

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



**ENM
UNAM**

**NOTAS AL PROGRAMA PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CANTO**

PRESENTA: ROSA IRENE MARTÍNEZ SAN ANTONIO

JULIO DE 2006

ASESOR: MTRO. ELÍAS MORALES CARIÑO



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.

Dedico esto a mi madre, pues gracias a ella estoy en el camino de la música y el canto.

*Für Thomas meinen Liebe Mann und Lebenspartner für seine Unterstützung und
Vertrauen.*

Gracias. Dankeschön.

Agradecimientos

Desde que empecé este proyecto me acerqué a muchas personas en busca de ayuda y consejos , encontrando en cada una de ellas las puertas abiertas. Agradezco infinitamente al maestro **Roberto Bañuelas** por su dedicación, amistad, entrega y confianza a lo largo de varios años en mi carrera. Al maestro **Elías Morales** por su fina asesoría y por compartir conmigo la música de este programa. A mis asesores y maestros por su disposición y amabilidad: **Roberto Bañuelas, Elías Morales, Antonio Ávila, Esther Escobar y Lorena Barranco** quien además, me ha compartido sus conocimientos y amistad. Al querido maestro **Manuel Peña** por sus sabias enseñanzas. A mi gran amigo **Héctor Ramírez** por apoyarme a lo largo de mi investigación. A la maestra **Olga Ruíz** por su siempre disposición y acompañamiento en cada clase. A la maestra **Barbara Lorey** por sus consejos. A la maestra **Angélica Minero** que me facilitó la información necesaria. Al doctor **Julio Viguera**s por su disposición y ayuda para realizar mis trámites. A **Irasema Terrazas** por sus sugerencias y material facilitado. Al maestro **Aurelio Tello** y a la maestra **Carmen Betancour** por sus asesorías. A todos los *maestros* que me formaron a lo largo de mi carrera. A mis incondicionales *amigos*. Al **Instituto Nacional de Bellas Artes** y a la **Delegación III-188** por el permiso otorgado para la realizar este proyecto. Al amable *personal administrativo y bibliotecario* de la **Escuela Nacional de Música**. A todos y cada uno: Infinitas gracias.

Irene San Antonio

ÍNDICE

Programa	5
Introducción	6
Capítulo 1 VICENTE ORTIZ DE ZÁRATE (H. 1779). “Quae est ista, quae progreditur”	
1.1 Datos biográficos	7
1.2 Contexto Histórico	8
1.3 Análisis musical y consideraciones personales	10
Capítulo 2 WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791). “Porgi amor”	
2.1 Datos biográficos	14
2.2 Contexto Histórico	16
2.3 Historia y Argumento de la obra	16
2.4 Análisis musical y consideraciones personales	18
Capítulo 3 ANTONÍN LEOPOLD DVORAK (1841-1904). Měsíčku na nebi hlubokém	
3.1 Datos biográficos	22
3.2 Contexto Histórico	24
3.3 Historia y Argumento de la obra	25
3.4 Análisis musical y consideraciones personales	27
Capítulo 4 ROBERT ALEXANDER SCHUMANN (1810-1856). Frauenliebe und -leben. Op. 42	
4.1 Datos biográficos	30
4.2 Contexto Histórico	32
4.3 Historia y Argumento de la obra	34
4.4 Análisis musical y consideraciones personales	36
Capítulo 5 FRANCIS POULENC (1889-1963). Deux Poèmes de Louis Aragon	
5.1 Datos biográficos	43
5.2 Contexto Histórico	44
5.3 Historia y Argumento de la obra	46
5.4 Análisis musical y consideraciones personales	47
Capítulo 6 MANUEL MARÍA PONCE (1882-1948). Cuatro Poemas de Francisco A. de Icaza.	
6.1 Datos biográficos	49
6.2 Contexto Histórico	53
6.3 Historia y Argumento de la obra	55
6.4 Análisis musical y consideraciones personales	56
Capítulo 7 ROBERTO BAÑUELAS (n.1931-). Tus manos, De tu amor y de tu olvido, Chévere.	
7.1 Datos biográficos	61
7.2 Contexto Histórico	65
7.3 Entrevista actual	66
7.4 Consideraciones personales	70
Reflexión final	78
Bibliografía	
Libros	79
Referencia de Internet	80
Discos compactos (CD's)	80

Anexos

- I Síntesis de notas para el programa de mano**
- II Traducción de textos**
- III Listado de gráficos y partituras**

81

La canción artística, aria de concierto y ópera

Para obtener el título de
Licenciada en Canto

Presentado por

Rosa Irene Martínez San Antonio

Pianista acompañante: Maestro Elías Morales Cariño

“Quæ est ista”	Vicente Ortiz de Zarate (H.1779)
“Porgi amor”, de la ópera <i>Le Nozze di Figaro</i>	Wolfgang A. Mozart (1756-1791)
“Píseň Rusalky o Měsičku”, de la ópera <i>Rusalka</i>	Antonín Dvořák (1841-1904)
<i>Frauenliebe und Leben</i> , Op. 42 Poemas de Chamisso	Robert Schumann (1810-1856)
<ol style="list-style-type: none">1. <i>Seit ich ihn gesehen.</i>2. <i>Er, der Herrlichste von allen.</i>3. <i>Ich kann's nicht fassen, nicht glauben.</i>4. <i>Du Ring an meinem finger.</i>5. <i>Helft mir, ihr Schwestern.</i>6. <i>Süsser Freund, du blickest.</i>7. <i>An meinem Herzen, an meiner Brust.</i>8. <i>Nun hast du mir den ersten Schmerz getan.</i>	
<i>Cuatro poemas de Francisco. A. de Icaza</i>	Manuel M. Ponce (1882-1948)
<ol style="list-style-type: none">1. <i>De oro</i>2. <i>La sombra</i>3. <i>La fuente</i>4. <i>Camino arriba</i>	
<i>Dos poemas de Louis Aragon</i>	Francis Poulenc (1889-1963)
<ol style="list-style-type: none">1. <i>C</i>2. <i>Fêtes galantes</i>	
<i>Tus manos</i> Poema de Roberto Bañuelas	Roberto Bañuelas (n.1931)
<i>De tu amor y de tu olvido</i> Poema de R. Cabral de Hoyo	
<i>Canciones negras</i> II <i>Chévere</i> Poema de Nicolás Guillén.	

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene el objetivo fundamental de cumplir con lo establecido por el programa de examen profesional para obtener el título de Licenciado en Canto en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En el terreno musical, el programa a interpretar en el examen lo integran autores de diversas nacionalidades, con marcada presencia de autores mexicanos. Aún cuando la mayoría de los autores gozan de reconocimiento mundial, algunas de las obras que conforman el programa son poco interpretadas.

La diversidad de autores exigió la revisión de una amplia bibliografía para ubicar el contexto histórico y social que marcó su trayectoria artística, con lo cual he podido reconocer el enorme valor estético y musical de sus obras.

La estructura del presente trabajo es la siguiente: En primera instancia se presentan datos relevantes del autor y el entorno histórico social en el cual fructificó su obra artística.

En segundo término se presenta el análisis musical con gráficos en donde se agrupa el texto musical. Se menciona por ejemplo, cómo están divididas las frases, sus similitudes entre cada una, características armónicas, melódicas y rítmicas, sus temas y motivos y su relación con el texto. Estos gráficos podrán ser consultados junto con su partitura correspondiente a cada uno en el anexo III. Por último, presento mis reflexiones y conclusiones personales.

Capítulo 1 VICENTE ORTIZ DE ZÁRATE. “Quae est ista, quae progreditur”

1.1 Datos biográficos

Existe muy poca información y documentación acerca de este autor, además de diferentes versiones y contradicciones sobre a quién adjudicar la autoría de esta obra. Según el investigador Javier Marín,¹ Ortiz De Zárate eran los apellidos de dos compositores de probable origen mexicano: Vicente e Ignacio; supuestamente padre e hijo, los cuales vivieron en México durante el siglo XVIII, pero cuya identidad no se ha aclarado.

Dicho investigador sitúa a Ignacio Ortiz de Zárate en Morelia. La única obra atribuida a este compositor, se ubica en el Colegio de Santa Rosa de dicha ciudad. Se trata de un villancico incompleto titulado *Escuchar dos Sacristanes* para cuatro voces, violines, trompas y bajo, fechado en 1779.

A Vicente Ortiz de Zárate también lo sitúa en Morelia. Se desconoce la carrera de este músico del que existen obras en varias catedrales mexicanas. Su estancia en la de Guadalajara como maestro de capilla y organista está documentada en la segunda mitad del siglo XVIII, pero no es posible precisar los años de su magisterio debido a que el material allí encontrado carece de fechas. En el artículo antes citado, se incluye un catálogo hecho por Marín con obras de este autor, en donde incluye el Responsorio *Quae est ista* para soprano, dos violines, dos trompas y bajo. Ha sido editada por González Quiñónez². En la catedral de Durango se conservan dos piezas datadas en 1750 (un Ave María y una misa a cuatro voces).

¹ Marín López, Javier. “Zárate (Ortiz de Zárate).” En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares (ed.) V.10. España: Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pág. 1136.

² González, Jaime. *Villancicos y cantatas mexicanas del siglo XVIII*. México: Escuela Nacional de Música-UNAM, 1990, págs 30-35.

1.2 Contexto Histórico

En el siglo XVIII España y su vasto imperio colonial tuvieron un cambio dinástico el cual sustituyó a los Habsburgo con los Borbones. Los Borbones iniciaron en el siglo XVIII la centralización de la administración española y sentaron las bases del estado moderno.

A partir de 1760 en el imperio español, los Borbones comenzaron a implantar reformas las cuales buscaban remodelar la situación interna de la península y su relación con las colonias.³ A su vez, en América se adoptó una política que pretendía una reforma del aparato administrativo de gobierno, una recuperación de los poderes delegados a las corporaciones, una reforma económica y una mayor participación de la colonia en el financiamiento de la metrópoli.

Las reformas borbónicas también incrementaron la eficiencia para recaudar los impuestos. El centro de México fue desplazado como eje de la economía y los dos polos de mayor crecimiento se situaron por un lado en el Bajío y Guadalajara y por otro, en Veracruz y Yucatán. Es decir, estas reformas beneficiaron a zonas que se habían mantenido marginadas en el desarrollo de la economía novohispana.

Es importante mencionar algunos aspectos que tienen que ver concretamente con las catedrales y la música del siglo XVIII puesto que el compositor que se está estudiando en este capítulo fue maestro de capilla en la Catedral de Guadalajara. Ésta ha sido y es el edificio ciudadano por excelencia pues como símbolo religioso y civil, es la obra que compendia lo que era la ciudad y sus ideales.

La catedral se construyó a costa de las rentas reales, de esta forma se convirtió no sólo en una estructura religiosa y urbana, sino también en una estructura del poder civil. En todas sus partes, este edificio representó los cuerpos sociales de la ciudad donde se erigió. Además de la importancia que las catedrales tuvieron como

³ Florescano, Enrique. “La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico (1750-1808).” En *Historia General de México*. México: El Colegio de México, 1990, pág 366.

fenómeno social e histórico, en lo material y espiritual, también son importantes por los cambios en lo estético.

La música de la sociedad barroca novohispana, fue una manifestación de su refinamiento, religiosidad, regocijos públicos y privados. En un mundo como aquél, muchos sentimientos reprimidos encontraban una vía de escape en la música.

La música fue un elemento clave en la tarea de evangelización en pueblos y aldeas. La enseñanza de la música se dio no solo en las capillas musicales de las catedrales y en los conventos de frailes, sino que también hubo colegios especializados, como el de Corpus Christi en la Ciudad de México.

La fabricación de instrumentos también fue una actividad muy extendida. Se fabricaron instrumentos propios para música popular, órganos, clavicordios, clavicémbalos, espinetas, instrumentos de arco (del tololoche al violín), fagotes, chirimías, trompetas, etc. Para finales del siglo XVIII se comenzaron a construir también los pianofortes.

A pesar de los testimonios de la importante actividad musical novohispana, profana y religiosa, culta y popular que se tienen, mucha de la música misma se ha perdido, y la que se conserva apenas se ha estudiado aisladamente y ha sido muy poco ejecutada. En México la música era manuscrita y fue impresa sólo a partir de los finales del siglo XVIII. Aun los archivos de catedrales, conventos, parroquias, que es donde se conservaban las obras, tuvieron purgas temporales en la época colonial para deshacerse de la música que ya no se tocaba. En los principios del siglo XIX se sintió una influencia más directamente italiana, con un énfasis en lo melódico sobre la estructura polifónica o contrapuntística. También aquí se sintió la influencia de los Borbones españoles que continuamente importaron músicos italianos. El compositor y la obra aquí expuesta están directamente relacionados con estos hechos. El responsorio presenta características del estilo clásico, tanto por su sonoridad como por el encadenamiento funcional de los acordes y por las inflexiones a regiones vecinas.

1.3 Análisis musical y Consideraciones Personales

A continuación, detallo los elementos del análisis musical los cuales se podrán visualizar en el esquema y la partitura que anexo al final del mismo: Es un aria para dos trompas en **Re**, violín primero, violín segundo y bajo continuo. Tiene la forma **A B A** y se maneja en función a **Re**. La parte **A** va del **compás 1-101** y la parte **B** va del **compás 102-128** con un *Da Capo* hasta *al fine* ,éste en el **compás 101**.

Del **compás 1-18** se presenta la introducción. El violín primero expone un tema con carácter brillante y con un matiz en *forte*, acentuando el arpeggio basado en **Re** mayor, con figuras de dieciseisavos. Se presenta una inflexión al grado V en el **compás 8**. Un segundo material con corcheas se inicia en el **compás 9**, hay algunas breves inflexiones a la dominante (**La mayor**) y una amplia cadencia del **compás 13-16** (I-IV-V-I).

En el **compás 18** comienza la voz con un arpegiado lento y se va acelerando con los motivos rítmicos hasta llegar a los dieciseisavos, cerrando las frases en un sentido descendente (**compás 18-27**).

En el **compás 29** se inicia una sección grande con inflexión hacia la dominante (**La mayor**), hasta el **compás 64**. Se tiene una semicadencia en el **compás 37**, a la cual se llega por la repetición de la palabra *electa*. Ésta se pronuncia tres veces acrecentando el melisma, es decir, hace una intensificación de la frase o motivo melódico a través de la repetición y de esta forma enfatiza el texto (**compás 33-37**).

Del **compás 38-47** presenta el tema II que es un material cromatizado melódicamente y doblado por violín primero (esto no había ocurrido antes).

También, del **compás 38-41**, dobla el violín primero la melodía de la voz y nuevamente con la palabra *electa*,(**compás 42-46**) se intensifica la frase, pero esta

vez utilizando no solamente dieciseisavos, sino síncopas en donde me permití desplazar la sílaba *le* en el primer tiempo del **compás 44** para apoyar este ritmo. En el **compás 47** la voz concluye con una cadencia al V grado. A partir de este compás, se llega a un interludio instrumental que se encadena con figuras arpegiadas y retoma algunos elementos de la introducción así como: figuras arpegiadas en dieciseisavos y escalas. Los elementos que presenta son parecidos, pero no la sección en sí. Este interludio termina en el **compás 53** con una fórmula cadencial de notas repetidas igual que en el **compás 17**.

En el **compás 54**, se retoma el material que se había presentado a partir del **compás 18** pero ahora lo hace en la región de **La mayor**. Mientras el ámbito de la frase inicial (**compás 18-23**) abarca 8^a+5^a , esta nueva versión se mantiene dentro del rango de una octava, haciendo una repetición del arpegio de **La mayor** (**compás 56 y 57**) y manteniendo **la** ⁶ como el sonido más agudo. La fórmula cadencial con que termina la frase del **compás 58-59** es similar al del **compás 22-23**.

La segunda frase que tiene el mismo texto que en los compases 20-23, está en la anacrusa del 60-63. Mantiene misma rítmica y pequeños cambios melódicos..

Una frase distinta empieza en el **compás 65** orientada a **Si menor** con el frecuente uso de **La #** y mantiene un gran melisma de cuatro compases (**69-72**) sobre la palabra *Sol*, este melisma se alterna entre cuartos y dieciseisavos. Además termina en una semicadencia V/VI.

En el **compás 74** se presenta una reexposición del tema con el violín primero doblando la melodía pero la conclusión de esta frase es distinta pues termina de una manera ascendente.

Del **compás 78-83**, se presenta otra frase distinta que inicia el grado V y no tiene reiteración, además de que presenta un nuevo texto.

La frase que comienza en el **compás 84** es muy similar al del **compás 38** ya que tiene figuras cromáticas dobladas con el violín primero pero el resto de la frase es distinta. Tiene figuras arpegiadas ascendentes de **Re mayor** y una escala con dieciseisavos. Concluye la frase entre el **compás 90-91** con sonidos largos y no cortos como anteriormente lo hacía.

En el **compás 93** hay un calderón en acorde segunda inversión, el cual marca el punto de la cadencia y es donde el solista puede improvisar.

El segundo interludio instrumental aparece del **compás 94-101** con el que concluye la sección **A** y el aria en su repetición. Éste es similar al primer interludio (**compás 47-53**).

En la parte **B**, cambia el compás y el tiempo (**compás 102**), e inicia en el grado IV de **Re** con un texto distinto. El violín va doblando al unísono a la voz en los primeros tres compases. La línea de canto presenta más grados conjuntos, es más lineal, no tiene tantos arpegios y saltos.

Hay un pequeño interludio instrumental de cuatro compases (**compás 113-117**), con el violín llevando la melodía. Desde el **compás 115**, se orienta a **Si bemol**. Hay tres frases de sonidos largos que concluyen en el **compás 111** en **Si bemol**. En el **compás 118-128**, se presenta una última frase pero esta vez en el relativo **Si menor**. Es precisamente en el **compás 128** donde se tiene el *da capo al fine*. Toda esta parte es un contraste de la parte **A**.

Los aspectos a resaltar de este análisis son los siguientes: Hace intensificación de una frase o motivo melódico a través de la repetición. **Ejemplo 1. (compás 33-37)**. Utilización de melismas y líneas arpegiadas propias del estilo clásico. (**compás 33-37 y 18-21**). Observando la forma del aria **A-B-A**, podemos planear una estrategia de distribución de la energía, es decir, como usar la energía tomando en cuenta el largo de sus partes y el *da capo*.

ESQUEMA - Quae est ista - (ver anexo III)

Mis consideraciones personales son las siguientes:

Esta aria constituyó para mí un reto tanto por su exigencia melódica (la manera como está escrita la melodía), como por la exigencia del registro. No es que la tesitura sea muy alta (la nota más aguda es un **la**⁶ la cual no debería dar problema para la soprano), lo que sí es una exigencia es la forma de abordar ese **la**⁶. En algunas ocasiones lo va haciendo por grados conjuntos, pero insistiendo en las “notas de paso”, es decir, las notas que unen el registro medio con el registro agudo de la voz (en mi caso particular este pasaje aparece entre las notas **mi**⁶ y **fa**^{#6}, generalmente son las notas de paso en una soprano pero éstas pueden variar según sea el caso). Estas pueden resultar incómodas o de difícil ejecución si no se hace un trabajo consciente y detallado de ellas. En otras ocasiones la manera de abordar el **la**⁶ es por intervalos de octava (**compás 34**) o incluso intervalos de oncenava descendente (**compases 41 y 42**), el cual también exige un buen control del apoyo y línea de canto.

Otra característica que se puede resaltar de la exigencia técnica de esta aria es el uso de coloraturas. La presencia de la figura rítmica constante de dieciseisavos exige a la voz cierta habilidad y ligereza para ejecutarlas. Para mí, una manera de lograr mantener la línea de canto existiendo coloraturas, es pensar que éstas parten de el *legato*. De esta forma se pueden trabajar las coloraturas sin romper la línea.

Personalmente me inclino a pensar que la autoría de esta aria corresponde a Vicente Ortiz, ya que el manuscrito fue encontrado en la catedral de Guadalajara, que es de donde su estancia está documentada. El doctor Jaime González Quiñónez tiene la hipótesis que Vicente e Ignacio puedan ser la misma persona, lo cual podría ser posible ya que pudo haber viajado constantemente de una ciudad a otra. Por último, quiero expresar que el motivo por el que escogí esta obra fue básicamente porque es un aria poco interpretada en el repertorio de soprano. El autor como hemos visto, no es uno de los más conocidos ni solicitados pero me parece que el nivel artístico y vocal que presenta no es menos exigente que el que se puede encontrar en cualquier aria barroca o clásica.

Capítulo 2 WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791). “Porgi amor”

2.1 Datos biográficos

La vasta y magnífica obra de Wolfgang Amadeus Mozart permite múltiples y variados análisis desde diversas ópticas. No obstante, para el presente trabajo es menester presentar aspectos relevantes de la vida de este compositor y reconocer el entorno en el cual fue creada la ópera *Le nozze di Figaro*, resaltando particularmente la *cavatina*: “Porgi Amor”.

Johann Chrysostom Wolfgang Amadeus Mozart nació en Salzburgo, Austria – Hungría, el 27 de enero de 1756. Su padre, Leopold Mozart, era compositor y vicemaestro de capilla del arzobispo de Salzburgo y fue el principal maestro de sus hijos Wolfgang y Maria Anna; ambos dotados de excepcionales cualidades para la música.

En 1762, la familia Mozart inició una serie de giras por Europa, primero a Munich y Viena, ciudades que marcaron éxitos sin precedentes para el pequeño genio. Unos meses después visitaron el sur de Alemania, Bruselas, París y Londres. Todos estos viajes permitieron al joven Mozart captar la esencia de las principales corrientes musicales de la época. De vuelta a Salzburgo compuso sus primeras obras: *Bastien und Bastienne* (a los doce años), las misas K 65 y K 66 y la serenata K100 (a los trece años), y el cuarteto en sol mayor (a los catorce años).

En 1777 él y su madre marcharon a París. En esta época conoció a la joven cantante Aloysia Weber, de quien se enamoró apasionadamente aunque fue rechazado. El desengaño amoroso y la muerte de su madre lo hicieron regresar a Salzburgo para volver a ocupar el puesto de la Corte Episcopal de esa ciudad el cual ejercía desde los doce años y que quería abandonar pues lo detestaba. En 1781 siguió al príncipe arzobispo Hyeronimus a Viena como un lacayo más y después de tener un fuerte altercado con él fue expulsado. Posteriormente se instaló en la casa de los Weber, recientemente asentados en Viena. Un mes después de estrenarse *Die Entführung aus dem Serail* (1782) se casó con Constanze Weber (hermana mayor de Aloysia). En este periodo, la música de Mozart entró en su fase

de madurez creativa de la que nacieron nueve sinfonías, serenatas y misas - entre las que destacan la Misa de la Coronación y la *Missa Solemnis* en do mayor- y nueve óperas, incluida *Le nozze de Figaro*.

Las óperas compuestas en este periodo son:

1781 *Idomeneo re di Creta* (Salzburgo) KV 366.

1782 *Die Entführung aus dem Serail* (Viena) KV 384.

1783 *L' oca del Cairo* (Salzburgo y Viena) KV 422.

1786 *Der Schauspieldirektor* (Viena) KV 486.

1786 *Le nozze di Figaro* (Viena) KV 492.

1787 *Il disoluto punito ossia Il Don Giovanni* (Viena y Praga) KV 527.

1789/90 *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti* (Viena) KV 588.

1791 *Die Zauberflöte* (Viena) KV 620.

1791 *La clemenza di Tito* (Viena y Praga) KV 621.

El arte sinfónico fue cultivado por Mozart con profusión; cuenta con medio centenar de brillantes ejemplos. En ellos se encuentran cuarenta y siete sinfonías, sesenta y cinco divertimentos, marchas, serenatas, doscientas tres danzas, una oda fúnebre, veintiún conciertos para piano. También compuso música de cámara, música sacra y otras obras vocales, cincuenta y seis grandes arias de concierto (con orquesta), dos arias italianas y dos arias francesas, treinta y cinco cánones a capella y treinta y dos *Lieder*.

En los últimos años de su vida la situación económica de Mozart se hizo desesperada. En el verano de 1791 le fue encargada una misa de difuntos cuando ya se encontraba muy enfermo, los ataques juveniles de fiebres reumáticas habían debilitado su corazón y fue un acceso febril lo que le produjo un paro cardíaco. Mozart murió el 5 de diciembre de 1791 en Viena, Austria.

2.2 Contexto Histórico

Mozart nació y vivió en la Europa del siglo XVIII en un momento de inquietudes sociales, económicas, políticas, religiosas y culturales que preparaban un cambio en las necesidades europeas.

En el campo de lo social, las ideas relativas a la diferencia de clases fueron modificándose paulatinamente en el espíritu de las masas; aunque de hecho la división de clases subsistió. La nobleza y el alto clero conservaron sus privilegios, lujo y ostentación, mientras que el resto del pueblo (el bajo clero y la clase humilde) se mantuvo en la total marginación y pobreza. Poco a poco la burguesía (la clase media) se robusteció dedicándose a profesiones liberales, al comercio, a la banca y a la industria. Por su educación, instrucción y poder económico creciente, alcanzó a veces el mismo nivel de la aristocracia, pero nunca fue admitida con franca igualdad por ésta. En el campo de la cultura, los artistas, antes dependientes de un mecenazgo, buscaron su independencia económica la cual dio mayor autonomía a su pensamiento.

2.3 Historia y argumento de la obra

El poeta dramaturgo francés Augustín Caron de Beaumarchais (1732 – 1799) escribió la comedia *Les noces de Figaro* entre 1777 y 1780, pero no pudo llevarla a escena sino hasta el 27 de abril de 1784 en París. El retraso se debió a las prohibiciones hechas por Luis XVI entre 1781 y 1782, pues el contenido de la obra le parecía altamente revolucionario.

Gracias a la popularidad con la que ya contaba la primer comedia de Beaumarchais, *Le barbier de Seville* (1775), el éxito de la segunda comedia, *Les noces de Figaro* estaba asegurado y a pesar de las prohibiciones se representó en París. Con una tercer obra, *La mère coupable* (1792), el dramaturgo completaría su famosa trilogía.

Ninguno de los temas de actualidad o de contenido político que aparecen en los actos III, IV y V de la segunda comedia de Beaumarchais fue lo que indujo a Mozart a inclinarse por este dramaturgo, sino la forma hábil y vivaz con que éste

supo desarrollar la compleja trama. También influyó en la decisión la representación de la Ópera *Il barbiere di Siviglia* (1782) de Paisiello, a la que Mozart acudió y dio cuenta del enorme éxito que tuvo en Viena en 1783. Considero que otro factor que pudo ser atractivo para el genio salzburgués fue el perfil psicológico de Beaumarchais, pues “era uno de aquellos personajes tan frecuentes del siglo XVIII, es decir, muy inteligente, sin escrúpulos, audaz, sensible, con dotes amplios de cultura y literarios”¹ (Kunze.1999.p255).

Mozart sin haber recibido encargo alguno, buscó un texto operístico que ofreciera a su música e ideas la posibilidad de ser desarrolladas lo más auténtica y originalmente posible. Fue entonces cuando se acercó a Lorenzo Da Ponte, pseudónimo de Emmanuel Cogneliano (1749 –1838), quien fue uno de los más célebres e influyentes libretistas en la historia de la ópera.

Para la representación de *Le nozze di Fígaro*, Da Ponte se entrevistó con el Emperador Austriaco José II para tratar de disipar las dudas que éste tenía sobre Mozart; ya que para él Mozart sólo sobresalía como un compositor sinfónico y no operístico. Pero el obstáculo real a vencer fue la prohibición existente respecto del ya mencionado contenido escandaloso de la obra. Para salvar este escollo, Da Ponte suprimió y acortó las escenas controversiales.

Los personajes de esta obra son:

<i>Figaro</i> (camarero del <i>Conte D´Almaviva</i>)	Bajo o barítono
<i>Susanna</i> (doncella de la <i>Contessa D´Almaviva</i>)	Soprano
<i>Il Conte D´Almaviva</i>	Barítono ²
<i>La Contessa D´Almaviva</i>	Soprano
<i>Cherubino</i> (paje de la <i>Contessa</i>)	Mezzo-soprano
<i>Dr. Bartolo</i> (médico)	Bajo
<i>Marcellina</i> (ama de llaves)	Mezzosoprano
<i>Don Basilio</i> (maestro de clavecín)	Tenor

¹ Kunze, Stefan. *Las óperas de Mozart*. Trad. Ambrosio Barasain. Madrid: Alianza, 1190.pág.255.

² Según el maestro Roberto Bañuelas con el *Conte D´Almaviva*, Mozart estableció la verdadera tesitura del barítono. De **la**³ a **fa**^{#5}. *Figaro* y *Bartolo* suben a **mi**⁵.

<i>Antonio</i> (jardinero, tío de <i>Sussana</i>)	Bajo
<i>Barbarina</i> (hija de Antonio)	Soprano
<i>Don Curzio</i> (abogado)	Tenor
Coro de aldeanos.	

