

**“LA CANCIÓN DE CONCIERTO EN DIFERENTES COMPOSITORES: SCHUBERT, BIZET, CAPLET,
GAUBERT, HAHN, MOMPOU Y MÁRQUEZ”**

Notas al programa que presenta

Claudia Montiel Llaguno

para obtener la Licenciatura en Canto

Escuela Nacional de Música

Universidad Nacional Autónoma de México

2011

Asesora: María Teresa Frenk



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.

Para Sergio López Ayllón, con todo mi amor y agradecimiento

RECITAL DE GRADUACIÓN DE LA LICENCIATURA DE CANTO

CLAUDIA MONTIEL, SOPRANO.

ALBERTO CRUZPRIETO, PIANO.

MIGUEL ÁNGEL VILLANUEVA, FLAUTA.

ÁNGEL PADILLA CRESPO, ARPA.

**Franz Schubert
(1797-1828)**

Liebesbotschaft

Rellstab

Der Tod und das Mädchen

Claudius

Die Forelle

Schubart

Gretchen am Spinnrade

Goethe

**André Caplet
(1878-1925)**

Viens! une flûte invisible soupire

Victor Hugo

**Philippe Gaubert
(1879-1941)**

Soir pâien

Albert Samain

**Georges Bizet
(1838-1865)**

La coccinelle

Victor Hugo

**Reynaldo Hahn
(1874-1947)**

L'énamourée

Théodore de Banville

À Chloris

Théopile de Viau

INTERMEDIO

**Federico Mompou
(1893-1987)**

Combat del Somni

J. Janés

Damunt de tu només le flors

Aquesta nit un mateix vent

Fes me la vida transparent

Jo et pressentia com la mar

**Arturo Márquez
(1950)**

Dibujos sobre un puerto

José Gorostiza

El alba

Elegía

La tarde

Nocturno - Oración

ÍNDICE GENERAL

| | |
|---|----|
| I. Presentación..... | 7 |
| II. Del romanticismo al simbolismo | 9 |
| III. Breve historia de la melodía..... | 12 |
| IV. La interpretación de la canción francesa..... | 14 |
| V. La canción mexicana..... | 17 |
| VI. El programa..... | 20 |
| A. Justificación..... | 20 |
| B. Autores, obras y análisis musical..... | 21 |
| 1. Franz Schubert..... | 21 |
| <i>Liebesbotschaft</i> | 24 |
| <i>Der Tod und das Mädchen</i> | 27 |
| <i>Die Forelle</i> | 28 |
| <i>Gretchen am Spinnrade</i> | 31 |
| 2. André Caplet..... | 34 |
| <i>Viens! une flûte invisible soupire</i> | 36 |
| 3. Philippe Gaubert..... | 39 |
| <i>Soir pâien</i> | 40 |
| 4. Georges Bizet..... | 43 |
| <i>La coccinelle</i> | 48 |
| 5. Reynaldo Hahn y la <i>Belle Époque</i> | 51 |
| <i>L'énamourée</i> | 56 |
| <i>À Chloris</i> | 59 |

| | |
|--|----|
| 6. Federico Mompou..... | 62 |
| <i>Damunt de tu només le flors</i> | 64 |
| <i>Aquesta nit un mateix vent</i> | 67 |
| <i>Fes me la vida transparent</i> | 69 |
| <i>Jo et pressentia com la mar</i> | 71 |
| 7. Arturo Márquez..... | 73 |
| <i>El alba</i> | 75 |
| <i>Elegía</i> | 78 |
| <i>La tarde</i> | 79 |
| <i>Nocturno – Oración</i> | 81 |
| VII. Bibliografía..... | 85 |
| Anexo 1..... | 87 |

I. Presentación

Después de más de dos décadas de dedicarme profesionalmente al canto, decidí que las notas al programa que presentaría para obtener el grado de licenciatura serían el análisis musical y teórico de un conjunto de canciones, alemanas, francesas, catalanas y mexicanas, que presentan diversas características que son precisamente el tema de este trabajo.

Me parece importante destacar el trabajo de interpretación de canciones de concierto (*Lieder, mélodies, canciones, etc.*) en contraposición al canto operístico, especialmente porque en la carrera de canto en México no se le otorga al primero la importancia necesaria. Aún peor, un cantante suele ser devaluado cuando se dedica a la canción de concierto. Existe lamentablemente una opinión generalizada según la cual únicamente el intérprete de ópera logra la plenitud expresiva y vocal, y aquéllos que se dedican al concierto lo hacen porque “no resolvieron adecuadamente su técnica” y sólo pueden interpretar “canciones fáciles”. Esto es un error, y existen ejemplos notables de artistas de talla mundial que hicieron su carrera fundamentalmente a través de recitales, tales como Elly Ameling, Dieter Fischer Dieskau o Gerard Suzay, por mencionar algunos.

Un buen cantante de recital requiere de mucho más que una bella voz. Implica un compromiso con el estudio y dominio de las sutilezas expresivas (dinámicas de *piano, mezzo piano, forte*). Además es necesario compenetrarse con la época y el texto (frecuentemente poesía), hacerlo propio, vivirlo e interpretarlo con una impecable dicción que permita transmitir al oyente el sentido e intención del texto. El intérprete debe estar familiarizado con y dominar varios idiomas, principalmente alemán, francés, inglés, ruso, italiano y catalán.

Escogí algunos compositores que, si bien son conocidos en el campo de los *Lieder* o las *mélodies*, no forman parte del gran cuadro de los compositores, quizá por haber dedicado sus afanes a esta forma de expresión musical, que busca armonizar de la mejor manera el canto, la música y la literatura.

De las canciones que elegí para el recital, *Gretchen am Spinnrade* tiene un especial valor para mí, ya que, después de escucharla por primera vez hace muchos años, decidí iniciar el estudio profesional del canto. *À Chloris* de Reynaldo Hahn reúne la intensidad expresiva con una aparente simplicidad y una poesía de extraordinaria sutileza. Así, mi corazón se une naturalmente a mi voz.

Quise incluir al maestro Arturo Márquez y al gran poeta José Gorostiza para mostrar que las canciones no se circunscriben al ambiente europeo. En nuestro país tenemos una veta enorme en ese sentido, que estudiosos, cantantes, músicos y escritores deberíamos de explorar, para acrecentar la inagotable corriente creativa que se inscribe bajo lo que podríamos llamar música mexicana.

Este trabajo debe mucho a grandes maestros que tuve durante mi formación en la Escuela Nacional de Música. En especial a Ignacio Medrano, quien con su gran amor y dedicación a la música me contagió el entusiasmo de aprender, y me brindó el conocimiento teórico necesario para ser un músico completo. Gracias a él, cuando interpreto música contemporánea –que suele incluir obras de enorme complejidad-, puedo gozarla y sacar el mayor provecho posible, en lugar de vivirla como un proceso difícil y penoso. El maestro Néstor Castañeda me acogió como otra alumna de piano y me incorporó a las inolvidables reuniones dominicales que dedicaba a enseñarnos a escuchar a los más grandes pianistas de la historia. Finalmente, quiero reconocer al maestro José Antonio Ávila, quien me introdujo en la valiosa experiencia del canto coral.

Y, sin duda, tengo que decir con orgullo que buena parte de mi formación la recibí de mi querida Universidad Nacional Autónoma de México, orgullo del país, forjadora de mujeres y hombres libres.

II. Del romanticismo al simbolismo

El Romanticismo fue, en todas las artes, una verdadera revolución. Antes de este movimiento se consideraba, siguiendo a los griegos, que había “proporciones” y “moldes de belleza” preestablecidos y que la función del artista era plasmar en el mármol, el papel o la partitura esa armonía celeste, esos cauces preestablecidos. El arte era la imitación, la “mimesis” de la realidad.

El Romanticismo, por el contrario, surge de la exaltación de la subjetividad: a partir de este movimiento, lo que importa es lo que mana del corazón del artista. Se exalta el espíritu y se amplía el horizonte de la historia y de la geografía en busca de inspiración: la Edad Media y Grecia, el Oriente y la Iglesia Católica.

En el siglo XVIII la racionalidad fue encumbrada en un pedestal. Se buscaba alcanzar “el absoluto”. El Romanticismo opuso la subjetividad a la objetividad, el sentimiento al raciocinio, el florecimiento del individuo al progreso de la humanidad. El hombre, cada hombre, volvió a ser, como decía Protágoras y luego el Renacimiento: “la medida de todas las cosas”.

Como afirma Renato di Benedetto en su *Historia de la Música* (1982, 4):

“El Romanticismo presupone el descubrimiento de la individualidad como la única realidad verdadera que sea posible conocer y experimentar concretamente, postulado que corre paralelo a una visión de la Historia como devenir perenne e incesante: bien diferente este último de ese abstracto concepto iluminista de progreso, que consistía en una adecuación a la medida ya dada e inmutable de una racionalidad generalizada.

En el Romanticismo se hace a un lado la imitación de la Naturaleza para dar paso a la exaltación de la originalidad del artista creador.”

Todo esto, por supuesto, se reflejó en la música. Quizá la primera expresión de la música romántica fueron los primeros *Lieder* goethianos de Schubert, compuestos alrededor de 1824.

El movimiento romántico trajo consigo también una metafísica de la música, ya que los románticos recuperaron a Pitágoras. Como dice el mismo Benedetto (1982, 7)

“La Harmonia Mundi de Pitágoras revivía con acentos particulares en el acento místico del romanticismo la convicción de que el mundo fuera una unidad viviente regida por un principio ordenador fundado sobre proporciones numéricas, y que por lo tanto en la música, entendida como ciencia que trata de los números, se expresaba la íntima simpatía de todas las criaturas del universo, y el fundamental acuerdo entre macrocosmos y microcosmos.”

Junto con la enorme figura de Goethe, habría que mencionar la labor literaria de Theodor Amadeus Hoffman (1776-1822), quien creó una narrativa en la que se entrecruzan lo maravilloso y lo cotidiano, dando lugar a una literatura que, quizás a partir de él, pueda considerarse fantástica. Este comentario no tendría lugar en estas notas, si no fuera por la faceta de Hoffman como crítico musical y por su reseña, publicada en 1810 en las columnas del *Allgemeine musikalische Zeitung*, sobre la Quinta Sinfonía de Beethoven. En esa reseña Hoffman señala que el sujeto del romanticismo es el infinito y que la música instrumental de Haydn, Mozart y Beethoven era capaz de crear “la íntima comprensión del espíritu del arte”.

Para di Benedetto, esta definición encierra graves problemas, porque nos coloca en el centro del debate entre clasicismo y romanticismo. A partir del romanticismo, la música, en general, es considerada romántica, si bien compositores como Beethoven son considerados clásicos. El autor resuelve la paradoja afirmando que: “Haydn, Mozart y Beethoven son implícitamente clásicos en tanto que auténticamente románticos”.

Ahora bien, la descripción que hemos hecho del Romanticismo es válida, aunque debemos reconocer que buena parte de las *mélodies* francesas se compusieron bajo los principios simbolistas, que retoman conceptos románticos pero con algunos matices que creo conveniente precisar.

Después de las explosiones románticas de la primera mitad del siglo XIX, a fin de siglo nos encontramos con los impresionistas en pintura y los simbolistas en literatura. Los impresionistas tratan de reproducir, no la realidad, sino “la impresión” producida por la realidad en el artista. Sin duda abrevan de la concepción subjetiva del Romanticismo, pero desde una posición más decantada: ya no se trata solamente de una exaltación del yo, sino de una reconstrucción subjetiva unida a un estudio científico de la luz. No es casual que el Simbolismo siga al Realismo, que había surgido como contención de los excesos líricos románticos. Así, en los estudios de Monet sobre las catedrales de *Rouen*, aparece la luz como un elemento que pertenece a una realidad objetiva, si bien transfigurada a través de la subjetividad del pintor.

Por su parte, los simbolistas, como Stephané Mallarmé, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud y Maurice Maeterlinck, por citar sólo algunos de los poetas simbolistas franceses más importantes, crearon atmósferas sugerentes cargadas de símbolos –de allí el nombre del movimiento-, que resultaron campo fértil para los compositores.

Baudelaire escribió cuatro versos sobre el simbolismo que pueden servirnos para identificar este movimiento:

*La nature est un temple où de vivants piliers
Semblent sortir parfois de confuses paroles;
L'homme y marche à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

(La naturaleza es un templo donde vivos pilares / parecen surgir a veces de palabras confusas / El hombre marcha allí atravesando bosques de símbolos / que lo observan con miradas familiares).

La importancia de los simbolistas, para los fines que nos ocupan, es que reivindicaron el valor de la música, al considerarla el supremo arte, capaz de expresar, como su nombre lo indica, el inapresable lenguaje de las musas.

Ahora bien, el movimiento impresionista surgió en Francia a fines del siglo XIX con pintores como Monet, Cézanne, Degas y Renoir, que impulsaron la salida del arte de los talleres para acercarlo a la naturaleza, con sus luces, transiciones difusas de color y todo lo que creara una inmersión de atmósfera. En cuanto a la música, surgieron figuras como Debussy, Ravel o Scriabin. A Debussy se le consideró más próximo al mundo de los simbolistas, como Baudelaire y Verlaine, creando ambientes llenos de sensualidad y fantasía. Así, el lenguaje musical adquirió nuevas sonoridades con el fin de evocar mundos etéreos.

Además de Debussy, surgió Erik Satie, representante de la bohemia de la *Belle Époque*, quien exaltó la estética del cabaret y el teatro musical. Compuso obras hipnóticas por lo repetitivas y minimalistas. Destaca también Maurice Ravel, que marcó la transición a la revolución estilística de principios del siglo XX, asociando melodías y ritmos inteligibles y tonales con armonías cromáticas.

III. Breve historia de la melodía

Como afirman Graham Johnson y Richard Stokes en *A french song companion* (2000, 9), el nombre melodía surge en 1808, cuando Thomas Moore, amigo de Byron, publicó una serie de poemas a los que denominó *Irish melodies*, una colección de poemas líricos y patrióticos que incluían *La última rosa del verano*. Poco después, Hector Berlioz se enamoró de una actriz irlandesa, Harriet Smithson, y tradujo y musicalizó algunos de los poemas que ella tenía. Así comenzó esta forma musical acompañada por el piano, distinta de la *romanza* o de la *escena*.

Sin duda, la influencia del *Lied* alemán, y muy especialmente de Schubert fue trascendental. Surgieron compositores que comenzaron a escribir canciones en francés, como Giacomo Meyerbeer, Franz Liszt -que musicalizó a Victor Hugo- y el propio Richard Wagner, así como Hippolyte Monpou y Victor Massé. Pero fue

hasta la aparición de Charles Gounod, que le debía mucho a Schumann y a Monpou, que apareció el primer compositor de canciones de genio.

A las canciones de Gounod siguieron las de Édouard Lalo y Léo Delibes, así como las de Bizet, más conocido en la ópera, las de Donizetti, que musicalizó las fábulas de La Fontaine, y las de Rossini, que compuso algunas canciones cómicas.

La caída de Napoleón III en Francia trajo consigo una mayor “seriedad” y la búsqueda de una mayor profundidad en las canciones, bajo la influencia alemana de Bach y de Wagner. Por esa época surgieron las canciones de Camille Saint-Saëns y de su discípulo Gabriel Fauré, así como, un poco más adelante, de Jules Massenet y, por supuesto, de Claude Debussy, quien marca el inicio de la modernidad. Habría que agregar un nombre más: Eric Satie.

Uno de los compositores derivados de la música de Debussy más importantes fue sin duda André Caplet.

Nos encontramos ahora en pleno siglo XX. La primera Guerra Mundial cambió todo culturalmente en Francia. En 1918, Debussy estaba muriendo y surgían nuevos compositores, algunos no nacidos en Francia, que escribieron canciones en francés, como el catalán Frederic Mompou y el español Joaquín Rodrigo.

