



ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

NOTAS AL PROGRAMA
OPCIÓN DE TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CANTO
PRESENTA

IRASEMA TERRAZAS REYNA

AGOSTO DE 2001 ~ MÉXICO, D. F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

NOTAS AL PROGRAMA
OPCIÓN DE TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CANTO
PRESENTA

IRASEMA TERRAZAS REYNA

AGOSTO DE 2001 ~ MÉXICO, D. F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Programa del recital de examen profesional

Dos arias del oratorio *Die Schöpfung* (Gabriel)

Joseph Haydn
(1732-1809)

-Und Gott sprach: Es bringe die Erde Gras hervor...
Nun beut die Flur

-Und Gott sprach: Es bringe das Wasser in der Fülle
hervor... Auf starkem Fittiche

Sonetti del Petrarca

Franz Liszt
(1811-1886)

-Pace non trovo, e non ho da far guerra

-Benedetto sia'l giorno, e'l mese, e l'anno

-I vidi in terra angelici costumi

Aria de I Capuletti e i Montecchi (Giulietta)

Vincenzo Bellini
(1801-1835)

-Eccomi in lieta vesta...Oh quante volte

Deux Poèmes de Louis Aragon

Francis Poulenc
(1899-1963)

-C

-Fêtes galantes

Tres Sonetos de Sor Juana

Eduardo Hernández
Moncada
(1899-1995)

-Con el dolor de la mortal herida

-Al que ingrato me deja

-Yo no puedo tenerte ni dejarte

Irasema Terrazas Reyna, soprano
Isaac Saúl Pacheco, pianista

I. *Die Schöpfung*, oratorio de Haydn

Este recital integra dos de las arias del oratorio *Die Schöpfung* (*La Creación*, Hob. XXI.2),¹ del compositor austriaco Franz Joseph Haydn, las cuales corresponden al personaje del arcángel Gabriel. La personificación, en este oratorio, de los arcángeles Gabriel, Uriel y Rafael, en cuyas voces puso Haydn la exposición de la creación divina del mundo y la representación de Adán y Eva (en la tercera y última parte de la obra), son muestras de la evidente secularización de que fue objeto el género del oratorio en aquel tiempo.

La época de la que estamos hablando coincide, a finales del siglo XVIII, con la culminación de la Ilustración, también llamada Iluminismo o Siglo de las Luces,² que en Austria tuvo su exposición y defensa en las concepciones humanitarias y liberales del monarca José II de Habsburgo. El movimiento encausa al pensamiento europeo -estimulado por los descubrimientos en ciencia, y por las aportaciones de pensadores racionalistas como Descartes y Spinoza- hacia una nueva era iluminada por la razón, la ciencia, el conocimiento, la tolerancia; en esto juega un papel primordial la educación y, por lo tanto, la difusión de la cultura. Más tarde, bajo la influencia de Rousseau, surge una contra corriente que expresa la añoranza de una cierta virtud humana primitiva, substituida por la razón y por el estado civilizado (en el terreno de la música, se traslada a un cuestionamiento de la base puramente intelectual de la ciencia de la armonía como manera de entender el fenómeno musical), y propone un retorno a un lenguaje primordial, subjetivo, conectado con los signos de la emoción. Con estos principios, emerge el movimiento que en las

¹ Al cual me referiré en adelante con su título traducido al español, que nos es más afín, con el objeto de facilitar su referencia.

² Generalmente, el fin de la Ilustración se asocia a la Revolución Francesa (1789), pero las ideas de liberación de aquel movimiento rebasan esta marca temporal. En la música, su herencia se extiende hasta el siglo XIX, en el cual es contrarrestado por un movimiento, surgido en Alemania con el nombre de la patrona de la música, Santa Cecilia. El *Cecilianismo* se esforzó por restaurar el tradicional sentimiento religioso y la autoridad de la Iglesia en la música sacra.

letras y en la música fue designado como *Sturm und Drang* (tormenta e ímpetu). Después, la estética francesa (con Diderot) concilia ambas, razón y pasión.

La creación de “Teatros Nacionales” en Alemania y Austria y la difusión de un repertorio impregnado de esencial optimismo en la perfectibilidad humana con raíces en este pensamiento de la Ilustración, entre otras causas, prepararon el camino para el desarrollo de un lenguaje en el que la mente adquiere luz a la vez que el corazón adquiere pasión y sensibilidad.

Paralela a este desarrollo, una forma ideal de expresión de liberalismo social y político para las clases medias del siglo XVIII, fue provista por los preceptos masónicos.¹ Haydn se integró a una logia masónica (“Zur wahren Eintracht” [De la verdadera concordia]) en 1785, adoptando estos ideales de fraternidad universal y del poder liberador del conocimiento. El supuesto contenido masónico de su oratorio *La Creación* –sustentado por algunos especialistas de la música de Haydn,² se refleja por medio de simbolismos y alegorías que lo emparentan, por ello, a *La Flauta Mágica* de Mozart, creada alrededor de siete años antes. *La Creación* refleja, además, la convicción del pensamiento de la época, acerca del lugar que ocupa el hombre en la creación divina, a la imagen y semejanza de Dios, la cual se externa en el arte con exaltación y dignificación.

Entorno a su composición, la historia nos cuenta que, a raíz de la segunda visita de Haydn a Londres (1794-5), el violinista y empresario Johann Peter Salomon incitó al compositor a crear un oratorio con un texto de Lidley (o Linley), basado en *El Paraíso Perdido* de John Milton, que había sido creado para Händel medio siglo antes. Haydn trabajó en la composición de *La Creación* durante dos años (llegando a su término en 1798), años durante los cuales él mismo afirmó haberse

¹ Cecil Hill y Roger J. V. Cotte, “Masonic Music”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Online*. (Web page) (England: Macmillan Publishers Ltd., 2001)

<http://www.grovemusic.com>

3 de julio de 2001

² Remitirse al tercer capítulo “Opera, Rhetoric, and Rittergedichte”, en: David P. Schroeder, *Haydn and the Enlightenment, the Late Symphonies and their Audience* (New York: Oxford University Press, 1990), entre otras fuentes.

inundado de un espíritu piadoso.¹ La versión en alemán estuvo a cargo del Barón Gottfried van Swieten, quien no sólo tradujo y adaptó el texto para bien del sentido musical, sino que además aportó sugerencias a Haydn acerca de cómo ilustrarlo con la música, e incluso de orquestarlo.²

Swieten fue uno de los representantes en Viena de los esfuerzos liberales del emperador José II. Era un hombre instruido, diplomático y miembro de la nobleza, que trató, por decirlo así, de enaltecer la razón y la cultura. Gracias a él se redescubrieron y se mantuvieron en estudio obras de Bach y Händel, gracias a un grupo de patronos aristócratas conocidos como "Associierten", quienes solventaron representaciones privadas de oratorios. La adaptación de Swieten para *La Creación* se basa en pasajes de la Biblia (Génesis I, 1-27 y Salmos), además del texto en inglés de *El Paraíso Perdido* de Milton.

La Creación muestra influencia de los oratorios de Händel. En su primera estancia en Londres (1790-91), Haydn acudió al Festival Händel en la Abadía de Westminster, y quedó profundamente impresionado.³ *La Creación* está inscrita en aquella tradición *haendeliana* por Haydn admirada. Existen en ella pasajes con *recitativi secchi* para la narración bíblica, *recitativi accompagnati* en las partes descriptivas, arias con los pasajes del consabido *Paraíso Perdido* y coros para alabanzas. El texto del Génesis se reserva para los *recitativi secchi*, y el de los Salmos para los números con coro.

En particular, las dos arias a interpretar, tratan de la creación de la naturaleza vegetal y de las aves, respectivamente, y son precedidas por breves *recitativi* (un *recitativo secco* [Génesis I, 11] antecede a la primer aria, y uno *accompagnato* [Génesis I, 20], a la segunda) en los que se expone el mandato divino para su creación.

La primera aria del recital es también la primera intervención del arcángel Gabriel en la obra y corresponde al tercer día de la creación divina. "Nun beut die

¹ Cuthbert Hadden J, *Haydn*, Trad. de Ricardo Baeza (Buenos Aires: Ed. Shapire, 1961), p. 102.

² Domingo del Campo, *Haydn. Obra completa comentada, discografía recomendada* (Barcelona: Ediciones Península, 1999), p. 318.

³ *Ibidem*, p. 317.

Flur", comienza con una breve introducción a cargo del clarinete y el fagot, presentando el tema predominante del aria. La dificultad de toda el aria, radica en dar la impresión de que la voz flota libremente. Las asociaciones semánticas extramusicales se hacen patentes por medio de una escala ascendente con la palabra "eleva", y un extenso melisma ligado a la sanación de las heridas con el bálsamo de las plantas.

Un *recitativo accompagnato* con orquesta antecede a la segunda aria, "Auf starkem Fittiche"; el motivo de ello es la apertura de la segunda parte del oratorio, el carácter majestuoso que la caracteriza el aria, así como la exaltación tras la culminación de la primera parte, con coro y solistas. En este *recitativo* se menciona también la creación de los seres acuáticos, punto que no se desarrolla en el aria. El aria comienza con una extensa introducción que pareciera anunciar el emprendedor vuelo del águila con el que comienza la narración. Es rica en asociaciones semánticas extramusicales, por ejemplo, el clarinete ilustra el canto de la alondra, la flauta responde al canto del ruiseñor y el arrullo de las palomas se representa con adornos realizados por fagotes, violines y voz. Esta aria muestra, por un lado, bravura, y por otro, delicadeza en sus melodías, cuando se hace mención al amor que une a la delicada pareja de palomas o a la voz encantadora del ruiseñor. Es un fragmento de la primera mitad de la segunda parte del oratorio, que corresponde al quinto día de la creación.