La acción se desarrolla en el castillo y feudo del Conde de Almaviva. Aquí, La Condesa desea la reconciliación y restablecimiento de la relación matrimonial con el Conde. Esta actitud se refleja en la *cavatina* “Porgi Amor” que será interpretada por la Condesa al principio del segundo acto.

La *cavatina* en la segunda mitad del siglo XVIII era un aria breve más sencilla que el *aria da capo*. Cuando el texto constaba de una sola estrofa, ésta solía repetirse (como en “Porgi Amor”). Si tenía dos estrofas, la segunda estrofa se canta con la música de la primera pero terminando con cadencia sobre la tónica en vez de sobre la dominante. En la ópera italiana de principios del siglo XIX, la *cavatina* significó también el aria de entrada de un cantante con un papel protagonista.

2.4 Análisis musical y consideraciones personales

El análisis musical visto de lo general a lo particular es el siguiente: La tonalidad es **Mi bemol mayor**, compás de 2/4 con tiempo *Larghetto*.

Comienza con una larga introducción del **compás 1-17**. Esta aria breve consta de una sola estrofa la cual se repite, es decir, la primera parte comienza en el **compás 18** hasta el **compás 36** y a partir del **compás 36-49** se repite esa misma estrofa pero con otros motivos melódicos.

Del **compás 3-6**, se presenta una primera exposición del tema principal, mismo que interpreta la voz del **compás 18-21**.

Dentro de la introducción Mozart expone ciertos motivos melódicos, como el que se da en el **compás 7-8** y del **compás 9-10**, los cuales no fueron señalados

directamente en el gráfico. Este motivo me parece descriptivo y su reiteración como un comentario musical del texto. Además esta reiteración presentada en los compases mencionados anteriormente, da un carácter inestable pasando del V grado al V/V (dominante de la dominante). Éste mismo reaparece en el **compás 30-31**.

El mismo texto literario tiene resoluciones rítmicas- melódicas distintas. Las correspondencias son distintas entre el texto literario y el texto musical, es decir, hay una variedad de la articulación entre un texto y otro.

Del **compás 36- 38**, hay una repetición del texto literario pero a manera de *recitativo*. Del **compás 38-49** nos presenta una frase distinta, incluyendo el uso de una síncopa (**compás 42**), aunque ésta se presenta también en el acompañamiento orquestal entre el **compás 11 y 12**. Finalmente del **compás 49-51** se presenta la última frase la cual se puede comparar con la frase musical del **compás 15-17**.

PARTITURA - Porgi amor - (ver anexo III)

Mis consideraciones personales son las siguientes:

“El entorno en el cual se desarrolla la *cavatina* de la Condesa está determinado por tres aspectos fundamentales que son: la muerte, la nobleza y el abandono”. La música que antecede al canto de la *Contessa* en el inicio del segundo acto, es sugerente y descriptiva del estado anímico y emocional de la esposa en la soledad; ella está dispuesta a morir si no recupera el amor del Conde y su dignidad misma³.

Con respecto a las exigencias vocales y características musicales que presenta el aria, se podría señalar la importancia de contar con una emisión de voz pura, es decir, una voz con vibraciones libres y resonancia plena. Al estudiarla encontré que es de suma importancia la precisión de los ataques (inicios) de las notas. Es decir, es necesario preparar, apoyar y emitir limpiamente los principios de cada frase; al hacerlo se obtiene como resultado una afinación adecuada.

³ Kunze, Stefan. *Las óperas de Mozart*. Trad. Ambrosio Barasain. Madrid: Alianza, 1190. pág. 325.

Otra demanda importante es el manejo del *fiato* (regulación y administración del aire). Esta obra cuenta con frases largas que exigen fluidez del sonido, continuidad de resonancia y armónicos de la voz. Por otro lado, se debe tener un especial cuidado en la resolución de cada final de frase.

Algunas veces se presentan en el repertorio tonalidades que desde el primer momento de abordar las obras y hacer sonar el registro pueden resultar bastante cómodas para la voz. Definitivamente decir esto es bastante subjetivo, pero al momento de enfrentarlo es una realidad que se presenta y tiene que ver absolutamente con una sensación personal. Tal es el caso de esta aria. La tonalidad utilizada generalmente me parece bastante cómoda pues se mueve en un registro “fácil” particularmente para mi voz.

Es importante recordar que para Mozart el texto debía estar al servicio de la música, y en torno a ella debía formarse la acción dramática. Para ello el compositor profundiza psicológicamente en el carácter de los personajes y expone así su parte humana.

Por último, quisiera ejemplificar la importancia de la relación entre el texto y la música en dos pasajes determinados: El primero se encuentra en el **compás 36**. Mantiene en la palabra “morir” la nota más alta (la bemol ⁶) y el único *forte* que se encuentra en la partitura. Además, está apoyada por un acorde de séptima de dominante y un calderón detiene temporalmente la fluidez con la que se venía interpretando (ver ejemplo 3).

Ejemplo 3. compás 34 - 36

1 Tod, o-der sen-de mir den Tod! Hör mein Fle-hen, Gott der
o-rir, o mi lascia al-men mo - rir! Por-gia - morqual-che ri -
2 Schmerz, o-der lin-dre meinen Schmerz, laß mich ster-ben, Gott der

cresc. *f* *p*

A partir de este momento entramos a una resolución musical y dramática que nos conduce al segundo pasaje. Éste está ubicado entre el **compás 46** con *anacrusa* y el **compás 48** en donde dice: “o mi rendi il mio tesoro, o mi lascia almen morir” (o me entregas a mi tesoro o me dejas al menos morir) (ver ejemplo 4).

Ejemplo 4 compás 44-49.

sen - de Tod, gib mir mei-nen Gat-ten wieder, o-der
 meu mo rir, o mi ren-di il mio te - so - ro, o mi
 Gat - ten Herz, laß mich sterben, Gott der Lie-be, o-der

48
 sen - de mir den Tot
 la - scia al - men mo - rir
 lin - dre mei - nen Schn

Aquí se reitera la petición del consuelo al Amor mismo, manteniendo una suave línea de canto y enfatizando el sentido de posesión sobre la palabra “mio” en la nota **sol⁶** (**compás 46**). Se desciende luego hasta llegar nuevamente a la palabra “morir”, que ahora está en la nota más grave (**re⁵**) (**compás 48**), sensible que resuelve a la tónica (**mi bemol⁵**). Con todo lo anterior, se subraya la dignidad y el carácter solemne que representa la Condesa.

“Para Mozart la música era el recurso más importante pues expresa el estado de ánimo de sus personajes mediante el sonido, es decir, sus dramas están hechos con material sonoro. Para Mozart, en la ópera el dramatismo tenía que estar inmerso en la música y no separaba uno del otro. Ni tampoco sus personajes estaban independientes de la melodías cantadas, más bien ellos mismos eran la melodía”⁴. Ello ocurre muy claramente con la Condesa.

⁴ Fleming, William. *Arte, Música e Ideas*. México, Mc. Graw Hill. 1995. Pág. 277.

Capítulo 3 ANTONÍN LEOPOLD DVOŘÁK (1841-1904). “Měsíčku na nebi hlubokém”

3.1 Datos biográficos

Antonín Dvořák nació en Nelahozeves, pequeña población al norte de Praga el 8 de septiembre de 1841. Su padre, František Dvořák, poseía un pequeño establecimiento hotelero en el que necesitaba la colaboración del hijo, por lo que no aprobaba la tendencia de éste a la carrera musical. Al final accedió gracias a la insistencia de su maestro de alemán Antonín Liehmann, que también era maestro de música. En julio de 1857 el padre de Dvořák dio su autorización para que cursara estudios musicales en Praga.

A pesar de no encontrar un ambiente propicio para su desarrollo artístico, Dvořák ganó varios premios por su habilidad en el teclado. En 1859 abandonó la escuela recibiendo una calificación de muy excelente por parte del director. Aunque se vio en grandes apuros para subsistir, por esas fechas compuso su primera obra, una Misa en si bemol mayor a la que le seguirían en los siguientes años varios quintetos para cuerda y las primeras sinfonías, nacidas en 1865.

En noviembre de 1859 consiguió un buen empleo como violinista de la orquesta que dirigía Karel Komzák, y llegó a participar como solista en el Teatro Provisional que dirigía Bedrich Smetana.

Dvořák desarrolló durante sus días de estudiante una profunda admiración por la música de Wagner y el 8 de febrero de 1863 tuvo la experiencia única de tocar un programa en el que se incluyó la obertura de *Fausto*, dos pasajes de *Die Meistersinger*, el preludio de *Tristán*, la declaración de amor de *Siegmund* y la obertura a *Tannhäuser* teniendo como director al mismo compositor.

Hacia 1872, Dvořák concluyó su *Himno patriótico* con el que decidió intentar su presentación en público. La ejecución causó una conmoción en el auditorio gracias al ardor nacionalista imperante. Unos meses más tarde dejó la orquesta para dedicarse por completo a la composición y para ello aceptó el puesto de organista en la iglesia de San Adalberto, una de las más antiguas de Praga. En 1873, Antonín

Dvořák contrajo matrimonio con Anna Čermáková, una joven de buena familia la cual sería su compañera hasta el fin de su vida.

Compuso varias piezas importantes como: Las sinfonías número tres y cuatro, la sonata para violín en la menor y la rapsodia para orquesta en la menor. Al cumplir treinta y tres años obtuvo una beca para asistir a la Universidad de Viena. Entre los miembros del jurado que se la otorgó se encontraba Johannes Brahms.

En 1875 compuso la sinfonía número cinco en fa mayor, obra que dedicó al director Hans von Bülow.

Entre 1874 y 1876 Dvořák y su esposa sufrieron una terrible pérdida al morir sus tres hijos al poco tiempo de haberlos concebido. Esto inspiró a Dvořák a componer la obra coral *Stabat Mater*, basada en un poema del medievo.

En 1877 concluyó los *Dúos moravos* para dos voces femeninas y piano los cuales, gracias a su protector Brahms, publicó un par de semanas después. En toda la Europa musical no se hablaba de otra cosa que de la música de Antonín Dvořák. Además de poseer un gran talento era un hombre de una gran modestia y humildad.

En 1891 la Universidad de Cambridge le otorgó el título de doctor *honoris causa*. Este acontecimiento se enlazó con una gira a Rusia organizada por Tchaikovsky. En la cúspide de su carrera, Dvořák fue nombrado miembro de la Academia de Ciencias y Bellas Artes de la República Checa y de Berlín. Por su parte la Universidad de Carolina de Praga le ofreció su diploma *honoris causa*.

Ingresa al Conservatorio de Praga para ocupar la cátedra de composición aunque en febrero de 1891 abandonó este puesto pues le ofrecieron la dirección del Conservatorio Nacional de Nueva York. Gracias a esa experiencia nació la sinfonía número nueve, llamada *Del nuevo mundo*. Sin embargo en 1895 la nostalgia por su país lo obligó a regresar a su patria.

A los 54 años de edad Dvořák se reincorporó a la cátedra del Conservatorio de Praga, además de que no dejó de incrementar su obra con numerosas piezas. Citaremos como las más significativas de este periodo: Los cuartetos para cuerda (1893-1895), la suite para orquesta (1895), los cuatro Poemas Sinfónicos (1896), las óperas *Rusalka* y *Armida* (póstuma) (1900); Ésta última un fracaso, tal vez, el único de toda su carrera.

En abril de 1904 Dvořák no pudo asistir al primer festival de música checa donde iban a ser interpretadas sus principales obras a causa de agudos dolores en la región renal. Toda su vida había gozado de buena salud, pero a finales de abril enfermó gravemente y la tarde del 1 de mayo de 1904 murió a consecuencia de una fulminante congestión cerebral a los sesenta y cuatro años de edad.

3.2 Contexto Histórico

La República Checa asumió los ideales nacionalistas de la Revolución Francesa. Los movimientos autonomistas europeos fueron característicos de la segunda mitad del siglo XIX y surgieron de la agitación social que encontró sus raíces en la Revolución francesa y en los movimientos de 1848, en los que se dio una transformación de la burguesía, que consistió en la desvinculación entre ésta y la intelectualidad (antigua minoría ilustrada arraigada de la burguesía).

De esta forma la intelectualidad dejó de ser el resonador de la clase burguesa y después de esta fecha, se convirtió en aliada de los trabajadores, aumentando así su disposición de conspirar contra la burguesía. En la bohemia se dio fuertemente este sentimiento de simpatía, dando como resultado una lucha por la conciencia social y la aparición del pueblo en la escena política¹.

Las consecuencias inmediatas en todos los terrenos del arte y de la creación en general no se hicieron esperar. Surgieron incluso en la misma Rusia y se

¹ Hauser, Arnold. *Historia social del la literatura y el arte desde el rococó hasta la época del cine*. España. Debate, 1988. páginas. 384, 385, 386, 387.

propagaron en toda Europa como un nuevo aliento que ocupó un capítulo importante de la historia de la música de los años finales del siglo XIX.

Dvořák amplió los límites musicales que ya estaban configurados por Smetana. Aunque Dvořák aprendió de Smetana, en muchos aspectos no lo repite, sino que lo desarrolla y hace que su búsqueda descubra las fuentes de inspiración popular. Dvořák creó un mundo imaginario que acompañó la difusión de la cultura artística literaria por el mundo occidental. El tema de fondo en muchas de las composiciones propuestas por él es el de la fascinación eslava, de la que ofrece una versión personal.

El nacionalismo musical fue un movimiento que alcanzó una vasta proyección a partir del área eslava a todo el occidente europeo. Significa el descubrimiento del pueblo como destinatario del hecho musical. Dvořák utilizó magistralmente el arte popular de su propio país.

3.3 Historia y Argumento de la obra

El libretista de la ópera *Rusalka*, Jaroslav Kvapil era un joven tímido que no creyó que un compositor de renombre como Antonín Dvořák estuviera interesado en su trabajo. Por recomendación de Šubert, director del teatro Nacional, Dvořák leyó el libreto de *Rusalka* y quedó completamente cautivado. El argumento de Kvapil está influenciado principalmente por *Ondina* de La Motte Fouqué además de *La Sirenita* de Hans Christian Andersen y posiblemente también por *La doncella callada del bosque* de Steinsberg.

Kvapil estableció que Bertald y Huldbrand, personajes de los cuentos de Fouqué, fueran los modelos para su príncipe y su princesa y la sugerencia de que Rusalka matara al príncipe vino directamente de Andersen.

Dvořák comenzó a diseñar el primer acto de su nueva ópera el 21 de abril de 1900. La obra completa lo mantuvo ocupado del 28 de junio al 27 de noviembre del mismo año.

Rusalka fue bien recibida por los checos como una de las mejores óperas de su país y como parte esencial de su legado cultural y artístico. Al saber de el éxito, Mahler planeó presentarla en Viena en marzo de 1902. El músico austriaco arregló los mejores términos para Dvořák y éste tuvo que hacer numerosos viajes a la capital austriaca para preparar la presentación. Sin embargo tuvo algunas sospechas y no firmó el contrato. El director enfermó y la presentación tuvo que suspenderse.

Finalmente la primera presentación de la ópera en el extranjero fue en Ljubljana, Eslovenia en 1908; tres años después de que se publicara la partitura. *Rusalka* se presentó en Viena el otoño de 1910, pero sin éxito. Más adelante se presentó en Barcelona, Madrid y Viena en 1924 causando una gran impresión.

Dvořák estaba fascinado con el libreto y quería crear una atmósfera lo más real posible. Las ninfas del agua, las brujas y los duendes del bosque lo que contrastaba con el mundo de los mortales.

Los personajes y el argumento de ésta ópera son los siguientes²:

<i>RUSALKA</i>	Náyade	Soprano
<i>PRÍNCIPE</i>	Del que se enamora Rusalka	Tenor
EL SEÑOR	Nomo Acuático	Bajo
<i>JEŽIBABA</i>	Bruja	Mezzosoprano
<i>PRINCESA</i>	Princesa extranjera	Soprano
GUARDABOSQUES	Guardabosques del Príncipe	Tenor
CAZADOR	Cazador del Séquito del Príncipe	Tenor

La acción se desarrolla en lugar y época legendaria:

ACTO I. En un pequeño lago rodeado de un bosque oscuro y espeso, las ninfas bailan y se divierten con el Nomo del agua (El Señor). Rusalka, una ninfa de agua, confiesa al Nomo que está enamorada de un hombre, el

² Kareol. *Argumentos de ópera*. 22 de julio 2006. <http://www.supercable.com>

Príncipe, y que le gustaría tener un alma humana. El Nomo le aconseja que hable con la bruja (Ježibaba) y ésta acepta cumplir los deseos de Rusalka, aunque le advierte que la transformación tendrá un terrible costo: no podrá decir nunca ni una sola palabra.

El príncipe entra en el bosque cazando, y aunque el ambiente le parece amenazador, manda al Cazador y a su séquito a sus casas quedándose solo. De pronto ve a Rusalka y encantado por su belleza le pide que vayan a su palacio, aunque dudando de que después la bella joven se convierta en un espejismo.

ACTO II. En el palacio del príncipe se prepara la boda. Aunque el príncipe se encuentra fascinado por Rusalka, a la larga se deja cautivar por la princesa extranjera, quien no deja de hacer comentarios acerca de Rusalka que está siempre muda. El dolor de Rusalka hace aparecer al Nomo que trata de calmarla. Rusalka se da cuenta de que se equivocó queriendo unir su destino al de un hombre que no pudo comprender su sacrificio y su amor.

ACTO III. Angustiada de dolor Rusalka volvió al lago, pero no puede volver a habitar en él con sus compañeras; su única salida es destruir al traidor que la ha abandonado y recuperar así su forma original. Pero ella ama demasiado al príncipe para matarlo. El príncipe, sin embargo, en su palacio no tiene descanso ni paz. Finalmente se dirige al lago y ahí Rusalka lo toma en brazos y lo mece. El príncipe muere en su abrazo feliz y tranquilo.

3.4 Análisis musical y consideraciones personales

La tonalidad es **sol bemol mayor**, mantiene un *tempo Larghetto* dentro de un compás de 3/8.

Del **compás 1-17** mantiene una armonía estable en el grado **V** con un pedal. La tónica entra en el **compás 19** con un motivo rítmico (*ostinato*). En el **compás 19-22**, utiliza un recurso sistemático en el piano el cual redondea a cuatro compases, mientras que en la línea melódica utiliza también un recurso sistemático rítmico – melódico pero cada tres compases, es decir, la línea melódica utiliza una frase de tres compases con el último sonido extendido hacia un silencio, en donde entra un comentario del piano como una continuación de la melodía. El piano utiliza cuatro compases.

Son dos partes iguales **A** y **A'** y dentro de cada frase se divide a su vez en dos secciones. La primera sección presenta un primer tema expuesto por la voz del **compás 23-45** y la segunda sección, presentada también por la voz, va del **compás 47-62** y las frases tiene una extensión más amplia de cuatro compases. También cambia la figura rítmica.

A partir del **compás 63-67** se presenta un puente, el cual comienza con un acorde de séptima de dominante disminuido con respecto al relativo (V^{07}/iii) y termina en el grado **Sol bemol**.

En el **compás 68** comienza la segunda parte **A'**, en donde nos presenta el primer tema pero manteniendo la variante rítmica que presenta en la segunda sección de la parte **A**. Del **compás 110-113** se presenta otra vez un puente hecho exactamente con el mismo material de la primera parte y del **compás 114-127** se presenta una *coda* iniciando en el primer grado menor y terminando en el primer grado mayor. Esta *coda* tiene sonidos repetidos en el acompañamiento orquestal con material del puente, como una síntesis con un énfasis rítmico, además de que tiene un carácter de *recitativo*. El acelerando, marcado a partir del **compás 124** y hasta el **compás 126**, le da un aspecto climático.

ESQUEMA - Měsíčku na nebi hlubokém - (ver anexo III)

Consideraciones personales:

A diferencia de Ortiz de Zarate y Mozart, Dořák utiliza el texto de una forma más silábica y con menos melismas.

En lo que se refiere a las dificultades técnico- vocales las exigencias importantes se centra en el *tempo* establecido. Se requiere de un buen *fiato* y una buena la línea de canto para mantener las frases. Aparentemente la melodía de esta aria es muy sencilla, no tiene un registro muy amplio y se mantiene mucho en el centro de la voz. La emisión apropiada determina la facilidad y naturalidad hacia las notas graves y asegura las notas agudas. Hay que trabajar este centro de una manera consciente y depurada para mantener la voz en un estado sano, es decir, el centro determina la unificación sonora entre el registro grave y agudo de la voz . Además de que en la mayoría del repertorio, los compositores escriben recurrentemente sobre el centro y ejercitándolo se puede robustecer tímbricamente la voz facilitando así las notas graves y agudas sin hacer uso de fuerza innecesaria, sin recargar los graves, ni forzar los agudos. De esta manera considero que se puede evitar el deterioro de la emisión y del órgano vocal.

Capítulo 4 ROBERT ALEXANDER SCHUMANN (1810-1856) .

“Frauenliebe und –leben” Op.42

4.1 Datos biográficos

*Mi querida Clara, te mando una pequeña canción, para consolarte: cántala
suave, simple, como tú misma...*

Robert Schumann para Clara Wieck.

El camino de la vida de Robert Schumann muestra que el destino tiene a veces un fuerte sabor sentimental. La vida de este compositor está llena de estos acontecimientos. Robert Alexander Schumann nació en Zwickau, en el pequeño Reino de Sajonia, Alemania, el 8 de junio de 1810. Hijo de August Schumann, de oficio librero y de Johanna Cristiana, hija de un cirujano con cierta sensibilidad para la música. A los seis años estudió con el organista de la ciudad sin obtener buenos resultados. Sin embargo, en la librería de su padre pudo establecer contacto con los grandes románticos y con las personas cultas de la ciudad; gracias a ello empezó a aflorar lo que sería su naturaleza de compositor. La primera señal hacia su vocación la tuvo en 1819 cuando escuchó el concierto de un famoso pianista. El padre de Schumann decidió apoyarlo a encontrar el camino hacia la música. Su maestro debería haber sido Carl Maria Von Weber, pero al no llegar a un acuerdo el desarrollo musical de Schumann se retrasó orientándose entonces hacia la literatura de los grandes románticos. Cuando cumplió los dieciséis años la muerte de su padre lo hizo sentir trágicamente solo. Halló consuelo y satisfacción en las obras de Jean Paul Richter, escritor que influyó en los artistas alemanes del ochocientos.

En 1828, al terminar sus estudios en el Liceo, se inscribió a la Facultad de Derecho de la Universidad de Leipzig. En ese tiempo conoció a Friedrich Wieck y a su hija Clara, la cual a los nueve años era ya una excelente pianista. En el año de 1829 tomó clases en la facultad de derecho con el profesor Antón Friedrich Thibaut (1774-1840) en la Universidad de Heidelberg.

Durante años alternó sus estudios de derecho y su afinidad por la música, pero en 1830 después de presenciar un concierto de Pagannini en Frankfurt, decidió dedicarse por completo a la música. Por ello le pidió a su madre contactar al profesor Friedrich Wieck para ver si podía ser admitido como alumno. El maestro lo condicionó para recibirlo, poniéndolo a prueba seis meses. Trabajó intensamente en clases de Armonía y Composición con Heinrich Dorn (1804-1892) y finalmente, Schumann se instaló en casa de los Wieck.

En 1834 fundó la *Neue Zeitschrift für Musik* (Nueva Gaceta Musical), una importante revista destinada a ser órgano del progreso musical; en ella escribió interesantes artículos sobre Chopin, Beriloz, Mendelssohn, etc.

Schumann se enamoró de Clara Wieck a pesar de su padre, por lo que ella tuvo que acudir a un juicio para obtener el permiso de matrimonio. Finalmente lo lograron y se casaron el 12 de septiembre de 1840. Este año significó un cambio importante en el trabajo de Schumann; compuso 138 canciones, entre las que se incluyen ciclos como: *Dichterliebe*, *Liederkreis* y *Frauenliebe und -leben*. En total escribió más de 233 canciones. Por dos años se consagró a la composición de canciones, creando un mínimo de una por día.

En 1844 Clara y Robert emprendieron un viaje a través de Europa que les llevaría hasta Rusia, donde fueron muy bien recibidos. Una vez de vuelta en Leipzig Schumann suspendió sus composiciones a causa de un agotamiento físico y mental. En 1850 aceptó dirigir el coro de Düsseldorf. Pero dos años después las crisis nerviosas se presentaron más frecuentemente.

En noviembre de 1853 realizó el último viaje con Clara en donde los dos artistas compartieron el entusiasmo del público holandés, tanto por la interpretación de la pianista como por la música del compositor, elogiada al máximo. Pero a partir de ese momento, el desequilibrio mental entró en su estado definitivo sufriendo de alucinaciones y desvaríos. El 4 de marzo de 1854 ingresó a una clínica psiquiátrica en Enderich. Parecía haber perdido la memoria y durante los dos años y medio que duró su internado el médico no permitió la visita de Clara por temor a que su

estado empeorara. Clara no volvió a verlo sino hasta el 27 de julio de 1856 y dos días después murió. Sus restos fueron enterrados en el viejo cementerio de Bonn.

4.2 Contexto Histórico

La Revolución Francesa produjo que se acrecentara la conciencia por el arte, ésta debía contribuir a la felicidad del pueblo y ser parte de la nación. En Alemania surgió la necesidad de aclarar y darle un sentido a todo, por eso la filosofía alemana obtuvo tanta fuerza pues dicho pueblo tenía la necesidad de explicar el mundo después de la Revolución.

El Romanticismo postrevolucionario proporcionó un nuevo sentido a la vida con la libertad artística. Esta libertad se volvió un derecho no sólo para el genio, sino para todo artista e individuo con capacidad para crear.

El Romanticismo negaba la importancia de toda regla artística objetiva y es aquí donde se da una de las características esenciales del arte romántico: El valor a la autenticidad y a la sensibilidad emotiva al artista, le dio justificación a su obra. Otra manifestación que se dio dentro del Romanticismo es la idea de separar las artes de la realidad. Los románticos alemanes huían de la realidad.

De este periodo surgieron dos corrientes: Los románticos pasivos y los románticos activos. Los pasivos consideraron que tenían que tomar un escape al mundo irreal, a la fantasía y al mito. Los activos estaban en son de protesta, era también una forma de idealismo pensar que podían hacer una diferencia por medio de ella. El artista activo creó su propio mundo. Las obras de los románticos activos nos ofrecieron desenlaces trágicos pues no hubo manera de ganar enfrentándose a la realidad, es decir, es una lucha por cambiar la realidad. Schumann fue un representante de estos románticos.

Durante el Romanticismo los compositores comenzaron a componer de un modo más consciente y difícil en el aspecto técnico e intelectual, por lo cual, sus obras dejaron de ser destinadas para que los aficionados burgueses las interpretaran. Ahora las obras serían tocadas por artistas profesionales y un público de alta

cultura musical las podría apreciar. En esto también participó Schumann y otros compositores como Weber, Chopin y Liszt pues compusieron para los virtuosos de las salas de concierto. En pocas palabras, con los románticos se aumentó la dificultad técnica de la ejecución.

En este periodo los compositores románticos hicieron uso libre de cuatro elementos musicales: tonalidad, ritmo, forma y sonoridad o color musical.

Tonalidad: Ésta es una herencia que el romántico heredó del Clasicismo, se mantiene un sistema tonal bien establecido. Sin embargo el romántico le da una nueva riqueza a las armonías al modificarlas por medio del cromatismo, provocando una sensación de ambigüedad.

Ritmo: El ritmo sirvió como impulso para el desarrollo melódico. Hay un uso de síncopas y desarrollo del *rubato*, pero creo que lo que más llama la atención es el desarrollo de los ritmos cruzados, es decir, dos patrones rítmicos que se escuchan simultáneamente. Nace un nuevo efecto: Poli-ritmia.

Forma: No existe una forma establecida pues no sigue los patrones de la sinfonía clásica. El contenido dramático era muy importante ya que la música empezó a interactuar con otras artes, por ejemplo, la literatura y el drama. De esto nació la “música de programa”, música con significados extra musicales: Sinfonías con nombres, historias y escenarios.

Sonoridad o Color Musical: En este campo se desarrolló la orquesta sinfónica y esta innovación fue importante no sólo por el tamaño que alcanzó sino por el virtuosismo con el que llegaron a tocar. Aparecieron trémolos en las cuerdas e innovaciones colorísticas (para representar sentimientos) y sonoras.