Más adelante, encontraremos algunas canciones de Benjamín Britten, hasta llegar a las *recipes* de Leonard Bernstein.

La evolución de la música continuó hasta los nuevos desarrollos en el mundo musical con la *atonality* de Schoenberg y la *serial technique* de Webern, así como el trabajo de Pierre Boulez en Francia. Por supuesto, se han escrito obras vocales acordes a esta “música nueva”, muy diferentes sin embargo de las primeras *mélodies*, algunas de las cuales se analizan en este trabajo.

IV. La interpretación de la canción francesa

Como señala Pierre Bernac, en su libro *The interpretation of french song*, la canción francesa, así como la interpretación de las melodías francesas, se alejan de la concepción del *Lied* alemán para dar lugar a una percepción destinada más al goce y el placer:

“Una observación hecha por Debussy nos da una pauta reveladora en cuanto a una cierta concepción de la música: “La música debe buscar, humildemente, dar placer”. ¿Qué significa esto exactamente? Primero, que el compositor debe buscar belleza y sonoridad, armonía excepcional y sutil, modulación flexible y, como resultado, un juego de colores, mientras que al mismo tiempo busca la belleza y el encanto de la línea melódica. En resumen, el propósito es brindar el placer estético mediante la pura música, despojada de todo significado filosófico, literario o humanístico, como aquel que tan fácilmente va de la mano con la música alemana” (Bernac 1978, 32)¹.

En ese sentido, continúo con Bernac, la melodía francesa sería un trabajo músico-literario más preocupado por las percepciones de los sentidos y las impresiones, una creación que sería más intelectual y objetiva que un *Lied*, que casi siempre es subjetivo, tanto musical como poéticamente.

Bernac cita a Evelune Reuter, quien afirma que:

“La melodía francesa nunca muestra esta relación cercana con la canción popular que caracteriza la canción lírica alemana – una forma artística que surge directamente de la canción tradicional. Los ecos de la música popular se

¹ “A revealing guide to a certain French conception of music is given by an observation made by Debussy: ‘Music should humbly seek to give pleasure’. What exactly does it mean? Firstly that the composer must seek for beauty and sonority, rare and subtle harmony, supple modulation, and the resulting interplay of colours, while at the same time seeking the beauty and charm of the melodic line. In sume, the aim is to give aesthetic pleasure through pure music, stripped of all philosophical, literary, or humanistic significance, such as that which goes so willingly hand in hand with German music.”

encuentran incluso en las canciones líricas alemanas más avanzadas de Brahms y de Mahler” (Bernac 1978, XX)².

Por ello, la canción francesa hace necesario que el cantante y el pianista se combinen en un trabajo que reúne precisión y lirismo. Un lirismo controlado, que implique un sentido de moderación en la expresión, una capacidad crítica.

Según este autor, es más sencillo para un cantante responder a las necesidades implícitas de la canción alemana que los niveles más sutiles de la música y la poesía francesa.

Por otro lado, Graham Johnson y Richard Stokes, en su libro *A french song companion* (2000, p. XIV), citan el poema de Jean Cocteau, que describe la esperanza de que algún día la canción francesa alcance los niveles a los que ha llegado en otras culturas.

*France gentille et verdoyante,
Qui fait les femmes et le vin
Comme on chercherait en vain
Sur toute Europe environnante,
Si je te chante à ma façon,
Chacun se détourne et me moque,
Mais un jour arrive l'époque
Où l'oreille entend la chanson.*

(Francia gentil y verdosa, / que hace mujeres y vino / cómo buscaríamos en vano / sobre toda la Europa cercana, / si yo te canto a mi manera / cualquiera da la vuelta y se burla / Pero un día llegará la época / donde la oreja exija la canción).

Para Claudio Casini, en el tomo IX de la *Historia de la Música* (2000, 29)

² “The French *melodie* never shows this close relationship with popular song which characterizes the *Lied* –an art form springing directly from the folk-song. Echoes of folk music are found even in the most advanced *Lieder* of Brahms and Mahler”

“En cuanto a la música de salón, los géneros propios parisinos fueron la romance y la mélodie. La mélodie, que se distinguía de la romance por una elección de textos literarios elevados y por un tratamiento musical más comprometido, surgió de la costumbre de aplicar el término de las Irish Melodies del poeta irlandés Thomas Moore a las piezas camerísticas compuestas sobre tales textos o a sus imitaciones. Berlioz compuso en 1829 las Neuf mélodies imitées de l’anglais; en el mismo periodo, Nourrit cantaba por toda Francia los Lieder de Schubert, que contribuyeron a alejar el género de la mélodie del más vulgar y comercial de la romance. La fecha de aparición de la mélodie se remonta al Album 1841 de la France musicale, en el que aparecieron tres composiciones que respondían a los nuevos requisitos: Siska l’albanaise de Halévy, Viens de Ambroise Thomas y L’hirondelle et le prisonnier de Pauline García Viardot. Berlioz, a quien se debe una célebre página compuesta en 1832, La captive sobre texto de Hugo (Les Orientales), estableció definitivamente la mélodie como género musical francés, tanto en su aspecto pianístico como en el orquestal, con Las nuits d’été (1834; orquestadas en 1856), sobre textos de Theophile Gautier. A finales de siglo, Fauré, Duparc y Ravel cultivaron la mélodie, entendida como interpretación musical de grandes poetas nacionales, como Baudelaire, Verlaine o Mallarmé”.

Así, el *Lied* alemán y la melodía francesa se unen con las canciones inglesas y americanas, la canción española, las canciones rusas, del Este europeo y de Escandinavia para formar todo un ramillete, un mosaico, en el cual la música vocal francesa alcanza el apogeo. Al respecto Johnson y Strokes en su obra *A French Song Companion* dicen:

Es algo para deleitar el oído – así como el vino deleita el paladar, y la belleza el ojo; pero porque involucra tanto a la mente como al corazón, también brinda una satisfacción profunda y duradera. Como un largo romance entre dos individuos, una melodía se juzga por el éxito y la madurez de la relación que la sostiene (Johnson y Strokes 2000)³.

Y para estos autores, sin duda, el balance entre el compositor y el poeta es de vital importancia, al nivel del que existe entre el cantante y el pianista.

³ *It is something to delight the ear –just as wine delights the palate, and beauty the eye; but because it engages both head and heart, it also brings a deep and lasting satisfaction. Like a long-term romance between two people, a mélodie is judged by the success and maturity of the relationship which sustains it.*

Ahora bien, la interpretación de estas *mélodies* representa un enorme reto para el cantante.

El reto al cantante que puede ser cumplido y obediente por naturaleza: no permitir que la lealtad al texto haga de esta música algo limitado sin atrevimiento, color y espontaneidad. Una vez más se trata del equilibrio. Cantar y tocar una canción francesa es una tarea de Sísifo: la lucha por el control, y la lucha por soltarse; la búsqueda de la más profunda expresividad en canciones sencillas y directas, y la determinación de asirse de la emoción más sencilla en medio de la extravagancia musical (Bernac 1978)⁴.

V. La canción mexicana

Aunque poco conocido y menos interpretado, existe un vasto repertorio vocal de compositores mexicanos de obras para voz y piano de los siglos XIX y XX, mismo que se prolonga hasta los años recientes. Conviene hacer una breve referencia a estas obras que forma parte de nuestro acervo cultural.⁵

En México existe una larga tradición vinculada con el canto, popular y culto, que se remonta hasta tiempos de la colonia. Con fuerte influencia de la música española, en particular la zarzuela bufa, el sainete y sobre toda la tonadilla, se fue formando paulatinamente entre la segunda y cuarta década del siglo XIX la música mexicana. Así, por ejemplo, en 1844 surge una colección de jarabes de Felipe Larios, y en 1850 el violinista Heinrich Herz compuso una obra titulada “Aires nacionales” basada en sonecitos mexicanos (Murúa 2011).

Durante la segunda mitad del siglo XIX pueden identificarse dos influencias importantes que conforman el entorno en que se gestaron las canciones

⁴ *The challenge to the singer who may be dutiful and obedient by nature: not to allow fidelity to the text to make of this music something pinched which lacks daring, color and spontaneity. Again, it is a question of balance. To sing and play French song is a Sisyphean task: the struggle for control, and the battle to let go; the search of the deepest expressivity in songs of the most economical means, and the determination to hold onto the simplest emotion in the midst of musical extravagance.*

⁵ Estas notas retoman el valioso trabajo de la maestra de canto de la Escuela Nacional de Música Verónica Murúa, quien recientemente grabó 29 obras vocales de compositores nacionales junto con una edición revisada de las partituras en formato digital y archivos midi.

mexicanas de concierto. El primero fue el predominio de la ópera italiana, que dominó durante décadas el escenario nacional. Como afirma Murúa (2011) “los conservatorio no enseñaban sino a cantar, escribir o acompañar ópera, siempre al estilo italiano, y toda manifestación musical diversa se veía influenciada por este género”.

Durante el siglo XIX, y debido en buena parte a la inestabilidad del país, el intercambio musical solía darse en las casas de los intelectuales. Alrededor de esos salones se reunía los compositores y se producía música, en particular versiones para piano solo o piano y canto. Prueba de ello es la publicación en 1883 de un catálogo con música de salón de 103 compositores mexicanos y el surgimiento de la “canción de autor”. Una de las formas preferidas fue la romanza de tipo italiano de autores como Melesio Morales, Ángela Peralta, María Garfías y Octaviano del Valle (Murúa 2011).

Un autor que se inscribe plenamente dentro de esta corriente fue F. Pichardo, de quien se desconoce casi todo y apenas se tiene noticia de su zarzuela *Siluetas* llevada a escena en 1905. La casa Wagner y Levien editó una serie de canciones para voz y guitarra, muchas de ellas cercanas en su tratamiento a la romanza italiana, pero con una fuerte influencia de la música que entonces se escuchaba, y en donde la lírica se inclina hacia lo trágico y pasional (Miranda 2001).⁶ Junto con el arreglo que hizo Ponce de la canción *Por ti mi corazón* estas canciones representan el prototipo de cierta lírica nacional, de la cual el mismo Ponce dijo

“la canción popular es sencilla, doliente como la vida del pueblo, lleva en su melodía las visiones de felicidad y los delirios de esas pobres almas” (cit. por Miranda 2001)

La segunda vertiente de influencia está en la música franco-germana, que surgió como una oposición a las tendencias italianizantes, encarnadas en la figura de Melesio Morales. Surgió así el llamado “grupo de los seis”, jóvenes compositores que buscaban nuevos horizontes. De entre ellos destaca Ricardo Castro, el

⁶ Grabé, junto con el guitarrista Carlos Bernal, algunas de estas canciones en el disco “*La cuerda del tiempo. Dos siglos de música mexicana y española*”, Quindecim – Conaculta 2001.

músico mexicano más importante del siglo XIX, puente entre la corriente italiana y el nacionalismo y autor de varias canciones como *Les Larmes*, *Je t'aime* y *Le Secret* (Murúa 2011). Otro compositor relevantes de ese grupo fue Gustavo E. Campa, quien también compuso canciones de estupenda factura, en las cuales “su discurso está trazado a través del uso de armonías y melodías cromáticas que colorean las palabras, donde ambos instrumentos se funden en un diálogo musical” (Murúa 2011).

El inicio del siglo XX y el movimiento revolucionario dan fuerza a la búsqueda de la identidad nacional que se prolonga por buena parte del siglo. Surgen así compositores como Manuel M. Ponce, José Rolón⁷, Julián Carrillo, Silvestre Revueltas⁸ o Salvador Moreno⁹ que buscan una nueva estética en la que se entrecruzan influencias, algunas ya ancladas en lo “mexicano”. Junto con ellos subsisten otros, compositores postrománticos tardíos que mantienen una línea de continuidad con la tradición y que constituyen una veta importante de la música mexicana. Podemos mencionar entre ellos a Arnulfo Miramontes (1882-1960) que escribió canciones como “Fugaz y Alado” y “Breve Primor”, o Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941) autor de la famosa “Musmé” (Murúa 2011)

La segunda mitad del siglo XX ve el florecimiento de numerosos músicos mexicanos. Entre ellos podemos mencionar a Arturo Márquez, junto con Marcela Rodríguez (1951), Federico Álvarez del Toro (1953) y Eduardo Soto Millán (1956), forma parte de una generación de músicos nacidos en los cincuentas que estuvieron abiertos a nuevos lenguajes y estéticas, pero con una clara tendencia hacia lo híbrido con corrientes musicales muy diversas. En particular Márquez se ha caracterizado por retomar ritmos populares mexicanos y darles un nuevo tratamiento que incorpora lenguajes contemporáneos. Es por ello que incluimos en

⁷ Cabe señalar que este autor escribió también un ciclo denominado “Dibujos sobre un puerto”, homónimo del que interpretaré de Arturo Márquez, ambos a partir del texto de José Goroztiza.

⁸ Son muy interesantes sus ciclos de canciones “Canciones de García Lora” y “Cinco Canciones para niños y dos canciones profanas”, escritas entre 1938 y 1939

⁹ De este compositor son muy conocidas sus canciones en texto nahuas, y que Victoria de los Ángeles incluía a menudo en sus recitales.

el programa el ciclo “Dibujos sobre un puerto”, que hace honor a una larga tradición de canción mexicana de concierto.

Ya en pleno siglo XXI la tradición se mantiene. Los jóvenes compositores que nacieron después de los sesenta siguen componiendo canción de concierto. Simplemente como ejemplo podemos mencionar la obra de Gabriela Ortiz, “Altar de muertos”, o de Jorge Torres “Ciclo de la estrella imbecil”, las cuales he tenido el honor de interpretar.

V. El programa

El programa que presento busca mostrar la complejidad, variedad y sutileza de la canción de concierto. Luego de exponer su justificación, haré un recorrido por los compositores y las obras que interpretaré.

A. Justificación

El programa busca presentar una variedad de estilos, época y nacionalidades cuyo hilo conductor es la interpretación de la canción de concierto en sus diversas modalidades: *Lied*, *mélodie*, canción.

El punto de partida es un conjunto de *Lieder*, obras todas de Franz Schubert (1797-1828), quien es considerado el creador y uno de los máximos exponentes del *Lied* (nombre alemán para canción), y quien tiene en su catálogo aproximadamente 600 obras de este género. Se presentarán cuatro de las más conocidas.

Posteriormente pasaremos al mundo de la canción francesa, en la cual se interpretarán a cuatro compositores. Con André Caplet (1878-1925) y Philippe Gaubert (1879-1941) presento dos ejemplos de música de cámara con voz, flauta y piano. El poema de Víctor Hugo *Viens une flûte invisible soupire* ha sido musicalizado por varios compositores románticos. La versión de Caplet sorprende

por su originalidad, a pesar de haber sido ya abordada por otras plumas, entre ellas la de Saint-Saëns. *Soir pâien*, por su parte, es una obra romántica que linda con el impresionismo. Posteriormente será el turno de una canción de Georges Bizet (1838-1875). Esta es una obra poco conocida, construida sobre una trama cómica y que devela una faceta poco conocida del autor. Finalmente, tocará el turno a la *Belle Époque*. Del compositor francés de origen venezolano Reynaldo Hahn (1874-1847), interpretaré *L'énamourée* y *À Chloris* con textos de los poetas Théodore de Banville y Théopile de Viau, respectivamente. Estas canciones, de enorme sutileza, evocan sentimientos de gran intensidad y nos remiten a un pasado etéreo.

Enseguida nos acercamos al mundo iberoamericano. Del catalán Federico Mompou (1893-1987) presentaremos el ciclo escrito en su idioma natal *Combat del Somni*, que se caracteriza por su armonía impresionista y un ambiente melancólico. Por último, y como representante del nuevo nacionalismo mexicano, abordaremos el ciclo “Dibujos sobre el puerto” de Arturo Márquez (1950), homónimo del ciclo de José Rolón. Esta obra es para voz y arpa, a diferencia de la de Rolón en la cual el acompañamiento es para piano. El despliegue técnico y expresivo que Márquez elabora en este ciclo la hace particularmente interesante y muestra además una línea de continuidad y ruptura con el universo del *Lied* y la *mélodie*.