En ambas arias el arcángel Gabriel funge como reflejo fiel del sentimiento creador, no sólo como comentarista, y su discurso musical describe la naturaleza de forma espontánea e ingenua (algunas melodías de la voz son, como ya se ha dicho, especialmente onomatopéyicas). A este respecto, con motivo de su participación en la segunda ejecución en Londres de la obra (King's Theatre, 1800),

la cantante conocida como “la Mara”, contaba que “era la primera vez que acompañaba a una orquesta”.¹

La orquestación de ambas arias revela una sonoridad brillante, acorde con su carácter regocijado. Dicha orquestación consta de dos flautas, clarinete, dos fagotes, dos cornos, dos violines, violas, violoncellos y contrabajos. Así, la totalidad de la obra responde al interés prevaleciente en esta época en lo concerniente al efecto que debía tener la música en los oyentes.²

Las primeras audiciones de la obra tuvieron lugar de manera privada en el palacio Schwarzenberg, en Viena, los días 29 y 30 de abril de 1798, bajo la dirección del propio Haydn. El éxito de la obra fue tal, que hubo de repetirse los días 7 y 10 de mayo. Un año más tarde, el 19 de marzo tuvo lugar el estreno público en el Burgtheater. A partir de entonces, la obra ha ocupado un afortunado lugar en el gusto musical, trayendo gloria al compositor, tal y como lo hizo durante su vida.

¹ Cuthbert Hadden J, *Haydn* (Buenos Aires: Ed. Shapire, 1961), p. 103-4. Se trata de Gertrud Elisabeth Schmeling, soprano alemana que fue la primera de su procedencia en ser estrella internacional de la ópera.

² David P. Schroeder, *Haydn and the Enlightenment, the Late Symphonies and their Audience* (New York: Oxford University Press, 1990), p. 186.

II. I *Capuleti e i Montecchi*, ópera de Bellini

La obra de Vincenzo Bellini (1801-35) no ha dejado de estar presente en los escenarios de ópera, tanto en el transcurso del siglo XIX, como en el XX. Junto con Rossini y Donizetti (aun con diferentes estilos entre sí), representa una era de auge en el arte lírico en Italia, en donde la ópera era considerada como la principal aportación en cuanto a género musical. Dicho género es llamado comúnmente *bel canto* -literalmente, canto bello, o belleza del canto-, por oposición al estilo más pesado requerido en la ópera alemana (en un sentido más extenso, el mismo término es empleado también para hablar del estilo vocal italiano del siglo XVIII). En el *bel canto* italiano las cualidades debían ser el uso de un sonido o producción sonora ligera en el registro agudo, el cual requería ser flexible y ágil, y un *legato* a lo largo de toda la extensión vocal.

En la Italia del siglo XIX, los teatros ofrecían ópera todo el año, formando además el centro de la vida social de la aristocracia y de la nueva clase media. El norte de este país era el centro de la ópera como profesión y negocio; sin embargo, los Borbón,¹ establecidos en Nápoles, hicieron de su teatro real el mayor del mundo. Bellini se instaló en aquella ciudad por espacio de casi ocho años, a partir de 1819.²

Bellini reveló una sensibilidad literaria ausente en otros compositores italianos, cualidad que le ganó la admiración de Wagner.³ El compositor italiano logró que el sentido de las palabras se expresara en alto grado por medio de la línea vocal, con un acompañamiento discreto. Él mismo se alejó del estilo florido de Rossini, quien recargaba la línea vocal de ornamentaciones, sin considerar demasiado a las palabras. Debido a aquel tratamiento, a Bellini se le consideró como un maestro del

¹ La rama de los monarcas Borbón-Sicilia surge del otorgamiento de tronos a sus hijos, por parte del rey de España, Felipe V (1683-1746) y su segunda esposa, Isabel de Farnesio.

² John Rosselli, *Vida de Bellini*, Trad. de Albert Estany de la Torre (Madrid: Cambridge University Press, 1999), pp. 38-39.

³ Alec Robertson y Denis Stevens, *Historia General de la Música. Vol. III. Del Clasicismo al Siglo XX*, Trad. de Aníbal Froufe (Madrid: Editorial Alpuerto, 1968), p. 236.

II. I *Capuleti e i Montecchi*, ópera de Bellini

La obra de Vincenzo Bellini (1801-35) no ha dejado de estar presente en los escenarios de ópera, tanto en el transcurso del siglo XIX, como en el XX. Junto con Rossini y Donizetti (aun con diferentes estilos entre sí), representa una era de auge en el arte lírico en Italia, en donde la ópera era considerada como la principal aportación en cuanto a género musical. Dicho género es llamado comúnmente *bel canto* -literalmente, canto bello, o belleza del canto-, por oposición al estilo más pesado requerido en la ópera alemana (en un sentido más extenso, el mismo término es empleado también para hablar del estilo vocal italiano del siglo XVIII). En el *bel canto* italiano las cualidades debían ser el uso de un sonido o producción sonora ligera en el registro agudo, el cual requería ser flexible y ágil, y un *legato* a lo largo de toda la extensión vocal.

En la Italia del siglo XIX, los teatros ofrecían ópera todo el año, formando además el centro de la vida social de la aristocracia y de la nueva clase media. El norte de este país era el centro de la ópera como profesión y negocio; sin embargo, los Borbón,¹ establecidos en Nápoles, hicieron de su teatro real el mayor del mundo. Bellini se instaló en aquella ciudad por espacio de casi ocho años, a partir de 1819.²

Bellini reveló una sensibilidad literaria ausente en otros compositores italianos, cualidad que le ganó la admiración de Wagner.³ El compositor italiano logró que el sentido de las palabras se expresara en alto grado por medio de la línea vocal, con un acompañamiento discreto. Él mismo se alejó del estilo florido de Rossini, quien recargaba la línea vocal de ornamentaciones, sin considerar demasiado a las palabras. Debido a aquel tratamiento, a Bellini se le consideró como un maestro del

¹ La rama de los monarcas Borbón-Sicilia surge del otorgamiento de tronos a sus hijos, por parte del rey de España, Felipe V (1683-1746) y su segunda esposa, Isabel de Farnesio.

² John Rosselli, *Vida de Bellini*, Trad. de Albert Estany de la Torre (Madrid: Cambridge University Press, 1999), pp. 38-39.

³ Alec Robertson y Denis Stevens, *Historia General de la Música. Vol. III. Del Clasicismo al Siglo XX*, Trad. de Aníbal Froufe (Madrid: Editorial Alpuerto, 1968), p. 236.

recitativo dramático. Las melodías de su producción son extensas y de gran belleza. Grout y Palisca exponen que “su estilo es de extremado refinamiento lírico; su armonía es delicada, y sus melodías intensamente expresivas tienen la amplitud, la flexibilidad de forma, cierta elegancia de curvas y el tinte elegíaco de los sentimientos que asociamos con los nocturnos de Chopin.”¹

Bellini proveyó su ópera *I Capuleti e i Montecchi* de una gran fuerza expresiva por medio de sus melodías, por lo cual esta ópera es una manifestación representativa del poder lírico del *bel canto*. Años más tarde, él mismo abordaría la composición de su ópera *La sonnambula*, logrando una síntesis compuesta de aquella expresividad alcanzada en *I Capuleti*, y de un virtuosismo volcado a su servicio.

La trama de *I Capuleti e i Montecchi* (descrita por su autor como una tragedia lírica) expone el tema de la pareja de enamorados que han inspirado un sinnúmero de obras: Romeo y Julieta. Sin embargo, el origen del argumento, realizado por Felice Romani, no es la obra de Shakespeare como sería obvio pensar, sino diversas fuentes italianas, como *Giulietta e Romeo* de Foppa (1795) y como la obra homónima de Luigi Scevola (1818).² Parece ser que una novela corta de Matteo Bandello, que incluso sirvió al propio Shakespeare, también tuvo peso en el libreto.³ Otra referencia asegura que la fuente fue *Giulietta* de Luigi da Porto, aparecida en 1535 y reimpressa en varias ocasiones, una de ellas en el siglo XIX.⁴

¹ Donald J. Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental*, 2, Versión española de León Mamés (Madrid: Alianza Editorial, 1990), p. 738.

² Christopher R. Wilson, “William Shakespeare”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Online*. (Web page) (England: Macmillan Publishers Ltd., 2001)
<http://www.grovemusic.com>
5 de julio de 2001

³ El tema de esta tragedia ha sido particularmente llamativo para los libretistas y compositores de óperas. El primer libreto parece haber sido de J. R. Sanseverino (1773). También destaca el libreto de Alexandre de Segur (1793). En el siglo XX sobresale la influencia de la obra para la adaptación de *West Side Story*, de Bernstein.

⁴ Leslie Orrey, *Bellini* (London: J. M. Dent and sons Ltd., 1969), p. 100. En el capítulo X “Three Masterpieces- ‘I Capuleti e i Montecchi’, ‘La Sonnambula’, ‘Norma’ ”, se exponen profusamente los cambios hechos por Romani al libreto, y las diferencias entre la versión musical de Bellini y de Vaccai (ambos utilizaron el libreto de *Giulietta e Romeo*).