4.3 Historia y argumento de la obra

Frauenliebe und -leben es el último ciclo de Schumann compuesto en el año del *Lied* (1840) y fue escrito antes de su matrimonio con Clara Wieck. Fue escrito con poemas de Adalbert von Chamisso (Louis Charles Adelaïde de Chamisso de Boncourt 1781- 1838). Nueve poemas forman la colección. El último plasma a la mujer en avanzada edad que encuentra consuelo y paz a través de sus hijos y nietos. Schumann no lo musicalizó, en cambio terminó su ciclo con un gran postludio. Los veintiún compases de conclusión musical son el retrato amoroso, intenso en la vida y en el recuerdo. *Frauenliebe und- leben* es una visión altamente romántica del amor en una mujer.

Los poemas comienzan relatando la historia de una muchacha enamorada quien encuentra a un hombre del cual se enamora y exalta como lo más maravilloso de su existencia. Cuando ella medita en el anillo que él le da, descubre que su vida tiene un nuevo y profundo significado. Ella promete servir, vivir y padecer por él; pues así encuentra la razón para existir en el entorno maravilloso de la vida que él representa. Ellos se casan y tienen un niño, lo que hace que ella experimente una acrecentada felicidad debido a la maternidad. También en su nueva felicidad siente lástima por los hombres, pues no podrán conocer la dicha que produce el dar a luz un hijo. Después repentinamente, el esposo muere. La oscuridad en el recitativo de la última canción del ciclo *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan* (Ahora, por vez primera me has dado un gran dolor), da el inesperado golpe que trae la muerte a un amor sin sombras. Es sorprendente ver cómo la ironía del destino asemejó la vida del personaje principal de este ciclo con la de Clara Schumann, en 1856 se encontró a sí misma viuda y con siete hijos que mantener.

A continuación se resume el contenido poético de cada una de las canciones.

Canción 1: *Seit ich ihn gesehen* (Desde que lo ví). En este poema Chamisso escribió dos estrofas llenas de nostalgia por el recuerdo del encuentro con el amado. Describe los sentimientos de una joven enamorada que se encuentra extasiada después de ver por primera vez al hombre de su vida.

Canción 2: *Er, der Herrlichste von allen* (Él, el más noble de todos). Es una canción en donde la protagonista, apasionadamente ennoblece al hombre que ama. Describe los sentimientos de la joven enamorada. Está dispuesta a sacrificarse si no es ella a quien él elija, pues está convencida de que él escogerá entre todas a la mujer más digna.

Canción 3: *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben* (No puedo comprender ni creer). Al darse cuenta de que su amado le corresponde, el asombro de la joven es muy grande pues le parece que él es demasiado sublime para su existencia.

Canción 4: *Du Ring an meinem Finger* (Tú, anillo de mi dedo). Cuando contempla el anillo en su dedo, ella se da cuenta de que su vida ha cambiado. Es una canción introspectiva en donde hace conciencia del deseo satisfecho.

Canción 5: *Helft mir, ihr Schwestern* (Ayúdenme, hermanas). Aquí aparece una singular emoción pues pide a sus hermanas que la preparen para la boda. El sueño que anhelaba se cumplirá. Sólo desea dejar atrás esa inquietud con la que ha vivido para alcanzar la felicidad y la paz que tanto había soñado. Lo único que puede inquietar esa felicidad incontrolable es la melancolía sentida al saber que va a separarse del seno familiar. Al final se marcha dichosa.

Canción 6: *Süsser Freund* (Dulce amigo). Es una canción con un profundo sentimiento de ternura. Él la mira con asombro pues está desconcertado al verla llorar, ya que hace mucho tiempo los dos gozan de una completa felicidad. Pero no es de amargura el llanto, sino de dicha exacerbada al saber de su embarazo. La canción tiene tres secciones y es en la sección media cuando ella toma la fuerza y el valor para declararle su secreto.

Canción 7: *An meinem Herzen, an meiner Brust* (En mi corazón, en mi pecho). En esta canción se expresa el regocijo con que ella recibe a su hijo y compasión por los hombres quienes nunca podrán sentir la inigualable felicidad de dar a luz. Agradece con fervor al nuevo ser por hacerla más dichosa.

Canción 8: *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan* (Me has hecho sufrir por primera vez). Aquí el ciclo cambia trágicamente. La pérdida repentina del hombre amado la sacude en su interior quitándole el sentido a la vida; la que tanta felicidad le había ofrecido. Y aunque pareciera que todo acabó sucumbiendo en un profundo dolor, Schumann termina con un postludio de piano solo, el cual transmite un sentimiento de paz y reivindicación, haciendo remembranza de los momentos felices de la vida de una mujer.

4.4 Análisis musical y consideraciones personales

Para comenzar presento el siguiente resaltando los aspectos más importantes del presente ciclo, en donde de alguna manera se puede ver la relación del texto y la música de acuerdo a las tonalidades empleadas, los tiempos y el carácter de cada una de las piezas. Posteriormente, se muestran en distintos gráficos cada una de las ocho canciones con el desarrollo de las frases, la relación entre las tonalidades, motivos rítmicos, melódicos, forma, etc. así como algunos elementos que lo unifican.

CUADRO DE FRAUENLIEBE UND-LEBEN (ver anexo III)

	Tonalidad	Carácter	Tempo y compás	Texto – argumento
I	Si b	Eusebius	Larghetto 3/4	Nostalgia por el recuerdo del encuentro con el amado
II	Mi b	Florestán	Vivace 4/4	La protagonista apasionadamente ennoblecce al hombre que ama
III	Do	Eusebius	Con passione 3/8	La joven se asombra al darse cuenta de que su amado le corresponde
IV	Mi b	Eusebius	Con molto affetto 4/4	Es una canción introspectiva en donde hace conciencia del deseo satisfecho
V	Si b	Florestán	Piuttosto allegro 4/4	Aquí aparece una emoción singular pues pide a sus hermanas que la ayuden a prepararse para la boda
VI	Sol	Eusebius	Lento con affetto 4/4	Ella llora por una dicha exacerbadada al saber de su embarazo
VII	Re	Florestán	Giocoso con affetto 6/8	Expresa el regocijo con que ella recibe a su hijo
VIII	Re climax de desenlace	Eusebius	Adagio 4/4	La pérdida repentina de su amado la sacude en su interior quitándole el sentido a su vida
coda	Si b	Eusebius	Adagio 4/4	Transmite un sentimiento de paz y reivindicación, haciendo remembranza de los momentos felices

En el cuadro anterior el ciclo está agrupado en: tonalidades, carácter, tiempos y compases utilizados y tema del argumento.

En cuanto a las tonalidades menciono lo siguiente:

El ciclo completo está en **Si bemol** y sus tonalidades se mueven dentro de la tónica, dominantes, mediantes y adyacentes, es decir, la **canción I** está en Si bemol que es la tónica de la escala. La **canción II** está en Mi bemol que es la dominante en quinta descendente, la **canción III** está en do menor, que es la adyacente de Si bemol, la **canción IV** está en Mi bemol, vuelve a la dominante. La **canción V** está en Si bemol y regresa así a la tónica, la **canción VI** está en Sol mayor que se refiere a la mediantes de Si bemol. En esta canción es donde alcanza un clímax de exaltación al igual que en la **canción VII**, está en Re mayor y se refiere también a la mediantes de Si bemol. En ambas canciones (VI y VII), existe un movimiento armónico más significativo, además de que son en las únicas canciones del ciclo que presentan sostenidos. En la **canción VIII**, se presenta un clímax de desenlace y está en re menor, que pertenece a la mediantes de Si bemol.

Analizando el texto de cada una, encontré por ejemplo, que entre la **canción VII** y **VIII** se presenta un punto estructural y de contraste, ya que primero la protagonista siente gran regocijo al recibir a su hijo dentro de una tonalidad de Re mayor y finalmente, tiene la pérdida repentina del hombre amado, la cual se desarrolla dentro de la tonalidad de re menor. Ambas tonalidades pertenecen a las mediantes. Por último se presenta una coda que nos regresa al material original, es decir, al mismo tema con la que comienza la primer canción: La tónica Si bemol.

En lo que se refiere a los caracteres, quise hacer una analogía entre *Eusebius* y *Florestán*, que son dos seudónimos con los que Schumann firmaba sus artículos en la revista *Neue Zetschrift für Musik* (El tercer seudónimo era *Maestro raro*) y que realmente eran personajes de sus fantasías.

Podemos apreciar con referencia al texto y algunas veces también con referencia a la tonalidad y al tempo, que a *Eusebios* se le atribuye una personalidad introvertida y reservada, mientras que a *Florestán*, una personalidad extrovertida y abierta. Así

tenemos dos caracteres contrastantes que juegan en el mismo ciclo, alternándose cada uno. No necesariamente siempre coincide el carácter con el tempo y la tonalidad. Por ejemplo, tenemos que en la **canción III** y **IV** aparece el carácter de *Eusebius*, aunque en la **III**, tiene una tonalidad de do menor, su tempo es *con passione*. Mientras que en la **IV**, su tonalidad es mayor y tiene un tempo *con molto affetto*. Si se analiza el texto, podemos observar que el tema tiene una intención más introspectiva, más hacia ella misma.

Me pareció importante señalar en el cuadro anterior, el tema del argumento de cada una de las canciones para poder relacionarlas entre sí.

Mis consideraciones personales son las siguientes:

Un estudio detallado de la fonética y dicción me dieron herramientas para abordar el presente ciclo. La maestra Barbara Lorey me propuso algunas técnicas que me ayudaron a desarrollar la interpretación de esta obra: La primera fue la comprensión de las consonantes y la expansión de las vocales, es decir, se puede acortar el sonido de las consonantes sin detenerse demasiado tiempo en ellas resonando hacia la vocal. Las vocales tienen tendencia a ocupar todo el espacio posible. De esta forma cuando se comprime el sonido de una consonante, la vocal tiene más tiempo y energía para brillar.

Este concepto está basado en una de las técnicas teatrales de Max Reinhardt, (Baden, cerca de Viena 1873-Nueva York 1943), quien fue director de teatro austríaco, del *Deutsches Theater* de Berlín (1905) e innovó la técnica teatral del *Sprachtheater* (teatro hablado). Una de los ejercicios que trabajé para entender este concepto, fue el pronunciar cada sílaba y dividirla en cuatro tiempos impulsando cada una en el primer tiempo hasta llegar a una sílaba por tiempo. El impulso debe darse con el apoyo del diafragma extendiéndolo horizontalmente hacia los costados y la espalda baja (de hecho, este impulso se percibe con todo el cuerpo). De esta forma la voz se proyectaba con firmeza llevando la energía y el sonido no solamente en dirección a los resonadores de la cara, sino también, al vientre bajo; logrando así un sonido pleno y ligadura de las vocales.

Otro recurso que trabajé con la maestra Lorey es la idea del *taktus*. Me explicó que es un concepto que se originó en el barroco ya que fue cuando la música empezó a tener una interrelación con el texto, misma que en el renacimiento no existía. Éste se basa directamente en impulsos para que la técnica se convierta en interpretación. Si se toma el *taktus* en nuestro cuerpo, eso nos obliga a ser puntuales con el tiempo de la obra. Comprobé que este concepto es totalmente corporal y no del compositor, es decir, no es algo que se indicara en la partitura, sino que los intérpretes lo hacían de una manera natural, pues obedece a las necesidades de la frase y el texto. Eso lo hace flexible. Este sistema sólo puede realizarse trabajando con el cuerpo y el perineo de una forma consciente. Otra forma de entender este concepto es abarcar las frases como una célula y no cantarlas nota por nota, pues así sólo son elementos rítmicos. Por ejemplo, en la frase: “*Er, der Herrlichste von Allen, Wie so milde wie so gut!*” El primer impulso puede estar en la palabra *Er*, el segundo en *Allen*, el tercero en *milde* y el último en la palabra *gut*. Es decir, se pueden dividir esas dos frases en impulsos marcados cada cuatro tiempos. Con todo esto, considero que uno de los objetivos es lograr que la articulación de las consonantes no desvíen la fuerza, el brillo y el color de las vocales. La dicción correcta hace que un texto se comprenda mejor. “Cuando la voz responde con calidad musical, las palabras rinden en expresión”¹

Por último presento cada uno de los gráficos y los aspectos a resaltar:

- I- ***Seit ich ihn gesehen***: Generalmente usa grados conjuntos, así como el intervalo de séptima descendente. El texto musical está agrupado por motivos rítmicos-melódicos. Un motivo rítmico característico se da en el acompañamiento del piano con negras, silencio de octavo y octavo. El intervalo recurrente es la cuarta justa ascendente. La secuencia de la forma es la siguiente: **A del compás 1-15, interludio compás 15-16, A` del compás 17-31, otro interludio exactamente igual al anterior, compás 31-32, una coda** igual a el primer compás de introducción del

¹ Bañuelas, Roberto. *El Canto*. México. Trillas. 2001. pág. 61.

compás 33-34 y otra *coda* con material diferente a la anterior, del **compás 35-36**.

ESQUEMA - Seit ich ihn gesehen - (ver anexo III)

- II-** *Er, der Herrlichste von allen*: Hay un contraste entre frases muy rítmicas y frases melódicas. Ambas ligadas, pero la ligadura y la línea se acentúan más en la segundas. Los valores de las notas son más largos, sin dieciseisavos. El intervalo recurrente es la quinta justa y el uso de tríadas mayores. El motivo rítmico característico es negra con punto y octavo, octavo con punto y dieciseisavo. La secuencia de la forma sería la siguiente:

A compás 1-17, interludio compás 17-21, B compás 21-28, A compás 29-36, C compás 36-54, interludio compás 54-56, C compás 64-66, y postludio compás 66-71. Se marca también el cifrado de el principio y final de algunas frases.

ESQUEMA - Er, der Herrlichste von allen - (ver anexo III)

- III-** *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben*: La secuencia de la forma es **A** del **compás 1-68**, un *interludio* que comienza solo con piano y después se combina con la voz, del **compás 69-85** y una *coda* del **compás 86-87**, la cual contiene una cadencia plagal entre el **compás 84 y 85**. La parte **A** dividida en cuatro secciones, maneja el mismo motivo rítmico, solo que en la segunda parte lo hace en un tempo más lento y alarga más las vocales. Maneja un motivo melódico más lineal, casi recitado; con un intervalo recurrente de segunda mayor y menor y aparece nuevamente el uso del intervalo de cuarta descendente.

ESQUEMA - Ich kann's nicht fassen, nicht glauben - (ver anexo III)

IV- **Du Ring:** Esta canción contiene tres partes diferentes y un postludio. **A**, **B**, **C** y **postludio**. La secuencia de la forma es: **A** del **compás 1-9**, **B** **compás 10-17**, **A** **compás 18-25**, **C** **compás 25-33**, **A** **compás 33-41** y **postludio** del **compás 41-45**. La parte **A** se repite casi igual con algunos cambios de ritmo y melódicos, pero presenta una diferencia armónica que consiste en que al final de las dos primeras frases **compás 9** y **compás 25**, termina en el quinto grado (V) y en la última frase **compás 41** concluye en el primer grado (I). Las líneas punteadas resaltan que las frases comienza en *anacrusa*.

ESQUEMA - Du Ring an meinem finger - (ver anexo III)

V- **Helft mir, ihr Schwestern:** Su forma contiene una gran parte **A** del **compás 1-40**, en donde se presentan frases repetitivas a las que les corresponde un desarrollo distinto, no solo por el texto, sino por la dirección de la frase. Del **compás 41-46** se tiene una segunda parte **B**, la cual es muy pequeña y conclusiva de el resto de las frases presentadas. Ésta comienza con un grado seis bemol (VI^b), pasa por una séptima de dominante (V⁷) en el **compás 41**, un primer grado en segunda inversión I^{6/4}, otra vez séptima de dominante (V⁷) en el **compás 44**, hasta llegar al primer grado (I). También esta parte **B**, es contrastante del resto de las frases ya que aparecen cromatismos que nos dan la sensación de ambigüedad. Por último, se presenta una **coda compás 41-52** que retoma material melódico de la parte **A**, pero con un ritmo más solemne. Hay dos puntos climáticos para los que se debe reservar la energía: **Compases 17, 34 y 35**.

ESQUEMA - Helft mir, ihr Schwestern - (ver anexo III)

VI-**Süsser Feund, du blickest:** La secuencia de la forma es la siguiente: parte **A** del **compás 1-21** en Sol mayor, **interludio** del **compás 21-24**, parte **B** del **compás 25-44** en do menor, parte **A** del **compás 44-54** nuevamente en Sol mayor y **coda** del **compás 54-58**. Aquí también aparecen frases repetitivas con desarrollos distintos. En la parte **B** del **compás 35-44** hay una intensificación en tiempo y sus frases son más melódicas en contraste con las primeras frases del **compás 1-21** y a partir del

compás 44 al 54 retoma el tiempo y carácter del principio. El intervalo recurrente es la cuarta justa ascendente y la quinta justa ascendente y descendente, con tres formas distintas de abordar la nota **mi** (**compases 10,20 y 53**).

ESQUEMA - Süsser Freund, du blickest - (ver anexo III)

VII- *An meinem Herzen, an meiner Brust*: Es una sola parte **A** del **compás 1 al 34** y una *coda* del **compás 34 al 41**. Esta parte tiene dos reiteraciones, las cuales se presentan con algunas variantes rítmicas y melódicas, además de un cambio en el tiempo con tendencia a acelerarlo. El tiempo es frenado hasta llegar a la coda. Esta intensificación del tiempo, complica la articulación y habría que procurar acortar las consonantes lo más posible para seguir el sonido de la vocal. El motivo rítmico es negra y octavo en un compás de seis octavos. El intervalo recurrente es cuarta justa ascendente.

ESQUEMA - An meinem Herzen, an meiner Brust - (ver anexo III)

VIII- *Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan*: Al igual que la canción anterior, ésta tiene una sola parte **A** del **compás 1 al 22** pero con la diferencia de que termina con un gran *postludio* del **compás 23 al 43**. Dentro de la parte **A**, hay un par de frases reiteradas (**compás 1-4 y 4-7**) y (**compás 15-19 y 19-22**). El motivo rítmico es el octavo con puntillo y dieciseisavo y corcheas en un compás de cuatro cuartos. El intervalo recurrente es la quinta descendente.

Tiene un carácter de *recitativo*. Son frases que requieren continuidad, es decir, ayuda pensarlas como una gran frase direccional hasta llegar al *postludio*. Esta última parte regresa al tono inicial con el que comenzó el ciclo (**Si bemol mayor**), incluyendo también elementos rítmicos-melódicos de la canción uno, dando así una unidad cíclica.

ESQUEMA - Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan - (ver anexo III)

Capítulo 5 FRANCIS POULENC (1889-1963). *Deux Poèmes de Louis Aragon*

5.1 Datos biográficos

“Todo aquello que esté relacionado con París, lleva mis ojos hasta las lágrimas y hace que sienta mi cabeza llena de música”.

Francis Poulenc.

Compositor francés (París, 7 de enero 1899-febrero 1963) para quien desde su más tierna edad la música fue un elemento natural. A los cinco años aprendió el piano y a los ocho fue confiado a una sobrina de Cesar Frank, quien le hizo entrar en contacto por primera vez con la música de Debussy. En la adolescencia se convirtió en discípulo de Ricardo Viñes y por medio de él Poulenc se relacionó con dos músicos que ejercerían más tarde gran influencia en su desarrollo y su obra: Erik Satie y Georges Auric.

Escribió numerosas obras para piano y canto, canto y otros instrumentos, obras corales, obras para piano solo, música de cámara, música instrumental y orquestal, música sinfónica, teatro lírico, música para escena, música para películas y otras.

El 11 de diciembre de 1917 se estrenó su primer obra la *Rhapsodie nègre* (piano, cuarteto de cuerda, flauta, clarinete en do y barítono). El éxito de esta obra hizo que el joven compositor fuera conocido en todo el París musical. En 1918 durante su estancia en el ejército escribió los *Mouvements perpétuels* para piano, *Le bestiaire* (canciones sobre poemas de Apollinaire) y una sonata para piano a cuatro manos. Otras composiciones que destacan dentro de la música religiosa y coral son las *Litanies à la vierge noir* (1935), sus siete canciones para coro *a capella* (1936), la *Messe* en sol mayor (1937), y el *Gloria* para soprano, coro y orquesta (1960) entre otras.

De una invención espontánea la melodía constituye la esencia de su música y determina la expresión y la forma. Aunque haya escrito para orquesta, instrumentos de viento o para voz, su arte es eminentemente vocal. Poulenc es considerado por muchos músicos y críticos como el sucesor natural de los grandes

compositores de la canción de arte francesa y como el último gran representante de este género. Su abundante legado de 150 melodías conforma el repertorio de dicho género agregadas durante el siglo XX.

Sus obras vocales estuvieron ligadas con un gran número de poetas, todos contemporáneos suyos; entre ellos: Guillaume Apollinaire, Paul Eluard, Max Jacob, Louise de Vilmorin y Louis Aragon. No importaba de quien fuese el texto, Poulenc creaba la música según el estilo particular del poeta.

Dos tercios de las canciones de Poulenc fueron escritas para conciertos dados por el compositor y el barítono Pierre Bernac; él jugó un papel fundamental en muchas de las melodías de Poulenc.

5.2 Contexto Histórico

En 1918 se publicó en Francia un manifiesto de la nueva música francesa basado en la obra teórica de el poeta francés Jean Cocteau. Consistía en una serie de observaciones sobre la música pasada y presente, en el que hablaba de la necesidad de un nuevo arte francés independiente, proponía que la música francesa debería escucharse utilizando un espíritu de nueva vitalidad.

El primer ejemplo de este tipo de música lo caracterizó Erik Satie (1866-1925), quien fue el precursor indiscutible de la vanguardia musical parisiense. Fue un compositor destacado en un mundo decadente al que no supo adaptarse y al que se rebeló con ironía y a veces con sarcasmo. La música de Satie se caracterizó como llena de vida, informal, alegre y con figuras melódicas repetitivas. Tuvo la idea de añadir a la partitura musical ruidos cotidianos de una ciudad: Una sirena, un motor de aeroplano, una máquina de escribir y tiros de pistola. Durante los años que duró la guerra, Satie se convirtió en una especie de héroe musical para una serie de compositores franceses. Seis de ellos se hicieron grandes amigos y compartieron muchos intereses denominándose el “Grupo de los Seis” que se formó hacia 1918. Es precisamente a este grupo al que perteneció Poulenc. El resto de los compositores que lo integraron fueron: Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, Louis Durey y Germaine Tailleferre.

La unión de estos seis hombres franceses inició la existencia de un grupo artístico, el cual no tomó en cuenta al animador e inspirador del mismo: Erik Satie. Los Seis formaron un grupo bastante homogéneo durante un cierto número de años, entre el final de la guerra y 1924, estaban unidos por una estrecha amistad y todos a excepción de Tailleferre, tenían una posición económicamente desahogada. Se reunían de forma regular todos los sábados por la noche, primero en casa de Milhaud, luego en el café *Gaya* y después en el local *Le Boeuf sur le Toit* (llamado así en honor a una obra de Milhaud) y ahí interpretaban sus obras pianísticas.

Todos elegían textos de Cocteau y Apollinaire, admiraban a Picasso y a Braque, con los que colaboraron varias veces. Se vieron muy bien representados por el manifiesto de Cocteau, hasta el punto de publicar en la revista *Le Coq* artículos violentos contra sus enemigos comunes. Todos contribuyeron en la música de un espectáculo de Cocteau en 1921, excepto Satie y Durey.

Desde el punto de vista musical, esta unión tuvo notables puntos de contacto, como la común afición al jazz (el cual se tocaba de forma regular en los cafés que frecuentaban), al circo y al parque de atracciones; naturalmente cada una de sus personalidades era diferente.

En cuanto a la tonalidad, toda esta música permaneció en el ámbito de la llamada “tonalidad sucia”, es decir, aquella cuyos centros tonales estaban bien presentes y delimitaban los diferentes momentos de la obra, pero que agregaba a los acordes notas disonantes cuya función predominante era tímbrica.

Una serie de deserciones y peleas desmembró al grupo de Los Seis entre 1923 y 1925: Durey y Tailleferre no volvieron a componer, Honeger siguió su propio lenguaje más serio y complejo, Poulenc cedió a la fascinación de Stravinski, Auric se unió junto con Poulenc a Louis Laloy (un crítico y empresario a quien Satie consideraba un enemigo pues decía que era un mercantilista de la música). La muerte de Satie en 1925 aconteció en un momento de dispersión de las vanguardias y además representó para Los Seis el final de una etapa de búsqueda y

de lucha intelectual. Después de esto Poulenc compuso con una concepción más y ligera y despreocupada de la música.

5.3 Historia y Argumento de la obra

Deux poèmes de Louis Aragon. *C* y *Fêtes Galantes*

Estos dos poemas de Louis Aragon (París 1897-1982), cuyo nombre real fue Louis Andreux (se inventó ese apellido español para no perjudicar su trayectoria profesional, pues fue hijo natural), fueron los únicos musicalizados por Poulenc y son parte de un cuaderno de poemas que Aragon escribió llamado *Les yeux d'Elsa* (Los ojos de Elsa). Este cuaderno de poemas fue publicado en Suiza en 1942 y en 1943. Cabe señalar que Aragon publicó este cuaderno de poemas en conjunto con otros tres cuadernos que escribió, lo hizo de una forma clandestina por ser considerado como de izquierda.

C es una de las canciones más conmovedoras de Poulenc. El título *C* hace referencia a Les Ponts-de-Cé (los puentes de Cé), una localidad que se encuentra a seis kilómetros de Angers. La canción evoca el mayo de 1940 cuando un numeroso grupo de franceses huyó ante la invasión del ejército alemán; Louis Aragon estaba entre ese grupo de franceses. Esta canción asumió el carácter de una canción de resistencia francesa. Bernac y Poulenc la incluyeron en todos sus recitales durante la ocupación.

Fêtes galantes es un poema burlesco que habla de los días de la ocupación, es decir, es un poema de burla cínica que se refiere a la gente “arribista” que sacó provecho de la situación¹. Esta pieza tiene el estilo de canciones de *café-concert*. Ambas canciones fueron compuestas por Poulenc en su casa de campo de Noizay cerca de Tours en 1943.

¹ Entrevista personal a la maestra Carmen Betancourt. El 28 de junio del 2006.

5.4 Análisis musical y consideraciones personales

La tonalidad es **La bemol menor**. Esta tonalidad está trabajada en un estilo del siglo XX con bastantes cromatismos. Utiliza las sonoridades dentro de una paleta armónica. Comienza con una *introducción* de piano del **compás 1-5** y posteriormente presenta una sola parte **A**, la cual presenta frases en donde las articulaciones están difuminadas, es decir, hay terminaciones de sonidos cortos y silábicos, a estas terminaciones les sigue un silencio de octavo o el principio de otra frase en octavo, por ejemplo en los **compases 16, 24, 28, 30, 34, 36, 38 y 40**. Esta puede ser una razón por la que da la sensación, de que cada frase no se define exactamente dónde comienza o dónde termina, además de que hay una armonía móvil, por ejemplo en el **compás 16** presenta un **Fa mayor**, en el compás 17 **do menor con séptima**, en el **compás 18** se va a la **dominante**. Hay tensiones de acordes que no definen una jerarquía o una tonalidad clara (tonalidad sucia). Aunque mantiene un contexto menor en inicio y conclusión. Se deduce que **La bemol** es el centro tonal. Contiene muchos contrastes armónicos de colores y funciones. Hay lugares en donde marca cadencias o zonas de jerarquía tonal más importantes: **Compás 4-5, V-I; compás 20-21, V-I; compás 32-33, V-I; compás 40-41, V-I**. Estos enlaces dan el color tonalmente. Los contrastes armónicos se dan en medio de las frases y es ahí en donde están los cromatismos. En el último compás termina con una tercera de picardía, es decir, **La bemol mayor**.

ESQUEMA -C- (ver anexo III)

Considero que un elemento importante al abordar estas dos piezas, es el estudio de la fonética y dicción del francés. Así como vimos en el repertorio alemán, este idioma posee muchas variantes con respecto al español en cuanto a la fonación de vocales y consonantes, las cuales me parece importante relacionar íntimamente con la idea musical y las frases melódicas. Naturalmente esta consideración se aplica a cada uno de los idiomas del repertorio operístico y de concierto, pero particularmente a esta obra vocal la cual, contiene una gran belleza musical y poética. Podría quedar desvirtuada si los cantantes no nos hacemos responsables de la relación intrínseca de estos elementos. El resultado sería una pronunciación defectuosa o grotesca. Me refiero a que buscar una pronunciación correcta en cada

uno de los idiomas no debería ser un obstáculo para que la voz se produzca libremente. Fundamentalmente en *C* hay una alta exigencia de *legato* en combinación con cambios de *tempo* y el uso de un matiz *piano* en la nota más alta, **la** ⁶. Todo esto representó un reto personal.

En el caso de *Fêtes Galantes* el *tempo* establecido por el compositor ocasiona una gran dificultad para la dicción y la articulación. La agógica propuesta presenta diferentes dinámicas: notas acentuadas, reguladores del sonido e indicaciones de expresión en el texto. Todo esto dio como resultado un lenguaje poético y musical que atrajo mi interés al seleccionar estas canciones.