B. Autores, obras y análisis musical

A continuación se expondrán breves notas sobre los autores y las obras del programa, la traducción de los textos así como su análisis musical.

1. Franz Schubert (1797-1828)

En la Historia de la Música, de Della Corte y Pannain (1965, 123), afirman:

“Se percibe en toda su obra (de Schubert), evidenciándose en la parte más hermosa y cálida de los *Lieder*, la aspiración al infinito, la sublime nostalgia vaga e inefable, el afán de ir más lejos, más allá del bien y del mal, de los goces y de los dolores; inquietudes, anhelos que atormentan suavemente

hasta la consunción, que se tiñen de melancolía, sonríen entre lágrimas, revisten todo pensamiento, lo penetran y lo plasman.”

No hay duda de que en Schubert se condensó el espíritu vienés, con todo lo que tiene de ironía, agilidad y espiritualidad, lo que lo convirtió en un artista romántico a la vez alegre y melancólico, capaz de expresar una gama de sentimientos a través de su música instrumental y de sus canciones.

Más adelante, los mismos autores afirman:

“Perfilados sus caracteres en relación con las ideas matrices del pensamiento y el arte románticos, se puede poner de relieve que el mundo de sus ideas parece fertilísimo, más no espacioso; agitado, más no tumultuoso; resignado, más no belicoso; bastante más sencillo que dialéctico; y sin ser universal, bastante profundo y comunicativo. Tuvo la estética de un poeta puro e ingenuo. Nunca se deleitó en oírse a sí mismo, en contemplar la belleza de su propia obra, en poner “la poesía sobre la poesía” suya, en adornar la inspiración de una manera artificiosa y con virtuosismos. Por lo preciso y claro, tanto más sobresalía cuanto más conciso era (Della Corte y Pannain 1965, 128)”.

Aunque no tenía parientes en Viena, Franz Schubert nació en esa ciudad el 31 de enero de 1797 y murió allí en 1828. Hijo de un maestro de escuela, pasó su corta vida allí, siempre acompañado de amigos que encontraron un placer particular escuchando la música que él compuso. Salieri lo guió en sus estudios musicales, aunque su temperamento original lo inclinó hacia la expresividad lírica. Su padre quería que fuese maestro de música, lo que evadió gracias a su gran talento, e hizo posible que al final dedicara su vida a la composición.

A diferencia de Beethoven quien murió un año antes que él, Schubert nunca gozó de ninguna ayuda económica por parte de la nobleza y tampoco ocupó una posición oficial en la vida musical de la ciudad, aunque al momento de su muerte los editores tuvieron gran interés en su obra.

A edad temprana fue integrante del coro de la capilla imperial, una posición que le permitió tener una educación general en el *Staats-Konvikt* en Viena. A partir de 1815 enseñó intermitentemente en la escuela de su padre. Mientras concentraba

todas sus energías en componer, demostró un especial don en escribir canciones. En 1815 compuso 150 y otras 100 al siguiente año. Para la fecha de su muerte, había compuesto más de 600, cada una con gran inspiración: un real matrimonio entre letra y música, en las cuales la melodía y el piano acompañante se ponen al servicio del propósito dramático.

Escribió música de cámara, si bien su generación no apreció sus obras. Se dice que el violinista Schuppanzigh, le dijo, a propósito del Cuarteto en Re menor: “Hermanito, éste no es tu campo, mejor será que no salgas de tus *Lieder*”.

Escribió nueve sinfonías, de las cuales subsisten ocho. La más estimada de Schubert es la novena, compuesta con rapidez sin igual en el último año de su vida. Nunca se ejecutó en vida del autor y durante mucho tiempo permaneció ignorada. Fue descubierta en 1838 por Schumann, quien entregó el manuscrito a Mendelssohn, quien la dirigió en Leipzig. Sobre esta obra, Schumann escribió: “El que no conoce esta sinfonía conoce todavía poco de Schubert”.

Schubert se familiarizó con poetas como Schiller, Claudius, Shakespeare, por citar los más importantes, y tuvo la clarividencia de encontrar a su máximo intérprete, Michael Vogl, famoso por su *Erikönig* D.328 y *Gretchen am Spinnrade* D118.

En la canción *Die Forelle* la melodía podría haber sido una simple canción folclórica, pero las palabras y la música sugieren algo más profundo, con palabras del poeta del siglo XVIII Christian Schubart. La primera versión, compuesta en 1817, sirvió como base para la variación y movimiento del famoso quinteto “La trucha”, compuesto en 1819.

En la canción *Gretchen Am Spinnrade*, Schubert escoge lo que sería su primer *setting*, escrito por Goethe (sin duda la figura romántica literaria más importante) en 1814. Gretchen, seducida por Fausto, espera el regreso de su amado, la rueca da vuelta y se para en el momento en el que Gretchen recuerda el gozo del amor. Ahora su paz ha sido destruida, así que ella sólo desea recordar el beso de amor y en ese beso la muerte.

Liebesbotschaft (Rellstab)

(Mensajero de amor)

Riachuelo murmurante, tan plateado y tan claro

Te apresuras a mí enamorada,

Tan feliz y tan rápido,

¡Ah! Querido riachuelo, eres mi mensajero.

Trae los recuerdos del que no está y

Llévaselos a ella.

Querido riachuelo, refresca las rosas y

Las flores púrpuras

Que ella lleva amorosamente en su pecho.

Cuando en sueños se mire en tu orilla,

Consuélala con una dulce mirada

Pues al mirarte pronto regresará

Cuando se muere el sol

Arrulla a mi soñante enamorada,

Murmúrale un dulce descanso,

Un canto de amor.

Análisis musical

Este *Lied* está en la tonalidad de Sol mayor, compás de 2/4, tiene un rango melódico de mi 5 a sol 6 y está en un tempo marcado como muy lento (*Ziemlich langsam*).

Comienza con una introducción de cinco compases del piano con motivos en la mano derecha en dieciseisavos, misma rítmica que se mantiene en sus acordes

arpegiados hasta el final, con segundas melodías en la mano izquierda acompañando a la voz.

El tema A empieza cantado al sexto compás con frases de dos compases con motivos de octavo y dos dieciseisavos; cada frase es seguida por un compás del piano solo hasta el compás 17.

Musical score for the first system, measures 6-17. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "Rau - schen-des Bäch - lein, so sil - bern und hell,". The piano accompaniment includes a "pp" dynamic marking.

El tema B empieza en el compás 18, en la región de la subdominante do mayor; aquí las frases cantadas no tienen el compás extra del piano entre ellas. El ritmo armónico se torna más activo acompañando a la voz, que también tiene más movimiento con dieciseisavos así como en variedad de intervalos.

Musical score for the second system, measures 18-29. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "All ih - re Blu - men im Gar - ten ge - pfl egt, die sie so lieb - lich am". The piano accompaniment is more active with sixteenth notes.

Termina en el compás 29, en donde dos compases del piano (30-31) disminuyen el ritmo armónico.



El tema C se presenta a partir del compás 32. Durante los siguientes 8 compases retoma los motivos rítmicos del tema A por aumentación de valores.



Esta vez la pieza pasa por diferentes acordes para llegar en el compás 40 a la región de la mediantes si mayor. El movimiento armónico es de dos y tres acordes por compás hasta que encuentra reposo en el compás 48. Es un puente de cuatro compases,



dos de si mayor. Después establece el retorno a la región de tónica sol mayor para regresar al tema A´ en el compás 52.

El tema A´ continua hasta el compás 68 y termina con 7 compases de coda con el piano en *diminuendo*.



***Der Tod und das Mädchen* (Claudius)**

(La muerte y la doncella)

La doncella

¡Vete! Vete lejos muerte cruel.

Soy joven todavía,

déjame y no me toques.

La muerte:

Dame tu mano, querida y dulce criatura.

Soy tu amigo, no vengo a castigarte.

Ten coraje. No soy cruel y

dormirás suavemente en mis brazos.

Análisis musical

El Lied esta en Re menor, compás partido, a un tempo (cuarto = 54), tiene forma AB. Es un dialogo entre la muerte y la doncella.

Empieza con una introducción de 8 compases a manera de marcha fúnebre, la melodía que lleva el piano en la voz superior le da desde el principio un sentido fúnebre.



La parte A es cantada por la doncella; tiene un rango de mi 5 a mi bemol 6. Esto da un toque dramático a la súplica de la doncella (*ich bin noch jung*). A partir del compás 14 la melodía desciende usando notas de la escala menor natural hasta llegar, en el compás 19, a la dominante la mayor. Deja con dos compases más al piano en cadencia suspendida con un silencio de mitad en calderón.

La parte B corre a cargo de la muerte, del compás 22 al 37; el canto va de la 4 a fa 5 se lleva a cabo con notas repetidas en forma de canto llano.



Termina con una coda de 7 compases de marcha fúnebre

Die Forelle (Schubart)

(La trucha)

Es un claro riachuelo

la trucha iba y revoloteaba

como una pequeña flecha.
Sentado en una banca contemplaba
al alegre pececito.
Un pescador con su anzuelo
se sentó en la banca
y con sangre fría miraba sus movimientos.
Mientras el agua del riachuelo se mantenga
clara, pensé,
nunca atrapará a la trucha con su anzuelo.
Pero el bandido, cansado de esperar,
movió artificialmente el riachuelo.
Y al siguiente movimiento
¡un jalón en el anzuelo!
y el pececito cayó.
Con la sangre que me hervía
miré al desalmado.

Análisis musical

Este Lied está en la tonalidad de Re bemol mayor, compás de 2/4 *etwas lebhaft*, (algo animado) . La forma es A A A', y corresponden a cada una de las tres estrofas.

Empieza con una introducción de 6 compases, en los que con figuras de seisillos en el primer tiempo y de octavos en el segundo hace alusión a el movimiento de la trucha y su salto fuera del agua.

Etwas lebhaft.

La sección A es de 20 compases y empieza a partir del 7º compás en anacrusa de octavo; la armonía está compuesta de acordes de tónica re bemol mayor, dominante la bemol mayor y cuarto grado sol menor. La melodía tiene un rango de sol 5 a fa 6 y está compuesta principalmente de octavos y dieciseisavos.

A partir del compás 26 entra un puente de 6 compases que es igual a la introducción.

La sección A se repite con el texto de la siguiente estrofa.

La tercera estrofa A' (55-78) cambia su movimiento armónico, pasando por el relativo si bemol menor, en el momento que la letra dice que el pescador se aburre de esperar y revuelve el agua.

A partir del compás 59 el acompañamiento del piano cambia, representando el momento en que el pescador captura a la trucha.

61 trü - be, und eh ich es ge-dacht, so zuck - te sei - ne

65 Ru - te, das Fisch - lein, das Fisch - lein zap - pelt dran, und

Al final de la sección retoma la melodía con acompañamiento de la mayor de los compases 19 con anacrusa al 26.

Termina con la coda que son los mismos seis compases de la introducción.

***Gretchen am Spinnrade* (Goethe)**

(Margarita y la rueca)

Mi corazón está deshecho,

Mi calma desapareció

Y no la encontraré de nuevo

Si él no puede ser mío

Yo sólo quiero morir

Miro por la ventana para ver

Si viene a mí

Dejaría la casa sólo por él

Recuerdo sus firmes pisadas,

*Su noble forma,
 La sonrisa de sus labios,
 El poder de sus ojos penetrantes y
 El mágico vuelo de sus palabras
 La belleza de sus manos
 Y ¡oh! Sus besos.
 Mi pecho lo añora...
 Si tan sólo pudiera abrazarlo y tenerlo
 Y besarlo de manera que yo también le gustara...
 Disolverme en sus besos!*

Análisis musical

En este Lied, sobre texto de Goethe, el acompañamiento del piano nos transporta a la escena de Margarita trabajando sobre la rueca mientras deja volar su atormentado recuerdo e imaginación hacia el amado ausente (Fausto).

Es de especial interés el juego de persistente giro circular de las semicorcheas de la mano derecha del piano, representando el insistente y mecánico giro de la rueca, giro que Margarita sólo interrumpirá cuando recuerde los besos de Fausto, compases 67-68.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics: "und ach, sein Kuß!". The piano accompaniment consists of two staves. The right hand has a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays chords. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *pp* (pianissimo).

Este *Lied* está en Re menor, compás de 6/8 con un tempo marcado en negra con punto igual a 72 *Nicht zu geschwind* (no demasiado rápido). Tiene forma ABACADA.

La obra tiene dos compases de introducción con el piano *sempre legato*, en figuras de dieciseisavo en la mano derecha y ritmo de octavos *staccato*, alternándose entre dos y tres voces durante toda la pieza.

Nicht zu geschwind.

Singsstimme

Mei - ne Ruh - ist

Pianoforte

pp

sempre legato

sempre staccato

La parte A empieza en anacrusa del compás 2 al 11; los primeros 4 compases estableciendo claramente el re menor con el acorde de tónica. La melodía es llevada en octavos y notas largas de cuarto con punto, o ligados éstos a octavos y cuartos. A partir del compás 5 el movimiento armónico cambia cada compás

Un puente de dos compases prepara a la parte B que empieza en el compás 14 con el tema anacrúsico de A por dos compases; después toma sus características propias, pasando por las regiones del quinto grado menor (16-17), del segundo grado en menor (18-21), volviendo al quinto grado menor (22-25). La región de la mediente fa mayor se sitúa en los compases siguientes (26-29).

La sección A vuelve a entrar después de un breve puente de dos compases (29-30) y abarca 9 compases (31-40).

En C (43-68) vuelve a la tónica re menor durante dos compases, para así en el compás 44 pasar a la región del quinto grado la menor. En el compás 51 empieza una marcha armónica pasando por diferentes regiones, mediente fa mayor (49-54), cuarto grado sol menor (55-56), la bemol mayor (57-58) sub mediente mayor si bemol (59-62); hay un movimiento de si bemol mayor, alternando la inclusión de

la séptima mayor y menor para llegar a un momento de tensión en los compases 66 al 68, que queda en un calderón de la con novena. Un puente (69-72) de la mayor con novena menor prepara el retorno de A.

El regreso a la parte A (73-82) vuelve a repetirse en la tónica Re menor.

Previos tres compases de puente en *decrescendo* (82-84), empieza re mayor (85-112), en la región de la sub mediante mayor con un *crescendo poco a poco*.

Termina (114-118) con los mismos compases de introducción de A y una breve coda de dos compases con la rueda.

2. André Caplet (1878-1925)

André Caplet nació en El Havre en 1879 y murió en 1925. Fue compositor y director de orquesta, Premio de Roma en 1901. Es autor de obras para solos, coros y orquesta, para instrumentos de cuerda y canciones. Además hizo transcripciones orquestales de obras de Debussy (Matas 1966, 197).

Sin duda Caplet fue una figura importante en la vida musical de principios del siglo XX. A los nueve años ganó un primer premio de violín y a los 11 se inicia como pianista repetidor en el *Folies Bergères* de Le Havre. Un año después, a los 12, ya es violinista de la orquesta del *Grand-Théâtre* municipal. Llegará a ser un violinista brillante. Estudió piano, armonía y contrapunto en la escuela de música de Le Havre, con Henry Woollett. En 1896 llega a París e ingresa en el Conservatorio. En 1899, a los 21 años, es nombrado director musical del *Théâtre de l'Odéon*.

Sus primeras obras (*Quintette* para piano e instrumentos de viento, *Callirhoé*, *Suite persane*, *Pâques citadines*) muestran una asimilación precoz de la herencia de César Frank y de Jules Massenet. Con *Épiphanie*, tríptico para violoncello y piano, compuesto en 1903, entró en una fase de música más evocadora que descriptiva que desembocará en 1908 en *Le masque de la mort rouge*, fresco

sinfónico. Caplet rehará esta obra en 1923 para arpa y cuarteto de cuerdas, dándole título de *Comte fantastique*.