La realización de *Romani* presenta la historia de un triángulo amoroso convencional entre Romeo (que representa “un jefe de facción más que un emblema del amor joven”¹), Giulietta y Teobaldo (prometido de Giulietta).

Romani escribió originalmente el libreto para el compositor Nicola Vaccai, cinco años antes, bajo el título de *Giulietta e Romeo*, modificándolo después para Bellini (1830). Romani gozó de buena reputación como libretista a raíz de su contribución para el teatro La Scala, tanto que algunos de sus libretos fueron puestos en escena por más de un compositor. Colaboró con Bellini intensamente en lo referente a los libretos para ocho de sus óperas, entre las que destacan *Norma*, *La sonnambula*, *La straniera* y *Beatrice di Tenda*. Su asociación se dio, por primera vez, gracias a los empresarios milaneses del mencionado teatro La Scala, quienes pusieron en contacto al compositor con el libretista para el encargo de *Il pirata*.

La composición de *I Capuleti e i Montecchi* fue realizada por Bellini en el lapso de un mes y medio. La razón de la premura fue el requerimiento de entrega de la ópera, planteado por el Teatro La Fenice de Venecia, ya que el compositor Pacini había cancelado la entrega de su nueva ópera, programada en dicho teatro, y la composición de Bellini ocuparía su lugar. Bellini se sirvió entonces de algunas melodías creadas el año anterior para su ópera *Zaira* -la cual había sido recibida con silbidos-, y las adaptó hábilmente a su nuevo contexto. El resultado de *I Capuleti e i Montecchi* fue, en cambio, un aclamado éxito que incluso recorrió pronto toda Europa.²

El aria de Giulietta “Oh quante volte” utiliza la romanza de Nelly “Dopo l’oscuro nembo” de *Adelson e Salvini*, primera ópera de Bellini, la cual demostraba tempranamente su manejo de la orquesta y su buen sentido escénico. El hecho de que pudiera adaptar las palabras a una melodía preexistente, habla de que aun cuando su cuidado con el tratamiento de las palabras era evidente, su objetivo,

¹ John Rosselli, *Vida de Bellini* (Madrid: Cambridge University Press, 1999), p. 82.

² El esfuerzo de componer rápidamente *I Capuleti*, trajo consigo a Bellini una alteración digestiva que pareció ser una disentería por amebas, causa de su muerte cinco años después.

finalmente, fue el de hacer a la música "inteligible".¹ El aria presenta una situación dramática introspectiva en la que Giulietta se encuentra sola en su estancia, el mismo día de su boda con Tebaldo, añorando la presencia de Romeo. La contribución de la orquesta es, en general, acompañar moderadamente, y soportar a la línea vocal con cuerdas y arpa, añadiendo colores orquestales como el del corno, el cual lleva la melodía de la romanza en la introducción del *recitativo*, y las flautas, clarinetes y oboes en el transcurso del aria.

El estreno de esta ópera se llevó a cabo el 11 de marzo de 1830 en el Teatro La Fenice. En dicha representación los dos papeles protagónicos (en quienes se concentra la acción de la ópera) estuvieron a cargo de Giuditta Grisi como Romeo, y Maria Caradori-Allan como Giulietta. Esta soprano también era intérprete del papel *belliniano* de Amina, así como de Cherubino, Rosina, Zerlina y Emilia (este último del *Otello* de Rossini), pero era más conocida por sus interpretaciones de oratorio y de concierto (ella fue la primera intérprete del *Elijah* de Mendelssohn), mientras que la mezzo Grisi fue muy conocida por sus intervenciones en óperas de Bellini.

El papel de Giulietta fue adaptado a la tesitura de mezo-soprano, con motivo de la interpretación de Amalia Schutz-Oldosi para la representación en La Scala el 26 de diciembre de 1830 (el papel de Romeo ha sido adaptado -ya en el siglo XX- para tesitura de tenor). Es sencillo imaginar a Bellini avocado a la tarea de esta transposición, puesto que era común que los cantantes de aquella era lírica influenciaran en el evento operístico, y en ocasiones, directamente en la composición de una ópera, además de instar a la demostración y el despliegue de sus capacidades vocales y, en algunos casos, de sus capacidades histriónicas.

¹ John Rosselli, *Vida de Bellini* (Madrid: Cambridge University Press, 1999), p. 59.

III. Tres estilos de la canción de arte: *Lied*, canción mexicana y *mélodie*

El *Lied* en la obra de Liszt

"...y no me mata Amor, y no me libra,
y no quiere verme vivo ni me salva."¹

En estas dos líneas se expresa claramente el contenido primordial del Soneto 104 del *Cancionero* del poeta italiano Francesco Petrarca (1304-1374). El despliegue temático de los poemas que emplea Liszt en el ciclo de canciones llamado *Tre sonetti del Petrarca*, suscita sentimientos similares a los expresados en la cita anterior; todos relacionados con la entrega total a la pasión amorosa. De los otros dos sonetos elegidos, uno enuncia las condiciones y los pensamientos propicios al enamorado (47), y el otro, las prendas amadas, elevándolas a la dimensión angelical (123).

La composición de los *Sonetti* de Liszt data de 1838-39. Un año antes había viajado con la condesa Marie d'Agoult hacia Italia, en donde ambos permanecerían por espacio de dos años aproximadamente, después de un periodo de establecimiento en Suiza. El arte y la literatura italianas lo habían impresionado de manera extraordinaria, es por ello que sus obras que datan de esos días se inspiran frecuentemente en alguna forma del arte italiano (transcripciones de fragmentos de óperas italianas de Rossini, Donizetti, Mercadante; el segundo libro de los *Années*

¹ Versos pertenecientes al soneto 104 de Petrarca, tomados de la siguiente edición bilingüe empleada para el presente escrito: *Petrarca, El Cancionero. t. I.* Traducción y prólogo de Atilio Pentimalli (Barcelona: Ediciones 29, 1996), pp 264-265. En el original: "...e non m'ancide Amore, e non mi sferra, né mi vuol vivo né mi trae d'impaccio". En esta fuente, los sonetos numerados por Liszt como 104, 47 y 123, corresponden a los 134, 61 y 156, respectivamente.

de pèlerinage: Italie [Searle 161];¹ y *Danse Macabre* -influenciada por los frescos de Orcagna, en el Campo Santo de Pisa- todas ellas obras para piano. En una carta de Liszt, dirigida a Beriloz en 1839, se lee: "Ante mis asombrados ojos el arte se mostraba en toda su magnificencia, se manifestaba en toda su universalidad, se revelaba en toda su unidad. Cada día se reafirmaba en mis sentidos y en mi mente la conciencia del oculto parentesco que existe entre las obras de los genios. Rafael y Miguel Angel me ayudaron a comprender a Mozart y a Beethoven [...]."²

En particular, la música de los *Tre sonetti del Petrarca* (número 270 en el catálogo de Searle, en su versión con voz), refleja de manera fiel el ímpetu y la vehemencia que invade al poeta en la profusión del amor a su amada, Laura. El poema es el crisol de las contrariedades del ser humano, y puede, además, conciliar y dar alivio, provocar la empatía por medio de la imaginación, o evidenciar la identificación con el mismo. El ciclo de Liszt comienza con el poema que, de los tres, expresa más contradicciones, y termina con el que contiene un estado de contemplación de la belleza, más que de tribulación. A través de su música se manifiestan el entendimiento y la vivencia que el compositor tenía para con los temas tratados en las canciones.

Originalmente, Liszt escribió las canciones para tesitura de tenor. Posteriormente hizo una versión de la misma obra para piano solo, la cual está incluida en los *Années de pèlerinage. Deuxième année: Italie*. Esta partitura presenta los dos primeros sonetos invertidos con respecto a la versión vocal. Ambas versiones (con voz y sin ella), son paralelas en cuanto a expresividad, belleza y dificultad, siendo la parte del piano -en la versión vocal- igualmente preponderante. La transcripción de los sonetos para piano fueron publicados separadamente en 1846; después de un año se publicaron las canciones. Años más tarde, Liszt revisó ambas versiones: en el caso de la transcripción para piano,

¹ *Sposalizio* e *Il penseroso*, inspirados en Rafael y Miguel Angel, respectivamente; *Après une lecture de Dante. Fantasia quasi sonata*; *Canzonetta del Salvatore Rosa*, un homenaje al pintor y músico del mismo nombre, y *Venecia e Napoli*.