Capítulo 6 MANUEL MARÍA PONCE (1882-1948). *Cuatro Poemas de Francisco A. de Icaza.*

6.1 Datos biográficos

La canción popular es la manifestación melodiosa del alma de un pueblo.

Manuel María Ponce.

El 8 de diciembre de 1882 en Fresnillo Zacatecas, Felipe de Jesús Ponce y María de Jesús Cuellar recibieron a su décimo segundo hijo Manuel María Ponce. La familia se había trasladado a Zacatecas por situaciones políticas pero tres meses después de su nacimiento pudieron regresar a la Ciudad de Aguascalientes, de donde provenían. En esa ciudad Ponce pasó los primeros dieciocho años de su vida.

En la casa de los Ponce se cultivó la música de manera constante y su hermana Josefina llegó a ser una reconocida maestra de piano, siendo ella quien iniciara a Ponce en la música. Cuando Ponce cumplió dieciocho años, por medio de su hermano José entro en contacto con el pianista madrileño Vicente Mañas, reconocido maestro de piano de principios de siglo. El joven Manuel María se trasladó a la ciudad de México en 1900. En 1901 ingresó al Conservatorio Nacional de Música pero su estancia fue corta debido a problemas burocráticos. En 1904 decidió emprender una gira de conciertos en San Luis Potosí y en Guadalajara. Después partió rumbo a Europa. La idea de ir a Italia fue sembrada por el profesor Eduardo Gabrielli en 1901. Llegó a Nápoles en diciembre de 1904.

Después de la muerte de su maestro Cesare Dall'Olio (también maestro de Puccini) en 1906, Ponce partió hacia Alemania en busca de mejores horizontes para su formación. En el Conservatorio de Stren en Berlín fue admitido por el maestro Martin Krause (quien fue alumno de Franz Liszt). La influencia de este maestro resultó definitiva, pues Ponce forjó las herramientas necesarias para el dominio del piano. La herencia del virtuosismo lisztiano se refleja en gran parte de su obra para piano. En 1907 Ponce regresó a México y hasta 1908 se dedicó a la enseñanza y la composición. En ese mismo año, después de la muerte de Ricardo

Castro, Ponce recibió la oferta de ocupar la cátedra de piano en el Conservatorio Nacional.

Los tres años que transcurrieron entre 1909 y 1912 fueron definitivos para ganar un lugar indiscutible en la escena musical de México. En marzo de 1909 emprendió una gira por diversos escenarios de la provincia mexicana. A pesar de las dificultades políticas del país con la Revolución, Ponce continuó su febril actividad. En 1912 sus alumnos ofrecieron el primer recital dedicado a la obra de Debussy, pues aunque otros compositores mexicanos habían mostrado interés en la obra del músico francés, es innegable que la influencia del impresionismo musical en nuestro país se debió a la visión y entusiasmo que Ponce mostró por esta escuela. En 1912 se estrenó su concierto para piano. El autor mismo interpretó la parte solista bajo la dirección Julián Carrillo. Aún cuando el interés del compositor por la música popular mexicana es anterior a 1912, la detonación de esa nueva actitud estética ocurrió precisamente ese año. En 1913 Ponce ofreció una conferencia sobre la música mexicana, en donde constituyó todo un manifiesto en torno al estilo nacional cultivado por él mismo y a la importancia que el autor asignó a la canción popular. Ponce encontró que la música “mexicana” por él escrita equiparó a la Revolución dentro de nuestra historia musical.

Durante los años de 1913 y 1914 Ponce continuó trabajando en diversas actividades musicales, con un ímpetu que sólo pudo interrumpir la muerte de su padre en julio de 1913. En 1914 se editó al público la segunda impresión de *Estrellita*, una canción que Ponce había editado en 1912. Obligado por los acontecimientos políticos, Ponce abandonó México en marzo de 1915 y se dirigió hacia La Habana vía Veracruz. Así comenzó un exilio relativamente voluntario en Cuba, dejando atrás una brillante labor en manos de un país incapaz de reconocer el mérito de su labor artística. Pero otra pérdida debido al exilio preocupaba al compositor, pues la futura esposa del compositor, Clementina Maurel, joven de origen francés y talentosa cantante se quedaba en México.

Destacados artistas cubanos e intelectuales ofrecieron a Ponce su amistad y apoyo y a finales de 1915 reanudó su actividad docente, incluso se dedicó a escribir

reseñas y artículos: *La Reforma Social* y *El Herald de Cuba* guardan páginas suyas. También compuso nuevas obras en las que sucumbió a los encantos de la música local. Formó partituras haciendo a un lado el mexicanismo característico de la producción anterior, éstas tienen un inconfundible aire antillano.

En 1916 Ponce ofreció varios conciertos y emprendió una serie de recitales cuyo objetivo era asegurarse una posición económica más estable. Parte de esos proyectos fue la decisión de tocar para el público estadounidense y viajó a Estados Unidos para ofrecer un concierto en el Aeolian Hall de Nueva York. No pudo escoger peores circunstancias, pues elaboró un programa que sólo tenía obras suyas lo cual no le favoreció pues no era conocido para ese público, además de que en marzo de 1915 cuando él acababa de llegar a Nueva York, Francisco Villa había atacado a Columbus matando varios estadounidenses. El viaje a Estados Unidos se convirtió en un fracaso anímico y material. Ponce ni siquiera tenía los recursos suficientes para volver a la Habana y después de un préstamo consiguió regresar a la isla. Ávido de recursos, quiso convertirse en comerciante de pianos, adquiriendo los instrumentos en México para después venderlos en Cuba, pero la idea no prosperó. Desesperado por la situación, Ponce escribió al cónsul mexicano en La Habana ofreciéndose como líder de un continente dispuesto a tomar las armas, pero le contestó que sus tareas artísticas eran más útiles para el país. Gracias a esto ofreció un recital organizado por la Sociedad de Artistas Cubanos y pudo volver a México en diciembre de 1916. Si bien el regreso a México había resultado todo un éxito en términos políticos y artísticos, decidió volver a la Habana en 1917 para continuar sus clases y continuar con su proyecto de buscar ahí una posición estable y segura. Después de dos años de exilio Ponce no había logrado obtener una posición segura y volvió a México en 1917. El 3 de septiembre de ese año contrajo matrimonio con su añorada Clema.

Desde antes del exilio en Cuba, las tareas artísticas de Ponce se habían enriquecido con una serie de escritos cada vez más frecuentes. En julio de 1917 aparecieron *Escritos y composiciones musicales* de Ponce. Meses más tarde apareció el segundo título homónimo, escrito por Gustavo E. Campa y con prólogo de Ponce.

Pero fue hasta mayo de 1919 cuando el compositor consiguió crear una publicación periódica dedicada a la música.

Durante los años siguientes continuó con su labor docente en el Conservatorio y en 1922 compuso una de sus obras más logradas en la música de cámara: La Sonata para violonchelo y piano. Debido a la problemática con la que continuaba el país, el año de 1924 fue el más gris de su vida profesional pues prácticamente no compuso ni escribió en los periódicos.

Ponce intuía que su propio lenguaje musical debía evolucionar así que en 1925 decidió regresar a Europa para establecerse en París. De inmediato buscó a Paul Dukas quien le ofreció un curso de composición en la École Normale de Musique, iniciando un periodo de estudio que cambiaría su evolución artística. Así fue como los años de 1925 a 1932 representaron un periodo de renovación artística y enriquecimiento del repertorio.

Entre 1928 y 1938 Ponce terminó la partitura de la ópera *Merlín* de Isaac Albéniz y ese mismo año algunas de sus obras se escucharon en París. Fue el guitarrista Andrés Segovia quien en gran medida dio a conocer a Ponce en la escena musical europea. El compositor pudo explorar en las obras escritas para guitarra un sin fin de estilos y formas que enriquecieron de manera sensible su repertorio. Los primeros meses de 1930 fueron de incertidumbre, pues debía decidir entre volver a su país o permanecer en Europa. Decidió regresar para ocuparse de un amplio estudio de folklore pero no recibió apoyo para dicho proyecto, así que regresó a París a continuar con sus estudios en la École Normale dos años más gracias al apoyo de Paul Dukas y a pesar de su difícil situación económica se graduó en composición en 1932.

El lenguaje de sus obras se había renovado dando paso a un lenguaje moderno que guardaba poco en común con el espíritu romántico de las obras compuestas en México antes de la estancia en París. Entonces decidió regresar a México en 1933, terminando así una etapa decisiva en la trayectoria estética del compositor.

La década de los cuarenta se inició para Ponce por demás afortunada y prometedora. El reencuentro con Andrés Segovia en México significó la perspectiva de nuevos horizontes. El resultado fue una invitación para seguir a Segovia por Sudamérica. El plan de esta gira y la composición del *Concierto del Sur* para guitarra lo ocuparon durante 1941. En 1942 la música de Ponce continuó siendo interpretada lo mismo por diversos solistas que por las orquestas que en ese entonces realizaban temporadas en nuestro país. Durante 1947 los conciertos continuaron, pero quizá el más importante para Ponce en aquel año no ocurrió en México, sino en Austria: José Yves Limantour dirigió *Ferial* al frente de la Orquesta Filarmónica de Viena.

Los años finales de Ponce constituyeron un contrapunto entre el deterioro de sus salud y los ecos de todos sus logros anteriores. El 24 de abril de 1948 falleció el maestro en su casa de la calle de La Acordada, al sur de la ciudad de México.

Tomadas del catálogo de sus obras las composiciones de este compositor están formadas por: Obras escénicas (tres obras), obras orquestales (siete obras), 24 canciones (todas para voz y piano), obras para piano (conformadas por 69 composiciones), obras para guitarra, canciones populares mexicanas arregladas por Ponce, obras corales (cinco obras) y música de cámara (diecinueve obras)¹.

6.2 Contexto Histórico

Resulta paradójico constatar que Ponce pudiera desarrollar tantas actividades cuando el país comenzaba a vivir los días agitados de la Revolución. Pero, al igual que otros artistas e intelectuales de la época, el compositor realizó su trabajo cotidiano con la esperanza de que la paz llegaría pronto.

La escuela italiana que conoció Ponce en 1905 no se alejaba demasiado de los estilos que se practicaban en México; de hecho, en el ambiente italiano poco se sabía de autores como Debussy o Ravel.

¹ Miranda, Ricardo. *Manuel María Ponce. Ensayos sobre su vida y obra*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1988. páginas.187.

A pesar de su afán por no involucrarse en los movimientos políticos y sociales que sucedían en México por aquel entonces, Ponce no pudo eludir los efectos de la Revolución. Desde finales de 1913 la situación política del país se había vuelto insostenible. Un año antes, a pesar del asesinato de Madero, algunos mexicanos pensaron que la presencia de Victoriano Huerta en la presidencia significaría el fin de la guerra y el regreso a una mínima estabilidad. Así lo creyó un notable grupo de intelectuales, entre quienes se encontraron Federico Gamboa, Luis G. Urbina, Julián Carrillo y el propio Ponce. Para finales de 1914 el hecho de haber creído en la paz ofrecida por Huerta se volvió una desventaja política e incluso una amenaza a la propia seguridad de quienes habían colaborado en su régimen o simplemente para quienes se habían abstenido de participar políticamente en contra del dictador.

Cuando 1914 llegó a su fin, el país estaba envuelto en un cataclismo político y haber adoptado una posición de consentimiento frente al régimen de Huerta había sido un grave error político, por más que para Ponce tal posición obedeciera el deseo de continuar las propias tareas artísticas, el espacio para la música fue cada vez más reducido y cualquier plan futuro resultaba difícil.

En 1920 el país estaba a punto de transitar por lo que sería la última fase del movimiento armado, creando nuevamente un periodo de inestabilidad, por lo cual Ponce tuvo muy poca actividad pública.

Uno de los más intensos movimientos culturales que se han producido en México fue iniciado en 1921: El nacionalismo, al cual Ponce consideró la verdadera renovación de la música mexicana.

Después de esto Ponce buscó la manera de evolucionar y decidió regresar a Europa. En los primeros meses de 1930 decidió volver a México para ocuparse de un amplio estudio del folklore, pero en la disyuntiva de enfrentar una época de incertidumbre laboral y económica, decidió volver a París para graduarse en composición en 1932. Cuando Ponce regresó a México en 1933 contaba con cincuenta y un años y a esa edad no sólo tuvo que comenzar de nuevo sino buscar una posición estable que le permitiera dedicarse a la composición.

La estancia del maestro mexicano en París, de 1925 a 1933, coincidió con una sobreabundancia de la producción musical. La exposición constante a la creación musical del momento, dio como resultado un Ponce más ecléctico, aunque preocupado por el panorama de libertad tonal que se le abría como perspectiva. Sus nuevas obras tuvieron otro sello: el idioma era cosmopolita. Un carácter menos experimental, más maduro y acorde con la sensibilidad de Ponce, se hizo patente en sus obras vocales.

“El mejoramiento del oficio de Ponce en sus ocho años europeos fue innegable. Sus mejores obras vocales compuestas en los años treinta, marcaron una definitiva modernización de su color armónico (cercana al impresionismo debussysta)”². Fue precisamente en estos años (1925-1933) cuando compuso el ciclo *De la vida honda y de la emoción fugitiva*, con poemas de Francisco A. De Icaza. La melodía se volvió más flexible, mejor dibujada; el manejo del color armónico más sutil, con un matiz casi impresionista y cada vez más distante de la armonía romántica.

6.3 Historia y Argumento de la obra

Cuatro Poemas de Francisco A. De Icaza. De la vida honda y de la emoción fugitiva.

Francisco A. De Icaza (1863-1925) escribió estos cuatro poemas en el último año de su vida. España llegó a ser su segunda patria, pues ahí formó su hogar, padeció, gozó y se formó como escritor. Estas circunstancias dieron lugar a que los españoles lo consideraran un escritor español y los mexicanos lo tacharan ajeno a nuestras letras. Icaza vivió en Madrid desde 1886 hasta su muerte. Pero Icaza nunca fue español ni dejó de ser mexicano, pues pudo conciliar por dentro y por fuera sus dos sangres y hacer una fusión de dos culturas; era un perfecto hispanoamericano. Aunque su permanencia en Europa lo apartó de nuestra manera de ver y de sentir. Por mucho que su poesía aluda a paisajes que no son nuestros, tiene un tono que lo une con lo mejor de nuestra poesía de todos los tiempos. Las

² Moreno, Yolanda. *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*. México. ENM.UNAM.1995.pág.120.

canciones forman parte de un libro llamado: *Cancionero de la vida honda y de la emoción fugitiva*, escrito en 1925.

Ponce nunca llegó a ser un modernista neto, como lo fueron Chávez o Revueltas, o más radicalmente Carrillo. Su actualización en París fue más bien dentro del esquema tradicional europeo y su temperamento no abandonó el romanticismo.

Personalmente, asumo el significado poético de la siguiente manera:

De oro. En este poema nos presenta un paisaje quijotesco (cervantino). Las aspas del molino se mueven lentamente bajo la luz del sol de la tarde que todo lo inunda y pareciera que son capaces de separar la unión entre el camino y el cielo.

La sombra. Icaza convierte a la sombra en el objeto poético de estas dos estrofas. Al amanecer, de cara al oriente la sombra se extiende a la espalda y parece que sigue los pasos de los caminantes. Pero al llegar el ocaso, la sombra va adelante pareciendo que los prolonga a ellos mismos.

La fuente. Se presenta una persona la cual nos dice que su boca no es capaz de expresar lo más íntimo de sí. Sin embargo entre sus palabras se puede percibir lo que escapa de su espíritu, de un lugar muy profundo en su interior, y nos dice que esa suave filtración puede hacernos imaginar el maravilloso lugar que la genera.

Camino arriba. Muy probablemente Icaza rescata algunas coplas de los caminantes españoles para convertirlas en alta poesía. El caminante habla de sus penas y las contrasta: El pobre sufre fatigas pero tiene amor, el rico no tiene verdaderamente quien lo quiera aunque posee riqueza, así el rico y el pobre se igualan.

6.4 Análisis musical y consideraciones personales

Al igual que en el capítulo cuatro, comienzo por destacar un cuadro en donde reuní algunos elementos con los que describo el ciclo de una forma general, es decir, el

título de cada canción, sus compases, tiempos y tema central de cada uno de los textos.

CUADRO

(ver anexo III)

TITULO	COMPAS	TEMPOS	TEMA- ARGUMENTO
I.- De oro	4/4, 6/8	Lentamente	Las aspas del molino Se mueven bajo la Luz del sol de la tarde
II.- La sombra	4/4	Allegretto mosso, Andante, lento.	Al amanecer la sombra se extiende siguiendo los pasos de los caminantes
III.- La fuente	4/4, 3/4	Andante	Hay una persona la cual nos dice que su boca es incapaz de expresar lo mas íntimo de sí
IV.- Camino arriba	6/8	Vivo, ma non troppo, Poco meno, meno	El caminante habla de sus penas y las contrasta.

I-De oro: La secuencia de su forma es **A** del **compás 1-12** y **B** del **compás 13-23**. Comienza con dos compases de introducción mantiene un carácter solemne y en la parte **A** un tiempo lento en compás de cuatro cuartos. En la parte **B** cambia a un compás de seis octavos y el tiempo a poco *più mosso* del **compás 13-18**. Ya en el **compás 19-23**, recobra el tiempo de la parte **A**. En estas dos secciones se presentan contrastes de texto (**A** como contraste de **B**). Además de que en la parte A utiliza un color menor y en la parte B utiliza un color mayor. Armónicamente el registro del acompañamiento es más cercano y utiliza elementos de la escala de **Mi mayor**. No existe un contexto armónico definido sin embargo, aparece el modo de **Mi**, mismo que es desestabilizado por la armonía. **Mi** debe tomarse como el sonido pedal, es decir, como un eje tonal. También con **Mi** inician y terminan las frases de la melodía (**compás 4 y 10**). No obstante, en la última frase la melodía termina con la nota **Re**; la cual sería la subtónica de **Mi** y no un acorde de séptima.

ESQUEMA -De Oro- (ver anexo III)

II.- *La sombra*: La secuencia de la forma es **A compás 1-16** con un *interludio* entre el **compás 13 al 16** y la parte **B del compás 17-26**. Comienza con una introducción de cuatro compases de piano. El **Mi** sigue siendo el eje de referencia, aunque la armadura es de **La**. Esta armadura cambia el modo y el referente (**Mi**). También el **Mi** es usado como punto climático (**compás 6 y 7**) y como final de frase (**compás 24 y 25**), es conclusivo. Cambia un poco de color por la armadura sin embargo, existe una jerarquía de **Mi**.

ESQUEMA -La Sombra- (ver anexo III)

III.- *La fuente*: Su forma contiene una sola parte **A del compás 1-33** con un *interludio* entre los **compases 17 y 18**. Es un tempo andante, se presentan cambios de compás y un aumento ligero en el tiempo. Sigue estando en **Mi** fundamentalmente en el acompañamiento. Pero el **Mi** no es el referente único exclusivo pues termina la melodía en **Sol**. Esta es una pieza de contraste ya que por vez primera se aleja un poco de **Mi**. Aparecen muchos acordes de séptima sobre el pedal de **Mi** por ejemplo **compás 2 cuarto tiempo**. La escala que se propone es **Do**, terminando con el quinto grado (**V**) en la línea del canto y **Do** en el piano (**compás 33**). El **Do** no permite que se establezca en **Mi**. En esta pieza busca zonas de contraste, es decir, contiene texturas más densas con acordes de más sonidos, por ejemplo, el interludio del **compás 15-18**. En el **compás 19-21**, retoma el **Mi** pero le da más densidad armónica. En las tres primeras frases (compás 1-9) no hay alteraciones, pero a partir del **compás 10** la melodía se hace más disonante. Al final, la línea de canto adquiere un carácter más diatónico, mientras que el acompañamiento se vuelve más cromático. También en esta pieza, sigue con la tendencia de prolongar las últimas notas de cada frase.

ESQUEMA -La fuente- (ver anexo III)

IV.- *Camino arriba*: Su forma es **A y B** con una *introducción* en los cuatro primeros compases y la intervención de *cuatro pequeños interludios* con la

característica rítmica de un sesquiáltero. Éstos aparecen en los **compases 7-8, 11-13, 20-22, y 27-28**. En esta canción se hace más evidente el nexo vertical estructural, es decir, el parentesco entre las frases aunque éstas sean siempre nuevas, por ejemplo del **compás 28-31** es una unidad y forma una sola frase. Aunque las frases tiene posibilidad de varias conexiones o relaciones entre ellas (como se aprecia en el esquema). En el **compás 7** prefigura a hacer cambios ya que por ejemplo en este compás hay un pedal de **Mi** como eje estructural de la forma y eje tonal conclusivo. El **Mi** es como eje tonal o como pedal. A partir del **compás 28** el **Mi** se queda fijo. La melodía va ha estar comenzando en **Mi** aunque la quinta frase busca variedad (**compás 22-26**) , pero aún así la frase del **compás 26** concluye en **Mi**. En la última frase del **compás 36-39**, la melodía termina con la nota **fa#** como disonancia de la novena para no quedar tan obvio en el modo de **Mi**.

ESQUEMA -Camino Arriba- (ver anexo III)

Considero que los elementos que unifican este ciclo son los siguientes.

- 1.- El **Mi** está usado como pedal en las piezas I, II y IV.
- 2.- El registro en el que se mueve la melodía es bastante central, es decir, va de un **re⁵** a un **fa^{#6}**.
- 3.- La estructura de las frases es regular.
- 4.- Tiene compases regulares predominando el compás de cuatro cuartos.
- 5.- Las conclusiones de frases las hace con sonidos largos en **Mi**, aunque en la primera canción la melodía termina con un **Re** y la última con un **Fa#**. Éstas no son notas aisladas pues tienen un eje en **Mi**, es decir, **Re** como la subtónica de **Mi** y **Fa#** como disonancia de la novena de **Mi**.

Como conclusión final podemos observar que este ciclo tiene un grado de complejidad no solo por su significado poético sino también por su construcción musical. La afinación de los intervalos y de la línea melódica requirieron un trabajo cuidadoso. Me pareció interesante el juego que hace con la escala de **Mi**

como centro tonal y la conclusión de las frases con sonidos largos. Esta nueva forma de componer constituyó un cambio en su estética musical.

Considero que el español es un idioma vigoroso, bello y flexible que gracias a su sonoridad y a su entonación expresiva puede ser utilizado por compositores de todos los géneros. En este caso la música vocal de este género (canción de concierto) no sólo está inspirada en el contenido y significado del poema, sino que también se apoya en la sonoridad de las palabras que nos puede llevar a diferentes interpretaciones.

Capítulo 7 ROBERTO BAÑUELAS (n.1931). “*Tus manos, De tu amor y de tu olvido, Chévere*”

Las escribí porque no pude evitarlo

Roberto Bañuelas

7.1 Datos biográficos

La destacada actividad artística de Roberto Bañuelas ha hecho que me interese en su obra. Su interés por transmitir su gran conocimiento en el arte del canto, del cual he sido muy afortunada en recibir, aunado a su dedicación y humanismo me permite reconocer en él a un artista integral.

Nació en la Ciudad de Camargo, Chihuahua el 20 de enero de 1931. Estudió canto, piano, composición, idiomas y actuación en el Conservatorio Nacional de Música. Durante los años que empleó para formarse como cantante de ópera y concierto estudió también las asignaturas académicas correspondientes a la carrera de compositor, interesándose mediante el análisis y la audición en el conocimiento de las obras más importantes de Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Debussy, Ravel, Stravinsky, etc., además de los compositores que conforman su repertorio operístico.

En 1959 formó parte del grupo *Nueva Música de México* que fue una asociación de compositores con el fin de fomentar la producción de la música contemporánea regional. Algunas de sus obras que estrenó en esa instancia fueron: dos suites y dos *toccatas* para piano y el poema sinfónico *Avenida Juárez* (1969), una sinfonía breve y más de treinta canciones con textos de los grandes poetas de habla hispana. Por iniciativa del maestro Rodolfo Halffter le fueron publicadas tres canciones españolas para canto y piano con textos de García Lorca, editadas por Ediciones Mexicanas de Música.

La extraordinaria carrera de Bañuelas como barítono oscureció su faceta de compositor, es indudable que parte de la explicación de su espléndido trabajo

vocal se basa en el conocimiento y técnica que le dio el estudio comprometido, profundo y sistemático de la composición musical.

Algunas de sus obras que más destacan son: Música para piano: *Suite pictórica*, *Motivo de danzón*, *Seis danzas para viola y piano*, *Nocturno para piano*, *Tocata no.1*, *Tocata no.2*. Obras orquestales: *Avenida Juárez* (poema sinfónico), *Tres piezas sinfónicas*, *Muerte sin fin*. Canciones para voz y piano: *Tres canciones españolas* con poemas de Federico García Lorca, *Copla triste* (1954) con texto de Enrique González Martínez, *Los esposos* (1955), *Tus manos* (1955), *De tu amor y de tu olvido* (1957) con textos de R. Cabral de Hoyo, *Dos canciones negras: I. Canto negro*, *II. Chévere* (1964) con texto de Nicolás Guillén.

A continuación se reproduce parte de un artículo y una entrevista que realizó Sergio Orea del periódico *Excelsior* a Roberto Bañuelas en 1957.

UN NUEVO COMPOSITOR.

En la producción de los compositores mexicanos existe crisis, y se debe a la estandarización de ellos, pues habiendo encontrado un sistema que en sí es un medio, lo toman como fin y lo que es peor lo utilizan en forma de “cliché”. La estandarización consiste en la repetición monótona de los elementos meramente musicales y sobre todo, en el abuso del sistema de escala por cuartas, que otorga ese sello gracias al cual los aficionados no pueden reconocer quien es el autor de una nueva obra.

Consiste igualmente en el estancamiento que ocasiona el no buscar nuevas formas que se ajusten a un contenido “verdaderamente” nacional y de acuerdo con la realidad de nuestra época.

Roberto Bañuelas, joven compositor y cantante representa una de nuestras esperanzas en el extenso campo de la composición, ya que es un elemento notable y aún cuando su obra es casi desconocida y resulta difícil de

clasificar, no cabe duda de que sus composiciones para piano, orquestales y canciones, son obras frescas y de fácil invención.

Bañuelas nació en la ciudad de Camargo, Chihuahua hace 26 años. Desde su infancia sintió una fuerte inclinación por la música, razón por la que ingresó al coro de la parroquia donde cantaba como solista. Después de terminar sus estudios de secundaria se dedicó a cantar en las radiodifusoras de la capital del estado de Chihuahua. En 1951, con anhelo de superación artística, vino a la ciudad de México con el fin de ingresar al Conservatorio Nacional de Música, en el cual termina este año su carrera de cantante concertista. Como cantante ha ganado varios concursos y en el Conservatorio se distinguió durante tres años consecutivos con el primer lugar en los concursos de canto, ganando el año pasado el segundo lugar en el concurso de composición. Ha estudiado análisis con Rodolfo Halffter y Blas Galindo, armonía con Carlos Jiménez Mabarak y piano con Segundo Vadillo.

Dedica mucho tiempo a estudiar repertorio para sus conciertos, pero no por eso deja de componer. Pertenece a un grupo de compositores jóvenes que se ha dedicado a difundir la música mexicana y la que entre ellos mismos se produce. El grupo al que me refiero es el grupo “Renovación”. ‘este grupo lo formaron tres compositores del Conservatorio, entre ellos Roberto Bañuelas, pero el proyecto duró un corto tiempo y no se refiere al grupo de Música Nueva’.

ENTREVISTA.

Sergio Orea. ¿Cómo debe desarrollarse en su formación el compositor?

Roberto Bañuelas. En primer lugar debe dominar el oficio del músico, después aprender la técnica de la composición que le sirve para expresarse con soltura en su arte. El objeto de dominar una técnica es la de que el compositor la use al servicio de su obra, no al contrario, pues hay

compositores que por querer ser unos técnicos consumados caen en un academismo frío, estéril e inexpressivo. También abundan los ejemplos opuestos, que consideran que la técnica es un estorbo para lo que quieren decir; esta clase de compositores generalmente llegan a producir música endeble y basta una mirada un poco maliciosa de crítica bien fundada para que se desmorone. Algo muy importante en la formación de un compositor es adquirir cultura, no conformarse con saber sólo música.

S. O. ¿Hay una verdadera escuela de compositores en México?

R. B. Sí la hay, la personalidad de la música mexicana comienza con los trabajos de tendencia nacionalista del maestro Manuel M. Ponce. Otros compositores posteriores a él, han hecho una obra más vigorosa y de contenido más auténtico en lo que respecta a la expresión de lo mexicano, de lo nacional. Revueltas, Galindo, Moncayo, cada uno de ellos tiene en su haber más de una obra importante.

