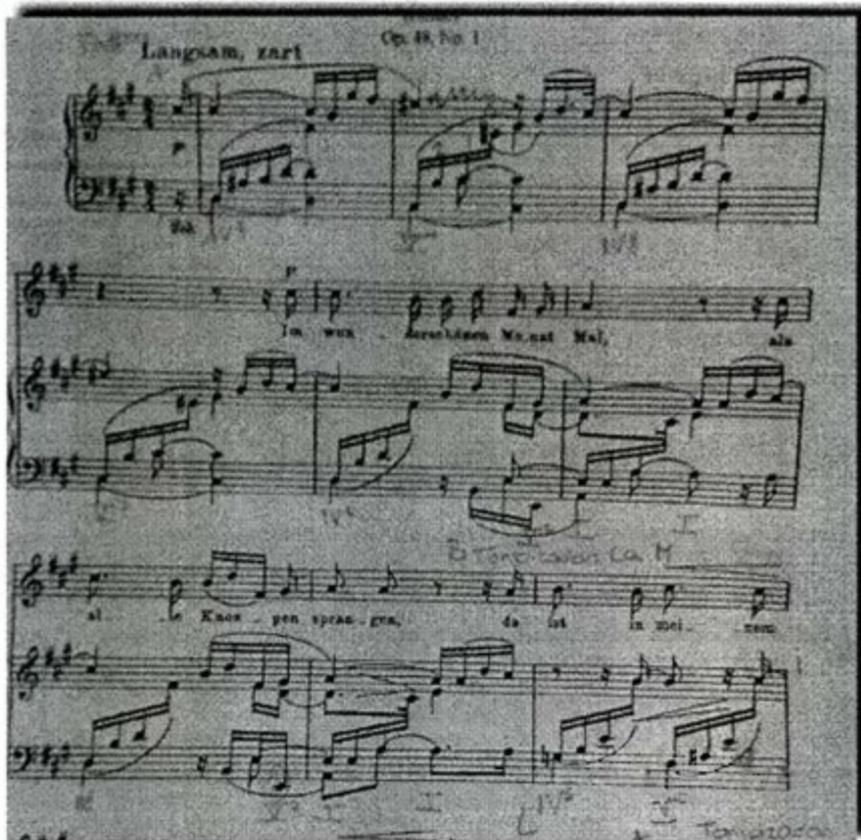


Ilustración 1: *Im Wunderschoenen Monat Mai* de Robert Schumann. Compases 1-9.

Maurice Ravel

Maurice Ravel nace en Ciboure, Francia, en el año de 1875 y muere en París, Francia, en 1937. Hijo de madre vasca y de padre suizo. A los meses de nacido, la familia Ravel se traslada a París, y a sus 6 años inicia estudios de piano. A los 14 años ingresa al Conservatorio de París a estudiar bajo la dirección de Gabriel Fauré. También fue alumno de Charles de Bériot y de André Gedalge.¹¹

Continuó sus estudios en el Conservatorio hasta el inicio de sus 20s, época durante la cual compuso obras conocidas, como *Pavane pour une infante défunte* (1899), *Jeux d'eau* (1901), obra dedicada a Fauré, Cuarteto de Cuerdas (1903),

¹¹ Miguel Ruiza. (2004). Biografía de Maurice Ravel. Biografías y vidas Sitio web: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/ravel.htm>

compuesta de 4 movimientos, *Sonatine* (1904) para piano solo, *Miroirs* (1905) y *Gaspard de la nuit* (1908).

Durante su estancia en el Conservatorio de París conoció al pianista español Ricardo Viñes, el cual mantuvo una relación cercana con Ravel y además era el intérprete de sus obras para piano.