² Wolfgang Dömling, *Franz Liszt y su tiempo*, Trad. de Carlos Peña Bohigas (Madrid: Alianza Editorial, 1993), p. 67.

modificó la introducción del soneto 104, quedando en la forma en la que hoy se conoce y publicándose en 1858. En el caso de la versión vocal, la transportó para voz baja y la simplificó en 1865, haciéndola más austera y publicándola en 1883.¹ Estos cambios son acordes con la transformación que Liszt sufrió hacia el final de su vida, cuando se integra a un monasterio en busca de su ideal de existencia sencilla y retirada. Por ello, en su música se advierte un estilo más severo, un manejo más conciso de sus ideas y una mayor libertad armónica.²

Las canciones de este ciclo son probablemente las primeras que compuso Liszt. Sus años de producción *liederística* en idioma alemán aún aguardaban; sin embargo, a lo largo de toda su vida es patente su conocimiento e interés por la música vocal. Al observar con detenimiento el catálogo de sus obras, parece evidente que el compositor estaba profundamente inmerso en los diversos géneros vocales. Abundan las transcripciones, paráfrasis y arreglos de óperas y canciones de otros compositores para piano solo. Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Gounod, Meyerbeer, Donizetti, Bellini, Rossini, Verdi y Wagner, forman parte de la larga lista. Además compuso obras expresamente para la voz, sola o en coros; en este ámbito, su producción consiste: una ópera (*Don Sanche, ou Le château d'amour*); sesenta y cinco obras corales sacras y diecisiete profanas; setenta y nueve *Lieder* con piano; diecisiete *Lieder* con orquesta; cinco melodramas; transcripciones para piano de sus propias canciones y otras obras vocales catalogadas de manera independiente por diferir de las clasificaciones habituales.³

Entre los poetas seleccionados por Liszt se encuentran Goethe, Heine, Hugo, Cornelius y Uhland. Sus *Lieder* están en el idioma original del poema elegido,

¹ Humphrey Searly, *The music of Liszt* (New York: Dover Publications Inc., 1966), pp. 29-32.

² Ralph Hill, *Liszt*, Trad. de F. J. Solero (Buenos Aires: Shapire S.R.L., 1960), pp. 109 y 110.

³ Wolfgang Dömling, *Franz Liszt y su tiempo* (Madrid: Alianza Editorial, 1993), pp. 179-201. Ocho de los *Lieder* con piano están incluidos en tres ciclos. Asimismo, nueve de los *Lieder* con orquesta forman dos ciclos. Las obras catalogadas de manera independiente son cinco y pertenecen al género del *Lied*; cuatro de ellas son para solista y tienen acompañamiento de órgano, armonio o piano, la otra es para solistas, coro y orquesta o piano.

encontrándose un número preponderante en alemán y en francés. Con respecto a los que tienen texto en italiano, existe un *Lied* basado en Bocello llamado *Angiolin dal biondo crin*, además de los *Sonetti del Petrarca*. Existen también tres *Lieder* en húngaro y un *Lied* en inglés.

Es necesario detenerse un poco en este punto para ahondar en el tema del *Lied*. Este término significa literalmente *canción*, en el idioma alemán. Aunque la expresión a través del canto ha existido desde los inicios de la música, la palabra *Lied* se ha usado predominantemente para nombrar el género de la *canción de arte*¹ creada en países germano parlantes, en la época clásica y romántica.² Por lo que se puede deducir a partir de la obra de diversos compositores que -como Liszt- escriben *Lieder* en diversos idiomas, el término se refiere, originalmente, a la canción compuesta en países de habla germana cuyo texto original no está necesariamente en idioma alemán, y posteriormente -por extensión- al género de la canción de arte en general.

Con respecto al uso común de este término, el cual se relaciona con las épocas clásica y romántica, el *Lied* pasó, de ser un pasatiempo social para *amateurs*, a formar parte del repertorio de concierto del cantante profesional. Esta transición se debió a diversas causas, como el florecimiento de la poesía lírica romántica, la popularidad del piano, la inclusión de la actividad musical en el interior de las casas de clase media y el éxito comercial de las publicaciones de música.

Además, el *Lied* evolucionó en cuanto a sus características artísticas. En un principio, el acompañamiento sencillo e independiente iba junto con melodías de forma estrófica (compositores de la primera escuela berlinesa como Graun y C. P. E. Bach) y más tarde, el acompañamiento se volvió elaborado y variado, sosteniendo a una melodía basada en poesía de mayor calidad en su hechura (segunda generación de la escuela berlinesa, como Reichardt y Zelter). En general,

¹ Se puede definir a la canción de arte como la composición para voz, con categoría de concierto, usualmente con acompañamiento de piano, sobre poemas o textos con rango literario.

² Don Michael Randel (editor), *The New Harvard Dictionary of Music* (U. S. A.: The Beknap Press of Harvard University Press, 1996), p. 446.

en aquellos *Lieder* pre-schubertianos prevalece un acompañamiento convencional no sobresaliente, dejando el primer plano a la poesía; sin embargo, para los austriacos Haydn y Mozart la poesía estuvo subordinada a la música, y su producción vocal era considerada por los autores antes mencionados como demasiado instrumentada. El nivel supremo de la expresión *liederística* llegó a su clímax con las más de seiscientos canciones de Franz Schubert, mismas que consolidaron de manera definitiva este género. Posteriormente, el género se siguió desarrollando gracias a compositores como Schumann, Mendelssohn, Loewe, Franz, Cornelius, Brahms, Wolf y Strauss, por mencionar solo algunos de los más prolíficos del género en la época a la que se ha hecho referencia.¹

Es interesante notar que, en el presente recital, el ciclo de canciones de Liszt forma un claro contraste con los *Sonetos de Sor Juana*, de Eduardo Hernández Moncada. De manera general, el primero demuestra voluptuosidad, y el segundo mesura. El texto del primero invita a la identificación con el sentimiento; el del segundo atiende a lo mismo, pero aconseja la razón frente a la pasión. Uno corresponde a un compositor de veintisiete o veintiocho años, el otro a un creador octogenario, evidentemente en épocas y lugares geográficos alejados entre sí y con toda la diferencia cultural y social que esto conlleva.

¹ Para mayor referencia en cuanto al tema del *Lied* en el periodo romántico, se recomienda entre otras fuentes: a). Alfred Einstein, *La música en la época romántica* (Madrid: Alianza Editorial, 1986), b). Deborah Stein and Robert Spillman, *Poetry into Song. Performance and Analysis of Lieder* (New York: Oxford University Press, 1996), y c). Denis Stevens, *A History of Song* (U.S.A.: W. W. Norton & Company, 1970).

Tres Sonetos de Sor Juana, canciones de Moncada

A simple vista, pareciera que en la música de los *Tres Sonetos de Sor Juana* la expresión es controlada, cuando en realidad poseen la fuerza contenida de la contemplación.

La indicación “con dignidad un poco solemne”, que se encuentra al principio de la primera canción, presenta al ciclo y propone el carácter que habrá de imperar en su totalidad. Dicho carácter es expresado completamente en la primera frase a cargo del piano, la cual termina con una doble barra antes de iniciar el canto. Las tres canciones comienzan en *mi* menor y concluyen en la tonalidad homónima mayor, quizás vinculando dicha modulación con una exaltación o apertura de los sentidos. La condensación expresiva, la complicación formal y la agudeza conceptual en la retórica barroca de los sonetos novohispanos, son tratados por Moncada con solemnidad y gravedad. En dos de estas canciones, el autor indica los *tempi* como lo haría con dos formas de danza: *sarabanda* (primera canción) y *gavotta* (tercera canción), cuya afinidad con el barroco se explica si recordamos los componentes de la *suite*.

El lenguaje específico de las canciones no corresponde a las nuevas expresiones exploradas por los vanguardistas mexicanos contemporáneos del propio Moncada, sino que se acercan, por momentos, al estilo de los compositores franceses de finales del siglo XIX y principios del XX.

A pesar de lo anterior, Moncada sí participó activamente en el desarrollo de aquel lenguaje musical de vanguardia, pero en el terreno de la organización, apoyo y participación intelectual. Junto con Revueltas, Agea, Ortega y Lupe Medina, se unió al objetivo de Carlos Chávez (cada uno con distintos tipos de aportación) en la búsqueda del giro que tomaría la música en México.¹

¹ Ver el Apéndice II (breve apunte biográfico sobre Eduardo Hernández Moncada) del presente escrito.

Las canciones fueron creadas para el dúo soprano-piano, en una primera versión. Más tarde el compositor creó una versión para soprano y orquesta de cuerdas, en la cual las partes instrumentales forman un tejido homogéneo que crea atmósferas, más que melodías. Este acompañamiento sustenta en cada momento el discurso de la voz. Por su parte, las melodías están construidas, preponderantemente, con saltos cuyas notas corresponden al acorde en turno. Con respecto al texto, su tratamiento denota una constante atención a la correcta silabación, acentuación y énfasis del sentido de cada palabra. En el discurso musical, los textos de los poemas corren linealmente, casi sin ser interrumpidos por interludios instrumentales.

La obra data de 1979. Es precedida por las *Tres miniaturas para orquesta* (1977). Después de los *Tres Sonetos de Sor Juana* no volverá a escribir hasta dos años después (1981) cuando transcribe los mismos para soprano y orquesta de cuerdas. El mismo año compone también la *Pieza en tiempo de minueto* para violoncello y piano. Su necesaria intervención en la vida musical mexicana (colaborador de Chávez, profesor en el Conservatorio, director y subdirector de organizaciones musicales) impidió a Moncada dedicar su tiempo por entero a la composición, aunque no por ello dejó de abordar los géneros más diversos: la sinfonía, el ballet, la música de cámara, la ópera, la cantata, la canción, la música coral, las piezas para piano solo, para piano y orquesta, la música para películas, para teatro, etc.