En 1907, Caplet conoce a Claude Debussy y se convierte en su intérprete predilecto y su más cercano colaborador. Su carrera de director de orquesta comienza a despuntar cuando en 1910 es nombrado director de orquesta de la Ópera de Boston, donde presentará lo esencial del repertorio contemporáneo francés. En 1914 es nombrado director de orquesta de la Ópera de París, cargo que no ejercerá por el estallido de la guerra.

Después del conflicto continúa con su producción como compositor. En 1923 termina su obra maestra, *Le Miroir de Jésus*, un tríptico sobre los Misterios del Rosario con poemas de Henri Ghéon.

Para Johnson y Strokes (2000, p. XXIV):

“De los otros compositores de matriz debusiana, uno de los más importantes y talentosos fue André Caplet, cuyas canciones son un tesoro de sensibilidad y color.”¹⁰

Más adelante señalan que:

“Pierre Bernac solía decir que *Fôret* del ciclo de Caplet, *Le vieux coffret*, era su canción preferida en todo el repertorio francés. Este sí que es un gran halago, pero refleja una conexión personal entre el cantante y el compositor. Caplet fue de los primeros en defender el canto del joven Bernac, y hubiera establecido un recital junto con él si no le hubiese llegado la muerte temprana, consecuencia de las heridas de guerra y el envenenamiento con gas en la Primera Guerra Mundial”.¹¹

Sobre sus *mélodies*, los mismos autores señalan:

¹⁰ “Of the other composers of Debussian hue, one of the most important and talented was André Caplet, whose songs are a treasure trove of sensibility and colour”.

¹¹ “Pierre Bernac used to say that *Fôret* from the Caplet cycle *Le vieux coffret* was his favourite song in all the French repertoire. This is a high praise indeed, but it reflected a personal connection between singer and composer. Caplet was among the first to champion the young Bernac’s singing, and would have established a recital duo with him if early death had not intervened, the long-term result of war-wounds and gas poisoning in the First World War”.

“Sus admiradores ven en él al más esencial compositor de la canción francesa; su obra tiene el aura del *recherché*, como si los seguidores de Caplet hubieran sido iniciados a un entendimiento especialmente cultivado de la *mélodie*. Pero hay uniformidad en alguna de su música, particularmente los acompañamientos derivados del arpeggio en cascadas silenciosas de exquisitez; e incluso, más que Fauré, Caplet se negó a hacer concesiones al gusto del público, absteniéndose de promover su propia obra” (Johnson y Strokes 2000, pp. 61 y s).¹²

Y sobre la canción que interpretaremos:

“Hay dos finas melodías con flauta: en la primera, *Viens! Une flute invisible soupire* (Hugo 1900), el instrumento es una añadidura obligada a la parte del piano. (La letra también la compuso Sant Saëns para las mismas fuerzas) (*op. cit*, 56).¹³

Viens! -une flûte invisible soupire (Victor Hugo)

(¡Ven! una flauta invisible suspira)

Soupire dans les vergers.-
La chanson la plus paisible
Est la chanson des bergers.
Le vent ride, sous l'yeuse,
Le sombre miroir des eaux.-
La chanson la plus joyeuse
Est la chanson des oiseaux.
Que nul soin ne te tourmente,
Aimons-nous! aimons toujours!-

¹² “His admirers see in him the quintessential French song composer; his work has about it in the aura of the *recherché*, as if fans of Caplet have been initiated to an especially cultivated understanding of the *mélodie*. But there is sameness to some of the music, particularly the arpeggio-derived accompaniments in hushed cascades of exquisiteness; and even more than Fauré, Caplet refused to make concessions to public taste, refraining from promoting his own work”.

¹³ “There are two fine *mélodies* with flute: in the first of these, the early *Viens! Une flute invisible soupire* (Hugo, 1900), the instrument is an *obligato* addition to the piano part. (The lyric was also set by Saint-Saëns for the same forces)”

Le chanson la plus charmante

Est la chanson des amours.

(Vengan! Una flauta invisible suspira / en los vergeles / . La canción más apacible / Es la canción de los vergeles / El viento ríe por debajo / El sombrío espejo de las aguas / La canción más alegre / es la canción de los pájaros! / Que ningún sonido te atormente. / Amémonos! Amemos siempre! / La canción más encantadora / es la canción de los amores).

Análisis musical

Esta pieza está en Re menor y modula en la segunda parte a su homónimo re mayor, compás de 4/4 y en tempo *modéré*.

La introducción de tres compases esta en arpeggios de octavos en el piano y la flauta toca arabescos en treintaidosavos.

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Chant, and Piano. The score is in 4/4 time and marked 'Modéré'. The Flute part starts with a 'p dolce' dynamic and features arpeggiated eighth notes. The Piano part starts with a 'p' dynamic and features arpeggiated octaves. The Chant part is currently silent.

La armonía empieza con un acorde semi-disminuido de re; este tipo de acordes, así como los de séptima mayor, predominan en la pieza.

La A (4- 16) empieza con la voz en una nota larga de unidad para introducirse con el verso, *viens! une flûte invisible soupire dans les vergers* (Vengan! una flauta invisible suspira en los vergeles) con sonidos del acorde de sol menor.



La frase que sigue suena con los sonidos del acorde re menor (10-14); el verso que sigue *le vent ride, sous l'yeuse, le sombre miroir des eaux* (el viento ríe por debajo, el sombrío espejo de las aguas) es acompañado por el piano y flauta en arpeggios de dieciseisavos; luego tresillos de octavo y después tresillos de dieciseisavos, dando la sensación del movimiento que provoca el aire. Hay un movimiento un armónico más denso.

16 B^{ø7} Dm⁷ B^{ø7} E⁷ E⁷(add9) F⁷ G^{#m}

21 C^{#7} G^{ø7} C^{#ø7} Gmaj⁷ Em Em^(maj7) A⁷(sus4) A⁹

La B modula a re mayor (24-42), toma el tempo más rápido (cuarto = 80); en un *f sonore* suenan acordes simultáneos alternados con arpeggios y trinos, con el pedal del piano en dos compases (24-25); luego hace *ritardando* y sigue a tempo (27). La flauta modifica su ritmo, suspira alternando con la voz mientras el piano desacelera sus arpeggios por momentos y termina (33) con treintaidosavos rematando en dos calderones que anteceden a C.

Esta tercera sección *a tempo* es de nueve compases; aquí los arpeggios del piano alternan dieciseisavos, tresillos de octavo, octavos y mitades con punto que generan sensación de reposo. En los dos últimos compases la flauta toca arabescos como en la introducción.

3. Philippe Gaubert (1879-1941)

Philippe Gaubert nació en Cahors el 5 de julio de 1879 y murió en París el 8 de julio de 1941. Fue director de orquesta, flautista y compositor (Ricart 1966, 387).

Se especializó en ballets, sinfonías y sonatas para flauta. Compartió con Victor Gaillois el Premio de Roma de composición musical en 1905. A partir de 1919 fue director musical en la Ópera de París, profesor de flauta en el Conservatorio Nacional Superior de Música y danza de París y director de la orquesta de Sociedad de Conciertos del Conservatorio.

Sus composiciones están fuertemente influenciadas por Fauré y comprenden la ópera *Naiïla*, así como varias composiciones para orquesta, tres sonatas para flauta y piano, una sonatina para los mismos instrumentos, un quinteto de viento y algunas canciones.

Soir païen (texto de Albert Samain)

(Noche pagana)

C'est un beau soir couleur de rose et d'ambre clair

Le temple de A'donis, en haut du promontoire,

Découpe sur fond d'or sa colonna de noiré,

et la première étoile a brillé sur la mer.

Pendant qu'un rouseau pur

Module un lent accord,

Lá bas, Pan, accoudé sur les monts, se soulève

Pour voir danser, pieds nus, les nymphes sur la grève,

Et des vaisseaux d'Assic embaument le vieux port,

Des femmes, épuisant tout bas l'heure incertaine,

Causent, l'urne appuyée au bord de la fontaine,

*Et les boeufs accouplés délaissent le sillon.
La nuit vient, parfumée aux roses de Syrie
Et Diane au croissant éclair,
Ce soir en rêverie,
Au fond des grands bois noirs qu'argente un long rayon,
Baise inefablement les yeux d'Endymion.*

(Era una bella noche color de rosa y de ámbar claro / El templo de Adonis, en lo alto del promontorio / Recorta sobre fondo de oro su columna ennegrecida, / Y la primera estrella ha brillado sobre el mar. / Mientras que un ruiseñor puro / modula un lento acorde. / Allá abajo, Pan, acodado sobre los montes, se levanta / para ver danzar, pies desnudos, a las ninfas sobre el arenal, / y las embarcaciones de Asssic embalsaman el viejo puerto / Mujeres, agotando abajo la hora indecisa, / platican, la urna apoyada sobre el borde de la fuente, / y los bueyes uncidos abandonan el surco. / La noche viene, perfumada con rosas de Siria, / Y Diana en creciente relámpago / esa noche ensoñadora / Al fondo de los grandes bosques negros que platea un largo rayo / Baja inefablemente los ojos de Endimión).

Análisis musical

Esta canción está en Mi mayor en compás de 3/8, con un tempo *Lento*. La sección A empieza desde el principio como una introducción larga del piano y la flauta (1-14); hay una melodía que toca la flauta y el piano acompaña en acordes simultáneos a manera de vals (1-8). El piano acompaña en acordes de cuarto con punto los compases del 9 al 14.

Musical score for Chant, Flute, and Piano. The Chant part is marked "Lent". The Flute part is marked "Très calme" and "p". The Piano part is marked "Lent" and "pp". The score shows four measures of music in G major.

La sección B entra con la voz (15-29). El primer verso es acompañado con acordes simultáneos; el segundo y tercer verso el piano toca arpeggios ascendentes y la flauta lleva una segunda melodía con arabescos en dieciseisavos. La voz lleva una melodía en dieciseisavos principalmente, tiene menos movimiento de alturas y contrasta con la melodía de la flauta.

Musical score for Chant, Flute, and Piano. The Chant part is marked "Cresc." and "3". The Flute part is marked "Cresc." and "mf". The Piano part is marked "mf" and "p". The score shows four measures of music in G major with lyrics: "Dé.cou.pe sur fond d'or sa co.lonna de noi re, Et la première é'."

Después de un puente de flauta y piano, entra la sección C en la región del napolitano fa mayor. Se extiende del compás 33 al 55 y la voz tiene un movimiento de alturas más variado, incluyendo octavos con punto y dieciseisavos. El piano acompaña a tres y cuatro voces con valores de octavos y cuartos, mientras la flauta continúa con su movimiento de arabescos.

Pen - - dant qu'un roseau pur - - mo -
 - dule un lent ac - cord, Là - bas, Pan, ac - cou - dé sur les

La sección D empieza en la región de la sub-mediante do sostenido menor (55-78). Aquí el piano suena en tresillos de dieciseisavos en ambas manos, creando una mayor densidad sonora.

- lon. La nuit vient, par - fu - méé aux ro - ses de Sy -

La voz sigue en frases de dieciseisavos y octavos mientras la flauta sigue con sus arabescos hasta el compás 61; continúa la voz y el piano, hasta el compás 72

donde termina la melodía. Hay una coda de flauta y piano que retoma el motivo melódico del primer compás y concluye en el compás 78.

4. Georges Bizet (1838-1875)

Georges Bizet ingresó a los nueve años al Conservatorio de París, donde fue discípulo de Zimmermann, Marmontel y Hálevy. En 1857 compartió un premio ofrecido por Jacques Offenbach con la ópera en un acto *Le Docteur Miracle*, y obtuvo el codiciado Premio de Roma. Como resultado, estudió en esa ciudad durante tres años, periodo en que dio muestras de su talento con obras como la *Sinfonía en Do* y la ópera *Don Procopio*. Tras su estancia en Roma volvió a París, donde se dedicó por completo a la composición. En 1863 compuso *Les pêcheurs de perles* (Los pescadores de Perlas) para el Teatro Lírico. Durante este periodo escribió también la ópera *La jolie fille de Perth* (La hermosa muchacha de Perth), su famosa *L'Arlésienne* (La arlesiana), escrita como música incidental para una obra de Alphonse Daudet, el autor de *Tartarín de Tarascón*. También compuso la pieza para piano *Jeux d'enfants* (Juegos de niños), así como la ópera romántica *Djamileh*, a la que se suele considerar como antecedente de *Carmen*.

En 1875 escribió su ópera *Carmen*, basada en la novela del mismo nombre de Prosper Mérimée, aparecida en 1846. Bizet no tuvo ocasión de disfrutar el éxito póstumo de *Carmen*; tres meses después de estrenarse la ópera, y coincidiendo con una grave depresión fruto del fracaso de la misma, el compositor murió a la temprana edad de 36 años y fue enterrado en el cementerio *Père Lachaise*.

Según Della Corte y Pannain (*op. cit.* p. 1351) Bizet “resolvió la antítesis de los géneros artísticos, que generalmente conecta a los teatros de la Ópera y de la Ópera Cómica”. Fue, además, un extraordinario ejecutante del piano, admirado en esa faceta por Franz Liszt.

La influencia popular en su música se ve también en la elaboración de sus canciones, que integran elementos españoles (cubanos, en algunos casos, si bien en ese entonces Cuba formaba parte de España). Llama la atención la *Chanson havanaise*, en la que Bizet participó en el libreto. A continuación se presentan algunos esbozos estróficos del mismo compositor.

L'amour est un rebelle

Et nul ne peut l'appivoisier,

C'est en vain qu'on l'appelle.

Il lui convient de refuser.

L'amour est enfant de Bohême...

Il ne connut jamais de loi.

Si tu ne m'aimes pas, je t'aime !...

Si tu m'aimes... tan pis pour toi !...

(El amor es un rebelde / y nada puede domesticarlo, / Es en vano que se le llama / le conviene rechazar. / El amor es niño de Bohemia / No conoce la ley. / Si tú no amas, ¡yo te amo ! / Si tú me amas / !tanto peor para ti !).

El gran escritor Romain Rolland afirmó que: "Bizet es la mayor realización de un extremo del espíritu musical francés" (cit. por Sandved 1962, p. 350).

Pierre Bernac, en su ya citado libro *The interpretation of French song* (1978), señala que Georges Bizet, el compositor de *Carmen*, perdió buena parte de su fuerte personalidad al escribir melodías. Rechazo por completo este comentario, ya que disiento de las críticas dirigidas a compositores que dedicaron su tiempo a escribir canciones en lugar de óperas. En el caso de Bizet, sus óperas tienen ciertamente una estupenda factura, son bellas e incluso muy populares por su intensidad. Si sus canciones tuvieran mayor difusión, estoy segura de que tendrían la misma aceptación.

Sobre las canciones de Bizet, Johnson and Stokes (2000) afirman que:

“Aquí se puede escuchar el mismo genio que nos deleita y conmueve en Carmen. Es cierto que las canciones tienen algo operístico en ellas, pero esto rara vez se muestra mediante grandiosas demandas vocales y acompañamientos inspirados por la orquesta – de hecho la voz siempre se usa con la mayor habilidad dentro del marco más pequeño de la canción (el canto se daba en ambos lados de la familia Bizet) y las partes en las que se toca el piano son vivas e idiomáticas para el instrumento. Bizet simplemente coloca la mayoría de sus melodías en un contexto dramático, ya que así es como funciona su mente como compositor para el escenario.”¹⁴

Y sobre la canción que se analiza en esta tesis, *La coccinelle*, señalan:

“En *La coccinelle* (un texto de Hugo puesto de manera menos interesante por Saint-Saëns), Bizet no está satisfecho con contar la historia de un joven que pierde su ánimo como amante, sino que nos da una orquesta encantadora fuera del escenario, que toca un vals. En su imaginación todo el incidente sucede durante un baile en una gran casa de campo, y Bizet es su propio *régisseur* al proveer un fondo para la escena.”¹⁵

La Coccinelle es una de esas miniaturas líricas en que el poeta y el compositor pudieron ilustrar en uno o dos minutos sentido del humor, sensibilidad y gracia.