Entre sus composiciones vocales se encuentran las siguientes: *Deux épigrammes* (1897-1899), *Shéhérazade* (1903), *Histoires Naturelles* (1906), *Chansons Populaires grecques* (1907), *Trois poemes de Mallarmé* (1913), *Mélodies hébraïques* (1914), *Chansons madécasses* (1922), *Ronsard à son âme* (1923-1924), *Rêves* (1927), *Don Quichotte à Dulcinée* (1932-1933).¹²

Ravel sufre durante sus últimos años de vida una enfermedad conocida como enfermedad de Pick o demencia frontotemporal.

Enfermedad degenerativa rara y fatal del sistema nervioso. Se caracteriza por signos de severa disfunción de los lóbulos frontal y temporal, incluyendo pérdida de memoria, desorientación, apatía, y en los últimos estadios, deterioro del habla, reflejos de agarre y de succión, y finalmente rigidez descerebrada, distonía³ y temblor⁴. Usualmente se observa entre los cuarenta y los sesenta años, más a menudo en mujeres que en hombres. Clínicamente se solapa con la demencia presenil de Alzheimer. También se la denomina síndrome de la atrofia cerebral circunscrita de Arnold Pick.”¹³

El director de cine austriaco Georg Wilhelm Pabst decide realizar una adaptación cinematográfica del famoso texto de Miguel de Cervantes El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha (1605), cuya segunda parte fue creada en 1615 bajo el nombre de El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha. Pabst creó esta película

12 http://www.ecured.cu/Maurice_Ravel

13 Pablo Ransanz Martínez. (2007). Maurice Ravel y la extraña enfermedad de Pick: una combinación trágica. Noviembre, 2015, de Filomúsica Sitio web: <http://www.filomusica.com/filo84/ravel.html>

pensando en que la parte musical fuera interpretada por el famoso bajo ruso Féodor Chaliapin y la cual fue encargada en primer lugar a Maurice Ravel.

Originalmente Pabst le solicitó a Ravel crear cuatro canciones para bajo y orquesta, además de la música de ambientación de la película, mas en este momento Ravel comienza a sufrir los efectos de la ya mencionada enfermedad de Pick, por lo que sus facultades motoras y su memoria se vieron afectados.

Pabst, al ver que Maurice Ravel no avanzaba en su trabajo lo despidió y contrató en su lugar al compositor Jacques Ibert. Ravel, al darse cuenta, demanda a los productores de la película, pero nunca consigue llegar a juicio.

Este ciclo *Don Quichotte à Dulcinée* lo concluyó Ravel con ayuda de asistentes y amigos, y finalmente está constituido por tres canciones para barítono y piano y con su correspondiente versión barítono y orquesta.

El texto de las tres canciones fue escrito por el libretista francés Paul Morand (1888-1976). Las tres canciones fueron estrenadas primero en su versión orquestal, la cual consiste en: 2 flautas, 3 oboes, 2 clarinetes, 2 fagots, 2 cornos, trompeta, percusión, arpa, 4 primeros violines, 4 segundos violines, 4 violas, 2 cellos y 1 contrabajo. Las estrenó el barítono Marthial Singher el 1 de diciembre de 1934 en el Théâtre du Châtelet de París junto con la Orquesta Colonne bajo la dirección de Paul Paray. Durante el mismo año Singher grabó las canciones contando con la presencia del compositor en el estudio de grabación.

Luego de analizar las tres canciones de Ravel, llego a la conclusión de que lo característico a nivel de estilo de estas son los ritmos populares españoles escogidos por el compositor para realizar su obra.

En la primera canción llamada *Chanson Romanesque* se evidencia la presencia del ritmo conocido como guajira. Dicho ritmo tiene sus orígenes en la región andaluza de España, mas se le atribuye al compositor cubano Jorge Ankerman.

En España se popularizó a finales del siglo XVIII, especialmente en la zona de las Islas Canarias, lugar donde se dio a conocer con más fuerza.¹⁴

Dentro de sus características musicales propiamente, se presenta la alternancia entre el compás de 6/8 y el de 3/4 y además la primera parte está escrita en modo menor y la segunda parte en modo mayor.