Cuando compuso los *Sonetos de Sor Juana*, hacía ya ocho años que la SACM -Sociedad de Autores y Compositores de Música- le había concedido su retiro, y con ello decidió residir en la ciudad de Acapulco los nueve años siguientes en compañía de su esposa. Por espacio de aquellos nueve años compuso tres piezas para piano (*Arieta y allegro*, 1972; *Anda, Lucía*, 1973; *Sonatina*, 1974); la *Rapsodia de Sotavento* para violín y piano, 1974; el *Nocturno* para canto y piano, 1975; las *Tres miniaturas para orquesta*, 1974; y los *Tres Sonetos de Sor Juana*, 1979 y 1981, en sus dos versiones. Ésta es la última obra que el maestro Moncada dedicó a la voz, si

contamos con que una canción de su catálogo llamada *Río San Lorenzo*,¹ aparece sin fecha de composición. Sin embargo, Hernández Moncada aún no se apartaba definitivamente de la vida musical; en 1980 ingresó al profesorado de la incipiente escuela musical Ollin Yoliztli, de la cual se retiró dos años después por problemas de salud.

Los *Sonetos de Sor Juana*, como ya se ha visto, son espejo de una madurez alcanzada en su oficio gracias a la consagración de toda una vida dedicada a este arte. Su estilo personal, siempre considerado fiel a las formas tradicionales, es de fuerte estructuración, sin artificios ni alardes, excluyendo visos sentimentales o dramáticos. Recurre en la medida de lo posible a la austeridad, que por sí misma enuncia sinceramente su propia expresividad. Fueron compuestos por encargo de la soprano María Luisa Rangel, quien los estrenó, en su versión para orquesta de cuerdas, el nueve de julio de 1981 en el auditorio Silvestre Revueltas del Conservatorio Nacional de Música, con la Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM, bajo la dirección de Uberto Zanolli.

Resta por decir que, dentro del apoyo que Moncada ofreció para la audición de música vanguardista en México, y como parte también de una vena propia con visos literarios, el autor realizó la traducción al español de dos óperas, con motivo de su primera representación en México. Una fue *The Visitors* de Carlos Chávez (por petición del autor), la otra *Dialogues des carmelites*, de Poulenc (con autorización del autor).² En la producción de esta última (1959), la dirección musical corrió a cargo del propio Moncada. Es curioso como el curso de la historia se encargó de vincular la vida de estos dos grandes músicos.

¹ Eduardo Contreras Soto, *Eduardo Hernández Moncada. Ensayo biográfico, catálogo de obras y antología de textos* (México: CONACULTA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez", 1993), p. 69.

² *Ibidem*, pp. 20, 22, 168-170.

La canción francesa en la obra de Poulenc

De las obras comprendidas en este recital, los *Deux Poèmes de Louis Aragon* de Francis Poulenc constituyen un remanso en la línea seguida por el resto del programa. El compositor añade a los poemas su estilo propio, el cual es, en ocasiones, sarcástico con los ideales románticos e impresionistas, motivo por el cual fue juzgado en una época de frívolo o poco serio. En este par de canciones, Poulenc sugiere un lirismo elegíaco y melancólico por un lado, junto a una ligereza de humor de *café-concert*.

Sin pretensión previa alguna para la composición de estas canciones, Poulenc recibió -enviado por un amigo suyo- el libro *Les Yeux d'Elsa* de Louis Aragon en la población de Noizay en el verano de 1943 (Poulenc pasó en este lugar de Touraine la mayor parte de la Segunda Guerra Mundial). En dos semanas, entre los meses de septiembre y octubre, compuso la música para dos de los poemas incluidos en aquel libro, los cuales "habían sido exactamente acordes a su espíritu."¹

Para componer sus canciones, Poulenc se dejaba motivar de manera reiterada por lo que el entorno del arte le dictaba. Creaba en un contexto de tiempo y espacio -la sociedad parisina- en el que personas como Picasso, Dufy, Diaghilev, Modigliani, Braque, Satie, Cocteau y Matisse, por mencionar algunos, formaban parte de la creación artística en boga. Sus propias canciones son, como él mismo declaraba, "incontrovertiblemente visuales", ya que los poemas debían ser pictóricos para tentarlo.² Por supuesto, Poulenc era un gran conocedor de la literatura y de la pintura.³

"Ambas, literatura y pintura, servían a Poulenc no simplemente como una fuente de confrontación, sino también como una fuente de inspiración.

¹ Carl B Schmidt, *The music of Francis Poulenc (1899-1963). A Catalogue* (New York: Oxford University Press, 1995), p. 341 (trad. de la que escribe el presente trabajo).

² Sidney Buckland and Myriam Chimènes (edition), *Francis Poulenc. Music, Art and Literature* (England: Ashgate, 1999), p. 150.

³ *Ibidem*. Ensayos con alusión a este tema se sitúan en los capítulos: "4. 'My ideal library' ", "6. Nogent music: Poulenc and Dufy", "7. 'All my pleasure is in making new discoveries': Francis Poulenc visits American museums of art", y "8. Distilling essences: Poulenc and Matisse".

Constante en su vida fue este fértil intercambio con las otras artes, haciendo posible para él afirmar con convicción: 'Los músicos me enseñan técnica; son los escritores y los artistas [pintores] quienes me proveen de ideas'.¹

¿Qué ideas es factible pensar que unieran al escritor Louis Aragon con el músico Francis Poulenc? Aragon fue un escritor que hizo parte de su obra dentro del llamado grupo artístico e ideológico del Surrealismo. El factor que los vincula anecdóticamente es la coincidente concurrencia a la misma librería, llamada "La Maison des Amis des Livres", en donde había un inusual sistema de préstamo de libros, además de la venta ordinaria de los mismos. Poulenc, por su parte, fue llevado ahí por su amiga Raymonde Linossier en 1917-18.² Alrededor de un año más tarde fue depositada en aquel lugar, por vez primera, la revista *Littérature*, editada por tres jóvenes que serían futuros surrealistas: Breton, Aragon y Spoupalt. En dicha librería conoció también a Eluard, Apollinaire, Gide, Fargue, Claudel y Valery.

Esta corriente artística del siglo XX, denominada Surrealismo -ligada especialmente a la literatura, a la pintura y a la escultura- no tuvo un equivalente musical. Sin embargo, pese a que los surrealistas no consideraban a la música como un verdadero arte,³ hay una invisible conexión entre Poulenc y Aragon.

Para ver esta conexión, se hablará brevemente del Surrealismo. Este movimiento surge justo después de la corriente del *Dada*.⁴ El Surrealismo trató de sumar -a su manera- la práctica a la teoría que se expuso sin posteriores consecuencias en el Dada, y que bajo una nueva luz, expresa: el hombre tiene dos realidades, la material y la espiritual. De esta dualidad surgen otras paralelas, como realidad y fantasía, vida y muerte, mundo exterior y mundo interior, vigilia

¹ *Ibidem*, p. 4 (trad. de la que escribe el presente trabajo).

² *Ibidem*, pp. 89-90 y 174. En estas páginas se exponen los datos confusos que existen acerca del año exacto en que Poulenc y Aragon se conocieron.

³ *Ibidem*, p. 151.

⁴ Se suele tomar como punto de partida del Surrealismo la aparición del *Primer manifiesto del Surrealismo* (1924), de André Breton.

y sueño, pasado y presente, arte y sociedad. La resolución de estos estados opuestos del hombre

-en el Surrealismo- se da en una especie de realidad absoluta o de surrealidad, en la que aquellos dejan de percibirse de manera contradictoria. Para lograr este esclarecimiento para la unidad en el hombre, así como para su libertad, el Surrealismo recurre al materialismo marxista como explicación de la parte externa y colectiva del ser humano, y a las teorías de Freud como explicación de la interna e individual. De ahí que este arte se asemeje, por momentos, a una especie de monólogo interno en el cual la ordenación correcta de las ideas -para darlas a luz- es aparentemente nebulosa, aunque corresponde, de hecho, al funcionamiento real del pensamiento.¹

Por otro lado, ahí en donde existe una aparente inconexión de la literatura con la música, está presente una armonía entre esta última con la pintura. De manera antagónica, se encuentran la reticencia de Breton por la música y la relación de amistad entre Poulenc y Matisse. Se diría que Poulenc desmiente esta opinión generalizada de los surrealistas, ya que gran parte de su producción vocal (que incluye no menos de ciento cuarenta y seis *mélodies*²) tiene textos de escritores surrealistas, incluso utiliza uno de ellos para formar un ciclo que se titula *Le Travail du peintre* (los títulos de las *mélodies* que lo componen son: Pablo Picasso, Marc Chagall, Georges Braque, Juan Gris, Paul Klee, Joan Miro y Jacques Villon).

Aunque Aragon no creó su obra *Les Yeux d'Elsa* (1942) dentro de la época de apego al Surrealismo, fue necesario exponer esta corriente que influenció el desenvolvimiento del pensamiento artístico posterior en un momento difícil de la historia europea, es decir, la época de la Segunda Guerra Mundial. Estos poemas de Aragon, corresponden a un periodo de su producción impregnado de patriotismo, mezclado con temas de amor. El escritor llevaba más de una década

¹ André Breton, *Manifestos del Surrealismo*, Trad. de Andrés Bosch (Barcelona: Editorial Labor, 1995), pp 44-45.

² Pierre Bernac, *The interpretation of French Song*, Trad. by Winifred Radford (New York: W.W. Norton & Company, 1978), p. 269.

afiliado al partido comunista y durante la ocupación alemana participó en la resistencia, llevando a cabo actividades periodísticas y políticas desde la clandestinidad.