S. O. ¿Pueden vivir los compositores de sus obras?

R. B. No, aquí en México los compositores como en general los intelectuales tienen que vivir de dar clases o de ocupar cualquier puesto burocrático que le permita no morir de hambre a fin de que puedan crear su obra. Los compositores de música popular son otro caso, pues toda la estupidez acumulada en una canción ramplona que toque los resortes el morbo de la gente, les produce una jugosa cantidad de dinero que les permite creerse genios y retratarse junto a un busto de Beethoven.

S. O. ¿Cuál es su autor preferido?

R. B. No tengo una predilección exclusiva por ninguno. De cada época en la historia de la música no falta el representante genial ante el cual es poco lo que se puede decir comparado con lo que se goza escuchando su música. En cuanto a expresión musical prefiero la de mi tiempo; es un lenguaje con el que me identifico plenamente: un gran proyecto que tengo es llegar a hablarlo con propiedad y de un modo personal.

Como cantante el maestro Bañuelas debutó en concierto con *Die Schöpfung* (La Creación) de Haydn y en la ópera *La Bohème* de Puccini en 1958. A partir de 1961 actuó en temporadas de ópera en México y en los Estados Unidos, especialmente con la compañía Dallas Civic y la New York City Opera.

De 1971 a 1979 cantó más de 500 funciones de ópera en los más importantes teatros europeos, principalmente en Hamburgo, Berlín occidental, Munich, Frankfurt, Turín, Hannover, Mannheim, Karlsruhe, Sofía, Praga, Amberes y Tel Aviv. Como primer barítono compartió el escenario con los más destacados cantantes contemporáneos: Franco Corelli, Luciano Pavarotti, Plácido Domingo, Montserrat Caballé, Mirella Freni, Boris Christoff, Gundula Janowits, entre otros.

Actuó en producciones de Herbert Von Karajan, Peter Ustinof, Franco Zeffirelli, Gotz Friedrich, John Dexter. Estuvo bajo la dirección musical de Raphael Kubelik, Nello Santi, Lorin Maazel, Luis Herrera de la Fuente, por mencionar algunos. Su amplio repertorio incluye óperas de: Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi, Puccini, Bizet, Saint-Saëns, Offenbach, Wagner, Stravinski, R. Strauss entre otros, así como obras vocales de Bach, Händel, Beethoven, Berlioz, Mendelssohn, Verdi, Dvořák y Carl Orff. Ha realizado grabaciones para RIAS, Deutsche Gramophon, Forlane y programas para la televisión alemana.

En su faceta como escritor ha publicado dos libros de cuentos: *Ceremonial de Cíclopes*, *Los inquilinos de la torre de Babel*, la novela *El valle de los convidados de piedra* y el libro didáctico *El canto*.

7.2 Contexto Histórico

La entrevista que el maestro Bañuelas me concedió el pasado 28 de junio del 2006, me permitió resaltar elementos del entorno en el cual fueron compuestas las tres piezas a interpretar en la última parte del presente programa. Las obras *Tus Manos* y *De tu amor y de tu olvido* fueron compuestas en la década de los cincuentas, mientras el compositor estudiaba en el Conservatorio Nacional de Música en la ciudad de México (1951-1957). La directora del plantel era Carmen Dorronsoro, refugiada política española.

Fue una época social muy intensa marcada por las manifestaciones y marchas de protesta de los partidos comunista y socialista. Adolfo Ruiz Cortines era el Presidente de la República (1952-1958) y su gobierno, que se decía revolucionario, heredero de las conquistas y principios de la Revolución, actuaba en nombre de ésta manteniendo una cacería de gente de izquierda.

En ese entonces, Bañuelas era miembro de la Sociedad de Alumnos en el sexto año de la carrera de canto, y siempre tuvo inquietudes sociopolíticas, aunque se mantuvo al margen de los acontecimientos. Aun así, había algunos que lo consideraban como ideológicamente de izquierda.

Sin embargo, Bañuelas vivía en el mundo de la música y de la literatura. Fue hasta 1964 que suspendió sus composiciones a causa de la carga de trabajo que tenía como cantante de ópera. Entre las últimas composiciones de ese año, se encuentran la primera parte de una trilogía de ópera *El Agamenón*. Ópera en un acto, basada en *La orestíada* (*Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*) de Esquilo (ca. 525-456 a.C.) (35' ca.) y las *Canciones Negras* con textos de Nicolás Guillén: *Canto Negro* y *Chévere*.

7.3 Entrevista actual

A continuación se reproduce un segmento de la entrevista realizada a Roberto Bañuelas en junio del presente año. En ella nos habla del momento en que compuso las canciones que se exponen en este capítulo y algunas de las características musicales de las mismas.

- **Irene San Antonio** ¿Hay algún compositor con el que se haya identificado cuando empezó a estudiar?

Roberto Bañuelas. Me impresionaron mucho Debussy, Ravel y Stravinsky como música nueva. Me pareció que sus armonías le daban movimiento a toda la música y al mismo tiempo comprometían a hacer una melodía interesante. No a que fuera un simple recitado monótono sobre una armonía que sí tenía su interés y su colorido. Para mí cada compositor tiene un

significado. A parte del juego que hacen de la armonía, y el ejemplo más diferenciado y fuerte lo tenemos en los románticos, era realmente un sistema de armonía y sin embargo cada uno le dio un uso, es decir, cada uno le dio una individualidad.

-I.S.A. ¿En qué momento compuso estas canciones?

R.B. *De tu amor y de tu olvido* es de cuando yo estaba en quinto año en el Conservatorio. *Tus manos* es de esa misma época, es decir, antes de que yo terminara mis estudios. Aunque se vean avanzadas, se ven así porque era cuando estaba estudiando la música. Estaba completamente inmerso en la obra de los compositores, pero eso me sirvió de reflejo y de contraste para escribir exclusivamente como yo quería que fuera mi música. Porque toda la música se parece (la de los autores de cada época) pero lo que la diferencia, lo que la distingue, es precisamente la expresión, el toque, el tono personal, el tratamiento que le da. De tal manera que una canción de Revueltas no se confunde con una de Galindo. En el mismo contexto, las mías no se confunden ni con las de mis maestros, ni con las de mis discípulos.

- I.S.A. ¿Cuáles serían los rasgos característicos que las hacen suyas?

R.B. Esto se refiere a la sonoridad armónica que usa cada autor. Porque las melodías todas están compuestas con siete notas, no así la armonía. La armonía sí se compone de siete notas, pero son los contrastes, los enlaces, las resoluciones, o la falta de resolución cuando se va de una disonancia a otra.

En esta canción hay un uso de disonancias tenues que le dan movimiento al discurso musical. Porque la consonancia tiende siempre al reposo. Por eso la música clásica que es consonante fundamentalmente, tiene que animarse a través de rellenar las estructuras

Entonces juegan que con un *scherzo*, un minueto, es decir, es la forma la que le da movimiento y este es el concepto inverso. O sea, la forma viene del contenido de proposiciones que se mueven y juegan dentro de esa forma. En esta canción la línea de canto es muy melódica.

La línea de canto es muy melódica porque aquí si el acompañamiento siguiera textualmente, realmente sería o muy elemental o muy aburrido. Es decir, el toque moderno de la canción está en el juego de disonancias que van acompañando a una melodía consonante, diatónica. Del **compás 27-31** por ejemplo no termina en **re**, ni siquiera el último acorde que está en modo mayor con una disonancia que es mi. Prácticamente la disonancia está presente en cada compás.

- **I.S.A.** ¿Por qué escogió al poeta Cabral del Hoyo?

R.B. Porque en todos los casos en que un compositor se pone a leer poesía a veces es fortuito que se encuentra con un poema con el que inmediatamente se identifica. Pero muchas veces leemos todo un libro y ningún poema nos dice nada, ni nos invita a que hagamos la parte musical. En cambio un autor que siempre propone la música desde el ritmo y las imágenes es Gracia Lorca, por eso es un autor tan musicado.

Los autores como Octavio Paz manejan una abstracción de imágenes se presta para una música que puede ser el opuesto de esa música para expresar esas imágenes. Todo depende como lo interprete el autor. A mí me gusta que exista una relación anímica entre el significado del poema y el discurso musical. Tanto rítmica como armónicamente y en la expresión melódica.

- **I.S.A.** ¿Qué puede decirme de la segunda canción *Tus manos*?

R.B. También hay presencia de disonancias. Empieza en el tercer grado de **fa mayor**. Hay coincidencia de nota en la armonía con alguna de la melodía pero no está duplicando. Es siempre un elemento de contraste. Es decir, el acompañamiento nunca duplica la línea melódica. Mi idea es que la melodía esté relacionada con la poesía, pero la parte del piano es con el ambiente, con el estado psicológico, con la situación del momento, del espacio y del lugar.

En el **compás 9-15** (*meno mosso*) llega a una exaltación. El acompañamiento es gozoso y jubiloso del arpa. Pero todo en realidad fue la idea como si la melodía estuviera acompañada por un pequeño conjunto.

- **I.S.A.** ¿Cómo se dio la relación entre la poesía y la música? ¿Las escribió en el mismo tiempo?

R.B. No, la poesía de *Tus manos* se la dediqué a una novia que me acariciaba muy bonito, entonces hice la poesía y después me puse a buscar y no encontraba nada. Quería hacer una canción que tuviera esta rítmica, como un pequeño huapango. Y entonces revisando la métrica de la poesía, encontré el ritmo que deseaba. Yo quería hacer algo vivaz, algo que al mismo tiempo incluso sugiriera la danza.

Todas mis anteriores canciones eran muy nostálgicas y quería hacer algo vivo.

- **I.S.A.** ¿Qué podemos destacar musicalmente de esta pieza?

R.B. La primera parte es un *tempo* rápido y después un *tempo* calmo (a partir del **compás 20**) es decir, equivale a esas danzas veracruzanas que por ejemplo primero tienen una danza rápida y luego una que es un cortejo. Como en el *Huapango* de Moncayo. Aunque en aquella época no lo pensé así, finalmente fue una influencia.

Lo que pasa es que en el amor siempre actuamos simbólicamente, una parte por el todo y viceversa.

- **I.S.A.** ¿Por último, qué me puede comentar de *Chévere*?

R.B. Esta es parte de las *Canciones Negras*, las escribí aproximadamente en 1964.

Musicalmente tenemos que comienza en la dominante de *re* pero en un choque con *sol*. Lo que implican los acordes del primer compás es que son acordes de séptima. En el siguiente compás tenemos una modulación y muy cercana del segundo al tercer compás pero siempre con séptimas. Es una sucesión, un encadenamiento de séptimas armónicas de choque.

No es que yo las medite o las piense, es decir yo voy a lo que quiero escuchar y esto es el resultado. No voy a armonizar con reglas sino con lo que quiero oír.

Son notas conjuntas todas y nos da un acorde que tiene que ver con el tritono pero separado. Todo esto es un juego de armonías en amable contraste pero que no dejan de tener aspecto de oposición

Sobre todo en esta canción aparece como una bitonalidad movible, pues no es una bitonalidad fija de una mano y otra sino que ambas evolucionan. Es un juego de bitonalidades.

- **I.S.A.** ¿Qué características tiene el texto?

R.B. El texto tiene un concepto de mal humor, es la furia. Es un poema un poema que refleja la situación del hombre del pueblo que aunque trabaje mucho no resuelve nada, pues su situación sigue siendo de frustración que lo lleva a la ira. Nada es permanente en él y nada lo ayuda a vivir mejor.

Pero en aquella época cuando yo analicé este texto, pensé que era un negro completamente temperamental que sólo quería divertirse y le puse un ritmo básico de danza.... ¡Me asombré de haber compuesto esta canción!

- **I.S.A.** ¿Por qué?

R.B. Porque contiene elementos los cuales le hacen parecer que es una canción que ya fuera conocida internacionalmente. Tiene un sabor que inflama, continuamente pegajoso.

7.4 Consideraciones personales

Considero que es importante poder relacionarme con la obra de nuestros compositores mexicanos. Mejor aún si están presentes para poder involucrarse con la obra más íntimamente. Tal fue la experiencia que tuve al poder compartir con Roberto Bañuelas, no solo como pedagogo, sino también con la otra parte de el artista.

Como mencioné al principio de este capítulo, considero que Roberto Bañuelas es un artista integral y como tal, fue verdaderamente enriquecedor hablar no sólo de las canciones que compuso, sino también de otras obras, escuchar sus composiciones para piano, o sinfónicas. Escuchar las grabaciones en vivo de sus interpretaciones en la ópera, leer algunos de sus poemas o conocer sus cuentos, ver las magníficas pinturas y dibujos (algunas hechas por él), que tiene por toda su casa, fue realmente interesante y conmovedor.

Sus canciones me parecieron auténticas y emotivas. Considero que las líneas melódicas están escritas de una forma cómoda para mi voz. Aunque también me encontré con algunas dificultades rítmicas y de intervalos así como los cambios de compás o la independencia de la línea melódica con el acompañamiento muchas veces encontrada. Todos estos factores captaron mi interés para abordar su repertorio.

De tu amor y de tu olvido

(Canto y Piano)

R. Cabral del Hoyo

Roberto Bañuelas

Canto $\text{♩} = 66$ *mf* *rit.*

Dé - ja - me con - quis - tar - te len - ta -

Piano *mf* *rit.*



cresc.

men - te a fu - gi - ti - vos ro - ces de pre -



cresc.

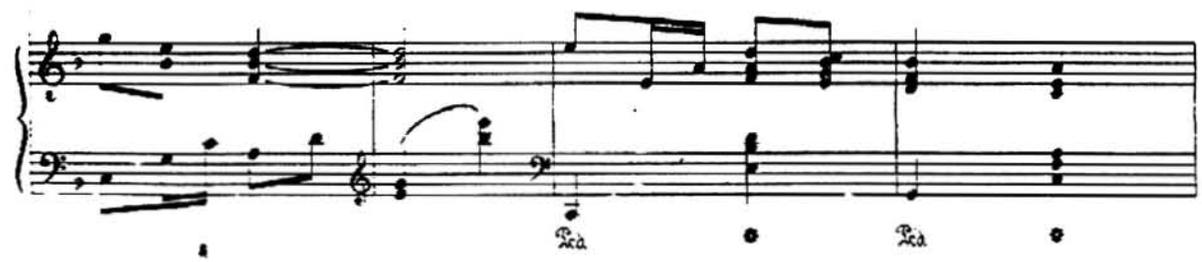


cresc. più

sen - cia ya si - len - cio - sas pau - sas de de -



rit.



vivo y alegre

se - o En tus la - bios las in - fi - mas pa -



più mosso

mf más vivo y alegre



19

la - bras con que na - da se di - ce co - bran u - na fra -

25

gan - cia de ver - dad re - ción na - ci - da

rall. p

27

a tempo (con ternura)

Dé - ja - me con - quis - tar - te de tal mo - do

a tempo

mf

31

quel mi - ni - m - to - ni - cial que - de sin fe - cha

accell.

p

pp

Tus Manos

(Canto y Piano)

Poema y musica de
Roberto Bañuelas

Canto *Allegro*

Piano *f*

meno mosso

f *p* *f*

Tus ma-nos son pa-lo-mas in-que-tas. que vo-lan-do di-si-mu-lan. que vo-

mf *p* *mf* *rit.*

lan-do di-si-mu-lan a los gi-ros de la di-cha

a tempo

mf *p* *mf*

calmo

The musical score is written for voice and piano. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The piano accompaniment is in a grand staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The score is divided into systems. The first system shows the vocal line starting with a rest and the piano accompaniment beginning with a forte (f) dynamic. The second system contains the first line of lyrics: 'Tus ma-nos son pa-lo-mas in-que-tas. que vo-lan-do di-si-mu-lan. que vo-'. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The third system contains the second line of lyrics: 'lan-do di-si-mu-lan a los gi-ros de la di-cha'. The piano accompaniment continues with similar textures. The fourth system shows the piano accompaniment concluding with a 'calmo' (calm) marking. Dynamics include forte (f), piano (p), mezzo-forte (mf), and piano (p). Performance markings include 'Allegro', 'meno mosso', 'a tempo', and 'rit.' (ritardando). There are also some fingerings and slurs indicated in the piano part.

22 *p* *mf* *f* 2

Tré - mu - las. ti - bias y fu - ga - ces

a tempo

25 *f*

co - rren vuc - lan aces - con -

cresc.

29 *p* *f* *rall.* *meno mosso*

der - se por te - mor deha - cer su ni - do por te - mor deha - cer su

p *mf*

33 *rit. molto*

ni - do en - tre las mi - as.

p rit. molto *f* *a tempo*

Cançiones Negras

II. Chévere

Nicolás Guillen

(Canto y Piano)

Roberto Bañuelas

♩ = 88

anto *sempre con brio*

Ché - ve - re del na - va - ja - ro

se vuel - ve él mis - mo na - va - ja pi - ca ra - ja - das de lu - na.

mas la lu - na se leg - ca - ba

accell. poco

11
pi - ca ra - ja - das de can - to. mas el can - to se lea - ca - ba

13
pi - ca ra - ja - das de som - bra mas la som - bra se lea - ca - ba

15
en - ton ces pi ca que - pi - ca

19
car - ne de su ne - gra ma - la.

Reflexión final

Considero que todo el camino trazado a lo largo de esta experiencia ha sido muy significativo y de vital importancia para el desarrollo del programa musical. Todo esto me ha abierto diferentes enfoques en el estudio de mi repertorio, pues me parece que no basta con tener un buen dominio de la técnica, conocimiento de idiomas, musical, etc, sino hace falta tratar de identificar todo un contexto para hacer una mejor interpretación de las obras. Por otro lado, la elaboración del análisis musical no serviría de nada si no se hace de una manera consciente; reconociendo las partes y elementos de cada obra, aprendiendo así a distribuir mejor la energía durante la ejecución, con el fin de resolver problemas técnicos y de interpretación. Esto me lleva a adquirir un desarrollo integral como cantante y la motivación para continuar en esa búsqueda.

Bibliografía

Libros:

- Appendini, Ida. *Historia Universal Moderna y Contemporánea*. México: Porrúa, 1996.
- Bañuelas, Roberto. *El Canto*. México. México: Trillas, 2001.
- Calendoli, Giovanni. *La gran música*. España: Sauri, 1978. Cinco volúmenes.
- Candé, Roland de. *Nuevo diccionario de la música*. Traducción: Paul Silles. Tomo II. España: Robinbook, 2002. Dos tomos.
- Canfield Lincoln. *The University of Chicago Spanish Dictionary*. Cuarta edición. EUA: Pocket Books, 1987.
- Claphan, John. *Antonín Dvořák. Musician and craftsman*. London: Faber and Faber, 1966.
- Cortés, Blas. *Le Nozze di Figaro*. España: Daimond, 1982.
- El pequeño Larousse. Diccionario Enciclopédico*. Argentina: Larousse, 1995.
- Enciclopedia Salvat de la Música*. Volumen IV. España: Salvat, 1967. Cuatro volúmenes.
- Fleming, William. *Arte, Música e Ideas*. México: Mc. Graw Hill, 1995.
- Florescano Enrique. “La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico (1750-1808).” En *Historia general de México*. México: El colegio de México, 2000. Págs. 365-366, 426-430.
- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Trad. Guillermo Pérez de Aranda. España: Alianza, 1988.
- González, Jaime. *Villancicos y cantatas mexicanas del siglo XVIII*. México: Escuela Nacional de Música-UNAM, 1990.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la Literatura y el Arte desde el Rococó hasta la época del cine*. España: Debate, 1988.
- Honour, Hugo. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza, 1981.
- Kunze, Stefan. *Las óperas de Mozart*. Trad. Ambrosio Barasain. Madrid: Alianza, 1990.
- Mandeli, Alfredo. *La gran música*. Volumen 2. España: Sauri, 1978. Cinco volúmenes.
- Manrique, Jorge. “Del Barroco a la Ilustración.” En *Historia general de México*. México: El colegio de México, 2000. Págs.433,455-459, 465-468,478-488.

Marín, Javier. "Zárate [Ortiz de Zárate]". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares (ed). Tomo 10. España: Sociedad general de autores y editores, 2000. Pág 1136.

Miranda, Ricardo. *Manuel. M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1987.

Moreno, Yolanda. *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*. México: Escuela Nacional de Música-UNAM, 1995.

Paumgartner, Bernard. *Mozart*. Trad. Vicente Salavert. España: Vergara, 1997.

Randell, Michael. *Diccionario Harvard de Música*. México: Diana, 1984.

Salvetti, Guido. *Historia de la Música. El siglo XX, primera parte*. Tomo 10.

Madrid: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999. 10 Tomos.

Schmidt, Carl. *The Music of Francis Poulenc (1899-1963)*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

Referencias de Internet

Grosso, Nacho. *Música del siglo XX*. 1998. 28 de junio 2006. <<http://presencias.net/histor/ht2013c.html>>

Discos Compactos

Manuel M. Ponce. Encarnación Vázquez. Józef Olechowski. México: EURAM, 1998.

Poulenc, Francis. *Voyage à Paris. The Mélodies of Francis Poulenc*. Felicity Lot. Graham Johnson. Inglaterra: Hyperion, 1986.

Schumann, Robert. *Liederkreis. Frauenliebe und-leben*. Soile Isokoski. Marita Viitasalo. Alemania: Findlandia records, 1995.

Schumann, Robert. *Lieder*. Felicity Lot. Graham Jonson. Inglaterra: Mark Brown Music Productions, 1992.

Schumann, Robert. *The Songs of Robert Schumann*. Juliane Banse. Graham Johnson. Londres: Hyperion, 1999

I. Síntesis para el programa de mano

II. Traducciones

III. Listado de gráficos y partituras

SÍNTESIS DE NOTAS AL PROGRAMA DE ROSA IRENE MARTÍNEZ SAN ANTONIO

VICENTE ORTIZ DE ZÁRATE. *Quae est ista, quae progreditur.*

El presente programa se inicia con la obra de un autor ubicado en México del siglo XVIII, Vicente Ortiz de Zárate del cual existe muy poca información y documentación, y cuya obra es poco interpretada. Ortiz de Zárate fue organista y maestro de capilla en la catedral de Guadalajara, sin poder determinar los años de su magisterio debido a que el material allí encontrado carece de fechas. En esta catedral se encontró el manuscrito del aria *Quae est ista*, el cual es el segundo responsorio del 2° nocturno del oficio de maitines que se cantaban en las festividades de la Virgen de Guadalupe.

En este siglo, la presencia de músicos italianos en nuestro país marcó en la presente aria características del estilo clásico, tanto por su sonoridad como por la dependencia de la melodía respecto a la armonía, por el encadenamiento funcional de los acordes y por las modulaciones en base al círculo de quintas.

ROBERT ALEXANDER SCHUMANN(1810-1856) . *Frauenliebe und -Leben.* *Op.42*

Frauenliebe und -leben es el último ciclo de Schumann compuesto en el año del *Lied* (1840) y fue escrito antes de su matrimonio con Clara Wieck. Fue compuesto con poemas de Adalbert von Chamisso (Louis Charles Adelaïde de Chamisso de Boncourt 1781- 1838). Nueve poemas forman la colección. El último plasma a la mujer en avanzada edad encontrando consuelo y paz a través de sus hijos y nietos. Schumann no seleccionó el noveno poema. Terminó su ciclo con un gran postludio. Los veintiún compases de conclusión musical son el retrato amoroso, intenso en la vida y en el recuerdo. *Frauenliebe und- leben* es una visión altamente romántica del amor en una mujer.

Los poemas comienzan relatando la historia de una muchacha enamorada quien encuentra a un hombre del cual se enamora y exalta como lo más maravilloso de su existencia. Cuando ella medita en el anillo que él le da, descubre que su vida tiene un nuevo y profundo significado. Ella promete servir, vivir y padecer por él; pues así encuentra la razón para existir en el entorno maravilloso de la vida que él representa.

Ellos se casan y tienen un niño, lo que hace que ella experimente y compare la diferencia de felicidad que ahora, con la maternidad se ha acrecentado. También en su nueva felicidad siente lástima por los hombres, pues no podrán conocer la dicha que produce el dar a luz un hijo.

Después repentinamente, el marido muere. La oscuridad en el recitativo de la última canción del ciclo *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan* (Ahora, por vez primera me has dado un gran dolor), da el inesperado golpe que trae la muerte a un amor sin sombras. Es sorprendente ver como la ironía del destino asemejó la vida del personaje principal de este ciclo con la de Clara Schumann, pues en 1856 se encontró a sí misma como viuda y con siete hijos que mantener.

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791). “Porgi amor”

Porgi Amor pertenece a la ópera *Le nozze di Figaro* compuesta por Mozart en 1785 (K486), y estrenada en Viena el 1 de mayo de 1786. Con libreto de Lorenzo Da Ponte (1749-1838) y basada en la comedia *Les noces de Figaro* compuesta entre 1777 y 1780 por el poeta dramaturgo francés Augustín Caron de Beaumarchais (1732-1799).

La acción se desarrolla en el castillo y feudo del *Conte D’Almaviva*. Aquí, *La Contessa* aspira a la reconciliación y restablecimiento de la relación matrimonial con el *Conte*. Esta actitud se refleja en la *cavatina* “Porgi Amor” que será interpretada al principio del segundo acto. La música que le antecede es sugerente y descriptiva del estado anímico y emocional de la esposa en la soledad, la cual está dispuesta a morir si no recupera el amor del *Conte* y su dignidad misma.

La *cavatina* en la segunda mitad del siglo XVIII era un aria breve más sencilla que el *aria da capo*. Cuando el texto consta de una sola estrofa, ésta suele repetirse (como en “Porgi Amor”). Si tiene dos estrofas, la segunda estrofa se canta con la música de la primera pero terminando con cadencia sobre la tónica en vez de sobre la dominante. En la ópera italiana de principios del siglo XIX, la *cavatina* significará también el aria de entrada de un cantante con un papel protagonista.

ANTONÍN LEOPOLD DVOŘÁK (1841-1904). “Měsíčku nanebi hlubokém”

El aria *Měsíčku nanebi hlubokém* pertenece a la ópera *Rusalka* compuesta en 1900 por Antonín Dvořák (1841-1904). Ópera en tres actos con libreto de Jaroslav Kvapil. El argumento está influenciado principalmente por *Ondina* de la Motte Fouqué y por *La Sirenita* de Andersen.

La primera presentación de esta ópera en el extranjero fue en Ljubljana, Eslovenia en 1908; tres años después de que se publicara la partitura. *Rusalka* se presentó en Viena el otoño de 1910, pero sin éxito. Más adelante se presentó en Barcelona, Madrid y Viena en 1924 causando una gran impresión.

Corresponde a Rusalka (ninfa del agua) interpretar esta aria en el primer acto, en el cual ella se enamora de un príncipe y desea tener un alma humana para reunirse con él. Le pide a la luna que ilumine el camino de su amado para llevarlo hasta ella. (La luna desaparece detrás de las nubes).

FRANCIS POULENC (1889-1963). *Deux Poèmes de Louis Aragon.*

C y Fêtes Galantes

Estos dos poemas de Louis Aragon (París 1897-1982), cuyo nombre real fue Louis Andreux (se inventó ese apellido español para no perjudicar su trayectoria profesional, pues fue hijo natural), fueron los únicos musicalizados por Poulenc y son parte de un cuaderno de poemas que Aragon escribió llamado *Les Yeux d'Elsa* (Los ojos de Elsa). Este cuaderno de poemas fue publicado en Suiza en 1942 y en 1943. Cabe señalar que Aragon publicó este cuaderno de poemas en conjunto con otros tres cuadernos que escribió, lo hizo de una forma clandestina por ser considerado como de izquierda.

C es una de las canciones más conmovedoras de Poulenc. El título *C* hace referencia a Les Ponts-de-Cé (los puentes de Cé), una localidad que se encuentra a seis kilómetros de Angers. La canción evoca el mayo de 1940 cuando un numeroso grupo de franceses huyó ante la invasión del ejército alemán; Louis Aragon estaba entre ese grupo de franceses.

Esta canción asumió el carácter de una canción de resistencia francesa. Bernac y Poulenc la incluyeron en todos sus recitales durante la ocupación.

Fêtes galantes es un poema burlesco que habla de los días de la ocupación, es decir, es un poema de burla cínica refiriéndose a la gente “arribista” que sacó provecho de la situación. También pertenece al cuaderno de *Les Yeux d'Elsa* y tiene el estilo de canciones de *café-concert*. Todos los periodos tienen una parte ridícula y eso se plasma en este poema. Ambas canciones fueron compuestas por Poulenc en su casa de campo de Noizay cerca de Tours en 1943.