1. *Chanson* romanisque

Musical score for *Chanson Romanesque* by Maurice Ravel, measures 1-9. The score is for voice and piano. The tempo is *Moderato* (♩ = 120). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The lyrics are: "vuus me di-tes que la ter-re A tant louz, my vous of-fen-sa. Je lui de-pêche. / er-er-for-real-guarre yearning, / I'll hush the winds and see, my love, / I will say to her".

Ilustración 2: *Chanson Romanesque* de Maurice Ravel. Compases 1-9.

14 Conexión Cubana. (1998). La Guajira. Noviembre, 2015, de Conexión Cubana Sitio web: <http://www.conexioncubana.net/generalidades-de-la-musica-cubana/517-la-guajira>

3

p

Si vous me di-siez que l'es - pa - ce Ain-si vi - dé - ne
If space lost in cha - os was o'er - you, Fill - ing your soul - with

p

Ilustración 3: *Chanson Romanesque* de Maurice Ravel. Compases 10-13

En la segunda canción, *Chanson épique*, se presenta el ritmo de origen vasco llamado zortzico o *zortziko* en euskera. Se sabe por medio de las biografías y de los estudios que se han hecho sobre Maurice Ravel, que su madre, vasca, tuvo gran influencia en su tendencia hacia los ritmos españoles a la hora de componer, que se ve reflejado en obras como: Rapsodia española, La alborada del gracioso, Pavana para una infanta difunta, Bolero, entre otras.

Las primeras referencias que se tienen de la aparición de dicho ritmo son relativamente nuevas, es decir, en el siglo XIX. El *zortziko* es considerado entonces como un ritmo muy particular de la cultura vasca.

Actualmente, se define como una obra musical o una canción compuesta en la métrica de $5/8$ y con una presencia amplia de puntillos. También en casos menos comunes se compone con la métrica de $6/8$ o incluso en $2/4$.

Aunque no se presenta el característico puntillo del *zortziko* en dicha canción, sí está escrita en la métrica de $5/8$ y sí está presente en toda la *Chanson épique* la figura de

la ligadura, lo cual da una sensación parecida a la que provoca el puntillo a nivel rítmico.¹⁵

II. Chanson épique
Baryton

Molto moderato (♩ = 64)

CHANT

Molto moderato (♩ = 64)

PIANO

p

Don Saisit Mi . chel — qui me donne le loisir —
Saint Mi . chael, come! — my la . dy bring to me, —

ff

De voir ma Da . me et de l'en . ten . dre, — Don Saisit Mi . chel — qui me daignez choisir Pour
En . to my soul — her présence tend . ing, — Saint Mi . chael, come! — Archchampion let me be With

ff

Ilustración 4: Chanson Épique de Maurice Ravel. Compases 1-6.

En la *Chanson à boire*, una canción alegre en la que Don Quijote, siempre dirigiéndose a Dulcinea, habla sobre la alegría que siente al tomar alcohol. Su ritmo recuerda al ritmo de origen español conocido como jota.

Dentro del género jota la más conocida es la jota aragonesa, la cual tuvo origen alrededor del siglo XVIII y su auge en el XIX. La jota se manifiesta no sólo a través de la música instrumental, sino también a través del canto y del baile.

El compás de la jota se escribe generalmente en la métrica de $\frac{3}{4}$, aunque también existen jotas escritas en $\frac{6}{8}$. Por su carácter alegre y festivo es un ritmo que se siente “a uno” y no “a tres”.

15 Karlos Sánchez Ekiza. (2008). Zortziko. Noviembre, 2015, de Auñamendi Eusko Entziklopedia
Sitio web: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/147723>

En su obra Rapsodia Española, Ravel incluye también compases escritos al ritmo de la jota.

III - Chanson à boire
Bourne

The image shows a musical score for 'Chanson à boire' by Maurice Ravel. It is a piano piece with lyrics. The tempo is marked 'Allegro (Lento)'. The lyrics are in French and repeat the phrase 'Fais de la bière' and 'Quel plaisir de boire à nos dîners'.

Ilustración 5: *Chanson à boire* de Maurice Ravel. Compases 1-13.