El texto y la música de *Deux Poèmes de Louis Aragon* fueron hechos en el periodo de la ocupación Nazi en Francia, con diferencia de aproximadamente un año (1942-43). También en el año de 1942, Massimo Mila (crítico de música y escritor de origen italiano) afirmaba: “[...] Y no hay nada de extraño –ni de malo- en que el músico, guiado por ese conocimiento consistente en saber lo que una forma dada significa *gracias a su historia*, dote con una expresión muy diferente su propio lenguaje y no haga uso exactamente del mismo léxico para escribir un cuarteto o el final de una ópera”.¹ En mi opinión, Poulenc y Aragon no hubiesen discurrido mucho en diferencias.

Se podría decir que, en torno a las dos grandes guerras de la primera mitad del siglo XX, las propuestas estéticas en diversos campos del arte divergen en busca del equilibrio europeo. En los intentos renovadores hay un reacomodo de valores, de técnicas y de métodos. Por su parte, la música conoce –hasta la segunda guerra- expresiones tan variadas como el neoclasicismo, con Stravinsky al frente; el grupo de los Seis, en Francia; la escuela de Viena, alrededor de Schönberg, Berg y Webern; el sinfonismo soviético con Prokofiev, Shostakovich, Khachaturian, y en América, el jazz.

Regresando a las oposiciones, las canciones *Deux Poèmes de Louis Aragon* de Poulenc (FP 122, número de catálogo de Schmidt) son contrastantes entre sí. Las une, precisamente, la diferencia entre ambas, que forma una nueva unidad. Poulenc emparenta estas dos canciones como lo hace también con *Deux Poèmes de Guillaume Apollinaire* (*Montparnasse* y *Hyde Park*), en los que están presentes los patrones lento-rápido y lirismo profundo-fugacidad mordaz.

¹ Enrico Fubini, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Versión castellana, prólogo y notas de Carlos Guillermo Pérez de Aranda (Madrid: Alianza Editorial, 1994), p. 49.

La primera de las canciones de *Deux Poèmes de Louis Aragon*, titulada "C", sitúa a Francia desde un lugar llamado "les ponts de Cé" (los puentes de Cé) en el marco histórico del año 1940, antes de la invasión. Desde ahí rememora metafóricamente y con una noble emoción las glorias del pasado caballeresco de Francia. Es, de hecho, una elegía. Su tonalidad es *la bemol* menor, y a su acento melancólico se suma una indicación de tiempo *Très calme*. El título alude a la rima de cada verso del poema, cuyo final es siempre "cé".

La segunda canción, "Fêtes Galantes" (Fiestas galantes), está escrita en el estilo de la música de *café-concert*, tal y como Poulenc mismo especifica junto a la indicación *Incroyablement vite* (increíblemente vivo).¹ Su texto no permite ilación aparente con la primera canción; pareciera una libre asociación de imágenes sarcásticas entorno a una sociedad con valores desgastados.

Estas dos canciones constituyen el único trabajo de Poulenc sobre textos de Aragon, ya que teniendo este último un acentuado interés político, se alejaba de los intereses naturales del compositor. Poulenc prefirió poner en música textos de otros autores del escenario parisino, principalmente Eluard, por mostrar sus poemas cierta afinidad con la música, caso único entre los surrealistas. Otros autores en los cuales también se basó fueron Apollinaire, Cocteau y Jacob.²

Debido al agudo sentido de Poulenc por el estilo declamatorio del idioma francés, sus líneas musicales son justo las apropiadas para la expresión literaria de la frase, tal como lo dice el barítono Pierre Bernac, con quien Poulenc formó un dúo por espacio de veinticinco años (desde 1934).³ A este cantante dedicó alrededor de noventa canciones. Juntos estrenaron gran parte de las obras de Poulenc y los *Deux*

¹ Poulenc sintió afinidad por este tipo de música desde su juventud, lo cual se hace patente también en otras de sus canciones.

² Con relación al resto de los textos usados por Poulenc para sus canciones, cabe mencionar su gusto por Federico García-Lorca, de quien utilizó algunos textos en cuatro ciclos con tres canciones cada uno.

³ Pierre Bernac, *The Interpretation of French Song* (New York: W.W. Norton & Company, 1978), p. 269.

Poèmes de Louis Aragon no son la excepción. La primera audiencia de estas canciones fue el 8 de diciembre de 1943, en la Salle Gaveau de Paris.

Ambas canciones tienen dedicatoria. La primera a Marcel Royer (tío de Poulenc, apodado cariñosamente "Papoum") y la segunda a Jean de Polignac (Conde, mecenas de Poulenc, que junto con Marie-Blanche de Polignac, recibieron constantemente la consideración del compositor al ser objeto de dedicación de gran número de sus obras).

Ahora bien, la forma en que pueden ser llamadas -como género- las canciones de Poulenc, ya sea *mélodie* o *chanson*, la aborda Pierre Bernac en el prefacio a su libro de interpretación a la canción francesa, en donde explica que el término *mélodie* es utilizado en Francia para denominar a la canción de concierto formal, equivalente al *Lied*. El vocablo *chanson*, en cambio, hace referencia a la canción folklórica, popular, de centro nocturno o, en su caso, a canciones de compositores que se inspiraron en alguno de los estilos anteriores para componer su propia obra. Tomando en cuenta lo anterior, bien podría situarse a la canción "C" como una *mélodie* y a "Fêtes Galantes", como una *chanson*. En ambos casos, esto no intenta delimitar o definir el estilo del compositor, pues la música habla directamente por medio de las obras.

Apéndice 1.

Textos de las obras en el idioma original y su traducción literal al español

Die Schöpfung

I.

Rezitativ

Und Gott sprach: Es bringe die Erde
Gras hervor, Kräuter, die Samen
geben, und Obstbäume, die Früchte
bringen ihrer Art gemäss, die ihren
Samen in sich selbst haben auf der
Erde; und es ward so.

Arie

Nun beut die Flur das frische Grün
dem Auge zur Ergötzung dar.

Den anmutsvollen Blick erhöht der
Blumen sanfter Schmuck. Hier duften
Kräuter Balsam aus, hier sprosst den
Wunden Heil.

Die Zweige krümmt der goldnen
Früchte Last; hier wölbt der Hain
zum kühlen Schirme sich, den steilen
Berg bekrönt ein dichter Wald.

I.

Recitativo

Y Dios dijo: que produzca la Tierra
hierba, plantas que den semillas, y
árboles frutales que produzcan los
frutos según su naturaleza apropiada,
y cuyas semillas tengan en sí mismos
sobre la Tierra; y así fue.

Aria

Ahora el campo ofrece a la vista el
fresco verdor para su deleite.

El suave atavío de las flores eleva a la
mirada llena de encanto. Aquí
exhalan las plantas su bálsamo, aquí
brota la sanación de las heridas.

Las ramas se encorvan con el peso de
los frutos dorados; aquí un frío abrigo
aboveda el bosquecillo, un espeso
bosque corona la escarpada montaña.

II.

Rezitativ

Und Gott sprach: Es bringe das Wasser in der Fülle hervor webende Geschöpfe, die Leben haben, und Vögel, die über der Erde fliegen mögen in dem offenen Firmamente des Himmels.

Arie

Auf starkem Fittiche schwinget sich der Adler stolz und teilet die Luft im schnellsten Fluge zur Sonne hin. Den Morgen grüsst der Lerche frohes Lied, und Liebe girrt das zarte Taubenpaar. Aus jedem Busch und Hain erschallt der Nachtigallen süsse Kehle. Noch drückte Gram nicht ihre Brust, noch war zur Klage nicht gestimmt ihr reizender Gesang.

II.

Recitativo

Y Dios dijo: que el agua produzca abundantemente criaturas vivientes, y aves que deseen volar sobre la tierra, en el abierto firmamento del cielo.

Aria

Orgullosa de sus fuertes alas, el águila asciende y fracciona el aire en el más rápido vuelo hacia el sol. La alegre canción de la alondra saluda a la mañana y el amor arrulla a la delicada pareja de palomas. Desde cada arbusto y arboleda resuena la dulce garganta del ruiseñor. El pesar no oprime más su pecho, su canto encantador no está más acorde a la queja.

Sonetti del Petrarca

Sonetto 104

Pace non trovo, e non ho da far
guerra;
e temo, e spero; et ardo, e son un
ghaccio;
e volo sopra 'l cielo, e giaccio in terra;
e nulla stringo, e tutto il mondo
abbraccio.

Tal m'ha in pregon, che non m'apre
né serra,
né per suo mi ritèn né scioglie il
laccio;
e non m'ancide Amore, e non mi
sferra,
né mi vuol vivo né mi trae
d'impaccio.

Veggio senza occhi, e non ho lingua, e
grido;
e bramo di perir, e cheggio aita;
et ho in odio me stesso, et amo altrui.

Pascomi di dolor, piangendo rido;

No encuentro paz, y no tengo con qué
combatir;
y temo, y espero; y ardo, y soy un
hielo;
y vuelo sobre el cielo, y yazgo en el
suelo;
y nada aprieto, y todo el mundo
abrazo.

Alguien me tiene en una prisión y no
la abre ni cierra,
y no me considera suyo ni suelta el
lazo;
y no me mata Amor, y no me libra,
y no quiere verme vivo ni me salva.

Veo sin ojos, y no tengo lengua, y
grito;
y mi anhelo es morir, y pido ayuda;
y a mí mismo me odio, y a otro ser
amo.

Nútreme de dolor, llorando río;

egualmente mi spiace morte e vita:
in questo stato son, donna, per vui.

igualmente me hastían muerte y vida:
en este estado estoy por vos, señora.