MANUEL MARÍA PONCE (1882-1948). *Cuatro Poemas de Francisco A. de Icaza.*

Francisco A. De Icaza (1863-1925) escribió estos cuatro poemas en el último año de su vida. España llegó a ser su segunda patria, pues ahí formó su hogar, padeció, gozó y se formó como escritor. Estas circunstancias dieron lugar a que los españoles lo consideraran un escritor español y los mexicanos lo tacharan ajeno a nuestras letras. Icaza vivió en Madrid desde 1886 hasta su muerte. Pero Icaza nunca fue español ni dejó de ser mexicano, pues pudo conciliar por dentro y por fuera sus dos sangres, hacer una fusión de dos culturas, era un perfecto hispanoamericano. Aunque su permanencia en Europa lo apartó de nuestra manera de ver y de sentir. Por mucho que su poesía aluda a paisajes que no son nuestros, tiene un tono que lo une con lo mejor de nuestra poesía de todos los tiempos. Las canciones forman parte de un libro llamado: *Cancionero de la vida onda y de la emoción fugitiva*, escrito en 1925.

Por su parte, Ponce musicalizó estos poemas en la etapa posterior a su graduación en París, dejando en ese periodo a un lado el folklorismo mexicano y muestra su influencia europea. Pero Ponce nunca llegó a ser un modernista neto, como lo fueron Chávez o Revueltas, o más radicalmente Carrillo. Su actualización en París fue más bien dentro del esquema tradicional europeo y su temperamento no abandonó el romanticismo.

Los cuatro poemas contienen la siguiente temática:

De oro. En este poema nos presenta un paisaje quijotesco (cervantino). Las aspas del molino se mueven lentamente bajo la luz del sol de la tarde que todo lo inunda y pareciera que son capaces de separar la unión entre el camino y el cielo.

La sombra. Icaza convierte a la sombra en el objeto poético de estas dos estrofas. Al amanecer, de cara al oriente la sombra surge a la espalda y parece que sigue los pasos de los caminantes. Pero al llegar el ocaso, la sombra va adelante pareciendo que los prolonga a ellos mismos.

La fuente. Se presenta una persona la cual nos dice que su boca no es capaz de expresar lo más íntimo de sí. Sin embargo entre sus palabras se puede percibir lo que escapa de su espíritu, de un lugar muy profundo en su interior, y nos dice que esa suave filtración puede hacernos imaginar el maravilloso lugar que la genera.

Camino arriba. Muy probablemente Icaza rescata algunas coplas de los caminantes españoles para convertirlas en alta poesía. El caminante habla de sus penas y las contrasta: El pobre sufre fatigas pero tiene amor, el rico no tiene verdaderamente quien lo quiera aunque posee riqueza, así el rico y el pobre se igualan.

ROBERTO BAÑUELAS (n.1931). *Tus manos, De tu amor y de tu olvido, Chévere.*

Su amplia y diversa producción artística como compositor, cantante de ópera, escritor y pintor hacen de Roberto Bañuelas uno de los artistas mexicanos más completos y destacados en el ámbito nacional e internacional.

Las canciones integradas en este programa fueron compuestas mientras el compositor estudiaba en el Conservatorio Nacional de Música en la Ciudad de México(1951-1957). En *Tus Manos (1955)* el autor hace uso de una célula rítmica cercana al huapango. Por su parte, la línea melódica es expresiva y libre imitando al conjunto de guitarras, bajo, voz y arpa.

Después de un interludio, retorna al motivo inicial y se conduce hasta el final con la alegría del huapango.

De tu amor y de tu olvido (1957.) Esta canción expresa a través de la melodía la exaltación de la palabra y el sentimiento. La música del piano se desenvuelve como el comentario musical del trasfondo poético y el sentimiento amoroso.

Chévere (1964). El texto tiene un concepto de mal humor, es la furia. Es un poema que refleja la situación del hombre del pueblo que aunque trabaje mucho no resuelve nada, pues su condición sigue siendo de frustración que lo lleva a la ira. Nada es permanente en él, y nada lo ayuda a vivir mejor.

Traducciones al español

Vicente Ortiz de Zárate.
Aria

Quae est ista. (H-1779)

Quae est ista, quae progreditur
Quasi aurora consurgens:
Pulcra ut luna,
Electa ut sol?
Terribilis ut castrorum
Acies ordinata
Filia Sion,
Tota Formosa et suaviss
Pulcra ut luna
Electa ut sol?

¿Quién es esta?

¿Quién es esta,
que se muestra como el alba,
hermosa como la luna,
esclarecida como el sol?
Terrible como los ejércitos
En orden de batalla.
Hija de Sion,
Toda hermosura y suavidad
Hermosa como la luna,
Esclarecida como el sol?

FRAUENLIEBE UND-LEBEN OP. 42. AMOR Y VIDA DE UNA MUJER.

Música de Robert Schumann (1810-1856)
Poemas de Adalbert von Chamisso (1781-1838).

1.- Seit ich ihn gesehen

Seit ich ihn gesehen,
Glaub ich blind zu sein;
Wo ich hin nur blicke,
She ich ihn allein;
Wie im wachen Traume schwebt sein Bild mir vor,
Taucht aus tiefstem Dunkel heller nur empor.
Sonst ist licht- und farblos alles um mich her,
Nach der Swestern spiele nicht begehrt ich mehr,
Möchte lieber weinen, still im Kämmerlein;
Seit ich ihn gesehen, glaub ich blind zu sein.

Desde que lo he visto.

Desde que lo he visto
Creo estar ciega,
Allí a donde miro
Sólo lo veo a él
Como un sueño en vela flota su imagen ante mi.
Desde la más profunda oscuridad emerge radiante. Sin luz
ni color está todo alrededor mio.
No me apetece ya los juegos de mis hermanas.
Quería mejor llorar en silencio en mi cuartito.
Desde que lo he visto creo estar ciega.

2.- Er, der Herrlichste von Allen.

Er, der Herrlichste von allen,
Wie so mielde, wie so gut!
Holde Lieppen, klares Auge,
Heller sinn und fester Mut

So wie dort in blauer Tiefe,
Hell und herrlich jener Stern,
Also er an meinem Himmel,
Hell und herrlich, her und fern.

Wandle, wandle deine Bahnen,
Nur betrachten deinen Schein,
Nur in Demut ihn betrachten,
Selig nur und traurig sein!

Höre nicht mein stilles Beten,
Deinem Glücke nur geweiht;
Darf mich niedre Magd nicht kennen,
Hoher Stern der Herrlichkeit!

Él, el más magnífico de todos.

Él, el más magnífico de todos,
¡cuán dulce, cuán bueno!
Labios deliciosos, claros ojos,
espíritu sereno y ánimo firme.

Como allá en las profundidades azules,
habita la brillante y gloriosa estrella;
Así, él está en mi firmamento. Brillante y glorioso, tierno
y distante.

Anda, anda tus caminos.
Sólo contemplar tu brillo.
Sólo contemplarlo a él con humildad.
¡Sólo estar feliz y triste!

No oigas mi mudo rezar, consagrada sólo a tu felicidad.
No me conoces a mí, joven vulgar, tú.
¡Sublime estrella de la magnificencia!

Sólo a la más digna entre todas

Nur die Würdigste von allen
Darf beglücken deine Wahl,
Und ich will die Hohe segnen,
Segnen veile tausendmal.

Will mich freuen dann und weinen,
Selig, selig bin ich dann;
Sollte mir das Herz auch brechen,
Brich, O herz, was liegt daran?

3.- Ich kann´s nicht fassen, nicht glauben.

Ich kann´s nicht fassen, nicht glauben,
Es hat ein Traum mich berückt;
Wie hätt er doch unter allen
Mich Arme erhöt und beglückt?

Mir war´s, er habe gesprochen:
"Ich bin auf ewig dein",
Mir war´s –ich träume noch immer,
Es kann ja nimmer so sein.

O lass im Traume mich sterben,
Gewieget an seiner Brust,
Den seligen tod mich schlürfen,
In Tränen unendlicher Lust.

4.- Du Ring an meinem Finger

Du Ring an meinem Finger,
Mien goldenes Ringelein,
Ich drücke dich fromm an die Lieppen,
Dich fromm an das Herzen mein.

Ich hatt ihn ausgeträumet,
Der Kindheit friedlich schönen Traum,
Ich fand allein mich, verloren
Im öden, unendlichen Raum.

Du Ring an meinem Finger
Da hast du mich erts belehrt,
Hast meinem Blick erschlossen
Des Lebens unendliche, teifen Wert.

Ich will ihm dienen, ihm leben,
Ihm angehören ganz,
Hin selber mich geben und finden
Verklärt mich in seinem Glanz.

Du Ring an meinem Finger,
Mein Goldenes Ringelein,
Ich drücke dich fromm an die Lieppen
Dich fromm an das Herze mein.

5.- Helt mir, ihr Schwestern.

Helft mir, ihr Schwestern
Freundlich mich schmücken,
Dient der Glücklichen heute mir,
Wiendet geschäftig
Mir um die Stierne
Noch der blühenden Myrte Zier.

Als ich befriedigt,

puede agradecer su elección,
Y yo bendeciré
a la augusta mil veces.

Entonces me alegraré y lloraré dichosa,
dichosa seré entonces.
Si el corazón debiera romperseme,
¡rómpete, oh corazón! ¿qué importa?

No puedo comprenderlo, no puedo creerlo.

No puedo comprenderlo, creerlo.
Un sueño me ha embelesado.
¿cómo a mí, pobre entre todas,
él me elevó y agradeció?

Para mí era como si él hubiera dicho:
"Soy para siempre tuyo".
Para mí era como si soñara siempre,
no podrá ser así eternamente.

Déjenme morir en este sueño
Arrullada en su pecho
Beber en sorbos la muerte dichosa,
en lágrimas de infinito deleite.

Tú anillo de mi dedo

Tú anillo de mi dedo,
mi anillito de oro.
Te aprieto devota contra los labios,
sobre mi corazón.

Yo había abandonado ya
el sueño tranquilo y bello de la infancia.
Me encontraba sola, perdida
en el espacio desierto e infinito.

Tú anillo de mi dedo,
has sido el primero en enseñarme.
Has abierto mi mirada al infinito
y hondo valor de la vida,

Quiero servirle, vivir para él.
Pertenerle por entero.
Yo misma entregarme y encontrarme
transfigurada en su brillo.

Tú anillo de mi dedo,
mi anillito de oro.
Te aprieto devota contra los labios,
sobre mi corazón.

Ayudadme hermanas.

Ayudadme hermanas,
ataviadme amables.
Servid hoy a la dichosa: a mí.
Solícitas ceñidme,
alrededor de la frente
la corona de mirto florido.

Cuando contenta,

Freudigen Herzens,
Sonst dem Gelibten im Arme lag,
Immer noch rief Er,
Sehnsucht im Herzen,
Ungeduldig den heutigen Tag.

Helft mir, ihr Schwestern,
Helt mir verscheuchen
Eine törichte Bangigkeit,
Dass ich mit Klarem
Aug ihn empfangen,
Ihn, dei Quelle der Freudigkeit.

Bist, mein Gelibter,
Du mir erschienen,
Giebst du mir, Sonne, deinen Schein?
Lass mich in Andacht,
Lass mich in Demut,
Lass mich verneigen dem Herren mein.

Streuet ihm, Schwestern,
Streuet ihm Blumen,
Bringet ihm knospende Rosen dar,
Aber euch, Schwestern, Grüss ich mit Wehmut
Freudig scheiden aus eurer Schar,

6.- Süsser Freund, du blickest.

Süsser Freund, du blickets
Mich verwundert an,
Kannst es nicht begreifen,
Wie ich weinen kann;
Lass der feuchten Perlen
Ungewhonte Zier
Freudig hell erziehtern
In dem Augen mir.

Wie so bang mein Busen,
Wie so wonnenvoll!
Wüsst ich nur mit Worten,
Wie ich's sagen soll;
Komm und birg dein Antiltz
Hier an meiner Brust,
Will in's Ohr dir flüstern
Alle meine Lust.

Weisst dur nun die Tränen,
Die ich weinen kann?
Sollst du nicht sie sehen,
Du geliebter Mann?
Bleib an meinem Herzen,
Fühle dessen Schlag,
Dass und fest und fester
Nur dich drücke mag.
Hier an meinem Bette
Hat die Wiege Raum,
Wo sie still verberge
Meinen holden Traum;
Kommen wird der Morgen,
Wo der Traum erwacht,
Und daraus dein Bildnis
Mir entgegen lacht.

7.-An meinem Herzen, an meiner Brust.

An meinem Herzen, an meiner Brust,

gozoso el corazón a veces yacía yo.
Entre los brazos del amado,
siempre esperaba él
con el corazón anhelante,
impaciente ese día.

Ayudadme hermanas,
ayudadme a ahuyentar
una inquietud insensata,
Para que yo reciba con claros
ojos a él,
fuente de la alegría.

Eres, mi amado,
Tú te me apareces
¿me dará sol tu luz?
Déjame con devoción,
déjame con humildad.
Deja que me incline ante mi señor.

Esparcidle, hermanas.
Esparcidle flores.
Ofrecedle capullos de rosas.
Pero a ustedes, hermanas, saludo con melancolía.
Separándome alegre del grupo.

Dulce amigo, me miras asombrado.

Dulce amigo,
me miras asombrado.
No puedes comprender
como puedo llorar.
Deja que las húmedas perlas,
desacostumbrado adorno,
Tiemblen alegres y claras
en mis ojos.

¡Que temeroso mi pecho
tan lleno de delicias!
¡Si yo tan sólo supiera cómo expresarlo
con palabras! Como debo decirlo
Ven y oculta tu rostro
Aquí en mi pecho.
Quiero susurrarte al oído
todo mi gozo.

¿Sabes tú pues, las lágrimas
que puedo verter,
no debes verlas,
tú hombre amado?
Permanece en mi corazón,
siente sus latidos,
de modo que fuerte y más fuerte
pueda apretarte sólo a ti,
Aquí, junto a mi cama,
tiene la cuna un sitio.
Donde la proteja silencioso
mi benigno sueño.
Vendrá la mañana,
Donde el sueño despertará
Y desde ahí tu misma imagen
me saldrá al encuentro.

A mi corazón, a mi pecho.

A mi corazón, a mi pecho.

Du meine Wonne, du meine Lust!
Das Glück ist dei Liebe, die Lieb ist das Glück,
Ich hab´s gesagt und nehm´s nicht zurück.

Hab übergücklich mich geschätzt
Bin übergücklich aber jetzt.
Nur die da säugt, nur die da liebt
Das Kind, dem sie die Nahrung giebt;

Nur eien Mutter weiss allein
Was leiben heisst und glücklich sein.
O, wie bedaur´ich doch den Mann,
Der Mutterglück nicht fühlen kann!
Du lieber, lieber Engel du
Du schauest mich an und lächelst dazu!
An meinem Herzen, an meiner Brust,
Du meine Wonne, du meine Lust!

8.- Nun hast du mir den esrten Schmerz gethan.

Nun hast du mir den esrten Schmerz getan,
Der aber traf.
Du schläfst, du harter, unbarmherz´ger Mann,
Der Todesschlaf.

Es bliccket die Verlassne vor sich hin,
Die Welt ist leer.
Geliebet hab ich und gelebt,
ich bin nicht lebend mehr

Ich zieh mich in mein Innres still zurück,
Der Schleier fällt,
Da hab ich dich und mein verlornes Glück,
Du meine Welt!

¡Tú mi deleite, tú mi gozo!
La felicidad es el amor, el amor es la felicidad.
Lo he dicho y no lo retiro.

Me arriesgué en exceso,
pero ahora soy dichosísima.
Sólo la que aquí amamanta,
sólo la que aquí ama al niño.

Sólo una madre sabe, sólo ella,
lo que se llama amar y ser feliz.
Oh!, ¡cómo compadezco al hombre
que no puede sentir la dicha maternal!
Tú amado, amado angel, tú.
Tú me miras y sonrías.
A mi corazón a mi pecho.
¡Tú mi deleite, tú mi gozo!

Ahora me has causado el primer dolor.

Ahora me has causado el primer dolor.
Me alcanzó de pleno.
Duerme hombre duro y despiadado
el sueño de la muerte.

La abandonada mira delante de si,
el mundo está vacío.
He amado y he vivido,
ya no estoy viva.

Me retiro en mi silencio, a mi interior.
El velo cae,
Aquí te tengo y a mi perdida felicidad,
¡Tú, mi mundo!

Adaptación:
Irene San Antonio

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)
De la Ópera *Le Nozze di Figaro*

Porgi amor

Concede, amor

Porgi, amor, qualche ristoro,
Al mio duolo, a'miei sospir!
O mi rendi il mio tesoro,
O mi lascia almen morir.

Concede, amor, algún consuelo
A mi dolor, a mis suspiros.
O me entregas a mi tesoro
O me dejas al menos morir.

Antonin Dvořák (1841-1904)
De la Ópera *Rusalka*

Měsíčku na nebi hlubokém..

Canción para la luna

Měsíčku na nebi hlubokém.
Světlo tve daleko vidí,
Po světě bloudíš širokém,
Díváš se v příbytky lidí.

Luna, desde las profundidades del cielo
Tu luz ilumina todo,
Tú vagas por la superficie de la tierra,
Bañas con tu mirada el hogar de los hombres.

Měsíčku, postůj chvíli,
Řekni mi, kdeje můj milý,

¡Luna, párate un momento,
dime dónde se encuentra mi amor!

Měsíčku, postůj chvíli,
Řekni, kde je můj milý?

Řekni mu, stříbrny měsíčku,
Mé že jej objímá rámě,
Aby si alespoň chvíličku
vzpomenul ve snění namne.

Zasvět' mu do daleka, zasvět' mu,
Řekni mu, řekni, kdo tu naň čeká.
O mněli dušě lidskásní,
Ať se tou vzpomínkou vzbudí!
Měsíčku, nezhasni

Tú vagas por la superficie de la tierra,
Bañas con tu mirada el hogar de los hombres,
Y dile, luna plateada,
Que es mi brazo quien lo estrecha,
Para que al menos un instante
Piense en mí en sus sueños.

¡Ilumina su lejano camino,
muéstrale quien lo espera aquí!

Y si yo soy con quien esa alma humana sueña,
Entonces que este pensamiento lo despierte;
Luna, no te vayas.

Dos poemas de Luis de Aragón (1897 – 1982)
Francis Poulenc (1899 – 1963)

C

J'ai traversé les ponts de Cé
C'est la 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 gloires faussées

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

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

On voit sous les ponts passer les noyés

C

He atravesado 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 glaceada"
la larga endecha de glorias pasadas

El Loira se lleva mis pensamientos
con los coches volcados
y las armas descebadadas
y las lágrimas mal borradas

Oh, Francia mia, Oh mi abandonada
He atravesado los puentes de Cé

Fiestas galantes

Se ven los marqueses en las bicicletas
Se ven los alcahuetes en caballitos de madera
Se ven los mocosos con sus pañuelos
Se ven los bomberos quemar los mechudos

Se ven las palabras echadas a la basura
Se ven las palabras puestas por las nubes
Se ven los pies de los huérfanos de María
Se ve la espalda de las cabareteras

Se ven los carros a gasolina
Se ven también las carretillas
Se ven los bribones cuyas largas narices estorban, se ven
los cojones de dieciocho kilates

Se ve aquí aquello que se ve en donde quiera
Se ven las señoritas desviadas
Se ven los rufianes, se ven los mirones

Se ven bajo los puentes pasar los ahogados

On voit chômer les marchands de chaussures
On voit mourir d'ennui les mireurs d'œufs
On voit péricliter les valeurs sûres
Et fuir la vie á la six quatre deux.

Se ven sin hacer nada los vendedores de calzado
Se ve morir de tedio a los que examinan a trasluz el huevo,
se ven decaer los valores establecidos
Y huir la vida en un "dos por tres".

Cuatro Poemas de Francisco A. de Icaza (1863 – 1925)
Manuel María Ponce (1882 – 1948)

De Oro

Bajo el oro vespertino
sobre las mieses doradas,
mueve sus aspas dentadas
pausadamente el molino

Con enormes paletadas
echa del cielo al camino
sobre las mieses doradas
el tesoro vespertino.

La Sombra

Íbamos hacia el oriente cara al sol
Amanecía y todo era luz al frente.
Nuestra sombra nos seguía.

Hoy, con el sol del ocaso
al proseguir la jornada
una sombra prolongada
va precediendo mi paso.

La Fuente

Lo mejor de mi espíritu de mis labios no brota
hay algo en mis palabras de la corriente ignota,
que viene de muy lejos y deja gota a gota
filtrarse entre las piedras un hilo de cristal.

Si te place el arrullo con el que el agua borbota
piensa en el hondo abismo y en la cima remota,
de donde nace y fluye el limpio manantial.

Camino Arriba

Va camino arriba el mozo cantando
esta caminera:

Cuando las penas son muchas, al juntarse se consuelan.
Llora el pobre sus fatigas aunque tiene quien lo quiera,
se duele el rico de amores pues no le quieren de veras.

Sin dinero y sin amor, todo es igual en la tierra.
Cuando las penas son muchas, al juntarse se consuelan.

Tres piezas de Roberto Bañuelas (n-1931)

Tus manos
Poesía de Roberto Bañuelas

Tus manos son palomas inquietas,
que volando disimulan,
que volando disimulan
a los giros de la dicha.

Trémulas, tibias y fugaces,
corren, vuelan a esconderse
por temor de hacer su nido,
por temor de hacer su nido
entre las mias.

De tu amor y de tu olvido
Poesía de R. Cabral del Hoyo

Déjame conquistarte lentamente
a fugitivos roces de presencia
y a silenciosas pausas de deseo

En tus labios las ínfimas palabras
con que nada se dice
cobran una fragancia de verdad recién nacida

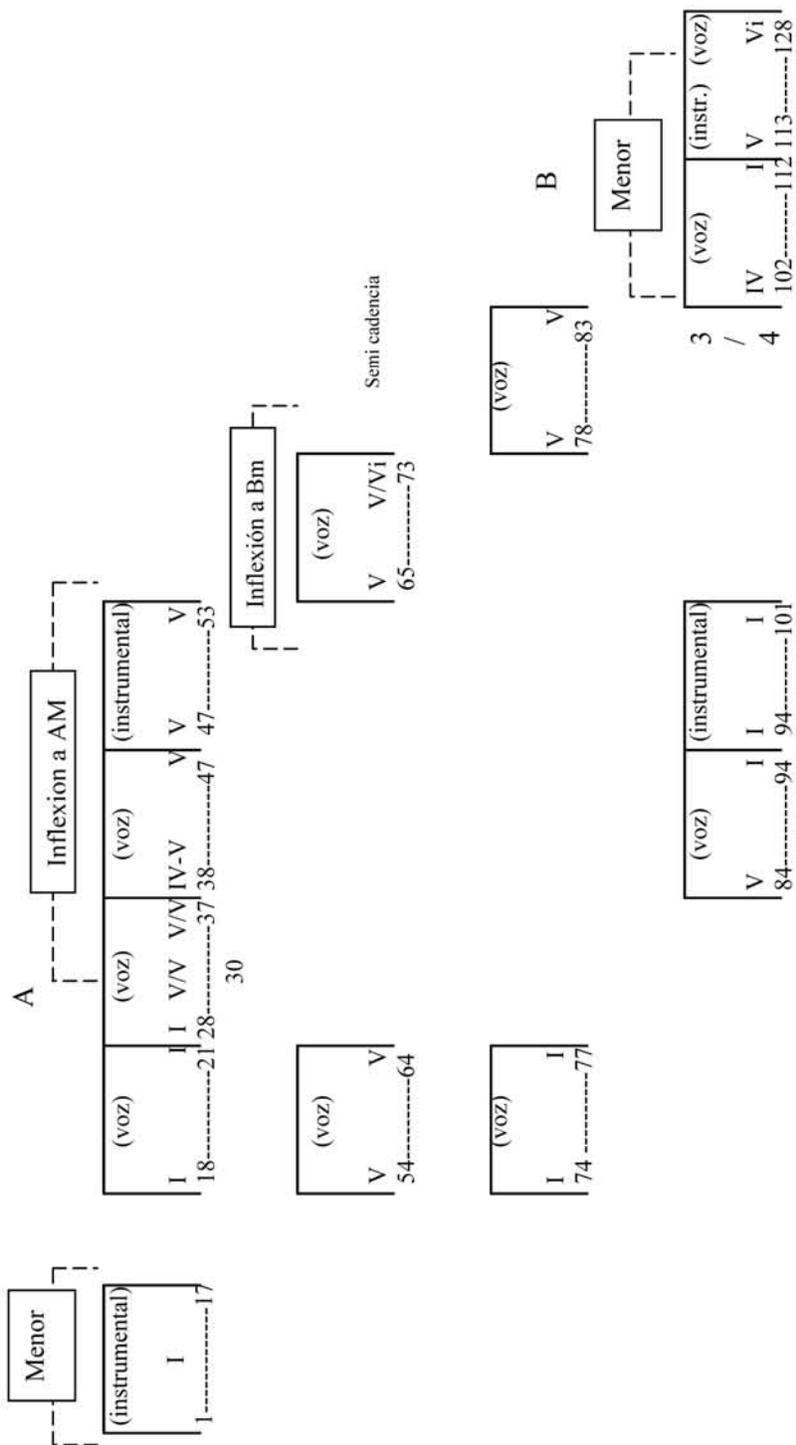
Déjame conquistarte de tal modo
Que el minuto inicial
quede sin fecha

Chévere
Canciones Negras. Pieza No. II,
poesía de Nicolás Guillen

Chévere del navajo
se vuelve el mismo navaja
pica rajadas de luna,
mas la luna se le acaba

Pica rajadas de canto
mas el canto se le acaba
pica rajadas de sombra
mas la sombra se le acaba

Y entonces pica que pica
carne de su negra mala



Quae est ista

Zárate (h.1779-?)

Reducción a piano y voz de
Jorge Delezé

The musical score is arranged in three systems. Each system consists of a vocal line for Soprano (S) and a piano accompaniment (Pno.) for both right and left hands. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system starts with a piano dynamic marking (*f*). The vocal line is mostly silent in the first system, with notes appearing in the second and third systems. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of chords and moving lines in both hands.

11

S

Pno.

15

S

Pno.

f Quae est

p

20

S

Pno.

i - sta, quae est i - - - - - sta, quae pro - gre - di - tur

25

S

Pno.

qua - si au - ro - - - - - ra con - stit - - - - - gens au -

S
29 ro - ra - - - au - - ro ra con - sur gens pul - chra,

Pno.

S
32 pul - chra pul chra lu - na, e - - - le - cta, e - - -

Pno.

S
35 le - cta e - - - - - le - cta pul - chra ut lu - na, e -

Pno.

S
40 le cta, e - - - le - - - cta, e - - -

Pno.

S
43
le - - - - - cta, e - - - - - le

Pno.

S
46
cta ut sol.

Pno.

f

S
49

Pno.

S
52
f Quae est

Pno.

p

S
56 i - sta, quae est i i sta, quae pro - gre - di - tur

Pno.

S
61 qua - - - si au - ro - - - ra con - sur - - gens

Pno.

S
65 pul - chra ut lu - - - na, e - le - cta, e - le - - cta ut -

Pno.

S
69 sol.

Pno.

74

S

ter - - - ni - - - bi - - - lis ut cas -

Pno.

p

77

S

tro - rum, ut cas - tro - rum a - ci - es or - di - na - - -

Pno.

82

S

ta, or - di - na - ta ter - re - bi - lis ut cas - tro - rum a - ci - es

Pno.

88

S

or - - di - na - - - ta, or - di -

Pno.

f

S 94 *nata*

Pno.

S 97

Pno.

S 100 *Meno*
Fi - li - a, fi - li - a

Pno. *Fine p*

S 104 *SI - on, to - ta for - mo - sa et su - a - vis,*

Pno.

S
109 et su - a - vis su - a - vis est.

Pno.
109

S
113

Pno.
113

pul - chra ut lu - na, e -

S
120

Pno.
120

le - cta ut sol, pul - chra ut lu - na, e -

S
125

Pno.
125

le - - - cta ut sol

D.c.p.

Figaro

Cavatine der Gräfin: Hör mein Flehn*

Mozart

19. [Larghetto]

5

9

13

17

Hör mein Flehn, o Gott der Lie - be,
 Por - - - gri a - - mor qual - che ri - - sto - - ro
 Heil' - - - ge Quel - le rei - - - ner Trie - be,

22

26

hab Er - - bar - men mit mei - - - ner Not,
 al mio duo - lo, a' miei so - spir!
 gib mir wie - der des Gat - - - ten Herz!