Franz Liszt

Franz Liszt nace el 22 de Octubre de 1811 en Raiding de Odenburg en el Reino Austríaco. Unos años después la familia se muda a Viena para que Franz reciba su formación musical y es aquí donde recibe clases con Antonio Salieri y Carl Czerny. En 1823 es aceptado en el Conservatorio de París donde estudia piano y teoría musical. Comienza a hacer transcripciones para piano de las sinfonías de Beethoven y de Franz Schubert. En 1850 conoce a Richard Wagner, con el cual desarrolla una gran amistad.

Luego de una carrera exitosa como pianista y compositor, decide retirarse a Roma en 1861, y se une a la orden de los franciscanos en 1865. Muere en Bayreuth, Alemania, el 31 de julio de 1886, debido a una infección pulmonar. 16

Entre sus obras puedo mencionar una ópera, obras corales sacras y seculares, poemas sinfónicos, conciertos para piano y orquesta, obras para música de cámara, estudios para piano solo, transcripciones de obras de otros compositores para piano, obras sobre temas nacionales, duetos de piano y una gran cantidad de canciones, entre las que se encuentran *Tre Sonetti di Petrarca*.

Francesco Petrarca nació en Italia el 20 de julio 1304 y murió en 1374 en su patria de origen. Es considerado como uno de los poetas y humanistas más importantes, ya que influyó a grandes escritores como Garcilaso de la Vega y William Shakespeare.

Inició estudios de leyes, pero los abandonó en 1330 para dedicarse al servicio de la Iglesia. Durante esta época conoció al escritor Giovanni Bocaccio, con el cual inició un movimiento para volver a darle importancia a la cultura clásica.

En 1341 fue nombrado por el Senador de Roma de la época como poeta laureado. Fue un gran impulsor del humanismo europeo, y creyó en el sincretismo de lo pagano y lo cristiano. Escribió tanto en italiano como en latín, y dentro de sus obras más importantes se destacan: *De viris Illustribus*, *Secretum*, *De vita Solitaria*, *Rime in vita e morta di Madonna Laura*, *Triunfos*, entre otras. 17

La obra de Franz Liszt *Tre Sonetti di Petrarca* surge como el resultado de su estancia transitoria en Italia entre 1838 y 1839. Es sabido que su amada Marie D'Agoult y Liszt dedicaban tiempo de lectura a Dante y a Petrarca. Liszt selecciona los tres poemas de la obra *Rime in vita e morta di Madonna Laura*, la cual es conocida posteriormente como Cancionero, y está compuesta por 366 poemas, todos dedicados a

16 <https://www.dhm.de/lemo/biografie/franz-liszt>
 17 <http://epdlp.com/escritor.php?id=2140>

Laura, una mujer que Petrarca vio salir de la Iglesia Sainte Claire D'Avignon el día 6 de abril de 1327, siendo este día un Viernes Santo. 18

Liszt selecciona tres poemas llamados *Pace non Trovo*, *Benedetto sia il giorno* y *I vidi in terra angelici costumi*, creando una versión para tenor y piano, luego una para mezzo soprano o barítono y piano, y posteriormente un arreglo para piano solo.

Una evidencia del orgullo que sentía Liszt por su obra es una carta que le envió a su esposa Marie D'Agoult en 1846:

“Entre mis próximas publicaciones, y si tienes tiempo de echarles una mirada (después de cenar), están los Tres Sonetos del Petrarca (*Benedetto*, etc. *Pace non trovo...* y *I' vidi in terra*) para canto, y algunas transcripciones libres que hice de ellos para piano, en el estilo de nocturnos! Los veo singularmente bien acabados, y más redondeados que cualquier otra obra que haya publicado”. 19

Los texto de las tres canciones son letras de amor por Laura, y la música de Liszt, después de analizarla, resalta la intención emocional de los mismos. Primero, hay indicaciones muy específicas de tempo y de carácter de las piezas, que a su vez son divididas claramente por dobles barras para separar las diferentes secciones donde hay cambios de carácter claros.