Sonetto 47

Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e
'lanno,
e la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l
punto,
e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto
da' duo begli occhil, che legato
m'hanno;

e benedetto il primo dolce affanno
ch'í' ebbi ad esser con Amor
congiunto,
e l'arco, e le saette ond'í' fui punto,
e le piaghe che 'n fin al cor mi vanno.

Benedette le voci tante ch'io
chiamando il nome de mia donna ho
sparte,
e i sospiri, e le lagrime, e 'l desio;

e benedette sian tutte le carte
ov'io fama l'acquisto, e 'l pensier mio,
ch'è sol di lei, sì ch'altra non v'ha
parte.

Bendito sea el día y el mes y el año
y la estación y el tiempo y la hora y el
punto
y el hermoso país y el sitio en que
llegué
junto a los bellos ojos que me han
atado;

y bendito el dulce afán primero
que tuve al ser unido con Amor,
y el arco y las saetas que me hirieron
y las llagas que hasta mi corazón van.

Benditas las tantas voces que yo
esparcí llamando el nombre de mi
señora,
y los suspiros y las lágrimas y el
deseo;

y benditos todos los papeles
donde fama le gano, y el pensamiento
mío
que es sólo de ella, tanto que otra allí
no cabe.

Sonetto 123

I' vidi in terra angelici costumi
e celesti bellezze al mondo sole;
tal che di rimembrar mi giova e dole,
ché quant io miro par sogni, ombre, e
fumi.

E vidi lagrimar que' duo bei lumi,
c'han fatto mille volte invidia al sole;
et udi sospirando dir parole
che farian gire i monti e stare i fiumi.

Amor, senno, valor, pietate, e doglia
facean piangendo un più dolce
concento
d'ogni altro che nel mondo udir si
soglia:

ed era il cielo a l'armonia sì intento
che non si vedea in ramo mover
foglia,
tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l
vento.

Yo vi en la tierra angelicales modales
y celestiales bellezas únicas en el
mundo;
tanto, que el recordarlo me place y me
duele,
y todo cuanto miro parece sueños,
sombras y humos.

Y vi llorar a esas dos bellas luces,
que mil veces han dado envidia al sol;
y oí decir palabras, entre suspiros,
que hubieran hecho andar a los
montes y detenerse a los ríos.

Amor, sensatez, virtud, piedad y
dolor
formaban llorando un concierto más
dulce
que cualquier otro en el mundo
pueda oírse:

y el cielo estaba tan atento a la
armonía
que no se veía en rama mover hoja,
de tanta dulzura que había llenado el
aire y el viento.

Traducción de Atilio Pentimalli

I Capuleti e i Montecchi. Atto I, scena seconda

Recitativo

Eccomi in lieta vesta...
Eccomi adorna...come vittima all'ara
Oh! almen potessi qual vittima
ceder dell'ara al piede!
O nuziali tede, aborrite
così, così fatali
siate, ah! siate per me faci ferali.
Ardo...una vampa, un foco
tutta mi strugge.
Un refrigerio ai venti io chiedo
invano.
Ove sei tu, Romeo? In qual terra
t'aggiri?
Dove, dove, inviarti i miei sospiri?

Aria

Oh! quante volte, oh quante
ti chiedo al ciel piangendo!
Con quale ardor t'attendo,
e inganno il mio desir!

Raggio del tuo sembiante
ah! parmi il brillar del giorno:
ah! l'aura che spira intorno
mi sembra un tuo sospir.

Recitativo

Heme aquí con felices vestimentas...
Heme aquí adornada...como víctima
ante el altar. ¡Oh! ¡Si tan solo pudiera,
cual víctima caer a los pies del altar!
Oh antorchas nupciales, así
aborrecidas, así fatales,
sean para mi antorchas funerales.
Ardo...una llama, un fuego
me consume por entero.
Pido en vano a los vientos que me
refresquen.
¿Romeo, dónde estás? ¿En cuál tierra
andas errante?
¿A dónde, a dónde enviarte mis
suspiros?

Aria

¡Oh! cuántas veces, ¡cuántas
le pregunto al cielo por ti llorando!
¡Con qué ardor te espero,
y engaño a mi deseo!

Un fulgor de tu semblante
me parece el brillar del día:
el aura que se exhala alrededor
me parece un suspiro tuyo.

Deux Poèmes de Louis Aragon

C

J'ai traversé les ponts de Cé
C'est là que tout a commencé
Une chanson des temps passés
Parle d'un chevalier blessé

D'une rose sur la chaussée
Et d'un corsage délacé
Du château d'un duc insensé
Et des signes dans les fossés

De la prairie où vient danser
Une éternelle fiancée
Et j'ai bu comme un lait glacé
Le long lai des glories faussées

La Loire emporte mes pensées
Avec les voitures versées
Et les armes désamorçées
Et les larmes mal effacées

O ma France ô ma délaissée
J'ai traversé les ponts de Cé

Atravesé los puentes de Cé
Es allí donde todo ha comenzado
Una canción de tiempos pasados
Habla de un caballero herido

De una rosa sobre la calzada
Y de un corsé desenlazado
Del castillo de un duque insensato
Y de cisnes en los fosos

De la pradera donde viene a danzar
Una eterna novia
Y he bebido -como una leche glacial-
La larga endecha de glorias pasadas

El Loira arrebató mis pensamientos
De los carruajes volcados
Y los brazos descargados
y las lágrimas mal borradas

Oh Francia mía,
oh abandonada mía
Atravesé los puentes de Cé

Fêtes galantes

On voit des marquis sur des
bicyclettes

On voit des marlous en cheval-jupon

On voit des morveux avec des
voilettes

On voit des pompiers brûler les
pompons

On voit des mots jetés à la voirie

On voit des mots élevés au pavois

On voit les pieds des enfants de Marie

On voit le dos des diseuses à voix

On voit des voitures à gazogène

On voit aussi des voitures à bras

On voit des lascars que les longs nez
gênent

On voit des coïons de dix-huit carats

On voit ici ce que l'on voit ailleurs

On voit des demoiselles dévoyées

On voit des voyous on voit des
voyeurs

Se ven los marqueses en las bicicletas

Se ven los alcahuetes vestidos con
ropa de montar

Se ven los mocosos con sus pañuelos

Se ven los sastres quemar las borlas

Se ven las palabras echadas a la
basura

Se ven las palabras puestas por las
nubes

Se ven los pies de los niños de María

Se ve la espalda de las recitadoras

Se ven los carros a gasolina

Se ven también las carretillas

Se ven los guías de tráfico cuyas
largas narices estorban

Se ven las gemas de dieciocho
quilates

Se ve aquí aquello que se ve en otra
parte

Se ven las señoritas extraviadas

Se ven los rufianes, se ven los mirones

On voit sous les ponts passer les
noyés

Se ven sobre los puentes pasar los
ahogados

On voit chômer les marchands de
chaussures

Se ven descansar a los vendedores de
calzado

On voit mourir d'ennui les mireurs
d'oeufs

Se ve morir de tedio a los que
examinan a trasluz el huevo

On voit périliter les valeurs sûres
Et fuir la vie à la six quatre deux

Se ven decaer los valores seguros
Y huir la vida a las seis cuatro dos

Sonetos de Sor Juana

Soneto 172¹

De una reflexión cuerda con que mitiga el dolor de una pasión.

Con el dolor de la mortal herida,
de un agravio de amor me lamentaba;
y por ver si la muerte se llegaba,
procuraba que fuese más crecida.

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

Y cuando al golpe de uno y otro tiro,
rendido el corazón daba penoso
señas de dar el último suspiro,

no sé con qué destino prodigioso
volví en mi acuerdo y dije: -¿Qué me admiro?
¿Quién en amor ha sido más dichoso?

¹ Se dan a notar algunos cambios, sólo con el fin de subrayar la función creadora libre y propia de cualquier autor, en el terreno de adaptaciones líricas; este ejemplo lo deja más claro por tratarse de nuestro idioma. Existen dos diferencias y una omisión entre el soneto original y su trasposición a la canción de Moncada. El segundo verso del primer terceto comienza con la palabra *rendido*, cuando en la canción se lee *el pobre*. La frase explicativa con que el compositor encabeza la canción de este soneto, corresponde, en Sor Juana, a la del soneto siguiente, el 173: *Efectos muy penosos de amor, y que no por grandes se igualan con las prendas de quien le causa*. Y la pregunta *¿Qué me admiro?* con la que termina el segundo verso del segundo terceto, es omitida por el autor de la canción.

Soneto 168¹

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

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

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

Si a este pago, padece mi deseo;
si ruego a aquel, mi pundonor enojo:
de entreambos modos infeliz me veo.

Pero yo, por mejor partido, escojo
de quien no quiero, ser violento empleo,
que, de quien no me quiere, vil despojo.

¹ Existen dos diferencias entre el soneto de Sor Juana y su trasposición a la canción de Moncada. En el primer verso del primer terceto aparece la palabra *deseo*, cuando en la canción se lee *decoro*, y en el tercer verso del mismo Sor Juana escribe *entreambos*, y Moncada lo cambia por *todos*.

Soneto 176 ¹

Que da medio para amar sin mucha pena.

Yo no puedo tenerte ni dejarte,
ni sé por qué, al dejarte o al tenerte,
se encuentra un no sé qué para quererte
y muchos sí sé qué para olvidarte.