Victor Hugo es sin duda, junto con Goethe, uno de los grandes faros del romanticismo. Sin duda no es el propósito de esta tesis de análisis musical derivar hacia el análisis literario, pero quisiera apuntar algunas líneas sobre el poeta y novelista francés.

Con el estreno de *Hernani* de Hugo (1829) se abre paso en Francia el movimiento romántico en literatura. Hombre de teatro y novelista, fue un gran poeta. Muchos

¹⁴ “The same genius which delights and moves us in Carmen can be heard at work here. It is true that the songs have something operatic about them, but this is seldom shown by grandiose vocal demands and orchestrally inspired accompaniments –indeed the voice is always used with the greatest skill within the smaller frame of song (there was singing in both sides of the Bizet family), and the piano parts are lively and idiomatic for the instrument. Bizet simply places most of his *mélodies* in something of a dramatic context, for this is how this mind works as a composer for the stage.”

¹⁵ “In *La coccinelle* (a Hugo text set less interestingly by Saint-Saëns) Bizet is not content to recount the story of a young man losing his nerve as a lover, he gives us an enchanting off-stage orchestra playing a waltz. In his imagination the whole incident takes place at a ball in a large country house, and Bizet is his own *régisseur* in providing a backcloth for the scene.”

de sus poemas, incluidos en *Las contemplaciones*, *Los cantos del crepúsculo*, *Las voces interiores* y *Los rayos y las sombras*, entre otros, fueron musicalizados y dieron lugar a canciones clásicas en el repertorio musical de las melodías francesas. Como bien dice José María Valverde (1968, 61) “Al menos hasta la aparición de Baudelaire, Víctor Hugo fue el máximo poeta francés de su siglo”.

La abundancia verbal, la riqueza de su obra, su condición de “alma gigante”, se convirtió en el jefe de la batalla romántica. En su poemario *Rayons et les ombres*, de 1840, declara:

*Le poëte, en des jours impies,
Vient préparer des jours meilleurs.
Il est l'homme des utopies,
Les pieds ici, les yeux ailleurs.
C'est lui qui sur toutes les têtes,
En tout temps, pareil aux prophètes,
Dans sa main, où tout peut tenir,
Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,
Come una torche qu'il secoue,
Faire flamboyer l'avenir.*

(El poeta, en estos días impíos / viene a preparar tiempos mejores. / Es el hombre de las utopías, / Los pies aquí, los ojos más allá. / Es él que sobre todas las cabezas / en cualquier tiempo, similar a los profetas, / En su mano, donde todo cabe, / Debe, lo insulten o lo alaben, / Como una antorcha que protege / hacer brillar el porvenir.)

Después de un exilio de más de dos décadas, Hugo regresó a Francia y hasta su muerte fue un guía político, moral y literario. Sus funerales fueron nacionales y congregaron a todo París como nunca antes: dos millones de personas lo lloraron. Flaubert, el gran novelista autor de *Madame Bovary*, lo llamó “el viejo inmenso”.

Quizá nunca antes en la historia de la literatura un escritor, un poeta, fue tan llorado a la hora de su muerte.

No solamente sus poemas fueron convertidos en canciones, sino que escribió directamente *chansons*, inclusive una, llamada “Canción”, por sus resonancias españolas. Incluyo el primer cuarteto como una curiosidad:

*J'avais une bague, une bague d'or
Et je l'ai perdue hier dans la ville;
Je suis pandériste et toreador,
Guitare à Grenade, épée à Seville.*

(Tenía una joya, una joya de oro / La he perdido ayer en la ciudad; / soy panderista y toreador, / guitarra en Granada, espada en Sevilla).

La importancia de Hugo no sólo fue literaria y ha perdurado a lo largo del tiempo. La historia de amor de Quasimodo y Esmeralda en Nuestra Señora de París ha sido llevada al cine, desde las versiones clásicas hasta los dibujos animados, pero quizá la reivindicación social de *Los misérables* sea, entre su inmensa obra, la que más huella dejó, en lo literario y en lo social.

La coccinelle (Víctor Hugo)

(*La Catarina*)

*Elle me dit: 'Quelque chose
Me tourmente' Et j'aperçus
Son cou de neige, et, dessus,
Un petit insecte rose.
J'aurais du –mais, sage ou fou,
Á seize ans on est farouche,-
Voit le baiser sur sa bouche*

*Plus que l'insecte à son cou.
On eût dit un coquillage ;
Dos rose et taché de noir.
Les fauvettes pour nous voir
Se penchaient dans le feuillage.
Sa bouche fraîche était là :
!Hélas ! je me penchai sur la belle,
Et je pris la coccinelle ;
Mais le baiser s'envola.
'Fils, apprends comme on me nomme '
Dit l'insecte du ciel bleu,
'Les bêtes sont au bon Dieu
Mais la bêtise est à l'homme'.*

(Ella me dijo: algo / me atormenta. Yo percibí / Su cuello de nieve y debajo / Un pequeño insecto rosa. / Hubiera debido –pero sabio o loco / A los dieciséis uno es cruel / Ver el beso en su boca / Más que el insecto en su cuello. / Hubiera dicho una concha / Espalda rosa y manchada de negro / Las currucas para vernos / se inclinaban en el follaje. / Su boca fresca allí estaba / Desgraciadamente me incliné sobre la bella / y tomé la catarina / pero el beso levantó el vuelo. / Hijo, aprende cómo me llamo / dijo el insecto del cielo azul / Les bestias son del buen Dios / pero la tontería es del hombre).

Análisis musical

Esta obra está en la tonalidad de La bemol Mayor, en compás de 3/4, *Allegretto scherzando*.

Empieza con una Introducción del piano *p leggierissimo* en anacrusa y se extiende por 5 compases; al compás 6 entra la voz en *recitativo* A (6-32). La melodía de la

voz tiene frases cortas con finales de intervallos descendentes en su mayoría, mientras el piano responde *a tempo* a estas frases principalmente con la melodía de la introducción o con arpeggios que le dan pie a la voz cantada.

p Recit.
El le me dit: *a Tempo.*
colla voce.

A partir del compás 32, termina el *recitativo*, y sigue B (32-78) en un *pp leggiero*, con acompañamiento de vals y motivos de la introducción contestando a la voz.

a Tempo.
a Tempo. *pp leggiero.*
se. J'aurais dû...

La parte C empieza con un movimiento en octavos en la mano izquierda del piano hasta el compás 111. La melodía de la voz así como la del piano en la mano derecha está en cuartos y mitades, hasta el compás 95

legg. *On eût*
dit un co-qui-la-ge,

A partir del compás 96 cambia el acompañamiento en arpeggios y la mano derecha lleva una melodía en *scherzo*.

- ché de noir: Les fau - xes - les pour nous
 voir - Se pen - chaient dans le feuil - la - ge...

La siguiente sección D empieza después de un puente de 5 compases y retoma el vals *a tempo*, en la región de la dominante mi bemol mayor y se extiende hasta el compás 164.

A partir del compás 165 hasta el 200, cambia a un *Andante ma non troppo*, en la región de la tónica la bemol mayor; es cuando *La Coccinelle* dice “hijo, aprende mi nombre”.

El piano toma arpeggios en figuras de seisillos de dieciseisavos en ambas manos y con una melodía de rasgos diferentes en la voz.

Andante ma non troppo. (♩ = 66)
 - Fils, ap - prends comme on me nom - me:

5. Reynaldo Hahn y la *Belle Époque* (1874-1947)

La *Belle Époque* es una expresión nacida tras la Primera Guerra Mundial para designar el periodo de la historia de Europa comprendido entre la última década del siglo XIX y el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914. Había nuevos valores anclados en la fe de la ciencia y el progreso como benefactores de la humanidad, en medio de una expansión del imperialismo y del fomento al capitalismo. Este nombre también responde en parte a la nostalgia causada después del conflicto bélico, que hizo ver a esta época como una suerte de “paraíso perdido”.

La tendencia general era optimista en relación con el porvenir. El positivismo y el cientificismo hacían creer en el progreso del hombre, mientras que en la arquitectura los *boulevards* de las capitales europeas estaban poblados por una burguesía y una clase media que disfrutaba de los cafés y los cabarets, de los talleres y de las galerías de arte.

Las exposiciones universales realizadas en París en 1889 y 1904 son los símbolos de la *Belle Époque*, por su insistencia en la promoción del progreso científico y por atraer la atención sobre la capacidad del individuo para dominar y vencer los obstáculos que le planteaba la naturaleza. El periodo de “paz y progreso” llegó a su fin con el estallido de la Primera Guerra Mundial.

Fue en este contexto que nació y vivió Reynaldo Hahn. El *Diccionario biográfico de la música*, de Ricart (1966, p. 444), señala que:

“Reynaldo Hahn fue un compositor venezolano, que vivió en Francia desde niño y se dedicó totalmente a la composición. Nació en Caracas, en 1875. Entre sus principales óperas destacan *El sí de las niñas*, basada en la obra de Fernández de Moratín y *Nausicaa*. Compuso además música para obras de Daudet, Croisset, Racine, Victor Hugo y Rostand, entre otros, melodías (*Chansons grises, Idylles latines, Chansons espagnoles*) así como composiciones para piano, sonatas, quintetos y coros a voces mixtas”.

Reynaldo Hahn llegó a París a los tres años. Encontró en esa ciudad el espacio ideal para su sensibilidad. Hizo su debut “profesional” en el salón de la excéntrica belleza Princesa de Metternich (sobrina de Napoleón). Hahn, en esa ocasión cantó –y él mismo tocaba el acompañamiento del piano-, arias de Offenbach.

El biógrafo del gran novelista francés, George D. Painter, afirma que:

“Hahn era un hombre joven, todavía no había cumplido veinte años, discípulo predilecto de Massenet, con quien estudiaba en el Conservatorio, y que ya destacaba como cantante, pianista y compositor. De raza judía, había nacido en Caracas, Venezuela, y vivía en París con sus padres y varias hermanas; tenía los ojos castaños, piel de clara tonalidad morena, facciones de severa belleza y lucía negro bigotillo. Proust lo conoció a principios de verano en las recepciones de los martes en casa de Mme. Lemaire, en la Rue Monceau”.

Por su parte, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980, p. 26), señala que Hahn:

“En el Conservatorio de París, estudió armonía con Dubois, piano con Decombes y composición con Massenet, quien lo veía con muy buenos ojos. Pronto adquirió una reputación con sus canciones elegantemente escritas y preciosas en su estilo, con un cierto encanto algo fácil pero real. La canción de Hugo *Si mes vers avaient des ailes* fue compuesta cuando Hahn tenía 13 años; le siguieron dos colecciones en el mismo tono placentero: *Chansons grises* y *Études latines*. Tenía el don de una voz atractiva, y tocaba el piano en salones de moda y en conciertos; en esa época era amigo de Proust y de Sarah Bernhardt. Aunque su arte parecía ser frívolo, era producto de una ejecución firme y, como cuando dirigía la orquesta, sus representaciones estaban marcadas por algo muy fino. (...) Era el igual de Messager en su frescura de la invención melódica, su chispa armónica y la precisión de sus palabras y su forma. Brummel y Malvina son excelentes ejemplos de este arte, no afectado, y muy distante de las primeras canciones, que eran muy cercanas a Massenet. La obra maestra de Hahn en el género era *Ciboulette*, la cual se ha presentado miles de veces”.¹⁶

¹⁶ “At the Paris Conservatoire, he studied harmony with Dubois, the piano with Decombes and composition with Massenet, who thought highly of him. He quickly made a reputation through his songs, elegantly written and precious in style, with a somewhat facile, but real, charm. The Hugo song *Si mes vers avaient des ailes* was composed when Hahn was 13, and two collections followed in the same pleasing manner: *Chansons grises* and *Etudes latines*. He was gifted with an attractive voice, and accompanied himself on the piano in fashionable salons and at concerts; at this time he was a friend of Proust and of Sarah Bernhardt. Under the appearance of frivolity, his art was the

Para Johnson y Strokes (2000, p. 24)

“Reynaldo Hahn obtuvo como adolescente un éxito precioso en los salones a finales de la década de 1880, y logró de alguna manera permanecer aislado del mundo moderno influenciado por Debussy. Su música, la cual le debe mucho a Massenet, tejió todo un encanto para aquellos que, como él, consideraban *La bonne chanson* de Fauré como la última palabra en la música moderna. Algunas de estas evocaciones nostálgicas de la *Belle Époque* son tan fuertes e inquietantes que Hahn actualmente es, de manera inesperada, un compositor mucho más significativo que muchos de sus contemporáneos musicalmente más ambiciosos”.¹⁷

Y, más adelante, mencionan que el gran poeta Stéphane Mallarmé le dedicó los siguientes versos. (*idem*. p. 235)

*“Le pleur qui chante au langage
du poète Reynaldo
Hahn tendrement le dégage
Comme en l’allée un jet d’eau “*

(El llanto que canta al lenguaje / del poeta Reynaldo / Hahn tiernamente lo desprende / como en la alameda una fuente).

Para después concluir:

“La música de Hahn evoca un París, en verdad un modo de vida, que ha desaparecido para siempre y, como el mundo de Proust, que es recuperable sólo en momentos especiales donde el gusto, la vista o el sonido de una frase musical provocan la memoria o el inconsciente

product of sure craftsmanship, and, as in his conducting, his performances were marked by finesse. (...) He was the equal of Messager in his freshness of melodic invention, his harmonic zest and the aptness of his word-setting and form. Brummel and Malvina are excellent examples of this art, quite unaffected, and so very distant from the manner of the early songs, which were excessively close to Massenet. Hahn’s masterpiece in the genre was Ciboulette, which has been performed many thousands of times”.

¹⁷ “Reynaldo Hahn had a precious salon success as a teenager in the late 1880s, and managed somehow to remain insulated from the modern Debussian world. His music, which owes much to Massenet, wove many a spell for those who, like him, regarded Fauré’s *La bonne chanson* as the last word in modern music. So powerful and haunting are some of these nostalgic evocations of the *belle époque* that Hahn now counts unexpectedly as much more significant composer than many of his more musically ambitious contemporaries”.

colectivo. Aquellos que vivieron en la *Belle Époque*, al mismo tiempo dándose cuenta de su transitoriedad y apreciando su atmósfera, como Proust, encontraron en la musa de Reynaldo un indispensable *vade-mecum*. Las melodías de Hahn pueden seguir abriendo las puertas de este pasado parisino; esta es la razón por la cual estas canciones nunca han perdido su público, y la razón de porqué Reynaldo es considerado por sus seguidores como un guía encantador con el cual se puede descubrir la decadencia y el ocaso de un siglo voluptuoso.”¹⁸

Hahn fue amante de Proust. Al respecto, no deja de ser curioso que, en *A la búsqueda del tiempo perdido*, la sonata de Vinteuil, una frase musical que se repite y trae consigo una serie de memoraciones fundamentales, compuesta por el músico Bergotte, juegue un papel fundamental.

Hahn continuó siendo amigo de Proust hasta la muerte de éste. Con la ocupación nazi tuvo que huir de Francia, por ser medio judío. Regresó en 1945 a hacerse cargo de la Ópera de París, y murió poco después.