La primera canción, en la tonalidad de La bemol Mayor, se mantiene dentro de la tonalidad siempre, y los cambios que se presentan son de carácter, de tempo, y de intención. La primera parte es una sección agitada, en forma más de recitativo, para luego pasar a una sección lenta, muy *cantabile*, donde el piano expone el tema para luego acompañar a la voz con la misma melodía. Al final presenta una cadencia de la voz para pasar a una sección parecida a la del principio y terminar con el tema

18 <http://www.hyperion-records.co.uk/tw.asp?w=W4911>

19 http://www.academia.edu/4671104/Petrarca._Benedetto_sial_giorno_soneto_XLI

cantabile. El acompañamiento del piano se caracteriza por la presencia de tresillos y secciones arpegiadas, siempre presentando melodías en función de la voz.

En *Benedetto sia'l giorno*, o bendito sea el día, se da un cambio de tonalidad importante, ya que pasa de La Bemol Mayor, misma tonalidad de la canción anterior, a Re Mayor, para volver a La Bemol Mayor, pasar por Si Mayor y volver a la tonalidad original. En esta ocasión el piano es mucho menos *cantabile* y va acompañando a la voz. Al volver al final a la tonalidad original, el piano se vuelve más *cantabile* y se presentan elementos melódicos de la primera canción, así como una cadencia vocal nuevamente.

La última canción, escrita también en La Bemol Mayor, se mantiene, al igual que la primera en dicha tonalidad. También presenta las figuras de tresillo y arpegios y tiene, en mi opinión, aspectos melódicos muy parecidos a la primera canción.

A nivel estructural considero, después de realizar un análisis musical, que *grosso modo* las canciones tiene una forma A B, y dentro de cada sección se presentan cambios muy claros de carácter y de tempo.

Joaquín Turina

Joaquín Turina nació y murió en Sevilla, en 1882 y 1902, hijo de Joaquín Turina, pintor famoso de su época. Su acercamiento con la música se dio a través de un acordeón, para luego comenzar sus estudios de piano con Enrique Rodríguez. Unos años después estudió armonía y contrapunto, y su primer surge alrededor de 1898 y es llamada Coplas al Señor de la Pasión, y es una obra orquestal. Con quince años escribió su primera ópera llamada La Sulamita, escrita en tres actos.

Comenzó a estudiar medicina, pero abandonó dichos estudios por dedicarse profesionalmente a la música y se traslada a Madrid con este fin. En esta ciudad se

presenta en público el 14 de marzo de 1903, e interpreta obras de compositores conocidos y piezas de su propia autoría. Posteriormente se traslada a París para perfeccionar sus conocimientos de piano y composición, mas vuelve a Madrid, ciudad en la que muere el 14 de enero de 1949. 20

Dentro de sus composiciones se pueden encontrar obras escénicas, música para cine, obras para orquesta, instrumento solista y orquesta, voz y orquesta, obras para voz y piano, para instrumento solo y para conjuntos instrumentales.

Su obra *Poema en forma de canciones*, opus 19, fue escrita en el año de 1917, y está compuesta por cinco piezas: Dedicatoria, Nunca olvida, Cantares, Los dos miedos y Las locas por amor.

Ramón de Campoamor, escritor de las letras del ciclo *Poema en forma de canciones*, nació en Asturias, España en 1817. Cursó estudios de filosofía y de lógica y matemáticas. A los 18 años se traslada a Madrid con la intención de entrar a la Compañía de Jesús, mas abandona esta idea y comienza a estudiar medicina. A los 20 años publica su primera obra impresa. Con 30 años lo nombran gobernador de la provincia de Castellón, e inicia su carrera como político. En 1861 lo designan como miembro de la Real Academia de la Lengua Española. Fallece en Madrid a la edad de 83 años.