* Oberste Textzeile: Neubearbeitung von Georg Schünemann

27

gib mir mei-nen Gat-ten wieder,
O mi ren-di il mio te-so-ro,
 Laß mich ster-ben, Gott der Lie-be,

32

o - der sen-de mir den Tod, o-der sen-de mir den Tod! Hör mein Fle-hen, Gott der
o mi lascia al-men mo-rir, o mi lascia al-men mo-rir! Por-gi a-morqual-che ri-
 o - der lin-dre meinen Schmerz, o-der lin-dre meinen Schmerz, laß mich ster-ben, Gott der

37

Lie-be, schenk Erbarmen meiner Not, gib mir mei-nen Gat-ten wieder, o-der sen - -
sto-ro al mio duolo, a' mie so-spir! O mi ren-di il mio te-so-ro, o mi la - -
 Lie-be, o - der lindre meinen Schmerz, gib mir mei-nen Gat-ten wieder, gib mir mei - -

42

- de mir den Tod, o sen - de Tod, gib mir mei-nen Gat-ten wieder, o-der
- scia al-men mo-rir, al - men mo-rir, o mi ren-di il mio te-so-ro, o mi
 - nes Gat-ten Herz, des Gat-ten Herz, laß mich sterben, Gott der Lie-be, o-der

48

sen - de mir den Tod.
la - scia al-men mo - rir!
 lin - dre mei - nen Schmerz.

Sol bemol mayor
 Larghetto

A

Introducción

Puente

3/ 8	(acompañamiento orquestal)	(voz)	(voz)	acompañamiento
	I I 22-----23	I I 46-----47	I I 62-----63	I I 67-----67
	V ₇ I		V ^o ₇ /iii I	I I

Coda

(voz)
i 114-----127
I I

Puente

(voz)	(voz)	(voz)	acompañamiento
I 68-----93	I I 94-----94	I I 109-----110	I I 113-----113
		V ^o ₇ /iii I	I I

Song to the Moon

from Rusalka

Antonín Dvořák
(1841–1904)

Larghetto
♩ = 112–116

Accel.

Rit. - - - - -

f *dim.* *p* *pp*

The piano introduction is in 3/8 time, marked Larghetto with a tempo of 112-116. It features a series of chords in the right hand and a more active bass line. The dynamics range from forte (f) to pianissimo (pp), with an acceleration (Accel.) and a final ritardando (Rit.) leading into the vocal entry.

Larghetto (Tempo I)

9 *pp*

The piano accompaniment for the vocal entry is marked Larghetto (Tempo I). It consists of a series of chords in the right hand and a steady bass line in the left hand. The dynamics are marked pianissimo (pp).

16 **Rit.** (- - - - -) **A tempo**

pp *ppp una corda*

The piano accompaniment continues with a ritardando (Rit.) leading to a return to the original tempo (A tempo). The dynamics are marked pianissimo (pp) and pianississimo (ppp) with the instruction 'una corda'.

23 **Rusalka**
p

Mě - sí - čku na ne - bi hlu - bo - kém svě - tlo tvé da - le - ko
Dark is the sky round you, lit - tle moon Your light shines in - to the

The vocal line begins at measure 23, marked Rusalka and piano (p). The lyrics are in Czech and English. The piano accompaniment continues with a steady bass line and chords in the right hand.

29

Rit.

vi - dí dis - tance po svě - tě blou - díš ši - ro - kém,
You wan - der o'er this sleeping world,

Rit.

mf *pp*

35

A tempo

dí - váš se v při - byt - ky lí - dí, po svě - tě
In - to our homes gent - ly gaz - ing, You wan - der

A tempo

cresc.

40

Rit. *pp*

blou - díš ši - ro - kém, dí - váš se v při - byt - ky
o'er this sleeping world, In - to our homes gent - ly

Rit. *pp* *pp*

45 [A tempo] *molto espressivo*

li - dí! Mě - sí - ěku po - stůj chví -
gaz-ing! O moon, oh stay a-while, oh stay a -

50 *pp*

- li, ře - kni mi, kde je můj mi - lý,
- while, Tell me where can my lo- ved one be,

55 *mf* *p*

mě - sí - ěku, po - stůj chví - li, ře - kni mi
O moon, oh stay a-while, oh stay a - while, Tell me where

60 Rit. **A tempo**

ře - kni, kde je můj mi - lý?
can — my — lo-ved one be?

dim. **A tempo** [*p*]

red.

64

dimin.

red.

66 **[Tempo I]**

ppp

ppp

70

Ře - kni mu, stří - br - ný mě - sí - čku, mé že jej ob - jí - má
Say to him, say to him, sweet sil - ver moon, Mine are the arms that en -

pp

76 Rit.

rá - - mě, a - by si a - les - poň chvi - - li - čku
 - fold - - him, So that at least for a lit - - tle while

82 **A tempo**

vzpo - me - nul ve sně - ní - - na mě, a - by si
 I in his dreams may be re - mem - bered, So that at

A tempo

87 *mf* Rit. poco a poco **A tempo**

a - les - poň chvi - li - čku vzpo - me - nul
 least for a lit - tle while I in his

mf Rit. poco a poco **A tempo**

Rit. *pp* **A tempo** *p*

91

ve sně - ní na mě. Za - svět̃ mu do da-le-ka,
 dreams may be re - mem-bered. O moon, far, far_ a-way,

96

za - - svět̃ mu, ře - kni mu, ře - kni, kdo tu naň
 shine on_ him, Tell him, o tell him who is wait

101

če - ká, za - svět̃ mu do da-le-ka za - svět̃ mu,
 - ing here, O moon, far, far a-way, Shine on_ him,

106

ře - kni mu, ře - kni, kdo tu naň če - ká!
Tell him, o tell him who is wait - - - ing here!

pp *dim.*

Pochettino più mosso

110

p *rdo.*

112

dim. *pp* *fz*

114

Tempo I (meno)

p

O mně - li du - še lid - ská sní,
If this night 'tis of me he dreams,

pp *dim.* *ppp*

119

3

at se tou vzpomínkou vzbu-dí, mě - - sí - - čku;
 May this dream live as he wa-kens, Shine, moon, for

ppp

p dim.

Poco accelerando *f*

122

ne - zhas - ni, ne - zhas - ni, mě - - sí - -
 e - ver - more, e - ver - more, Shine, moon,

Poco accelerando

cresc.

125

- - - - - čku
 for ne - zhas - ni!
 e - ver - more!

[Rit.]

[Rit.]

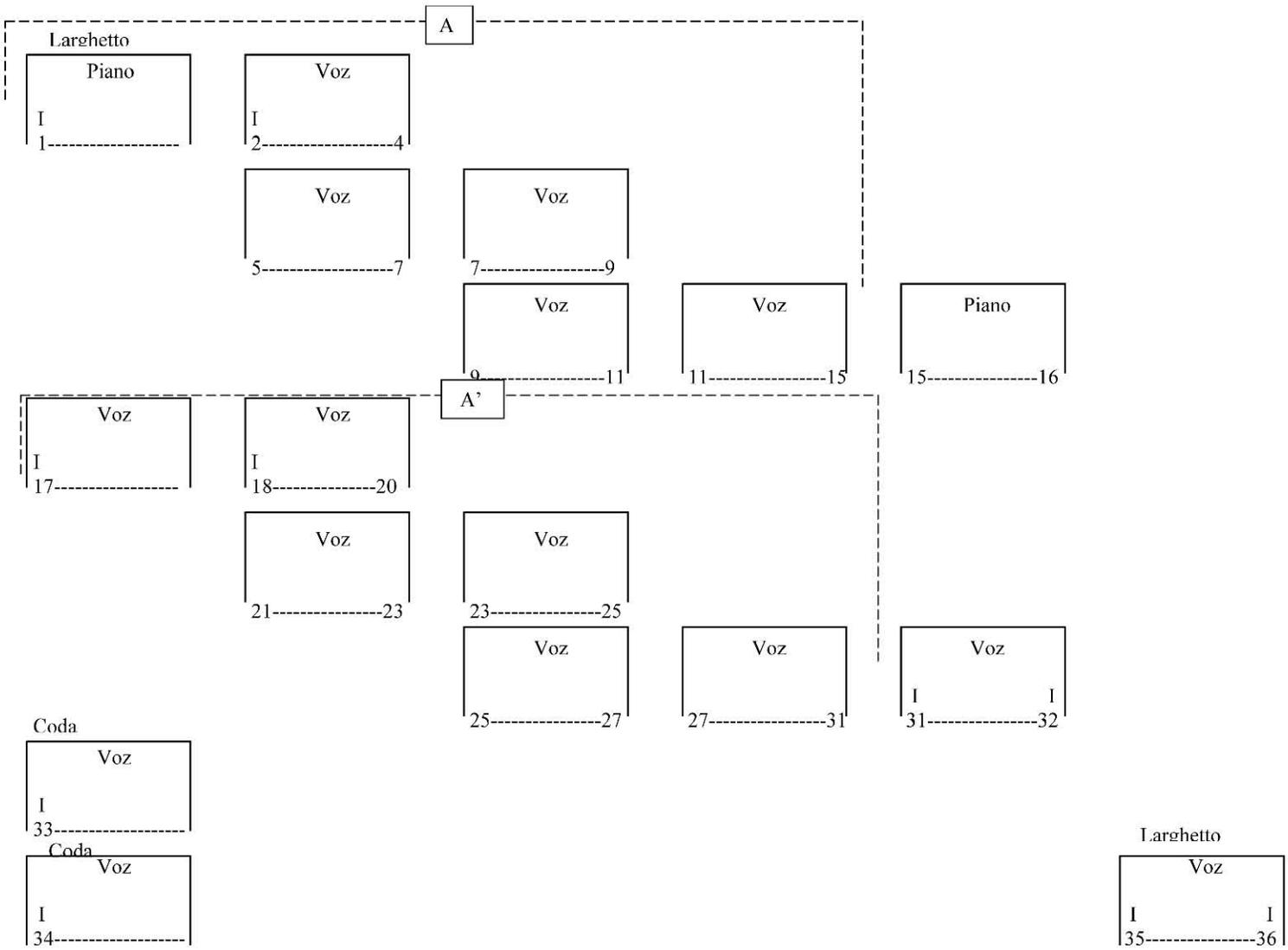
ff

dim.

pp

[*ppp*]

	Tonalidad	Carácter	Tempo y compás	Texto – argumento
I	Si b	Eusebius	Larghetto 3/4	Nostalgia por el recuerdo del encuentro con el amado
II	Mi b	Florestán	Vivace 4/4	La protagonista apasionadamente ennoblecce al hombre que ama
III	Do	Eusebius	Con passione 3/8	La joven se asombra al darse cuenta de que su amado le corresponde
IV	Mi b	Eusebius	Con molto affetto 4/4	Es una canción introspectiva en donde hace conciencia del deseo satisfecho
V	Si b	Florestán	Piuttosto allegro 4/4	Aquí aparece una emoción singular pues pide a sus hermanas que la ayuden a prepararse para la boda
VI	Sol	Eusebius	Lento con affetto 4/4	Ella llora por una dicha exacerbada al saber de su embarazo
VII	Re	Florestán	Giocoso con affetto 6/8	Expresa el regocijo con que ella recibe a su hijo
VIII	Re climax de desenlace	Eusebius	Adagio 4/4	La pérdida repentina de su amado la sacude en su interior quitándole el sentido a su vida
coda	Si b	Eusebius	Adagio 4/4	Transmite un sentimiento de paz y reivindicación, haciendo remembranza de los momentos felices



" Seit ich ihn gesehen "

"Since mine eyes have seen him"

(Chamisso)

Composed 1840

Op.42, No.1

1 *Larghetto.* *p*

Seit ich ihn ge - se - hen, glaub' ich
Since mine eyes have seen him. as if

4 *ritard.*

blind zu sein, wo ich hin nur bli - cke, seh' ich ihn al-lein. Wie im
blind I seem. When I gaze a - round me I see on - ly him. Er - er

8 *a tempo*

wa - chen Trau - me schwebt sein Bild mir vor, taucht aus
thus his im - age does my day - dream fill, Grow - ing

12

tief - stem Dun - kel hel - ler, hel - ler nur em - por.
out of dark - ness, bright - er, bright - er beam - ing still.

9862

16 ⁴

Sonst ist licht- und farb-los al - les
But for him no ray of light would

20

um mich her, nach der Schwe- stern Spie- le nicht be - gehr' ich mehr, möchte
mark my way, With my sis - ters gai-ty I no more can play. In my

ritard.

ritard.

24

lie - ber wei- nen still im Käm - mer - lein, — seit ich
lone - ly chām - her I would weep — and dream, Since mine

a tempo

a tempo

28

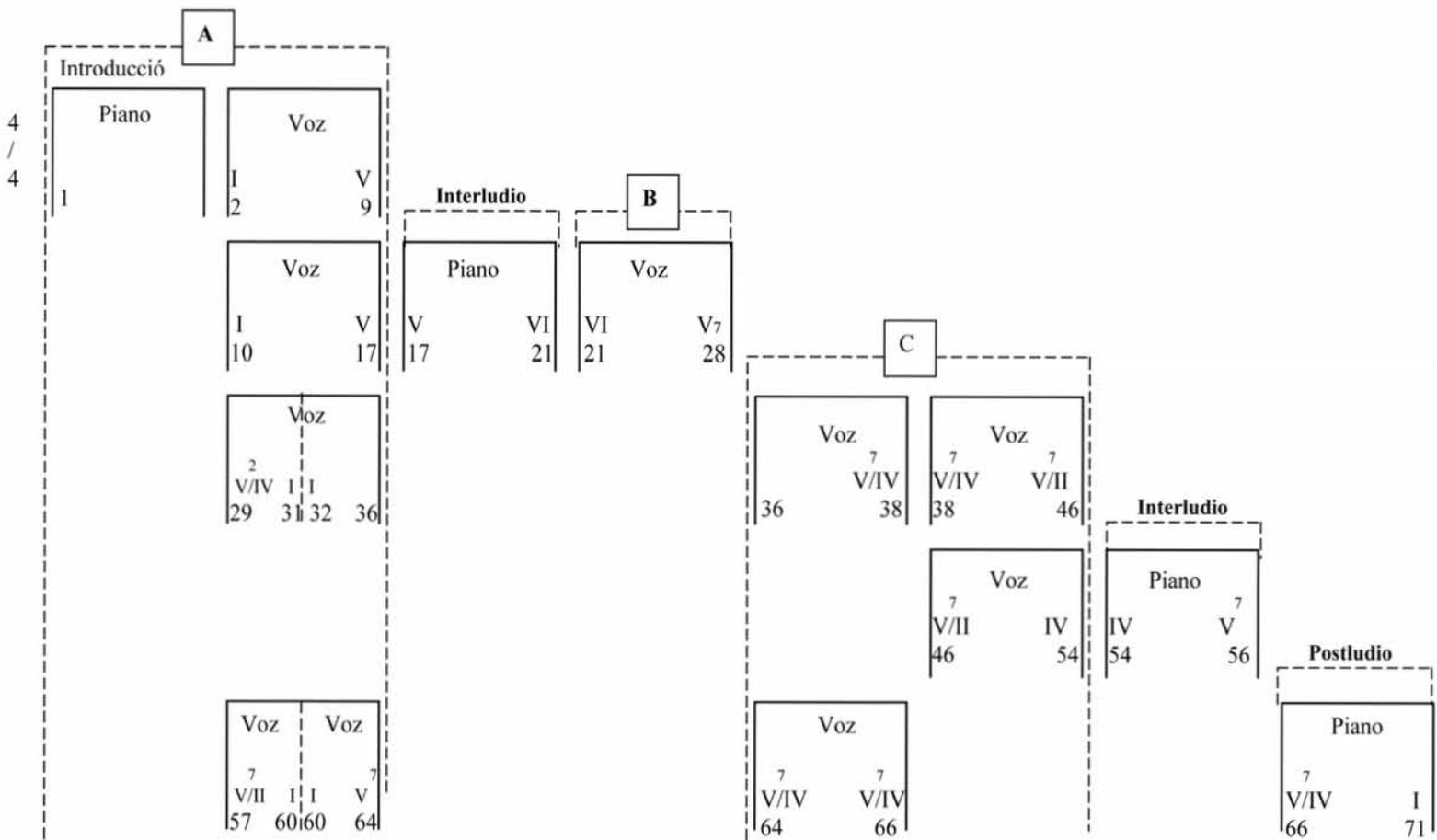
ihn — ge - se - hen, glaub' ich blind zu sein.
eyes — hare seen him. as if blind I seem.

pp

32

p

9862



“ Er, der Herrlichste von Allen ”

“He, the best of all”

(Chamisso)

Composed 1840

Op.42, No.2

Innig, lebhaft.

Vivace, con affetto.

Er, der Herrlich-ste von Al-len, wie so
He, the best of all, the no-blest, O, how

mil - - de, wie - - so gut! Hol - de Lip - pen, kla - res
gen - - the, O, - - how kind! Lips of sweet-ness, eyes of

Au - ge, hel - ler Sinn und fes - - ter Muth.
brightness, brave of heart and clear - - of mind!

So wie dort in blau - er Tie - fe hell und herr - - lich je - - ner
As from bound-less depths of a - zure bright and glo - - rious shines - - you

9862

13

Stern, al - so Er an meinem Himmel hell und herr - lich, hehr - und
 star, So shines he from out my heav - en, bright and glo - rious, high - and

17

fern!
 far.

21

mf
 Wand - le, wandle dei - ne Bah - nen, nur be - trach - ten dei - nen.
 On - - ward speed thy course ex - alt - ed; far be - low as I re -

24

Schein, nur in De - - muth ihn be - trach - ten,
 main, On thy ra - - diance hum - bly gaz - ing,

p

27 *ritard.* *a tempo*

se - lig nur, und trau - - rig sein. Hö - - re nicht mein stil - les
thrills my heart with joy and pain. Know thou not, when for thy

ritard. *a tempo*

30

Be - ten, deinem Glü - cke nur ge - weiht, darfst mich nie - dre Magd nicht
wel - fare low in si - - lent prayer I bow; I for thee am all - too

34

ken - nen, ho - her Stern der Herr - lich - keit, ho - her Stern der Herr - lich -
low - ly, lof - - ty star of glo - - ry thou, lof - ty star of glo - ry

38

keit. Nur die Wür - dig - ste von Al - len darf be - glü - cken dei - ne
thou! 'Tis a - lone the best, the wor - thiest by thy choice should fa - vor'd

9862 *p* *p* *p*

rit. *

42

Wahl, _____ und ich will die Ho - he seg-nen vie-le tau - - - send-
 be, _____ And a thou-sand times I'll bless her, who is thus _____ be-lord'd by

46

mal; will mich freu - en dann und wei - nen, se - lig, se-lig bin ich
 thee. Shedding tears, al-tho' re - joic - ing, hap - py, happy then my

50

dann, _____ soll-te mir das Herz auch bre-chen, brich, *p* Herz, was liegt _____ dar-
 lot: _____ E'v'n tho' my poor heart be bro-ken, break, *O* heart, it mat - - ters

ritard.

p

ritard.

cromat. c

V

54

an?
 not.
 a tempo

9862

Red. * *Red.* * *Red.* *

57

Er, der Herr-lich-ste von Al - len, wie so mil - - de, wie so
 He, the best of all, the no - blest, O, how gen - - tle, O, how

60

gut! Hol - de Lip - pen, kla - res Au - ge, hel - ler
 kind! Lips of sweet-ness, eyes of bright-ness, brave of

63

Sinn und fes - ter Muth, — wie so mil - de, wie so gut.
 heart and clear — of mind, — O, how gen - tle! O, how kind!
 a tempo

67

ritard.

Do menor con passione

3 / 8

A

Poco pis lento

(Voz)

I 16 | I 36

I 6/4 17

(Voz)

III 37 | I 52

(Voz)

I 53 | I 68

Interludio

A tempo

(Voz)

I 69 | I 76

Retardando

(Voz)

I 77 | (Piano) mayor I 85

Coda

I 86 | I 87

“ Ich kann's nicht fassen, nicht glauben ”

“I can not, dare not believe it”

English version by
Dr. Th. Baker

(Chamisso)

Composed 1840

Op.42, No.3

Mit Leidenschaft.
Compassione.

1

Ich kann's nicht fas-sen, nicht glau-ben, es hat ein Traum mich be -
I can not, dare not be - liere it, Ah, sure - ly, 'tis but a

8

rückt, — wie hätt' er doch un - ter Al - len mich Ar - me er -
dream, — For why should poor I be cho - sen, Be blest and ex -

15

ritard. *Poco più lento.*

höht und be - glückt? Mir war's, er ha - be ge - spro-chen: „ich
alt - ed by him? Me - seems as if he had spo - ken: “I

22

ritard. *a tempo*

bin auf e - wig dein“ — mir war's ich träu-me noch im - mer,
am for er - er thine!“ Me - seems as were I still dream-ing:

29 *ritard.*

es kann ja nim-mer so sein, — es kann ja nim-mer so
Such bliss can ner - er be mine, — such bliss can ner - er be

36 *a tempo*

sein! O lass im Trau-me mich ster - - ben, ge - wie - get an
mine! O let me dream on his bo - - som - And dream-ing so

43

sei - ner Brust, — den se - li - gen Tod mich schlür - fen in
let me die: — Such rap - tur - ous death were wel - come, In

50 *Adagio.* *a tempo* *p*

Thrä - nen un - end - li - cher Lust. Ich kann's nicht fas - sen, nicht glau - ben,
tears of un - end - ing joy. I can not, dare not be - lieve it,

ri - tar - dan - do *f* *a tempo* *p*

57

es hat ein Traum mich be - rückt, — wie hätt' er doch un - ter
 Ah, sure - ly, 'tis but a dream, — For why should poor I be

64 *ritard.* 69

Al - len mich Ar - me er - höht und be - glückt?
 cho - sen, Be - blest and ex - alt - ed by him?

a tempo

72 77 *p* *ritard.*

Ich kann's nicht fas - sen, nicht glau -
 I can not, dare not be - lieve

81

ben, es hat ein Traum mich be - rückt. —
 it, ah, sure - ly, 'tis but a dream! —

Der Ring

The Ring

(Chamisso)

Composed 1840

Op.42.No.4

Innig.

Con molto affetto.

1

p

Du Ring an mei-nem Fin - - ger, mein gol-de-nes Rin - ge-
 Thou ring up-on my fin - - ger, My beau-ti-ful ring of

5

lein, ich drü-cke dich fromm an die Lip - - pen, dich
 gold, My lips on thee fer-vent-ly lin - - ger, And

8

fromm an die Lip-pen, an das Her - - ze mein. Ich hatt' ihn aus - - ge -
 close the dear treasure to my heart I hold. My child - hood's dream - had

11

träu - - met, der Kind - heit fried - lich schö - nen Traum, ich
 van - - ish'd, A joy - ous dream - se - rene and bright; A -

14

14

fand al - lein mich ver - lo - ren im ö - den, un - end - li - chen
 lone I seem'd as if ban - ish'd To des - o - late re - gions of

17

Raum. Du — Ring an mei - nem Fin - - ger, da —
 night. Thou — ring up - on my fin - - ger, Hast —

20

hast du mich erst be - lehrt, hast mei - nem Blick er -
 giv'n to glad thoughts a birth, For - - bid - dest clouds to

23

poco
nach

schlos - sen des — Le - bens un - end - li - chen, tie - - fen Werth. Ich,
 lin - - ger, Trans - form - est to rap - ture my life on earth, And

26

a poco accelerando
und nach rascher

will ihm die - nen, ihm le - - - ben, ihm an - - ge - hö - ren
 I'll live for him and near — him, Will al - - ways his re -

29 *ritard.* *a tempo*

ganz, hin sel - her mich ge - ben und fin - den ver - klärt mich, und
 main, To ser - ve him, to bless and to cheer him, His glance of ap -

ritard. *a tempo*

32 *ritard.* *a tempo*

fin - den ver - klärt mich in sei - nem Glanz. Du — Ring an mei - nem
 pro - val - ta gain, his ap - pro - - val gain. Thou - ring up - on my

ritard. *a tempo*

35

Fin - ger, mein gol - de - nes Rin - ge - lein, ich drü - cke dich fromm an die
 fin - ger, My beau - ti - ful ring of gold, My lips on thee fer - vent - ly

39

Lip - - pen, dich fromm an die Lip - pen, an das Her - - ze mein!
 lin - - ger, And close the dear treasure to my heart I hold!

42

" Helft mir, ihr Schwestern "

"Help me, oh sisters"

(A. von Chamisso)

English version by

Dr. Th. Baker

Ziemlich schnell.

Piuttosto allegro.

Composed 1840

Op. 42, No. 5

mf

Helft mir, ihr Schwes - tern,
Help me, oh sis - ters,

mf

*Immer mit Pedal.
Sempre con pedale*

4

freund - lich mich schmü - cken, dient der Glück - li - chen heu - - te, mir.
fond - ly a - dorn me, Deck - to - day the re - joic - ing bride,

7

Win - det ge - schäf - tig mir um die Stir - ne noch der blü - hen - den
Light - ly en - twine ye a - ver my fore - head Now the bloom - ing -

10

Myr - - the Zier. Als ich be - frie - digt, freu - di - gen Her - zens,
myr - - tle's pride. While so con - tent - ed, so hap - py - heart - ed,

9862

13

sonst dem Ge-lieb - ten im Ar - me lag, im - mer noch rief er,
Else in the arms of my love — I lay, Still he would sigh, with

16

Sehn-sucht im Her - zen, un - ge-dul - dig den heu - ti-gen Tag.
heart full of long - ing, Fain to hast - en this tar - dy day.

19 *mf*

Helft mir, ihr Schwes - tern, helft mir ver-scheu - chen ei - ne thö - rich - te
Help me, oh sis - ters, help me to ban - ish Fool - ish fear that my

22

Ban - gig-keit; dass ich mit kla - rem Aug' ihn em-pfan - ge,
heart — an - noy, That with un - cloud - ed eyes I may wel - come

25

ihn, — die Quel-le der Freu - dig - keit. Bist, mein Ge - lieb - ter,
 Him, — the foun-tain of all my joy. O my be - lov - ed,

28

du mir er-schie - nen, giebst du mir, Son - ne, dei - nen Schein?
 now art thou near me? Giv'st me thy ra - diance, thou — my Sun?

31

lass mich in An - dacht, lass mich in De - muth, lass mich ver - nei - gen dem
 Let me in meek - ness, low - ly de - vo - tion, Bend me be - fore thee, thou

34

Her - ren mein. — — — — — Streu - et ihm, Schwestern,
 lord - ly one! — — — — — Scat - ter, ye sis - ters,

38

streu - et ihm Blu - men, brin - get ihm knos - pen - de Ro - sen dar.
flow - ers be - fore him, Strew him fresh rose - buds with dain - ty art;

41

p ritard. - - - a tempo

A - ber euch, Schwestern, grüss' ich mit Weh - muth, freu - dig schei - dend aus
Yet, oh my sis - ters, sad - ly I greet ye, Tho' in joy from your

*Led. * Led. * Led. * Led. **

44

p ritard.

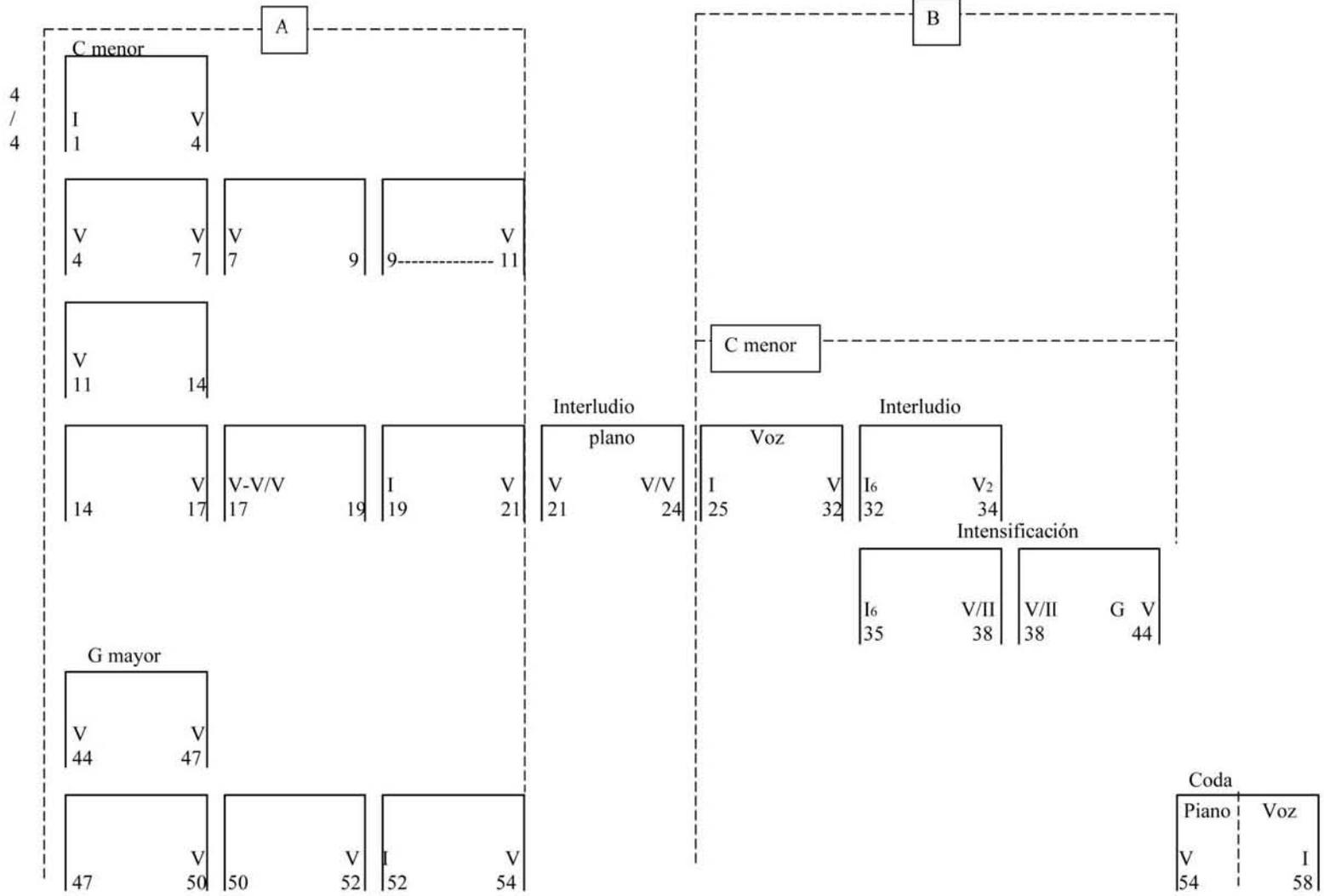
eu - rer Schaar, freu - dig schei - dend aus eu - rer Schaar.
band I part, tho' in joy from your band I part.

a tempo

ritard. p

48

di - - mi - - nu - - en - - do



“ Süßer Freund, du blickest ”

“Sweet my friend, thou viewest”

(A. von Chamisso)

English version by

Dr. Th. Baker

Composed 1840

Op. 42, No. 6

Langsam, mit innigem Ausdruck.