Sobre su música, los autores ofrecen un comentario, hablando de su canción *Si mes vers avaient des ailes*, que sin duda se puede aplicar a toda su obra:

“Las marcas que distinguen el estilo de Hahn están todas ahí: un acompañamiento que ondula en el fondo como el lento desenvolvimiento de una piel de material suntuoso, un fondo de aparentemente poca importancia que de todos modos configura la melodía a la manera de la mano más ligera de un ceramista: una línea vocal que se deriva de la intimidad del habla pero que contiene en ella las semillas de una maravillosa canción que debe cantarse; el uso de intervalos y cadencias inesperados (los saltos en ocasiones son largos) que nos transportan repentinamente de un tono de conversación en medio de un pentagrama al deleite que induce al mareo de un *mezza voce* colocado inteligentemente. Aunque es obvia la deuda que el compositor tiene con Massenet, la música contiene una profundidad de

¹⁸ “Hahn’s music evokes a Paris, indeed a way of life, forever gone and, like Proust’s world, retrievable only at special moments where taste, sight, or the sound of a musical phrase provoke the memory, or event perhaps the collective unconscious. Those who lived in the belle époque at the same time realizing its transience and cherishing its atmosphere, like Proust, found the muse of Reynaldo an indispensable *vade-mecum*. That Hahn’s *mélodies* can continue to open the doors of the Parisian past is the reason why these songs have never lost his audience, and why Reynaldo is regarded by his devotees as an enchanting guide with whom to discover the *décadence* and the sunset of a voluptuous century”.

sentimiento, una sensación de dolor y añoranza que dicho compositor rara vez obtuvo en sus canciones”.¹⁹

Creo que las canciones de Reynaldo Hahn deberían ser un referente obligado para todo cantante y su música debería incluirse con mayor frecuencia en recital. La combinación de la riqueza armónica con la simplicidad de la línea melódica, doblada por la intensidad emocional y la belleza y sutileza de los textos, hace de sus canciones una síntesis exquisita de lo que constituye una obra de concierto. Interpretarlas es un placer y un desafío.

Sobre una de las canciones de las que se ocupa en este trabajo, *À Chloris*, se ha dicho que:

“A Chloris, (De Viau) es la cumbre del arte de Reynaldo Hahn como un imitador, y se clasifica como tal vez el más exitoso viajar en el tiempo musical en la melodía francesa (si uno excluye la obra maestra sin igual del estilo madrigal, la *Clair de Lune* de Fauré)” (Johnson y Stroke 2000, p. 239).²⁰

L’enamourée (*Théodore de Banville*)

(*La enamorada*)

Ils se disent une colombe

Que tu rêves, morte encore,

Sous la pierre d’une tombe;

Mais pour l’ame qui t’adore

Tu t’éveilles, ranimée

¹⁹ “The distinguishing marks of Hahn’s style are all there: an accompaniment which undulates in the background like the slow unfurling of a skein of sumptuous material, a background of seemingly little import which nevertheless shapes the melody in the manner of the lightest of hands on a porter’s wheel: a vocal line which is derived from the intimacy of speech but which contains in it the seeds of a wonderful melody to be sung; the use of unexpected intervals and cadences (the leaps are sometimes large) which transport us suddenly from a conversational tone in the middle of the stave to the swoon-inducing delight of a cunningly placed *mezza voce*. Although the composer’s debts to Massenet are obvious, the music has a depth of feeling, a sense of pain and longing, which that composer was seldom to attain in his songs”.

²⁰ “À Chloris, (De Viau) is the summitt of Reynaldo Hahn’s art as a pasticheur, and it ranks as perhaps the most successful musical time-travelling in the French *mélodie* (if one excludes the peerless masterpiece of the madrigal style, Fauré’s *Clair de Lune*)”.

O pensive bien aimée!
Par les blanches nuits d'étoiles
Dans la brise qui murmure
Je carece tes longues voiles
Ta mouvante chevelure,
Et tes ailes demi closes
Qui voltigent sur les roses
O délices. Je respire
Tes divines tresses blondes;
Ta voix pure, cette lire,
Suit la vague sur les ondes
Et, suave, les effleure, suave
Comme un cygne qui se pleure

(Se dice, mi paloma/ que aún sueñas muerta / bajo la piedra de una tumba. / Pero para el alma que te adora / tú despiertas reanimada / y pensativa, bien amada./ Por las blancas noches estrelladas / en la brisa que murmura / acaricio tus largos velos. / Tu cabellera flotante / y tus alas medio cerradas / que flotan sobre las rosas./ ¡Oh delicia yo respiro! / Tus divinas trenzas rubias / tu voz pura, esta lira / sigue la onda de las olas / y suavemente las roza / como un cisne que llora.)

Análisis musical

Esta canción está en Re bemol mayor, compás de 3/4 tempo *Assez lent* (muy lento). Tiene forma ABA'CA'B'.

La sección A tiene un motivo anacrúsico de dos octavos y dos cuartos que se repite tres veces con variación.

CHANT. *Assez lent.* *très douc.*
Ils se di - sent, un co -

PIANO. *Assez lent.*
p *pp*

El tema de B (9-18) lo anticipa el piano en la mano derecha: anacrusa del compás 9 y 10 con acordes de acompañamiento de re bemol en arpeggio. La voz empieza en anacrusa del compás 11, que se acompaña con acorde de fa mayor con novena, resolviendo a la disminuido.

p très expressif.

Se repite A, (anacrusa de 20-25) con pequeñas variaciones en la melodía de acuerdo al texto y cambio en la disposición de los acordes del piano.

très douc.
Par les blan.ches nuits d'é - toi - les, Dans la bri - se qui mur -

pp

C (26-34) entra acompañado al piano por el tema de B (como en 8-10)

Ta mou - van - te che - ve - lu - re, Et tes

En el compás 32 entra otra vez el tema de B en el piano por dos compases que anteceden a A'' (35-43), que es acompañado en otra disposición de acordes por el piano.

lé - li - ces, je r

mf

B' (44-50) es la forma como termina la canción, con una coda añadida que toca el piano.

pleu - rel

f *pp*

Ped.

À Chloris (Théopile de Viau)

*S'il est vrai, Chloris, que tu m'aimes,
Mais j'entends que tu m'aimes bien,
Je ne crois pas que les rois mêmes
Aient un bonheur pareil au mien.
Que la mort serait importune
À venir changer ma fortune
Pour la félicité des cieux !
Tout ce qu'on dit de l'ambrosie
Ne touche point ma fantaisie
Au prix des grâces de tes yeux.*

(Si es cierto, Chloris, que me amas/ pero comprendo que de verdad me amas / No creo que los mismos reyes / Tengan una felicidad como la mía. / Sería importuna la muerte / si viene a cambiar mi fortuna / ¡Por la felicidad de los cielos! / Todo lo que se dice de la ambrosía / no toca para nada mi fantasía / a costa de la gracia de tus ojos).

Análisis musical

Esta canción está en la tonalidad de Mi mayor y en compás de 4/2, *Très lent* (muy lento). En esta obra Hahn rememora las piezas del renacimiento y el barroco, la tradición de la canción pastoral con el uso del bajo ostinato y grupetos repetidos.

La obra comienza con tres compases de introducción del piano que tiene una bella melodía en la voz superior que se repetirá en varias secciones de la canción.

Très lent

CHANT

Très lent

PIANO

p

espr.

La voz entra en el compás 4 con anacrusa de dos octavos; la acompaña el piano con los motivos de la introducción, llevando el mismo tratamiento hasta el compás 10.

p tendrement

S'il est vrai, Chloris, — que tu m'aimes,

p

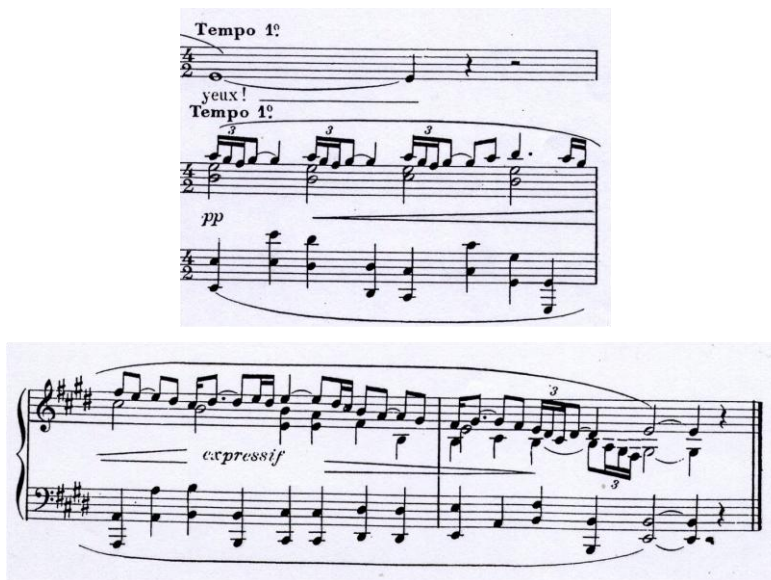
Del compás 11 a la mitad del 13 el piano toca octavos a una sola voz para acompañar el canto.

Que la mort serait importu . . ne A ve .

Del compás 14 al 20 el piano acompaña a la voz con el mismo motivo de grupetos.

Tout ce qu'on dit _____ de l'ambroisi . e Ne touche point ma fantai.

Termina con una coda (21-24) tocada por el piano solo, tomada de los compases 1 al 3.



6. Federico Mompou (1893-1987)

Según *El mundo de la música*, Federico Mompou fue un compositor español, nacido en Barcelona de padre catalán y madre de ascendencia francesa. Estudió piano en el Conservatorio del Liceu de Barcelona y ofreció su primer recital público a la edad de 15 años. En 1909 escuchó a Gabriel Fauré interpretar su Quinteto op. 59 y quedó tan impresionado que decidió ser compositor. Según sus propias palabras, los compositores que más influencia tuvieron en él fueron: Monteverdi, Couperin, Bach, Chopin, Schumann, Grieg, Debussy, Fauré y Stravinsky (*Sandved 1962, p. 1606*).

En 1914, después de haber estudiado piano en París durante tres años, regresó a Barcelona, huyendo de la Primera Guerra Mundial. Publicó entonces sus primeras obras para piano (*Impresiones íntimas*, *Scènes d'enfants*), y su primera canción, *L'hora grisa*, guiado por un ideal estético claro; la máxima expresión con los mínimos medios.

Regresó a la capital francesa en 1921 para huir de nuevo en 1941 tras la ocupación alemana. Durante su segunda estancia en París, el crítico Émile

Vuillermoz publicó un artículo elogioso sobre Mompou, que dotó a éste de una celebridad inesperada. Gracias a ella, tuvo ocasión de tratar a los principales compositores franceses de la época. Datan de entonces varias obras para piano (*Dialogues*) y canciones (*Cançoneta incierta*).

Mompou era un miniaturista en sus obras, casi siempre breves y de una música relativamente improvisada. Su obra se ha descrito como “delicada” e “íntima”. Según sus propias palabras: “era un hombre de pocas palabras y un músico de pocas notas”. Sus principales influencias fueron el impresionismo francés, así como Erik Satie y muy especialmente Gabriel Fauré y Francis Poulenc, lo que le dio un estilo en el que la expresión está concentrada en formas muy pequeñas. En muchas de sus piezas toma melodías del folklore catalán, adaptándolas a su peculiar mundo sonoro. Sus acordes evocan a menudo el sonido de las campanas de bronce, recuerdo infantil de la fábrica de campanas en la que trabajaba su abuelo.

Mompou compuso relativamente poco. Toda su producción fue para piano solo o para piano y voz; sus composiciones son breves, delicadas e íntimas. En ocasión de su recepción en la Academia de Bellas Artes de San Jorge el compositor refiriéndose a su obra dijo:

"Esta música es callada porque su audición es interna. Contención y reserva. Su emoción es secreta y solamente toma forma sonora en sus resonancias bajo la bóveda fría de nuestra soledad. No se le pide llegar más allá de unos milímetros en el espacio, pero sí la misión de penetrar en las grandes profundidades de nuestra alma"
(www.adamar.org/num15/m2.html)

Sobre él, Émile Vuillermoz escribió:

"Esta clase de música tal vez aburra, a primera vista, a aquéllos que esperan la satisfacción intelectual de una composición. Pero inspirará a aquéllos que escuchen con el oído exento de prejuicios del hombre de la calle".

Johnson y Stokes (2000, p. 338), afirman que Mompou fue un maestro de las formas en miniatura y que fue muy influenciado por Fauré y por Satie. Para ellos Mompou muestra un interés en figuraciones rítmicas repetitivas.

El *Combat del Somni* (1942-1948) se consideran como una de sus principales obras. Por su importancia y su belleza, la he incluido como parte del programa.

Combat del Somni

(Combate del sueño)

Damunt de tu només le flors (J. Janés)

Eran como una ofrenda blanca

La luz que daban a tu cuerpo

Jamás será de la rama

Toda una vida de perfume

Con su beso te era dada

Resplandecías de la luz

Por tus párpados atesorada

Si pudiera ser suspiro de flor

Dame como un lirio

Para que mi vida se marchitase

Sobre tu pecho

Y no saber nunca la noche

Que a tu costado se desvanecerá

Análisis musical

Esta pieza está en Fa menor, compás de 2/4 con un tiempo *Moderato*. Tiene una introducción (1-7) del piano a tres voces con un acuñaamiento de octavos, con

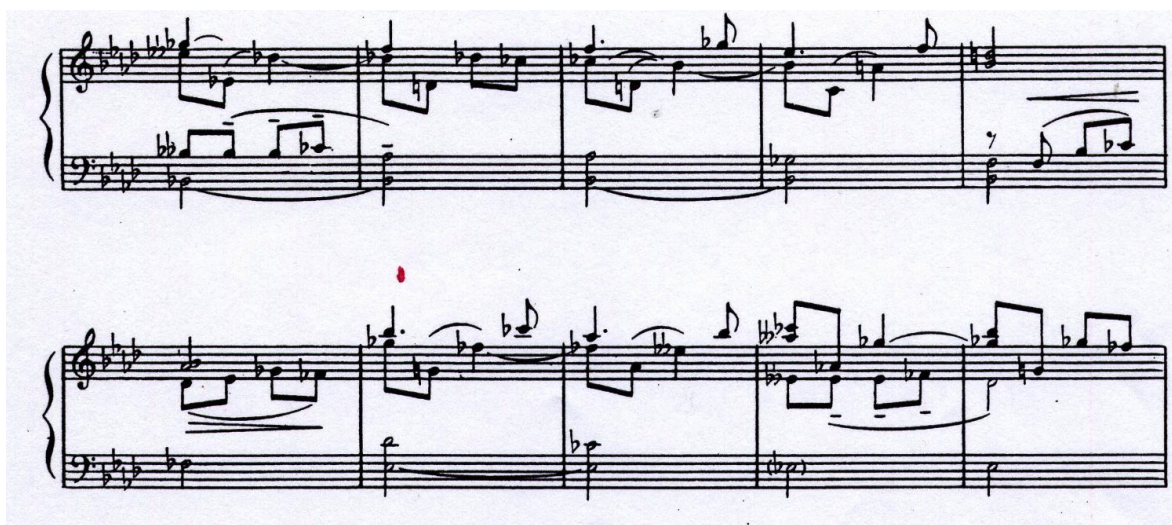
motivos del tema musical de A en la voz superior. Este tipo de acompañamiento perdura toda la pieza.



La A empieza con la voz (8-23); entra con notas de cuarto con punto , cuarto y octavos. La melodía tiene un rango de re 5 a re 6.



La parte B *Poco più mosso*, (24-45) corre a cargo del piano solo con secuencias de acordes de séptima menor, mayor, disminuidos, semi disminuidos, aumentados, con novena, y oncena.



La A se repite (46-61) con diferente texto.

I Tempo

To - tau - na vi - da de per - fum amb el seu .
 Con e - se be - so se te dió to - do su o -
 Dans leur bat - sier tu re - ce - vais leur ex - is -

La C (62-83) empieza con cuatro compases del piano solo, *Poco più mosso* (62-65), y alterna con la voz y piano (66-69), piano (70-73) voz y piano (74-82)

Si hagués po - gut és - ser sos - pir de flor!
 Oh, si pu - dia - ra ser a - fan de flor!
 Si j'a - vais pu è - tre sou - pir de fleur!