Entre sus obras se encuentran las siguientes: Los pequeños poemas, Campoamoriana, Antología Poética, El amor y el río Piedra, entre otras. 21

La obra de Turina *Poema en forma de canciones* en versión orquestal fue estrenada el 6 de abril de 1919 por Aga Lahowska, mezzosoprano y la Orquesta Sinfónica de Madrid. La versión original fue escrita para soprano y piano, fechada entre abril y mayo de 1917, y se estrenó el 15 de setiembre del mismo año.

20 http://www.joaquinturina.com/biografia_larga.html

21 <http://www.lecturalia.com/autor/8389/ramon-de-campoamor>

De los cuatro ciclos analizados en este trabajo, sólo en este último no logré encontrar el por qué Joaquín Turina seleccionó los textos de Ramón de Campoamor para su obra.

La primera canción del ciclo, a diferencia de los demás ciclos analizados, está escrita para piano solo. Considero que el compositor lo hizo en forma de introducción al ciclo, para ambientar musicalmente al mismo. Es una canción escrita en la métrica de $\frac{3}{8}$ con elementos típicos de la música española, como las apoyaturas, la corchea con punto, semicorchea y corchea. Estructuralmente tiene la forma A, B, A, en la cual la sección B está escrita en $\frac{2}{4}$, en un tempo *Allegretto* y es una sección *cantabile* con el tresillo como elemento presente, característico de la música nacionalista española.

La segunda canción, llamada Nunca olvida, presenta un acompañamiento más discreto, en función de la melodía vocal. Considero que cambia el acompañamiento en función de la letra, ya que cuando dice “A ti que tanto te he amado nunca te perdonaré” el acompañamiento presenta figuras musicales más rápidas como semicorcheas y cambios armónicos. Está escrita en $\frac{2}{4}$ y presenta, a mi parecer, una sola sección estructuralmente hablando.

Cantares, la tercera canción del ciclo, tiene elementos muy parecidos a la primera, es, en mi opinión, la que presenta más rasgos de música española de las cuatro cantadas, comenzando por la figura de la semicorchea en intervalos de segunda menor, y la indicación del compositor que dice con sentimiento popular. Además la voz entra con ocho compases sin acompañamiento, donde muestra agilidades que remiten a la música popular española, especialmente al flamenco. Tiene además una sección contrastante en $\frac{6}{8}$ y $\frac{2}{4}$ donde se resalta el texto que anteriormente es más un lamento, para concluir en $\frac{3}{8}$ con el ritmo inicial al estilo popular español.

En Los dos miedos se da una introducción del piano con figuras como la semicorchea y las fusas en la métrica de 6/8 para luego dar paso a la entrada de la voz con un acompañamiento como el de la primera y tercera canciones, es decir, en semicorcheas con intervalos de segunda, para pasar a una segunda parte que remite, en mi opinión, a la parte *cantabile* de la primera canción del ciclo.

Las locas por amor, por su parte, es una canción contrastante con el resto del ciclo, rápida, con una parte de piano escrita básicamente en acordes sin dejar su carácter español, con apoyaturas y una melodía vocal enérgica.

CONCLUSIONES

Al finalizar mi investigación he llegado a distintas conclusiones en relación con los cuatro ciclos analizados, siendo estas el resultado de un análisis histórico musical, estructural y compositivo de las obras y sus compositores.

Primero, puedo afirmar que los cuatro ciclos siguen la estructura del género canción, ya que están escritos para voz y piano, en los que se encuentran ambos instrumentos en estrecha relación.

Los cuatro ciclos tienen textos, exceptuando la primera pieza del ciclo *Poema en forma de Canciones*, llamada *Dedicatoria*, y que interpreto como una obertura hecha por Joaquín Turina para exponer el ambiente musical en el que se desarrolla el resto del ciclo. *Dichterliebe* tiene textos escritos por Heinrich Heine en alemán, los textos de *Don Quichotte a Dulcinée* fueron escritos por Paul Morand en francés, Francesco Petrarca, lírico y humanista italiano, escribió 317 sonetos, de los cuales Franz Liszt escogió tres, todos en idioma italiano, para su ciclo *Tre Sonetti di Petrarca*, y finalmente Joaquín Turina seleccionó del escritor español Ramón de Campoamor y Camposorio cuatro poemas para su ciclo *Poema en forma de canciones*. Sólo en el caso del ciclo de Ravel, los textos fueron escritos específicamente para ser musicalizados y esta es la principal diferencia con el resto de las obras analizadas.