Lento con affetto.

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo and mood are indicated as 'Langsam, mit innigem Ausdruck' and 'Lento con affetto'. The score includes lyrics in German and English. The piano part features various dynamics, including piano (p) and accents (acc.). There are also performance markings such as 'Ped.' and a star symbol (*).

System 1:

Sü - sser Freund, du bli-ckest mich ver -
Sweet my friend, thou view-est me in

System 2:

wun - dert an, kannst es nicht be - grei - fen, wie ich
foud a - maze, Caust not guess, why mine is now a

System 3:

wei - nen kann; lass der feuch - ten Per - len un - ge - wohn - te Zier
tear - ful gaze? Let the rare a - dorn - ment, pearl - y drops, de - lay,

System 4:

freu - dig hell er - zit - tern in dem Au - ge mir. Wie so
Glad - ly, bright - ly quiv - ring in mine eye to - day. How in

13

bang mein Bu - sen, wie so won - ne - voll! wüsst' ich
feur my bo - som, how in joy, doth swell! Had I

p

16

nur mit Wor - ten, wie ich's sa - gen soll; komm und birg dein Ant - litz
words to tell thee what I fain would tell! Come and hide thy face, love,

19

hier an mei - ner Brust, will in's Ohr 'dir flü - stern al - le mei - ne Lust.
here up - on my breast, In thine ear I'll whis - per all my sweet un - rest.

p

22

25

Weisst - du nun die
Now dost know the

p

9862

22-26

Thrä - nen, die ich wei - nen kann,
 rea - son why the tears so ran?

p

29

sollst du nicht sie se - hen, du ge - lieb - ter, ge - lieb - ter
 Should I hide them from thee, thou be - lov - ed, be - lov - ed

p

32

Mann? Lebhafter Bleib an mei - nem
 man? *Più animato.* Stay up-on my

p

36

Her - zen, füh - le des - sen Schlag, dass ich
 ho - som, feel my beat - ing heart, Let me

39

fest und fe - ster nur dich drü - cken mag, fest und
 close and clos - er press thee where thou art, close and

sf

“ An meinem Herzen, and meiner Brust ”

“Here on my bosom, here on my heart”

(A. von Chamisso)

English version by

Dr. Th. Baker

Composed 1840

Op.42, No.7

Fröhlich, innig.

Gioioso con affetto.

1

An mei-nem Her - zen, an mei-ner Brust,
Here on my bo - som, here on my heart,

4

du mei - ne Won - - ne, du mei - ne Lust! Das
My on - ly trea - - sure, my joy thou art! De -

6

Glück ist die Lie - be, die Lieb' ist das Glück,
light is in lov - ing, and love is de - light,

8

ich hab's ge-sagt und nehm's nicht zu - rück. Hab'
That I have said, and ne'er will de - ny't. I

10

ü - - ber - schweng - lich mich ge - schätzt,
once had thought my joy too fond,

12

bin ü - ber - glück - lich a - - ber jetzt.
Now my de - light's all dreams be - yond.

14

Nur die da säugt, nur die da liebt das
She on - ly loves, she who has fed Her

16

ritard.

Kind, dem sie die Nah - - rung giebt;
child from na - - ture's foun - - tain - head.

ritard.

9862

Schneller. *Più mosso.*

18

a tempo

nur ei - ne Mut - ter weiss al - lein was
On - ly a moth - er knows a - lone What

20

lie - - ben heisst und glück - - lich sein.
bliss in love a heart may own.

22

O wie be-daur' ich doch den Mann, der
How pit - i - ful are men, I trow, Who

24

Mut - - ter - glück - nicht füh - - len kann! Du
ne'er a moth - er's joys can know! Thou

Noch schneller.

26 *Ancor più mosso.*

lie - ber, lie - ber En - gel, du, du schau - est mich an und lä - chelst da - zu! An
dar - ling, dar - ling an - gel mine, How sweet are thy smiles, thy gaz - es di - vine! Here

Presto.

f.

30 *ritard.*

mei - nem Her - zen, an mei - ner Brust, — du mei - ne Won - ne, du
on my bo - som, here on my heart, — My on - ly trea - sure, my

sf *sf* *ritard.*

33

Langsamer.

Meno mosso.

mei - - ne Lust!
joy — thou art!

sf

rit. *

37

sf *ritar - - - dan - - - do*

9862 *rit.* *

4

A

Voz	V	4
I	I	4
I	I	4

4 / 4

Voz	V/V	7
I	III	11

Voz	V	7
I	IV	15

Voz	V	19
I	V	23

Postludio

Voz	V	23
I	I	43

“ Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan ”

“Now for the first time thou hast giv'n me pain”

English version by
Dr. Th. Baker

(A. von Chamisso)

Composed 1840
Op. 42, No. 8

1 Adagio.

Nun hast du mir den er - sten Schmerz ge - than, der a - ber
Now for the first time thou hast giv'n me pain, Ah, and so

4 traf. Du schläfst, du har - ter, un - barm - herz' - ger Mann, den To - des -
sore! Thou sleep - est, - cru - el, un - com - pass' - nate man, To wake no

7 schlaf. Es bli - cket die Ver - lass' - ne vor sich hin, die Welt ist
more. Be - fore me, all for - sa - ken where I bow, The world's a

10 leer, ist leer. Ge - lie - bet hab' ich und ge - lebt, ich bin nicht
void, a void; I lov'd and liv'd for thee a - lone, and now My

9862

14 *p*

le - bend mehr. Ich zieh' mich in mein Inn'-res still zu - rück, der
life's de - stroy'd. I si - lent - ly with - draw with - in my breast, The

18 *pp ritardando*

Schlei - er fällt, da hab' ich dich und mein ver - lor - nes Glück, du mei - ne
veil doth fall; There I have thee and ev - 'ry joy I lost, O thou, mine

ritardando

22 *Adagio.*

Welt!
All!

Tempo wie das erste Lied.
(Larghetto) Tempo as in the first song. (page 85)

pp

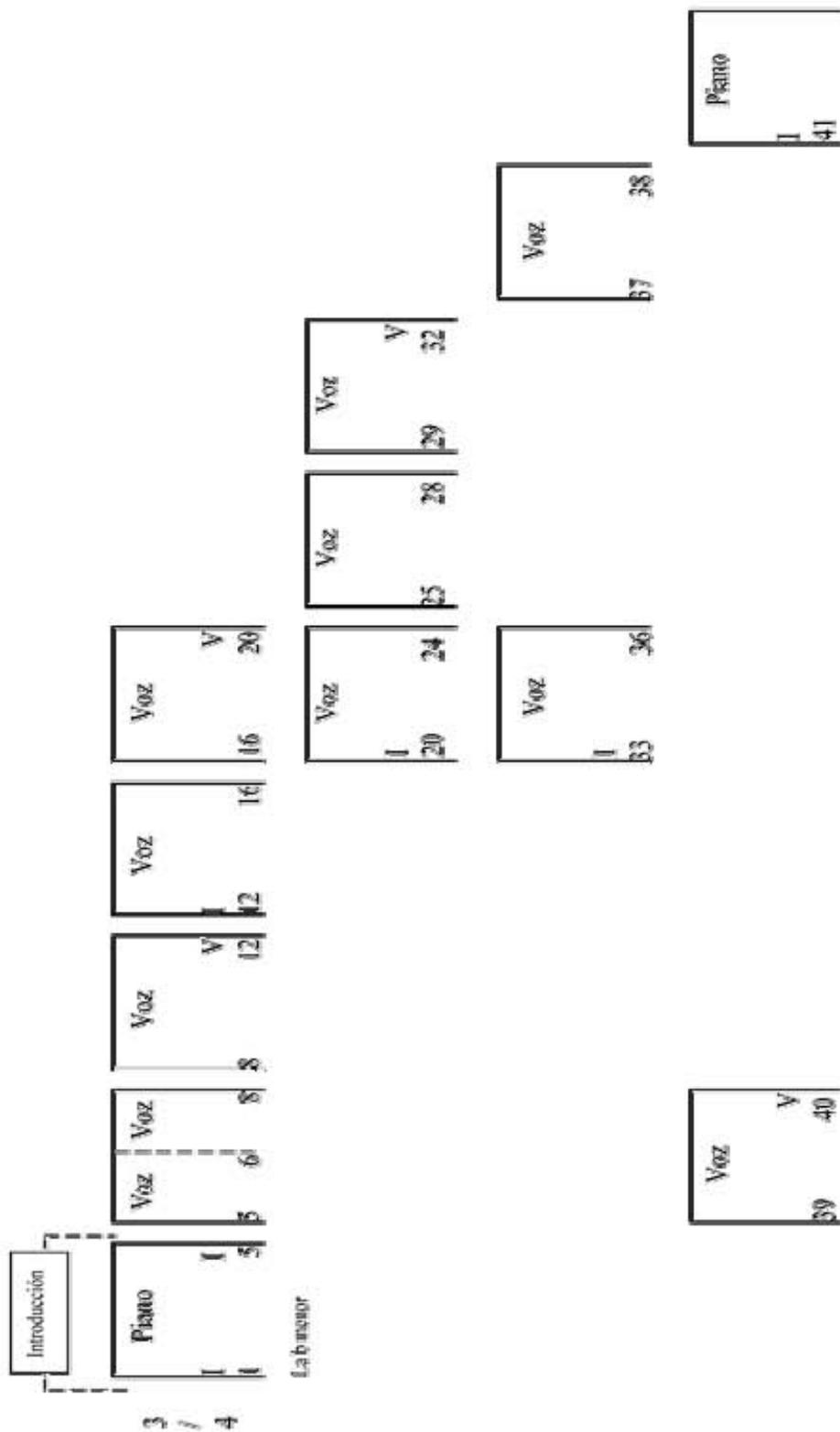
Nino

28

pp

36

pp



I C.

Poème de
LOUIS ARAGON

Musique de
FRANCIS POULENC

1 *Très calme* ♩ = 54

CHANT

Très calme *très librement* *sempre m.g.* Céder à peine

PIANO

5 *a Tempo* *pp* *mf* *pp*

J'ai traversé les ponts de Cé C'est là que tout a commen_cé U.

a Tempo *sempre m.g.* *pp* *mf* *pp*

9 *sempre pp* *très lié*

.ne chanson des temps passés Par . le d'unchevalier bles sé D'u.ne

13

ro . se sur la chaus . sé . e Et d'un cor . sa . ge dé . la .

16

. cé Du cha . teau d'un duc in . sen . sé Et des

19

Céder un peu

cy . gnes dans les fos . sés De la prai . rie où

pp *a Tempo* *infiniment doux*

ppp *douxement effleuré*

22

vient danser Une é . ternel . le fi . an . cé . e Et j'ai bu comme un

26

lait gla - cé Le long lai des gloi - res faus.sé - es La Loire em.

30

- por.te mes pen.sé.es A.vec les voi.tures ver.sé - es Et les ar.mes dé.

34

Céder un peu

a Tempo

.samor.cé - es Et les lar.mes mal ef.fa.cé - es O ma France, ô ma

38

Céder pp subito molto portando

Tempo mf

Céder

dé.lais.sé - e J'ai tra.ver.sé les ponts de Cé. Céder encore

TITULO	COMPAS	TEMPOS	TEMA- ARGUMENTO
I.- De oro	4/4, 6/8	Lentamente	Las aspas del molino Se mueven bajo la Luz del sol de la tarde
II.- La sombra	4/4	Allegreto mosso, Andante, lento.	Al amanecer la sombra se extiende siguiendo los pasos de los caminantes
III.- La fuente	4/4, 3/4	Andante	Hay una persona la cual nos dice que su boca es incapaz de expresar lo mas íntimo de si
IV.- Camino arriba	6/8	Vivo, ma non troppo, Poco meno, meno	El caminante habla de sus penas y las contrasta.

CUATRO POEMAS

a Clema

(De la Vida Honda y de la Emoción Fugitiva)

I - De Oro

Poesía de Francisco A. de Icaza.

Versión al inglés de Roberto A. Esteve M.

Versión al francés de J. M. González de Mendoza

(of Gold — D'or)

MANUEL M. PONCE

1 *Lentamente.* poco a poco.

Ba-jo el o--ro ves-per--ti---no
Be-neath the sun-set's gold, still—
Sous le ciel d'or qui s'en-flam-me

pp Legato *p* poco a poco

5 *cresc.*

so-bre las mie-ses do--ra-das, mue-ve sus as-pas den-ta-das
on the har-vest's gold-en grains, ve--ry slow-ly turn-ing, strains
sur la mois-son d'or en ger-bes, meut le mou-lin vieux ses ai--les

cresc.....

9 *f*

pau-sa--da--men te el mo---li--no.
den--ta--ted wings the wind-mill.
ses grandes ai---les si lourdes.

f *pp*

8a. Basso

8a

Copyright, 1952 by Clema M. de Ponce

Propiedad del Autor, registrada conforme a la Ley, México.

Ediciones CLEMA M. DE PONCE
México, D. F.

13

Poco piu mosso.

Con e--nor-mes pa--le--ta--das e--cha del cie--lo al ca--
 With gi--ant shov--els it dnains on the road, from the sky's,
 Des pel--lées é--nor-mes jet--tent du beau cou--chant a la

15

- mi---no so--bre las mie---ses do--
 sill. on the har---vest's gold--en
 ter---pe sur la mois---son d'or en

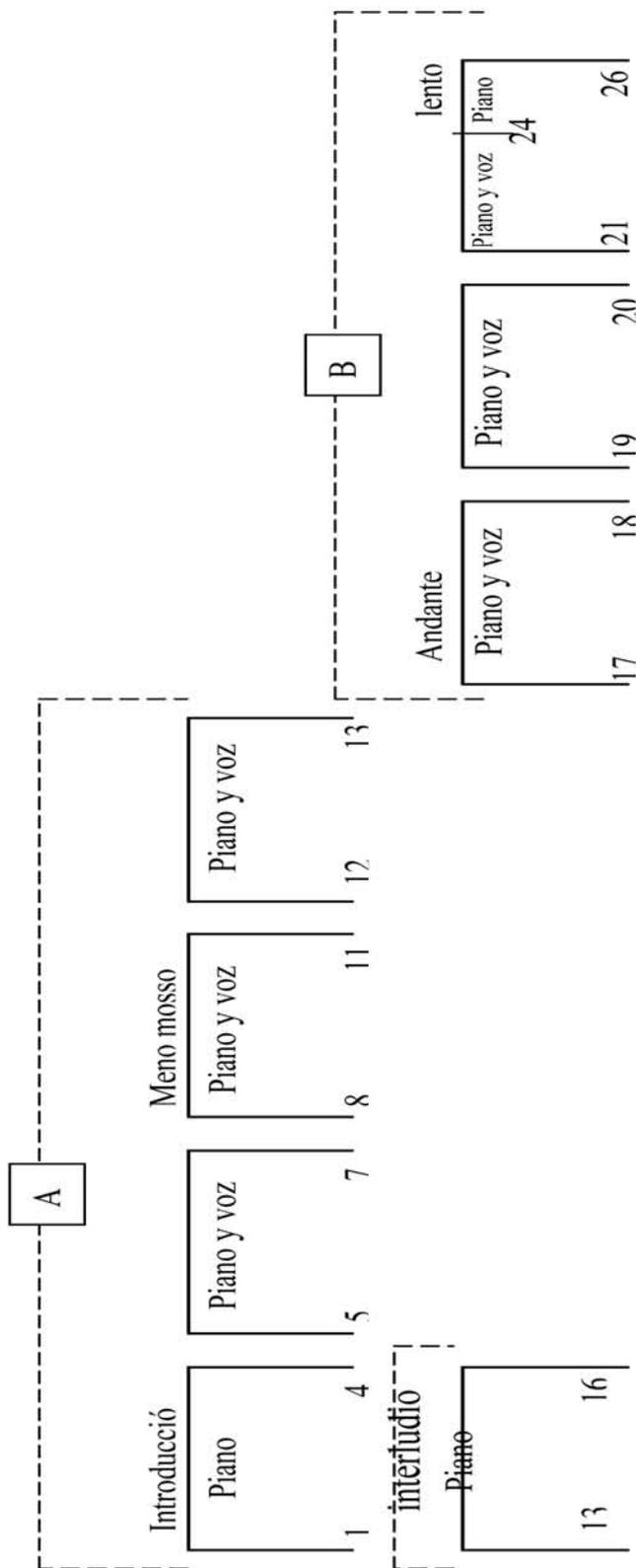
17

- pa--das ei te--so--po ves---per--
 grains, the sun--set's strea--sure at
 ger--bes le tré--sor du ciel en

19

TEMPO I.

- ti---no
 will.
 flam--mes.



II - La Sombra

Poesía de Francisco A. de Icaza.

Versión al inglés de Roberto A. Esteve M.

(The Shadow — L'ombre)

Versión al francés de J. M. González de Mendoza

(De la Vida Honda y de la Emoción Fugitiva)

MANUEL M. PONCE

Allegretto mosso, un po' alla Marcia.

Piano introduction in G major, 2/4 time. The right hand features a rhythmic eighth-note pattern, while the left hand plays a steady bass line. Dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf).

5

I--ba-mos ha-cia el o--rien--te ca-ra al sol!
 We went East---wards, with the red sun in front!
 Nous al-lions fa-ce au so-leil vers l'o-rient!

mf cresc. f rit.

Vocal line with lyrics in Spanish, English, and French. The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands. Dynamics include mezzo-forte (mf), crescendo (cresc.), and forte (f) with a ritardando (rit.) marking.

8 meno mosso

A--ma--ne---cí---a y to--do e--ra luz al fren-te
 It was at dawn. Ev' ry thing was light a-head.
 Et c'é tait l'au-be de--vant nous tout é-tait lu--miè--re

Ped. *

Vocal line with lyrics in Spanish, English, and French. The piano accompaniment is more sustained, with a 'meno mosso' tempo marking. Pedal points are indicated with 'Ped.' and an asterisk (*).

11

Nues-tra som-bra nos se---guí---a.
 Our shad-ow fol-low'd as thrown.
 L'om-bre nous sui-vait fi-----dē-----le.

Primo tempo

pp

Vocal line with lyrics in Spanish, English, and French. The piano accompaniment returns to a more rhythmic pattern. Dynamics include piano-piano (pp) and piano (p). A 'Primo tempo' marking is present.

14

Andante.

17

Hoy, con el sol del o--ca-so al pro-se--guir la jor--
 To--day, with the set--ting sun, as my jour--ney still pro--
 Mais, sous l'an--dent cré--pus--cu-le en pour-sui--vant ma jour--

Andante

20

-na--da U--na som-bra pro--lon--ga-da
 -ceeds, a length en'd shad-ow goes on,
 -née, u---ne om-bre pro--lon--gée,

23

Va pre--ce--dien--do mi pa--so.
 Which my wea--ry steps now lends.
 mes pas qui traî--nent pré--cè--de.

A	
Andante	
introduccion	
Piano	
4 / 4	
1	2
3	4
Piano	
5	6
7	
Piano y voz	
3 / 4	
4	7
10	10
Piano y voz	
11	13
14	15
Piano y voz	
16	16
Interludio	
Piano	
19	21
22	25
Piano y voz	
26	28
Piano y voz	
28	28
Piano y voz	
33	33

III - La Fuente

(The Spring — La Source)

(De la Vida Honda y de la Emoción Fugitiva)

Poesía de Francisco A. de Icaza.

Versión al inglés de Roberto A. Esteva M.

Versión al francés de J. M. González de Mendoza

MANUEL M. PONCE

1 Andante. *p*

Lo me---jor de mies-
What is best in my
Ne cou----le pas de

4

-pi---pi---tu de mis la---bios no bro---ta
spi-----rit does not spring from my li-----ps
mes lã---vres le meil----leur de mon â---me.

7

Hay al-go en mis pa---la---bras de la co---rrien---te ig-
My words are some-what li-----ke the un-known flow that
Mes mots ont quel-que cho---se de ce cou-rant i---

mf

10 Un poco più mosso *cresc.*

- no--ta, que vie-ne de muy le-jos y de-ja go-ta a go-ta fil—
 sli--ps, which, from ver-y far coming, and here drop by drop drips— fil—
 - gno--re, que de très loïn ar-ni-ve, et lais-se gout-te à goutte se

13 *cresc.*

-trape entre las pie-dras un hi--lo de cris-tal
 ter-ing a-mong stones a crystal thread to sing
 fil-trer dans les pier-res un fil de pur cristal

16

19

Si te pla--ce el a--rri-lló con que el a----gua bor-bo-ta
 If you like the soft coo-ing with which the wa-ter tri ps
 Si la ru--meñtu ai-mes de cette eau qui jail-lit

22 *f*

Pien --- sa en el hon --- do a --- bis --- mo y en la
 think of the deep a --- byss and the
 pen --- se donc à l'a --- bi --- me et

24

ci --- ma re --- mo --- ta, de don --- de na --- ce y
 far high sum --- mi --- ts where takes birth and whence
 pen --- se au mont al --- tien, d'où jail --- lit et d'où

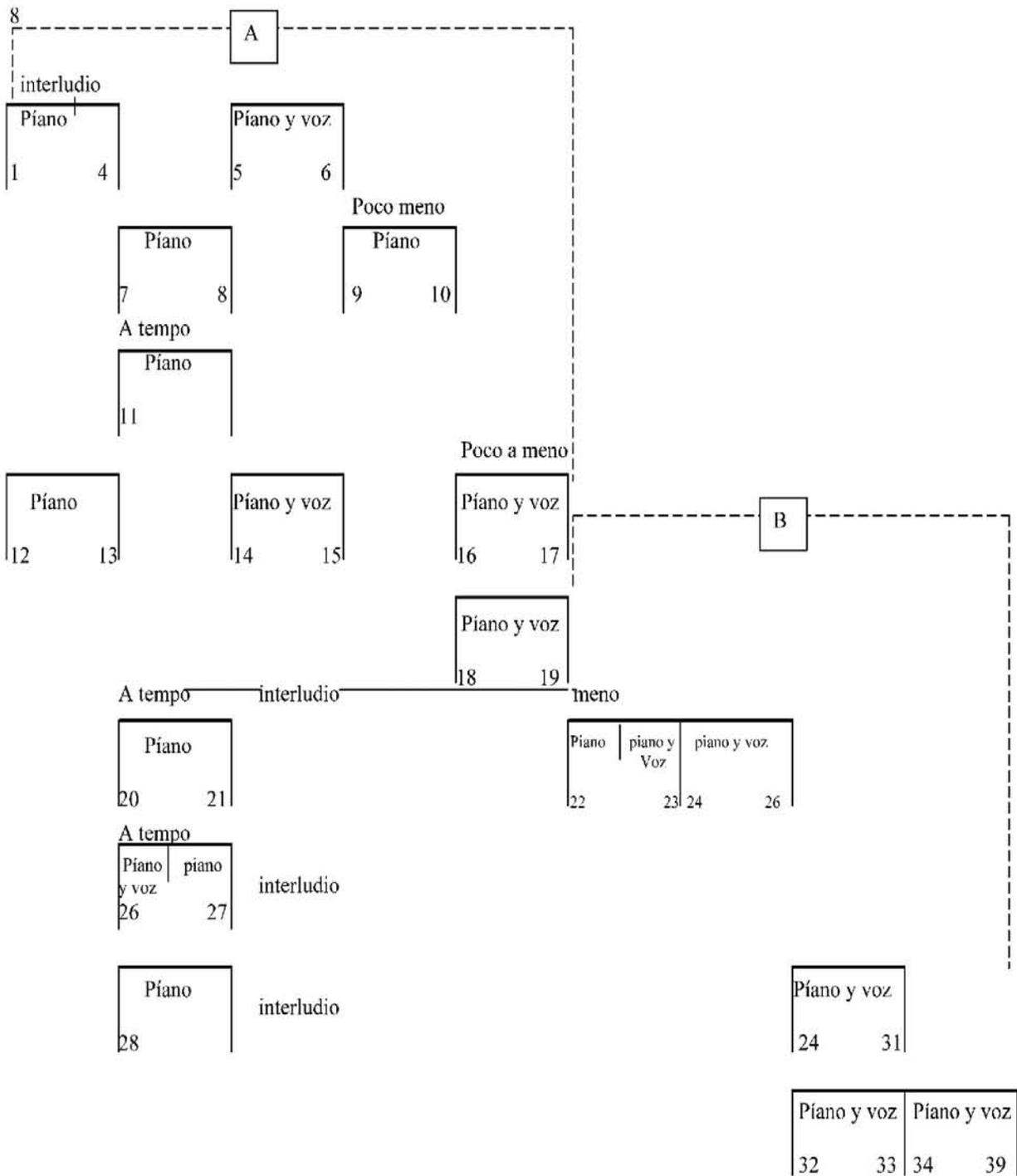
27 *mf*

flu --- ye el lim --- pio ma --- nan --- tial.
 flows on the clean mu --- si --- cal spring.
 cou --- le la sour --- ce de cis tol.

30

6 Vivo ma non troppo

/



IV - Camino Arriba

Poesía de Francisco A. de Icaza.

Versión al inglés de Roberto A. Esteva M.

Versión al francés de J. M. González de Mendoza

(Up the Road — Chemin faisant)

(De la Vida Honda y de la Emoción Fugitiva)

MANUEL M. PONCE

1 Vivo ma non troppo.

3

5 *p*

Va cami-no arri-bael mo---zo can--tan--do esta cami--ne---ra:
 Up the road goes the young fel low, and he's sing-ing this road song:—
 Le gars suit chemin qui mon--te il chan--te cet air de rou--te

7 Poco meno

Cuando las pe-nas son mu-chas,
 When our wor-ries are too ma--ny,
 Lorsque beau-coup sont les pei--nes,

pp *rall.*

10 *a tempo*

Al jun-tar-se se con-sue-lad,
they get light-er if they throng,
en se joi-gnant se con-so--lent.

13

Llo-ra ei po bre sus fa---ti----- gas
The poor boy weeps for his hard--ships
Ses ef-forts pleu-re le pau-----vre

15 *p Poco meno.*

aun que tie-ne quien lo que---ra; se due-- le el ri---co de a-
though to him some loves be-long; the rich man complains of
quoi qu'il a sa mie qui l'ar---me l'a--mour pur qu'il cher-che le

17

-mo---res --- pues no le que-ren de ve-pas ---
lov---ing. --- since none's true and all is wrong ---
ri---che --- ne trou-ve pas et il souf-fre ---

20

a tempo

22

Meno

mf

Sin di-----ne-ro-y sin a--
 With-out mon-ey. with-out
 Sans ar-----gent et sans a--

24

legato

- mor,
 love,
 moun.

to-- do es i-----gual en la
 all's the same and no pain's
 tout est pa-----reil sur la

26

a tempo.

tie-----na.
 strong: _____
 ten-----ne.

28

Quan - co las
When our night
lors - - are beca -

30

pe - nas son mu - - - chas, al jun - tar - - se se con -
- nies are too ma - - - ny, they get light - - er if they
- coup sont les pei - - - nes en se joi - - gnant se con -

33

- sue - - - lan. al jun - tar - - se se con -
- thong. they get light - - er if they
- so - - - lent en se joi - - gnant se con -

36

- sue - - - lan.
- thong.
- so - - - lent.