Dar-me como un lirio

Do - nar - me com un lli - ra
 Y co - mo un li - rio dar mi
 Me donner comme un lys a

Un acorde de do mayor con séptima y novena (84) prepara el regreso de A' (84-107), repitiendo desde la introducción del piano (1-7) y la segunda parte de A (16-23)

Al final el piano queda solo (100-107) concluyendo en fa mayor.



Aquesta nit un mateix vent (J. Janés)

(Esta noche un mismo viento)

*Esta noche un mismo viento
Y una misma vela encendida
Debían guiar tu pensamiento y el mío
Por mares donde la ternura
Se vuelve música y cristal.
El beso se hacía transparencia
Si tú eres el agua, yo el espejo
Como si abrazáramos una ausencia
Nuestro cielo sería quizá
Sueño eterno lleno de besos
Hecho melodía
Y un no ser
Y un no ser de cuerpos juntos y de ojos encendidos
Con llamas blancas
Y un suspiro
De acariciar sedas de lirio*

Análisis musical

Esta pieza no tiene un centro tonal definido; empieza en compás de 3/4, con un tempo *Andante-plácido*.

Tiene una introducción de cuatro compases con anacrusa de dieciseisavo; el motivo principal de la pieza es una segunda descendente que el piano presenta desde el inicio en la voz superior.

The image shows a musical score for 'Andante-plácido'. It features a piano accompaniment in the lower staves and a vocal line in the upper staff. The tempo is marked 'Andante-plácido'. A red box highlights a descending second interval in the vocal line. The piano part includes a triplet of eighth notes marked 'p'.

La parte A empieza con la voz (5-14). Está llena del motivo de segundas descendentes.

The image shows a musical score for 'Meno mosso'. It features a vocal line with lyrics. A red box highlights a descending second interval in the vocal line. The lyrics are: "ques-ta nit un ma-teix vent i u-na ma-teix a ve-la en-ce-sa / pen-sa-mien-to de los dos a un mis-mo vien-to y ve-la ar-dien-do / le nuit là, un mè-me vent lu mè-me voi-le in-cen-die-e".

La B *Meno mosso* empieza con un unísono repetido (15-18) para luego dar un salto ascendente de séptima menor, descendiendo una tercera menor.

The image shows a musical score for 'Meno mosso'. It features a piano accompaniment in the lower staves and a vocal line in the upper staff. The tempo is marked 'Meno mosso'. A red box highlights a unison repeated interval in the vocal line. The lyrics are: "El bes se'ns fei-a / Nos e-ra el be-so / Le bai-sar s'est fait / trans-pa-ren-cia / trans-pa-ren-cia / trans-pu-ren-ce".

En su segunda parte, después de una intervención del piano solo, toma dos compases de los motivos de la A en la voz (21-22).

si a - bra - cés - sim u na ab - sèn - - - cia.
 si a - bra - xa - ra - mos la au - sen - - - cia.
 me i' é - trein - te d' u - ne ab - sen - - - ce.

Continúa un puente del piano solo de 8 compases (23-30) y se entra la A' (31-45).

Fes me la vida transparent (J. Janés)

Como a tus ojos
 Haz bien para mi alma
 Otra ventura no deseo
 Sino la de seguir la estrella blanca
 Que nacía de tus caminos
 Y no anhelo ser espejo de unos ojos
 Quisiera ser como un río
 Olvidando que lleva al mar
 Las aguas puras de toda imagen
 Y un anhelo de azul
 Y ser feliz
 De ver amores oscuros
 Con la esperanza de tu cielo

Análisis musical

Esta pieza no tiene un centro tonal definido, está en 4/4 y tiene un tempo marcado de corchea =100.

Empieza con un compás de introducción en acorde de do bemol menor con séptima mayor y onena, sin quinta, tocando simultáneamente segundas en ambas manos; entra la voz en el segundo compás A (2-11). La melodía usa sonidos de la escala pentatónica mayor en las dos primeras frases, y los primeros compases son acompañados por el acorde de do bemol con séptima mayor, o con novena, o con trecena añadida.

La tercera frase usa una escala de 2ª m, 3ª m, 2ª m, 2ª m, 2ª M (8-12).

La B (13-23) empieza con unos arpeggios ascendentes rápidos del piano que caen en el primer tiempo de los compases 13 al 16, mientras la voz canta *i no llanguir per ser mirall d'uns ulls* (y no anhelo ser espejo de unos ojos); después continúa con un *animando* con acordes simultáneos de do aumentado con séptima mayor

y oncenava aumentada, mi bemol aumentado con novena añadida (17-18). Los siguientes compases presentan el mismo tipo de acordes un tono arriba, y vuelven los acordes arpegiados rápidos 21-23.

The image shows a musical score with two systems. The first system has a vocal line with lyrics: "riv o - bli - da - dis que es llura al mar les sigües pu - res de to - ta i". Below it is a piano accompaniment with dense arpeggiated chords. The second system has a vocal line with lyrics: "mat - ge amb un a nhel de blau". Below it is a piano accompaniment with a more sparse texture. Handwritten notes in the score include "toda imagen", "y mi anhelo es azul", "rit.", and "a tempo". Dynamic markings include "p" and "pp".

La A se repite a partir del compás 24 al 34; el 35 acaba en un acorde de si bemol mayor.

Jo et presentia com la mar (J. Janés)

(Yo te presentía como el mar)

*Yo te presentía como el mar y el viento,
 Inmensa, libre,
 No hay palabras en paisajes para describirte
 Yo te presentía como el mar y como el viento,
 Inmensa, libre,
 Más alta que todo azar y todo destino
 Y en mi vida como el aliento
 Ahora que te tengo, veo que el sueño te limita*

*No eres un nombre ni un gesto
No vengo a ti
Como a la imagen azul de un sueño humano
No eres la mar prisionera
De las playas
No eres el viento preso en el espacio
No tienes límites
Ni hay palabras para decirte
Ni paisajes para describirte
Ni las habrá nunca*

Análisis musical

Esta pieza está en Fa sostenido menor compás de 2/4, *Andantino*. Tiene una breve introducción de dos compases arpegiados de fa sostenido menor, simulando el movimiento de las olas.

The image shows a musical score for the piece. It is in the key of F# minor (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked 'Andantino' with a metronome marking of 90. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics: 'Jo et presenti - a com la mar', 'Te pre-sen-ti - a co-mo el mar', and 'Je pres-sentais en - toi la mer'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of arpeggiated chords, marked with a '2' and a 'p' (piano) dynamic.

La sección A (3-18) empieza con la voz cantando con intervalos de unísono y quinta repetido en dos motivos iguales y luego un tono abajo, acompañada siempre de arpeggios al piano.



La sección B empieza con un acorde de fa semi disminuido descendente en la voz y la armonía está acompañando mayormente con acordes de séptima disminuida en arpeggios descendentes; termina en el compás 38.

19 **B** F \flat 7 C \flat 9 F \flat 7 G \sharp 7 B \flat 7

23 A \sharp 7 A \sharp 7 C \sharp 7

Tiene un puente de 8 compases tocado por el piano y entra la A´ en fa sostenido menor del compás 47 al final.

7. Arturo Márquez (1950-)

Arturo Márquez es un renombrado compositor mexicano reconocido por utilizar formas y estilos musicales mexicanos e incorporarlos en sus composiciones. Nació en Álamos, Sonora, en 1950. A los 16 años, en Los Ángeles, aprendió a tocar violín, tuba, trombón y piano, con lo cual empiezan sus primeras composiciones. Entre 1960 y 1970 dirigió la Banda Municipal de Navojoa. De 1970 a 1975 estudió piano en el Conservatorio Nacional de México y en 1976 ingresó al Taller de Composición del Instituto Nacional de Bellas Artes, donde estudió con Joaquín Gutiérrez Heras, Héctor Quintanar, Federico Ibarra y Raúl Pavón. En esos años tuvo una fuerte exposición a la música contemporánea y la trova cubana.

Entre 1980 y 1982, mediante una beca del gobierno francés, estudió con Jacques Castérède en París. De esos años datan sus primeras composiciones, Moyolhuica y Enigma estrenadas en la *Cité des Arts*. En el 1982 regresa a México e ingresó al CENIDIM. En 1983 estrenó Mutismo para dos pianos. Años más tarde obtuvo una beca Fulbright para estudiar en el *California Institute of the Arts*. Ahí estudió con Morton Subotnick, Mel Powell, Lucky Mosko y James Newton. Sus obras se fusionan con la música latina, el jazz y la música contemporánea.

En 1990, ya en México, formó parte del grupo Mandinga con Irene Martínez y Andrés Fonseca. Ellos le hicieron descubrir el mundo del baile de salón, especialmente del danzón. Como resultado de esta influencia escribió Danzón 1 con computadora y sintetizadores. Años más tarde, en 1994, la OFUNAM le comisionó una obra, que fue el muy conocido Danzón 2 para orquesta, que se estrenó en marzo bajo la dirección de Francisco Savín. En los años siguientes compuso otras obras como tributo al mundo de la música de salón: Danzón 3 (1994), Zarabandeo (1995), Danzón 4 (1996), Octeto Malandro (1996), Danza de Mediodía (1996), Danzón 5 - Portales de Madrugada (1997), Danzón 6 (2001), Danzón 7 (2001) y el Danzón 8 (2004).

Arturo Márquez ha dicho de sus creaciones que éstas se inspiran de la música tradicional mexicana y latinoamericana, las cuáles se mezclan con las técnicas académicas o clásicas.

Mi música suena mexicana y latinoamericana, en particular por sus melodías y ritmos. Esto tiene que ver desde luego con ser mexicano, pero también con una atracción especial hacia la música del continente Latinoamericano y el uso personal de técnicas académicas y populares
(Entrevista con Arturo Márquez ArtAlive.ca Musica)

Enamorado de Veracruz, según su propio dicho, Márquez retoma en el poco conocido ciclo "Dibujos sobre un puerto", el lenguaje del arpa, la voz y el breve pero intenso texto de Gorostiza, ecos de la música de las tierras jarocho.

José Gorostiza nació en 1901. Fue un poeta mexicano, que formó parte junto con Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia, entre otros, del grupo conocido como los Contemporáneos y que se llaman así en honor a la revista del mismo nombre. Fue jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública y Secretario de Relaciones Exteriores en 1964. En 1939 escribió *Muerte sin fin*, uno de los más importantes poemas en lengua española del siglo XX. De este texto se ha dicho: “*poema capital de la lengua, monumento definitivo a la voluntad de forma y a la forma misma, el juego de presencias teológicas que es la búsqueda irónica y profunda de los elementos poéticos consagrados*” (Monsivais 1994, 1438).

Dibujos sobre un puerto (ciclo de canciones)

El alba (José Gorostiza)

El paisaje marino en pesados colores se dibuja.

Duermen las cosas. Al salir el alba.

Parece sobre el mar una burbuja

Y la vida es apenas

Un milagroso reposar de barcas

en la blanda quietud de las arenas

Análisis musical

Esta pieza tiene armadura de Re bemol mayor, en compás de 4/4 con un tempo *Molto tranquilo*, cuarto igual a 72; tiene forma AB.

La obra empieza con una introducción del arpa con acordes *ppp* y una melodía en armónicos los primeros cuatro compases, luego con la melodía en octavas con la mano derecha.

Molto Tranquillo ♩ = 72 (1) Arturo Márquez

The image shows a musical score for Tenor and Arpa. The Tenor part is mostly silent. The Arpa part features a melodic line in the upper register with notes highlighted in red boxes, and a lower register accompaniment. The score is in 4/4 time with a key signature of three flats. The dynamic marking 'ppp' is present in the Arpa part.

La sección A (10-25) entra con la voz, con una melodía en modo dórico, con la combinación de género silábico y melismático en las palabras dibuja y burbuja, principalmente en cuartos y octavos. El acompañamiento es variado, acordes simultáneos, arpeggios amplios en la parte superior, combinaciones de cuartos, octavos, dieciseisavos, treintaidosavos, seisillos de dieciseisavos. Es el movimiento del amanecer.

El pai-sa-je ma-ri-no en pe-sa-dos co-lo-res se di-
ppp
Sempre ppp

13
 bu- ja
 6 6 6 6
 16 *solo voce* *normal*
 Duer - men las co - sas Al sa -

La B (36-40) tiene un movimiento ascendente y descendente y retoma un largo (34-40) melisma de A en la palabra *arenas*.

a - re - - - - -

34

38
 nas

La pieza termina en un acorde de mi bemol menor.

Elegía (José Gorostiza)

A veces me dan ganas de llorar

pero las suple el mar

Análisis musical

Este pequeño lamento es de apenas 18 compases de 6/8 en tempo *Con Brio*, cuarto con punto = 82.

La voz entra después de dos compases del arpa con acordes de la menor con séptima mayor. La melodía usa los sonidos y el rango estrecho de la siguiente escala.



El arpa acompaña con acordes quebrados con octavo y dieciseisavos.

Cuando se menciona la palabra mar, el arpa simula un oleaje en treintaidosavos.



Ejemplo de acordes usados por el arpa.

| | | | | | |
|---|---------------------|----------|-----------------|----------|-----------------|
| Am(maj7) | Am(maj7) | Am(maj7) | A ^{ø9} | Am(maj7) | A ^{ø9} |
| | | | | | |
| A ^{maj7} | B ^{13(#5)} | Am(maj7) | A ^{ø9} | Am(maj7) | A ^{ø9} |
| | | | | | |
| <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">arpeggio</div> | | | | | |

La tarde (José Gorostiza)

Ruedan las olas frágiles

de los atardeceres

como limpias canciones de mujeres

Análisis musical

La tarde está sin un centro tonal definido, compás de 2/4, en un tempo *Vivo*, cuarto = 172.

El arpa toca toda la obra arpeggios descendentes, la marcha armónica tiene como características el cambio de acordes cada cuarto, predominan los acordes disminuidos y de séptima mayor, combinados con algunas triadas y con la extensión de novena y oncena. Tiene la forma ABA´.

A empieza desde el principio con el arpa sola (1-16); los sonidos punta dan una melodía.

Vivo ♩ = 172 (4) Arturo Márquez

Tenor

Arpa

6

p

mf

La sección B (17-42) inicia con la voz.

16

Rue - dan rue - dan las o - las frá - gi - les de los a -

f

La melodía está basada en el modo locrio.

La A' es tocada por el arpa sola (43- 57); poco a poco los arpeggios se van desplazando hacia la parte grave del arpa y termina en un *rallentando pp*.

53

Rallentando

pp

G^b-----!

Nocturno-Oración (José Gorostiza)

El silencio por nadie se quebranta y nadie lo deplora

Sólo se canta la puesta del sol desde la aurora.

Más la luna con ser de luz a nuestro simple parecer

nos parece sonora cuando derrama sus manos ligeras

las ágiles sombras de las palmeras

*

La barca morena de un pescador

cansada de bogar

sobre la laya se puso a rezar.

Hazme señor un puerto

en las orillas de este mar.

Análisis musical

Esta obra tiene armadura de Si bemol mayor, sin embargo la melodía está en el modo menor del quinto grado y la estructura es de escala menor armónica; tiene un compás de 6/8 con un tempo de negra con punto = 66.

La forma de la canción en el *Nocturno* es AB, de breves dimensiones.

La A (5-21) empieza después de cuatro compases de introducción del arpa tocando cada dos compases acordes de cuarto con punto en esta sucesión: (1) fa menor 7 – la bemol con séptima mayor – (2) fa mayor séptima menor – la semi-disminuido, repetido en los siguientes dos compases (3-4) entra la voz (5) y se extiende hasta el compás 21, la armonía que acompaña es siempre en acordes como en la introducción destacando el uso de semidisminuidos.