Pues ni quieres dejarme ni enmendarte,
yo templaré mi corazón de suerte
que la mitad se incline a aborrecerte
aunque la otra mitad se incline a amarte.

Si ello es fuerza querernos, haya modo,
que es morir el estar siempre riñendo:
no se hable más en celo y en sospecha,

y quien da la mitad, no quiera el todo;
y cuando me la estás allá haciendo,
sabe que estoy haciendo la deshecha.

¹ El texto de la canción que se basa en este soneto contiene varios cambios: en el segundo verso aparece en el original *al dejarte o al tenerte*, a la inversa de *al tenerte o al dejarte*, como en la canción. En el primer verso del segundo cuarteto se lee *pues ni quieres*; en la canción: *pues no quieres*. En el siguiente verso del soneto la palabra *suerte* es reemplazada por *modo*. Finalmente, el antepenúltimo verso cambia de: *y quien da la mitad, no quiera el todo*, a: *ni quien da la mitad lo quiera todo*.

Apéndice 2.

Breve apunte biográfico sobre Eduardo Hernández Moncada (1899-1995)

Nació en Jalapa, Veracruz. Provenía de una familia modesta con antecedentes musicales en su seno. A la edad de diecinueve años emprendió un viaje a la ciudad de México para buscar el desarrollo de sus aptitudes y conocimientos musicales, mismos que había cultivado desde niño, y se enfocaban al piano y a la composición; para ello, ingresó al Conservatorio Libre. Como medio de subsistencia ejerció diversos trabajos, entre los cuales la musicalización en vivo de películas y obras teatrales contribuyó al desarrollo de su expresión. Fue en el cine Olimpia donde conoció a Carlos Chávez, quien junto con otros jóvenes como Silvestre Revueltas, violinista; Ricardo Agea, pianista; Ricardo Ortega, arquitecto y más tarde gerente de la Orquesta Sinfónica de México; Lupe Medina de Ortega, soprano, y del propio Moncada, formó un grupo con el que realizó una renovación cultural del país y la búsqueda de horizontes artísticos más amplios. Este grupo reveló un repertorio de obras nada usual en México: Stravinsky, Prokofiev, Milhaud, Honegger, Mossolof, Cowell, Poulenc, Tailleferre, etc.¹

Hernández Moncada, como parte de este grupo de personas con sed de renovación, fue testigo de los innumerables esfuerzos que hacía, a manera de líder, Carlos Chávez. Se impregnó de aquella vanguardia musical sin renunciar a su propio estilo creativo. Asistió al nacimiento de la Orquesta Sinfónica Nacional, a una reforma educativa del Conservatorio y al surgimiento de la Academia de la Ópera, de la cual fue fundador y director.² Además se caracterizó por su

¹ Una buena referencia para ampliar el panorama acerca de este periodo del quehacer musical en México, es el siguiente libro: Yolanda Moreno Rivas, *La composición en México en el siglo XX* (México: CONACULTA, Lecturas Mexicanas, 1996).

² Moncada fue un gran impulsor del arte lírico en México; siendo fundador y director de la Academia de la ópera promovió el desarrollo de cantantes como Oralía Domínguez, Rosa Rodríguez, María Luisa Salinas, Hugo Avendaño, José Mendieta, Lupita Pérez Arias y Margarita González, entre otros. Cabe mencionar que la Academia de la Ópera era, mayormente, el esfuerzo de un grupo de músicos: el INBA facilitaba la Orquesta Sinfónica Nacional, el coro del Conservatorio y el departamento de producción. Algunas de las canciones de Moncada han sido

participación en diversos trabajos y proyectos: pianista de cine; director de ópera y de orquesta sinfónica; pianista de orquesta y pianista acompañante; profesor y subdirector del Conservatorio; representante de música en la Comisión Revisora de Planes de Estudios y Programas de la Secretaría de Educación Pública; orquestador; director de coros de la Ópera Nacional, así como cargos varios en la SACM (Sociedad de Autores y Compositores de Música). Todo esto sin mencionar su actividad paralela como compositor y su pertenencia, por razones ideológicas, a la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) durante la época del presidente Lázaro Cárdenas. El trabajo que al cabo del tiempo le rindió más frutos en el terreno de la satisfacción personal, parece haber sido la docencia, pues mientras su trabajo como compositor era cada vez menos solicitado, el de profesor permaneció valorado e incuestionable.

Bibliografía

- BATTA, Andrés (edición). *Ópera. Compositores, Obras, Intérpretes*. Trad. de C. Ballesteros, F. González, Ana M. Gutiérrez, M. Jiménez y L. Keim. España, Könnemann, 1999.
- BERNAC, Pierre. *The Interpretation of French Song*. Trad. by Winifred Radford. 1st. publ. New York, W.W. Norton & Company, 1978.
- BRETON, André. *Manifestos del Surrealismo*. Trad. de Andrés Bosch. 6a. ed. Barcelona, Editorial Labor, 1995. (Segunda Colección Labor)
- BUCKLAND, Sydney and Myriam Chimènes (edition). *Francis Poulenc. Music, Art and Literature*. England, Ashgate Publishing Limited, 1999.
- CADENA, Agustín. *De la imagen a la letra*. México, Ediciones Grahma, 2000.
- CONTRERAS Soto, Eduardo. *Eduardo Hernández Moncada. Ensayo biográfico, catálogo de obras y antología de textos*. México, CONACULTA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez", 1993.
- DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Versión castellana de Angel Sánchez Gijón. 12^a. reimp. Madrid, Alianza Editorial, 1995. (Alianza Forma)
- DEL CAMPO, Domingo. *Haydn. Obra completa comentada, discografía recomendada*. 1^a. ed. Barcelona, Ediciones Península, 1999. (Guías Scherzo, no. 9)
- DÖMLING, Wolfgang. *Liszt y su tiempo*. Trad. de Carlos Peña Bohigas. Madrid, Alianza Editorial, 1993. (Alianza Música)
- FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Versión castellana, prólogo y notas de Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid, Alianza Editorial, 1994. (Alianza Música)
- GROUT, Donald. J. y Claude V. Palisca. *Historia de la música occidental, 2*. Versión española de León Mamés. 2^a. ed. (revisada y ampliada). Madrid, Alianza Editorial, 1990. (Alianza Música)

- HADDEN, J. Cuthbert. *Haydn*. Trad. de Ricardo Baeza. Buenos Aires, Ed. Shapire, 1961.
- HILL, Ralph. *Liszt*. Trad. de F. J. Solero. Buenos Aires, Shapire S.R.L., 1960.
(Colección Los grandes músicos)
- HURTADO, Leopoldo. *Liszt*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1952.
- MARCO, Tomás. *Historia General de la Música. Vol. IV. El Siglo XX*. Madrid, Editorial Alpuerto, s/a. (Ediciones Istmo, Colección Fundamentos, No. 59)
- MELLERS, Wilfrid. *Francis Poulenc*. New York, Oxford University Press, 1993.
(Oxford Studies of Composers)
- MÉNDEZ Plancarte, Alfonso (edición, prólogo y notas). *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. Vol. I. Lírica Personal*. 5ª. reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1995. (Biblioteca Americana, serie de Literatura Colonial)
- OSBORN, Charles. *The Concert Song Companion. A Guide to the Classical Repertoire*. New York, Da Capo Press, 1974.
- ORREY, Leslie. *Bellini*. London, J. M. Dent and sons Ltd., 1969.
- Petrarca, El Cancionero. t. I*. Traducción y prólogo de Atilio Pentimalli. 4ª. ed. Barcelona, Ediciones 29, 1996. (colección Río Nuevo)
- RANDEL, Don Michael (edition). *The new Harvard dictionary of music*. 8th. Print. U.S.A., The Bknap Press of Harvard University Press, 1996.
- ROBERTSON, Alec y Denis Stevens. *Historia General de la Música. Vol. III. Desde el Clasicismo hasta el Siglo XX*. Trad. de Aníbal Froufe. Madrid, Editorial Alpuerto, 1968. (Ediciones Istmo, Colección Fundamentos, No. 7)
- ROSSELLI, John. *Vida de Bellini*. Trad. de Albert Estany de la Torre. 1ª. ed. Española. Madrid, Cambridge University Press, 1999. (Música)
- SADIE Stanley and John Tyrrell (edition). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Online*. (Web page). 2nd. edition, England, Macmillan Publishers Ltd., 2001. (Grovemusic)
<http://www.grovemusic.com>

- SALAZAR, Adolfo. *La música en la sociedad europea. Vol. III(1)*. 1ª. reimp. Madrid, Alianza Editorial, 1993. (Alianza Música)
- SÁNCHEZ Sanz, Ramiro (dirección editorial). *Enciclopedia Microsoft Encarta 2000*. (Base de datos)
- SCHMIDT, Carl B. *The music of Francis Poulenc (1899-1963). A Catalogue*. New York, Oxford University Press, 1995.
- SCHROEDER, David P. *Haydn and the Enlightenment, the Late Symphonies and their Audience*. New York, Oxford University Press, 1990.
- SEARLE, Humphrey. *The music of Liszt*. 2nd. revised edition. New York, Dover Publications, Inc., 1966.
- STEVENS, Denis (edition). *A History of Song*. 1st. print. U.S.A., W. W. Norton & Company, 1970.
- WALKER, Alan. *Franz Liszt, the virtuoso years 1811-1847. Vol. I*. U.S.A., Faber and Faber Limited, 1983.