Luego de analizar la relación entre texto y música, como indico en los capítulos del Estado de la Cuestión y de la Metodología, queda claro que los cuatro ciclos cumplen con una de las principales características del género canción, que es la estrecha relación entre la letra y la música. Toda la música de dichas obras está en función de la letra, y los compositores utilizan recursos musicales como las tensiones y distensiones armónicas para darle el sentido a las palabras.

En relación con la instrumentación, concluyo que sólo el ciclo *Dichterliebe* no tiene más versiones que la original para voz y piano. El ciclo *Don Quichotte a Dulcinée* tiene una versión orquestal escrita por el mismo compositor. Liszt, por su parte, escribió una versión para piano solo de *3 Sonetti del Petrarca* y Joaquín Turina realiza una versión orquestal de su obra *Poema en Forma de Canciones* nueve años después de crear la original para voz y piano.

Esto se debe, en mi opinión, a que Ravel es considerado el gran orquestador del Siglo XX, ésto quiere decir que muchas de sus obras fueron orquestadas por el mismo compositor, y más una como dicho ciclo, que se escribió específicamente para musicalizar una película. Por su parte, Liszt es reconocido por versionar obras sinfónicas grandes, como las sinfonías de Beethoven, para piano solo, por lo que no es de extrañar que haya creado una versión de su ciclo de canciones para este instrumento. Creo que Schumann no sintió la necesidad de hacer versiones orquestales de sus obras para voz y piano, debido a que es el mayor sucesor de Schubert, el cual tampoco creó versiones orquestales de sus canciones.

A nivel estructural, como expongo en mi capítulo de desarrollo, las cuatro obras presentan claras diferencias, que se deben en mi opinión, a los estilos de cada compositor y a la relación entre la música y el texto. Por ejemplo, el ciclo *Dichterliebe* muestra en general una estructura en la cual se expone un tema en el que se narra lo que sucede en esa canción y luego musicalmente se reexpone el mismo tema con diferente texto. Por su parte, las canciones de Ravel no tienen una estructura definida, aunque se podrían ver como formas binarias, pero considero que Ravel le dio más importancia a los ritmos que a la estructura, al escribirlas basado en ritmos típicos españoles, como la guajira (canción 1), el *zortziko* (canción 2) y la jota (canción 3).

En relación con el ciclo de Liszt, puedo decir que a nivel estructural el compositor marca claramente las diferentes secciones de las canciones con dobles barras. Por ejemplo, en la primera canción llamada *Pace non trovo*, comienza con una sección con la indicación *Agitato Assai* para luego pasar a una sección *Allegro con strepito*, al cual concluye con una doble barra para dar paso a la sección *Lento* para concluir con la vuelta al *Tempo I*. Las tres canciones presentan diferentes estados de ánimo que son señalados claramente por el compositor por medio de indicaciones y de dobles barras. Las canciones de Turina, al igual que las de Liszt, no tienen una estructura definida, pero sí muestran cambios de ánimo indicados por el compositor con palabras y con dobles barras. Creo que en ambos casos es evidente que es más importante el cambio de ánimo y la expresividad que tener una estructura formal definida.

En los cuatro ciclos se dan cambios de tonalidad, generalmente de modo menor a modo mayor o viceversa dentro de las canciones, que se dan, en mi opinión, como contrastes de emociones según lo que vaya diciendo el texto de cada canción.