(NOCTURNO) **ppp**

Tenor

El S - - - si - len - cio por

Arpa

ppp Simile

La B (22-36) *Moderato con brió*, maneja un ritmo en el arpa de 3 en la parte aguda contra 2 en los graves. La melodía tiene manejo de intervalos más variados, con más movimiento.

mp

Más la lu - na más la lu - na con ser de luz a

mp

La *Oración* tiene forma AB repetida y B'. La A (40-54) viene precedida de un puente (36-39) de cuatro compases en arpeggios de dieciseisavos, alternando compases de 6/8 y 5/8 que dan la sensación de las olas del mar.

40 (Oración) *f*

La bar - ca mo - re - na

La B (53-58) es la súplica "Hazme señor un puerto", que hace la voz en arpeggio ascendente de do menor.

53

zar Haz-me se - ñor Haz-me se - ñor un puer - to

Se repetirá en sol menor en el compás 57, y en B (61 y 63).

61 *ff*

Haz-me Se - ñor un puer - to Haz-me Se - ñor un

La pieza termina en una coda que semeja un oleaje más amplio (69-72).

71

Handwritten musical score for measures 71-74. The score is written on four staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one flat (B-flat). A large slur covers the first three measures of the grand staff. In measure 71, there is a handwritten '9#' in the bass staff. The piece concludes in measure 74 with a double bar line and a fermata over the final notes. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

VII. Bibliografía

Benedetto, Renato di. 1982. *Historia de la Música, el siglo XIX*. Madrid: Turner música.

Bernac, Pierre. 1978. *The Interpretation of French Song*. New York: Norton & Company.

Casini, Claudio. 2000. *Historia de la música 9 (siglo XIX parte 2)*. Madrid: Turner Música.

Clement, F. 1943. *De Bach a Meyerbeer*. Argentina.

Della Corte A. y Pannain, G. 1965. *Historia de la música*. Barcelona: Editorial Labor.

Hughes, Gervase. 1962. *Composers of Operetta*. New York: Greenwood Press – McMillan.

Hugo, Victor. 1972. *Poésie*. Paris: Editions du Seuil, 1972.

Johnson, Graham, y Richard Stokes. 2000. *A French Song Companion*. Oxford: Oxford University Press.

Lacombe, Hervé. 2000. *Bizet*. Paris: Fayard.

Lang, Paul Henry. 1997. *Music in Western Civilization*. New York – London: Norton and Co.

Márquez, Arturo. Página web. www.arturomarquez.org (acceso septiembre 2011).

Miranda, Ricardo. Notas a “*La cuerda del tiempo. Dos siglos de música mexicana y española*”, Quindecim – Conaculta 2001.

Mongrédién, Jean. 1996. *French Music from the Enlightenment to Romanticism (1798-1830)*. translated from the french by Sylvain Frémaux, Portland: Amadeus Press.

Monsiváis, Carlos. 1994. "Notas sobre la cultura Mexicana en el siglo XX" en *Historia General de México*, 4. ed., vol. 2, México: El Colegio de México.

Murúa, Verónica. *Posromanticismo Mexicano. Antología de obras para voz y piano*. México, UNAM (en encuentrocancionmexicana.blogspot.com) (acceso noviembre 2011)

Myers, Rollo. 1971. *Modern French Music. From Fauré to Boulez*. New York: Praeger Publishers.

Osborne, Charles. 1994. *The Bel Canto Operas*. Portland: Amadeus Press.

Ricart Matas, J. 1966. *Diccionario biográfico de la música*. 2ª. ed., Madrid: Editorial Iberia.

Sadie, Stanley, ed. 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. MacMillan Publishers.

Salazar, Adolfo. 1942. *La música en la sociedad europea desde los primeros tiempos cristianos*. México: El Colegio de México.

Salazar, Adolfo. 1950. *La música como proceso histórico de su invención*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sandved, K. B. ed. 1962. *El mundo de la música*. Madrid: Espasa Calpe.

Schubert, Franz. 1988. *The Complete Song Texts*. English translations by Richard Wigmore. New York: Schirmer Books.

Valverde, José María. 1968. *Historia de la literatura universal*. Madrid: Planeta.

Vallas, Léon. 1973. *Claude Debussy, his Life and Works*. New York: Dover Publications.

ANEXO I

NOTAS AL PROGRAMA

El programa que presento tiene un hilo conductor: mostrar la complejidad, variedad y sutileza de la canción de concierto. Existe una opinión generalizada en México según la cual únicamente el intérprete de ópera logra la plenitud expresiva y vocal; aquéllos que se dedican al concierto lo hacen porque “no resolvieron adecuadamente su técnica” y sólo pueden interpretar “canciones fáciles”. Esto es un lamentable error, pues el *Lied*, la *mélodie* o la canción requieren el dominio de la técnica, junto con el pleno control de las sutilezas expresivas. Además, es necesario compenetrarse con la época y el texto (frecuentemente poesía), hacerlo propio, vivirlo e interpretarlo con una impecable dicción que permita transmitir al oyente el sentido e intención del autor. Pierre Bernac, el famoso barítono y maestro francés, nos recordaba que “cantar y tocar una canción francesa es una tarea de Sísifo: la lucha por el control, y la lucha por soltarse; la búsqueda de la más profunda expresividad en canciones sencillas y directas, y la determinación de asirse de la emoción en medio de la extravagancia musical”.

Para ilustrar estas ideas se han seleccionado una variedad de estilos y épocas de la canción de concierto en sus diversas modalidades: *Lied*, *mélodie*, canción. El punto de partida es un conjunto de *Lieder*, obras todas de Franz Schubert (1797-1828), quien es considerado el creador y uno de los máximos exponentes del *Lied* (nombre alemán para canción). Se presentarán cuatro de las más conocidas, cumbres todas de la expresión romántica.

Posteriormente pasaremos al mundo de la *mélodie* francesa, en la cual se interpretarán a cuatro compositores. Con André Caplet (1878-1925) y Philippe Gaubert (1879-1941) presento dos ejemplos de música de cámara con voz, flauta y piano. El poema de Víctor Hugo *Viens une flute invisible soupire* ha sido musicalizado por varios compositores románticos. La versión de Caplet sorprende por su originalidad, a pesar de haber sido ya abordada por otras plumas, entre ellas la de Saint-Saëns. *Soir pâïen*, por su parte, es una obra romántica que linda con el impresionismo. Posteriormente será el turno de una canción de Georges Bizet (1838-1875). Esta es una obra poco conocida, construida sobre una trama cómica y que devela una faceta poco conocida del autor. Finalmente, tocará el turno a la *Belle Époque*. Del compositor francés de origen venezolano Reynaldo Hahn (1874-1947), interpretaré *L'énamourée* y *À Chloris* con

textos de los poetas Théodore de Banville y Théophile de Viau, respectivamente. Estas canciones, de enorme sutileza, evocan sentimientos de gran intensidad y nos remiten a un pasado etéreo.

Enseguida nos acercamos al mundo iberoamericano. Del catalán Federico Mompou (1893-1987) presentaremos el ciclo escrito en su idioma natal *Combat del Somni*, que se caracteriza por su armonía impresionista y un ambiente melancólico. Por último, y como representante del nuevo nacionalismo mexicano y de la larga tradición de la canción mexicana, abordaremos el ciclo “Dibujos sobre el puerto” de Arturo Márquez (1950). En esta obra, para voz y arpa, el despliegue técnico y expresivo la hace particularmente interesante y muestra además una línea de continuidad y ruptura con el universo del *Lied* y la *mélodie*.

No quisiera concluir sin recordar que, hace muchos años, después de escuchar *Gretchen am Spinrade*, decidí iniciar el estudio profesional del canto....

Liebesbotschaft (Rellstab)
(Mensajero de amor)

Riachuelo murmurante, tan plateado y tan claro
Te apresuras a mí enamorada,
Tan feliz y tan rápido,
¡Ah! Querido riachuelo, eres mi mensajero.
Trae los recuerdos del que no está y
Llévalos a ella.
Querido riachuelo, refresca las rosas y
Las flores púrpuras
Que ella lleva amorosamente en su pecho.
Cuando en sueños se mire en tu orilla,
Consuélala con una dulce mirada
Pues al mirarte pronto regresará
Cuando se muere el sol
Arrulla a mi soñante enamorada,
Murmúrale un dulce descanso,
Un canto de amor.

Der Tod und das Mädchen (Claudius)
(La muerte y la doncella)

La doncella:
¡Vete! Vete lejos muerte cruel.
Soy joven todavía,
Déjame y no me toques.
La muerte:
Dame tu mano, querida y dulce criatura.
Soy tu amigo, no vengo a castigarte.
Ten coraje. No soy cruel y
dormirás suavemente en mis brazos.

Die Forelle (Schubart)
(La trucha)

Es un claro riachuelo
la trucha iba y revoloteaba
como una pequeña flecha.
Sentado en una banca contemplaba
al alegre pececito.
Un pescador con su anzuelo
se sentó en la banca
y con sangre fría miraba sus movimientos.
Mientras el agua del riachuelo se mantenga
clara, pensé,
nunca atrapará a la trucha con su anzuelo.
Pero el bandido, cansado de esperar,
movió artificialmente el riachuelo.
Y al siguiente movimiento

¡un jalón en el anzuelo!
y el pececito cayó.
Con la sangre que me hervía
miré al desalmado.

Gretchen am Spinnrade (Goethe)
(Margarita y la rueca)

Mi corazón está deshecho,
Mi calma desapareció
Y no la encontraré de nuevo
Si él no puede ser mío
Yo sólo quiero morir
Miro por la ventana para ver
Si viene a mí
Dejaría la casa sólo por él
Recuerdo sus firmes pisadas,
Su noble forma,
La sonrisa de sus labios,
El poder de sus ojos penetrantes y
El mágico vuelo de sus palabras
La belleza de sus manos
Y ¡oh! Sus besos.
Mi pecho lo añora...
Si tan sólo pudiera abrazarlo y tenerlo
Y besarlo de manera que yo también le gustara...
Disolverme en sus besos!

Viens! -une flûte invisible soupire (Victor Hugo)
(¡Ven! una flauta invisible suspira)

Vengan! Una flauta invisible suspira
en los vergeles.
La canción más apacible
Es la canción de los vergeles
El viento ríe por debajo
El sombrío espejo de las aguas
La canción más alegre
es la canción de los pájaros!
Que ningún sonido te atormente.
Amémonos! Amemos siempre!
La canción más encantadora
es la canción de los amores.

Soir païen (texto de Albert Samain)
(Noche pagana)

Era una bella noche color de rosa y de ámbar claro
El templo de Adonis, en lo alto del promontorio
Recorta sobre fondo de oro su columna ennegrecida,
Y la primera estrella ha brillado sobre el mar.
Mientras que un ruiseñor puro
modula un lento acorde.
Allá abajo, Pan, acodado sobre los montes, se levanta
para ver danzar, pies desnudos, a las ninfas sobre el
arenal,
y las embarcaciones de Asssic embalsaman el viejo
puerto
Mujeres, agotando abajo la hora indecisa,
platican, la urna apoyada sobre el borde de la fuente,
y los bueyes uncidos abandonan el surco.
La noche viene, perfumada con rosas de Siria,
Y Diana en creciente relámpago
esa noche ensoñadora
Al fondo de los grandes bosques negros que platea un
largo rayo
Baja inefablemente los ojos de Endimión.

La coccinelle (Victor Hugo)
(La Catarina)

Ella me dijo: algo
me atormenta. Yo percibí
Su cuello de nieve y debajo
Un pequeño insecto rosa.
Hubiera debido –pero sabio o loco
A los dieciséis uno es cruel
Ver el beso en su boca
Más que el insecto en su cuello.
Hubiera dicho una concha
Espalda rosa y manchada de negro
Las currucas para vernos
se inclinaban en el follaje.
Su boca fresca allí estaba
Desgraciadamente me incliné sobre la bella
y tomé la Catarina
pero el beso levantó el vuelo.
Hijo, aprende cómo me llamo
dijo el insecto del cielo azul
Les bestias son del buen Dios
pero la tontería es del hombre

L'enamourée (Théodore de Banville)
(La enamorada)

Se dice, mi paloma

que aún sueñas muerta
bajo la piedra de una tumba.
Pero para el alma que te adora
tú despiertas reanimada
y pensativa, bien amada.
Por las blancas noches estrelladas
en la brisa que murmura
acaricio tus largos velos.
Tu cabellera flotante
y tus alas medio cerradas
que flotan sobre las rosas.
¡Oh delicia yo respiro!
Tus divinas trenzas rubias
tu voz pura, esta lira
sigue la onda de las olas
y suavemente las rozca
como un cisne que llora.

À Chloris (Théophile de Viau)

Si es cierto, Chloris, que me amas
pero comprendo que de verdad me amas
No creo que los mismos reyes
Tengan una felicidad como la mía.
Sería importuna la muerte
si viene a cambiar mi fortuna
¡Por la felicidad de los cielos!
Todo lo que se dice de la ambrosía
no toca para nada mi fantasía
a costa de la gracia de tus ojos.

Combat del Somni (J. Janes)
(Combate del sueño)

Damont de tu només le flors

Eran como una ofrenda blanca
La luz que daban a tu cuerpo
Jamás será de la rama
Toda una vida de perfume
Con su beso te era dada
Resplandecías de la luz
Por tus párpados atesorada
Si pudiera ser suspiro de flor
Dame como un lirio
Para que mi vida se marchitase
Sobre tu pecho
Y no saber nunca la noche
Que a tu costado se desvanecerá

Aquesta nit un mateix vent

Esta noche un mismo viento
Y una misma vela encendida

Debían guiar tu pensamiento y el mío
Por mares donde la ternura
Se vuelve música y cristal.
El beso se hacía transparencia
Si tú eres el agua, yo el espejo
Como si abrazáramos una ausencia
Nuestro cielo sería quizá
Sueño eterno lleno de besos
Hecho melodía
Y un no ser
Y un no ser de cuerpos juntos y de ojos encendidos
Con llamas blancas
Y un suspiro
De acariciar sedas de lirio

Fes me la vida transparent

Como a tus ojos
Haz bien para mi alma
Otra ventura no deseo
Sino la de seguir la estrella blanca
Que nacía de tus caminos
Y no anhele ser espejo de unos ojos
Quisiera ser como un río
Olvidando que lleva al mar
Las aguas puras de toda imagen
Y un anhele de azul
Y ser feliz
De ver amores oscuros
Con la esperanza de tu cielo

Jo et presentía com la mar

Yo te presentía como el mar y el viento,
Inmensa, libre,
No hay palabras en paisajes para describirte
Yo te presentía como el mar y como el viento,
Inmensa, libre,
Más alta que todo azar y todo destino
Y en mi vida como el aliento
Ahora que te tengo, veo que el sueño te limita
No eres un nombre ni un gesto
No vengo a ti
Como a la imagen azul de un sueño humano
No eres la mar prisionera
De las playas
No eres el viento preso en el espacio
No tienes límites
Ni hay palabras para decirte
Ni paisajes para describirte
Ni las habrá nunca

Dibujos sobre un puerto (José Gorostiza)

El alba

El paisaje marino en pesados colores se dibuja.
Duermen las cosas. Al salir el alba.
Parece sobre el mar una burbuja
Y la vida es apenas
Un milagroso reposar de barcas
en la blanda quietud de las arenas

Elegía

A veces me dan ganas de llorar
pero las suple el mar

La tarde

Ruedan las olas frágiles
de los atardeceres
como limpias canciones de mujeres

Nocturno-Oración

El silencio por nadie se quebranta y nadie lo deplora
Sólo se canta la puesta del sol desde la aurora.
Más la luna con ser de luz a nuestro simple parecer
nos parece sonora cuando derrama sus manos ligeras
las ágiles sombras de las palmeras

La barca morena de un pescador
cansada de bogar
sobre la laya se puso a rezar.
Hazme señor un puerto
en las orillas de este mar.