Considero que, después de analizar los cuatro ciclos, puedo llegar a la conclusión final de que, a pesar de que presentan diferencias de estilo, de idiomas y de estructuras, tienen en común los siguientes aspectos: la supeditación de la música a los textos, siendo éstos la parte fundamental de las obras, la importancia de la emoción y de la expresividad por encima de las estructuras formales, los cambios de tonalidad siempre relacionados con los textos y la relación cercana y dependiente de la melodía vocal con la parte del piano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agawu, V. Kofi, 1984. "Structural Highpoints in Schumann's *Dichterliebe*." *Music Analysis* Vol. 3, Nr. 2: 159-180.
- Albright, Daniel, 2009. "Heine and the Composers." *Parnassus: Poetry in Review* 31, No. 1: 176-201, 390.
- Betzwieser, Thomas, 2007. "Filmmusik vs. Kunstlied: Ravel, Ibert, Schaljapin und G. W. Pabsts *Don Quichotte*" *Archiv für Musikwissenschaft*, 64. Jahrg., H. 2: 156-177.
- Christina D. Eckerty, 2008. "Narrative Strategies in Robert Schumann's *Davidsbundlertane* and *Dichterliebe*". Tesis de doctorado en artes musicales. Universidad de Missouri-Kansas.
- Cruz, Anne J, 1989. "La Imitación Del Modelo Óptimo: Petrarca, Bembo, Boscán Y La *Imitatio Vitae*". *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos* 13 (2). *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*: 169-82.
- Garoz, Miguel Ángel Palacios, 2008. "Sobre Dos Estructuras Rítmico-Melódicas Típicas De La Música Española." *Inter-American Music Review* 18, no. 1-2: 403-414.
- Hampson, Thomas, 1996. "Lexicon of song: German Romantic Lieder and its Symbols." *Opera News*
- Henry, Leigh. 1919. "The New Direction in Spanish Music (concluded)". *The Musical Times* 60 (919). Musical Times Publications Ltd.: 465-68. doi:10.2307/3701960.
- Hoeckner, Berthold, 2006. "Paths through *Dichterliebe*." *19th-Century Music* Vol. 30 Nr. 1: 65-80.

Jane Berry, 2011. "Reinterpreting Schumann: A Study of Large-Scale Structural and Atmospheric Associations in Schumann's *Frauenliebe und -leben* and *Dichterliebe* Song Cycles". Tesis de Maestría en teoría musical. Universidad de Ottawa.

Lolo, Begoña, 2007. "Cervantes y el Quijote en la música". Centro de Estudios Cervantinos, Madrid.

Malin, Yonatan, 2006. "Reviews: "Schumann's 'Dichterliebe' and Early Romantic Poetics: Fragmentation of Desire," by Beate Julia Perrey." *Music Theory Spectrum - the Journal of the Society for Music Theory* 28, no. 2: 299-310.

Moss, Lawrence, 1983. "Text and Context in "Dichterliebe"." *Ars Lyrica* 2,:23-38.

Purswell, Joan M, 1983. "The Travel Music of Franz Liszt". *American Music Teacher* 32 (3). Music Teachers National Association: 30-34.

Suurppaa, Lauri, 1996. "Schumann, Heine, and Romantic Irony: Music and Poems in the First Five Songs of "Dichterliebe"." *Integral* 10:93-123.

Randel, Don Michael, 2014. "Congruence between Poetry and Music in Schumann's *Dichterliebe*." *19th Century Music* 38, no. 1:30-52.

Rona Lee Maughan, 2004. "The object of the gaze and masculinity: The portrayal of Don Quixote in Film". Doctorado en filosofía. Universidad de Utah.

Weaver, Andrew, 2014. "Towards a Narratological Analysis of the Romantic Lied: Events, Voice, and Focalization in Nineteenth-Century German Poetry and Music." *Music and Letters* 95, no. 3:374-403.

Wehrmann, Harald, 1998. "Heines Musikanschauung." *Acta Musicologica* 70, no. 1: 79-107.

Zenck, Martin, 2010. "Heinrich Heine - Robert Schumann." *Neue Zeitschrift Für Musik* 171, no. 4: 40-45.